

# HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



ALMANSI - ATTISANI - BARBOLINI - BATTISTINI - CALEFFI - CAVALLI -  
CHINAZZI - DANZUSO - DORT - FINZI - GROPPALI - MAZZOCCHI DOGLIO  
MESSINA - PANIZZA - PULLINI - RICCI - SQUARZINA - TOMASINO - ZOCARO

Attendendo la legge, inchiesta sui mali del teatro: trenta interventi - La Francia all'ora di Avignone: Perec, Pinget, Novarina, Tardieu - L'Internazionale del Teatro Universitario a Bologna L'Italia dei Festival d'estate - Interviste a Marina Malfatti (copertina), Marta Abba, Giorgio Albertazzi, Leo De Berardinis, Miklos Hubay, Renzo Giovampietro, Giovanni Raboni, Karlheinz Stockhausen, Federico Tiezzi - Addio a Paolo Stoppa - Cronache del mondo - Recensioni

IL TESTO - MOTHER ADAM, DI CHARLES DYER - TRADUZIONE DI GIUSEPPE MARCENARO

PIOVAN EDITORE



## La perla nera

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

---

**FMR** 

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

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

nome \_\_\_\_\_

indirizzo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

cap/città \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

---

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

# HYSTRIO

**Direttore:**

UGO RONFANI

**Consiglio di direzione:**

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

**Segreteria di redazione:**

Melina Miele

**Redazione:**

Antonio Attisani, Silvia Borromeo, Elisabetta Dente, A. Luisa Marrè Brunenghi, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Magda Poli

**Grafica:**

Egidio Bonfante

**Collaboratori:**

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

**Dall'estero:**

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

**Piovan Editore - Abano Terme (PD)**
**Direzione, Redazione e Pubblicità:**

c/o Promodis - Via Francesco Ferruccio, 6 - Tel. 02/33104177 r.a. - 20145 Milano

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

**Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:**

Promodis Italia Editrice

**Distribuzione:**

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

**Abbonamenti:**

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

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

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

EDITORIALE - Nell'attesa della legge	2
INCHIESTA - Si apre il dibattito sui mali del teatro - A cura di Antonio Attisani, con la collaborazione di Fabio Bartoli, Elisabetta Dente, Franco Garnerò, Luciana Libero, Angelo Longoni, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Francesco Tei, Brunella Torresin.	3
DOSSIER - Intervista a Leo De Berardinis: «Sperimentazione o morte» - Rossella Minotti	8
INTERVENTI - Modeste proposte per restaurare il teatro - Bernard Dort	10
INIZIATIVE - Buongoverno del teatro: un convegno a Milano	11
INTERVISTA - Marina Malfatti. «Qualcuno gioca coi dadi truccati» - Ugo Ronfani	12
SEMBIANTE - I tradimenti di Pinter - Guido Almansi	16
LABORATORIO - Tiezzi: ecco dove vanno i «Magazzini» - Melina Miele	18
POLEMICA - L'omerica «querelle» Giovampietro-Raboni - Silvia Borromeo	22
LABORATORIO - Stockhausen: «Il teatro per me diventa musica» - Giancarlo Ricci	26
MAESTRI - L'ultima sponda di Kantor-Ulisse - Roberto Barbolini	29
FIGURE - Marta Abba, Andrea Jonasson e l'Ignota - Fabio Battistini, Costanza Andreucci - Disegno di Mario Donizetti	30
EXIT - Paolo Stoppa come Willy Loman - Luigi Squarzina	34
FIGURE - Albertazzi: «Il teatro è mortale e io ne sono un sintomo» - Gabriella Panizza, Costanza Andreucci, Antonio Attisani - Disegno di Mario Donizetti	37
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	41
INCONTRI - Miklòs Hubay, Freud e Cecco Beppe - Intervista - Maura Chinazzi	42
LA SOCIETÀ TEATRALE - Cigola la carretta dell'export del teatro - Nuccio Messina	45
IL PITTORE E LA SCENA - Registi e scenografi a Thiene - Giorgio Pullini	48
UNIVERSITÀ - Bologna capitale del teatro universitario - A cura di Sara Mamone, Antonio Attisani, Isabella Innamorati, Brunella Torresin	50
DOSSIER FRANCIA - I frutti d'oro dell'estate di Avignone: Perec, Pinget, Novarina - Tardieu, il vecchio Orfeo - Mariangela Mazzocchi Doglio, Marie José Hoyet, Valeria Paniccia, Karin Wackers	60
TEATROMONDO - Francia: Rassegne d'estate - Simona Accettella	71
Germania: Pirandello a Berlino	72
Gran Bretagna: Napoli in Scozia - Luigi Forni	73
FESTIVAL - Effimera e affollata l'Italia dei Festival - Ettore Zocaro	74
Bagni di cultura e saghe del consenso? - Domenico Danzuso	76
CRONACHE - Il restauro del «Coccia» a Novara - Renzo Crivelli	78
La Bonboni, Gassman e Randone Premi Fiuggi 1988	81
PROGETTI - Palermo laboratorio dell'immaginario - Renato Tomasino	82
Stabile di Bolzano: un teatro di frontiera - Enrico Groppali	84
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	87
LABORATORIO - L'inutile nostalgia del grande traduttore - Marina Cavalli	95
BIBLIOTECA - Recensioni	97
Gassman il metro poetico - Gilberto Finzi	103
Le lettere a Testoni - Guido Lopez	104
IL TESTO - «Mother Adam», di Charles Dyer - Traduzione e presentazione di Giuseppe Marcenaro - Disegni di Luigi Le Voci	105
IN COPERTINA - Marina Malfatti, ritratto di Vannetta Cavallotti	

# NELL'ATTESA DELLA LEGGE

**S**ignor ministro, Strehler ha raccontato in un libro di essere stato, con Grassi, fra coloro che hanno sollecitato una legge organica per il teatro. Ciò accadeva negli anni Cinquanta. Un giovane ministro dello Spettacolo, che rispondeva al nome di Giulio Andreotti, aveva dato assicurazioni che la legge auspicata dai fondatori del *Piccolo* (ma avversata come la peste da Eduardo, nemico delle bardature regolamentari) sarebbe diventata presto realtà.

Meglio tardi che mai. Una legge ci vuole, affinché il sistema teatrale italiano non affondi negli squilibri e nelle contraddizioni attuali, e Lei si è portato garante della sua presentazione in Parlamento. Lo ha fatto con una parsimonia di eloquio a nostro parere apprezzabile. La credibilità degli uomini di governo, infatti, oggi si misura dalla discrezione, che è garanzia di efficienza operativa. Lei parla poco. Presumiamo che preferisca agire.

Sentiamo dire che alla laconicità dei suoi interventi s'accompagna anche un certo gusto per l'isolamento. Anche per questo non la biasimeremo. Ci siamo fatta l'opinione che nel teatro, come in natura, il tasso di inquinamento abbia raggiunto, in questi anni, livelli di guardia. Che sia perciò conveniente che un ministro dello Spettacolo riformatore, quale lei aspira ad essere, assuma una certa distanza dal *milieu* e, dopo essere stato il più possibile all'ascolto, decida al di fuori e, se del caso, contro i gruppi di condizionamento e di pressione, sempre pronti ad affollare i già stipati locali di via della Ferratella. E speriamo che degli esperti ai quali Ella ha deciso di chiedere consiglio si possa dire «pochi ma buoni». Su di loro, e sui criteri della scelta, si sono sentite dire, per la verità, cose non propriamente rassicuranti.

*En attendant* la Legge (noti, signor ministro, l'inveterato candore con cui usiamo la maiuscola), abbiamo letto con attenzione la circolare n. 11 da Lei emanata in aprile, per disciplinare una volta di più in via transitoria gli interventi finanziari dello Stato per le attività teatrali di prosa, utilizzando allo scopo gli stanziamenti del Fondo Unico dello Spettacolo istituito con legge 30-4-'85 n. 163. Abbiamo rilevato che la somma destinata allo scopo per l'89 sarà di 141 miliardi e 450 milioni, di soltanto il 5 per cento superiore a quella per il 1988, che era di 134 miliardi e 450 milioni. Il che vuol dire — come Lei ha spiegato — che se si vorrà evitare un appiattimento sulla lievitazione pura e semplice dei costi di gestione per incoraggiare invece quanto a noi particolarmente interessa, ossia la progettualità culturale, bisognerà distribuire la manna ministeriale secondo criteri di selettività che privilegino, stavolta, la qualità e la professionalità.

Staticità delle sovvenzioni e dei contributi, severità nelle ero-

gazioni: com'era facilmente prevedibile, la «novità» ha suscitato allarme ed inquietudine, nonché qualche sospetto, come ampiamente risulta dall'inchiesta che *Hystrio* ha condotto «a caldo» sull'argomento.

Pare a noi che in linea di trasparenza gestionale e di logica operativa la filosofia sottesa alla Sua circolare e le motivazioni che l'hanno ispirata (inflazione produttiva, stagnazione nell'ideazione, incostanza attuativa nella esecuzione dei progetti, divismo e mercantilismo nel perseguimento di facili successi, disimpegno per quanto attiene alle finalità civili della cultura teatrale, immaturità di una parte della ricerca) possano essere difficilmente contestati. Diciamo anzi che tanto i dati diagnostici che la prescrizione terapeutica ci trovano ampiamente consenzienti.

Le perplessità cominciano, semmai, là dove entrano in ballo non più i criteri informativi ma le modalità di applicazione della circolare. Quando cioè si passa a stabilire chi, come e secondo quali determinazioni pratiche si distribuiranno i 141 miliardi destinati alla prosa.

Sono perplessità derivanti dalla convinzione che lo scadimento qualitativo dei prodotti della nostra scena sia dipesa in questi anni non soltanto dall'inquietante attivismo con cui dei mediocri si sono sostituiti ai migliori, ma dall'avallo che ai mediocri hanno dato politici, amministratori, funzionari dello Spettacolo.

Ai meriti artistici si sono gradualmente sostituite altre «benemeranze». Questo è potuto accadere perché la partecipazione decisionale degli esperti (di quanti «sanno», sono curiosi del nuovo e capaci di distinguere i mercanti del teatro dagli innovatori) è in questi anni scemata. Non funzionano più o funzionano male, di conseguenza, quei filtri selettivi che nelle varie fasi — finanziamenti pubblici, programmazione, distribuzione degli spettacoli — dovrebbero garantire la qualità della produzione teatrale.

La matassa è ingarbugliata. La pratica da Lei finalmente contestata, signor ministro, delle sovvenzioni a pioggia è stata in questi anni il falso rimedio con cui si è voluto nascondere la gravità del male. Non sarà facile realizzare un'inversione di tendenza. Già si profila il pericolo che a fare le spese di questa politica della selettività siano — in difetto di strumenti adeguati e responsabili di controllo della qualità, davanti all'ottundimento del senso critico — le strutture e le figure più fragili, quelle che battono le strade malsicure della ricerca. Ora, non è detto che queste strutture e queste figure siano qualitativamente peggiori di certi carrozzoni e di certi personaggi dediti alla produzione di grandi spettacoli.

Che non le manchino perciò, signor ministro, capacità di ascolto e facoltà di discernimento.

IN ATTESA DELLA LEGGE CARRARO,  
LA PAROLA AI PROTAGONISTI

# SI APRE IL DIBATTITO SUI MALI DEL TEATRO

*Al grido di allarme di Strehler («Salviamo il teatro dai mercanti!») hanno fatto eco Gassman, Chiesa, Ronconi, Proietti, Parenti e tanti altri, ma con sfumature e conclusioni diverse - Hystrio amplia la discussione: sotto accusa l'eccesso di produzione, le sovvenzioni indiscriminate, i «falsi maestri» e la televisione - C'è chi però, come Scaparro, crede alla coesistenza fra scena e Tv - Il teatro pubblico in difficoltà, ma i più vogliono rilanciarlo - Il nodo della sperimentazione: come tutelare la ricerca? - Tre demiurghi o uno studio collettivo della situazione? - L'enigma del pubblico, in calo di qualità - Scadente la formazione professionale.*

ANTONIO ATTISANI



**D**opo una fase di vivace dibattito (ricordiamo gli incontri dell'avanguardia a Ivrea e a Bologna), dopo l'intervento di Strehler e il coro di risposte che ne è seguito, dopo la sospensione delle sovvenzioni ministeriali a oltre cento compagnie e la nomina di una (discussa) sottocommissione per l'esame del loro caso, dopo le proteste degli esclusi e le dichiarazioni soddisfatte dei maggiori imprenditori teatrali, ecco giungere, a fine maggio, la circolare ministeriale che regola le sovvenzioni per la stagione 1988-89: da allora il mondo teatrale non parla d'altro. La novità non è di poco conto, dato che i criteri introdotti sono destinati a riversarsi nella legge-figlia sul teatro promessa dallo stesso ministro Carraro entro breve tempo.

Nei prossimi mesi le reazioni delle diverse categorie in cui si suddivide il mondo teatrale, si definiranno meglio. Già in un seminario nazionale convocato dall'Eta a Perugia (9-10 maggio) e poi in un convegno del Pci a Trieste (16 maggio) si sono manifestate le prime

reazioni al programma di questo ministero dello Spettacolo. Sono reazioni perlopiù positive — occorre dirlo subito — soprattutto da parte degli impresari privati, dei teatri stabili pubblici e privati e dei centri teatrali; ma soddisfatti si dichiarano anche i sindacati, che vedono il «grande» come promessa di maggiore occupazione. L'approvazione viene dal constatare che saranno premiate le strutture di grosse dimensioni. Più preoccupate o negative sono invece le reazioni delle piccole strutture e compagnie, nei confronti delle quali il messaggio è chiaro: devono crescere (aziendalmente), oppure rivolgersi ai centri teatrali. Come si possa, in tal clima imprenditoriale, cominciare a fare teatro, è uno dei misteri che restano da risolvere. Chi scrive è soltanto un osservatore e si è trovato in imbarazzo, per avere un'opinione negativa sulla filosofia che traspare da questa proto-legge e per incontrare invece la soddisfazione quasi unanime o la blanda critica della maggior parte dei diretti interessati. Ciò consiglia un esame più meditato della materia.

**INTERVENTI E INTERVISTE DI Carmelo Bene, Marco Bernardi, Mino Bertoldo, Bruno Borghi, Renato Borsoni, Paolo Cacchioli, Franco Carraro, Walter Chiari, Ivo Chiesa, Tonino Conte, Giuseppe Di Leva, Edoardo Fadini, Giorgio Galione, Vittorio Gassman, Geppi Gleijeses, Ugo Gregoretti, Nello Mascia, Franco Parenti, Paolo Emilio Poesio, Luca Ronconi, Manlio Santanelli, Massimo Scaglione, Maurizio Scaparro, Giorgio Strehler, Federico Tiezzi, Roberto Toni.**

Per cominciare, e per sviluppare sul tema una discussione che vada al di là della cronaca quotidiana, *Hystrio* ha mobilitato diversi collaboratori, i quali hanno raccolto i pareri di professionisti della scena militanti sui più diversi fronti: attori, registi, organizzatori e direttori artistici di teatri stabili pubblici e privati, circuiti e centri teatrali, compagnie private e sperimentazione. In tal modo si vorrebbero conseguire, sul piano del metodo, due obiettivi: innanzitutto, aggiornare su ciò che è emerso finora, creando una base informativa comune che sottragga il problema alla dispersione dei giornali; poi registrare pareri significativi da vari fronti (come, di nuovo, i giornali tendono a non fare, poiché sono portati naturalmente a privilegiare poche grandi firme). L'obiettivo di merito riguarda l'esistenza stessa di questa rivista, ovvero la sua autorità di luogo critico in cui i contributi più diversi, provenienti da tutto il variegato ambiente teatrale, possano venire a confronto.

## LA RICETTA STREHLER

Conviene partire da Strehler e dal suo articolo, *Il teatro italiano tradito dai mercanti: salviamolo!*, apparso sul *Corriere della Sera* del 10 gennaio 1988. Il regista del Piccolo parla di «regressione del teatro ai livelli del dopoguerra», cioè a una situazione dominata da un'idea mercantile consistente nel «fare tanto teatro per trarne l'utile maggiore». Strehler accusa (senza fare nomi) gli «organizzatori venali», i «dilettanti di retroguardia, sperimentatori in eterno dello stesso esperimento» e gli attori demiurghi «peggiori dei mattatori di una volta» (se la prende anche con i «sotfondi elettronici»). Il regista lamenta an-

che la mancanza di «professionalità» da cui dipende, dice, la continua delusione di un pubblico (oggi pressoché stabilizzato sui nove milioni di biglietti) che era stato conquistato dalla generazione «umile e paziente» che aveva operato dal 1962 (un milione e mezzo di biglietti) al 1983 (otto milioni e mezzo). I punti esclamativi si infittiscono quando il totale dei soggetti sovvenzionati per «attività spettacolistiche» si ferma (1988) alla bella cifra di 707. La reazione di Strehler è netta: «il Paese non è in condizione di sopportare questo peso»; l'offerta di teatro crea una «situazione inflazionistica estremamente grave». Poi, dopo avere spezzato una lancia in favore del presidente dell'Eta De Biase (accennando a suoi «avversari oscurantisti» ma senza lasciar capire chi sono), Strehler seppellisce il progetto di legge targato Lagorio («distruttivo») e, aprendo un credito al ministro Carraro, propone che un «gruppo di saggi» o «Commissari Straordinari» indichi prima di tutto cosa c'è di valido nel teatro italiano (ai fortunati presenti in questo elenco si dovrebbe dare «il posto che meritano»), e poi indichi «una prospettiva artistica» basata sulla «ritrovata unità su alcuni principii», che i Poteri Pubblici si impegnerebbero a rispettare. I lettori di quell'articolo capivano che i tre saggi a cui pensa Strehler sono lui stesso, De Biase e Gassman. *Hystrio* ha già manifestato, con l'editoriale del numero scorso, le sue perplessità in merito: tre «demiurghi», anche se saggi, sono pochi.

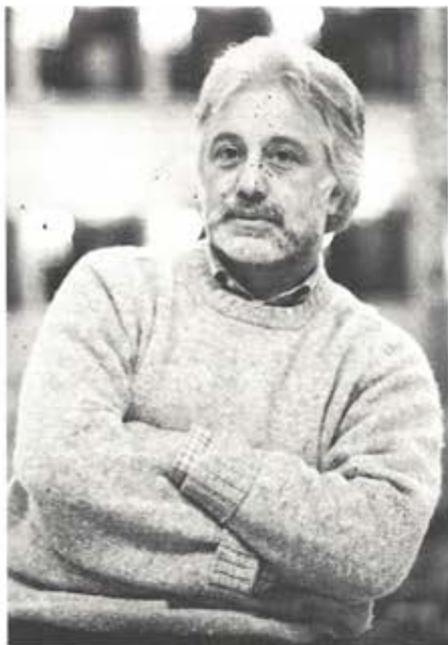
Resta il problema di fondo. Contro «l'industrializzazione sfrenata che sempre più cinicamente degrada la nostra scena e allontana da essa il pubblico colto», e contro «l'accaparramento della maggior parte dei teatri da

parte di un manipolo di superficiali al soldo di mercanti senza ritengo» si scagliava già Jacques Copeau nel lontano 1909. Da allora la situazione non sembra essere molto cambiata, neanche in peggio, visto che ancora si può parlare di un teatro d'arte e di cultura. Copeau, come Strehler e diversi altri oggi, accusava il teatro commerciale (il *boulevard*, si diceva allora) di utilizzare grandi divi che «impongono spese rovinose e falsano l'equilibrio dell'interpretazione, che attirano su di sé tutto l'interesse che il pubblico non ha più per il teatro». Parole sante e purtroppo attuali. Inattuale è invece la soluzione tentata da Copeau sull'onda di una ritrovata fede religiosa: andarsene in un castello di campagna portandosi, come unico libro-guida la Regola di Benedetto da Norcia. Oggi nessuno pensa di ritirarsi, non tanto per l'inesistenza di una «campagna» nella quale fare teatro a contatto con un pubblico vergine, ma perché eludere i luoghi della crisi vorrebbe dire semplicemente non esistere più: il teatro non vive soltanto di chi sta in platea ma del peso che ha nella società, il che non è necessariamente un bene. Eppure l'emarginazione c'è, sia come tendenziale dato generazionale, ovvero autodifesa di un sistema sclerotico, sia come condizione in cui scivola chi vorrebbe fare teatro senza sottostare alle regole imperanti.

Ma torniamo al tema e registriamo anzitutto i pareri di alcuni protagonisti della scena italiana. Come vedremo, ognuno di essi sottolinea i punti che gli paiono salienti, senza attenersi al sommario della «politica culturale». Vittorio Gassman non si è espresso in forma saggistica come Strehler ma in diverse occasioni, mescolando onestamente i suoi problemi esistenziali alle idee sul teatro di oggi. Su questo la sua visione coincide nella sostanza con quella di Strehler. Il mattatore dichiara di sentirsi professionalmente solo («un po', non lo nego») e, dopo aver messo da parte il sospetto di una malinconia dovuta all'invecchiamento, svolge un'analisi sfumata della situazione teatrale: «Innanzitutto di teatro ce n'è troppo. Troppi gruppi, troppa improvvisazione» e «sovvenzioni a destra e a sinistra senza nessuna scelta di merito». Del pubblico dice: «Sta diminuendo, questa è la verità». Dei giovani e le scuole: «Ho l'impressione che i giovani di talento non facciano più teatro... Troppi falsi maestri ci sono in giro». A differenza di Strehler, Gassman accusa il potere della televisione di tenere la gente a casa e dichiara di considerare seriamente l'ipotesi di misurarsi con il «teatro televisivo».

## RIFARE IL PUBBLICO

Paolo Stoppa aveva rilasciato poco prima della sua morte dichiarazioni di fuoco sul teatro italiano. «Non intendo mescolarmi al carrozzone delle centinaia di compagnie teatrali che operano oggi in Italia», aveva detto aggiungendo: «È uno scandalo. Chiunque vuole recitare intasca i soldi e va in scena, anche se in sala non c'è nessuno». E si è congedato dichiarando che sarebbe tornato sulla scena quando una «nuova legge» avrebbe «messo ordine». Resta da chiedersi cosa avrebbe pensato della legge che si prospetta ora. L'unico «grande vecchio» della scena italiana resta ora Salvo Randone, noto anche per l'estrema discrezione con cui interviene sulle vicende del teatro italiano. Randone partecipa al dibattito sul teatro lavorando. La scorsa stagione ha portato in tournée il suo *Pensa-*



ci, *Giacomino*, con uno stoicismo del quale non possiamo essergli che grati. E si è fermato soltanto per l'intimazione dei dottori. Gigi Proietti, invece, reagisce affermando che Strehler è «in parte corresponsabile» della situazione attuale, visto che dirige un teatro pubblico da decenni; e dunque, aggiunge, «ci dica anche lui cosa dobbiamo fare». Ivo Chiesa, da trentatré anni alla guida dello Stabile di Genova, si dichiara d'accordo con Strehler punto per punto, ma professa un certo ottimismo, sia per la personalità politica di Carraro sia perché la razionalizzazione della spesa pubblica sarebbe ormai inevitabile, in quanto è «dissennato pensare di fare vivere varie decine di teatri pubblici e privati». Anche Chiesa indica l'operato degli ultimi anni come la rovina del lavoro condotto nei decenni precedenti, quindi propone di «tenere fermo il concetto della pubblica utilità» e di scegliere «come primo referente non chi fa teatro ma il pubblico». E questo è un accento nuovo rispetto a quanto abbiamo visto finora.

Luca Ronconi è un altro che non ama il presente del teatro e rimpiange un passato: non il '68 («l'ho odiato e avversato e, parallelamente, non sono stato né amato né apprezzato») ma semmai gli anni Cinquanta («anni originali, che hanno lasciato il segno. Tanto che oggi si fanno solo copie, neanche tanto riuscite, di quel periodo»). Il dinamico regista, sempre al centro delle polemiche per l'incompatibilità della sua impostazione artistica con la logica delle istituzioni teatrali (non è ancora riassorbita la *querelle* scoppiata all'Ater-Ert di Modena per l'allestimento dei *Dialoghi delle carmelitane*), dice netto: «Non mi piace lo schema teatrale degli Stabili». Sulla designazione di Bene alla Biennale risponde ironicamente («Se occorre dare a qualcuno la nomina solo per motivi di personalità e prestigio, Bene è adatto»). Circa la sua proverbiale produttività, dice che essa è dovuta anche al non disperdersi, «come altri», in dibattiti, convegni e giurie. E aggiunge: «Non basta lamentarsi. Spesso le lamentele sulla cattiva situazione sono soltanto un modo filisteo di accontentarsi delle cose come stanno». Alla legge accorda soltanto una battuta: «È necessaria per fissare alcune norme che, allo stato attuale, sono inconsistenti», ovvero deve stabilire «chi è dentro e chi è fuori», per esempio se le sovvenzioni sono destinate al teatro «d'intrattenimento» o ad altro.

Maurizio Scaparro è succeduto a Ivo Chiesa alla presidenza dell'Associazione dei Teatri Pubblici Italiani e ha esordito annunciando un programma di rilancio del teatro pubblico. Scaparro crede che si debbano «stilare atti di vita e non di morte», e sottolinea la necessità di un rapporto positivo con la televisione, utile «veicolo per pubblicizzare» il teatro. Ma soprattutto il regista romano insiste per una nuova definizione dello specifico teatrale in quanto fatto d'Arte e lancia un appello contro «il pericolo della nuova commercialità». Sono temi che ha svolto con l'articolo apparso sul primo numero di questa rivista. Scaparro conclude con un accento benevolo a Bene, dicendo che occorre dargli tempo, che l'attore-regista ha le qualità per riuscire nel difficile compito.

Da parte sua Carmelo Bene non si è certo zittito dopo il dibattito televisivo di *Mixercultura* che lo ha opposto ad alcuni critici. Parlare di politica culturale, per Bene, vuol dire

oggi enunciare i suoi programmi circa l'istituzione veneziana che è stato chiamato a dirigere. Per la Biennale l'attore ha proposto che vengano allestiti diversi spettacoli-laboratorio a partire da *Tamerlano* il grande di Marlowe, poi assemblati in un unico evento che potrebbe girare il mondo, e che un'isola della laguna veneziana venga ricoperta da una cupola in vetro risonante poi del *Bafometto* di Klossowski. «Una Biennale spazio della ricerca... un'occasione da porte chiuse, un incontro internazionale tra artisti», dice Bene. Una Biennale svolta quasi tutta lontano da Venezia, preclusa alla critica. Un'idea suggestiva e costosissima, per la quale il nuovo direttore ha rinunciato a tutti gli altri impegni nei prossimi due anni, anche se non si vede ancora come l'ente intenda realizzarla.

Per estendere la portata dell'inchiesta, i collaboratori di *Hystrio* hanno raccolto molti altri qualificati pareri sulla base di una traccia approntata dalla direzione. Si chiedevano considerazioni su: 1) opportunità della legge sul teatro e aspettative circa i contenuti; 2) le dichiarazioni di Strehler e altri personaggi dello spettacolo, la vertenza Corsini-Eti (vedi *Hystrio* 1), e in particolare sul concetto di «inflazione produttiva»; 3) l'opzione tra un Teatro-spettacolo di massa e un Teatro d'Arte e di Cultura; 4) le sovvenzioni (che farne?); 5) il Consiglio Nazionale dello Spettacolo e altri organi di consultazione; 6) condizioni per la coesistenza tra settore pubblico e settore privato; 7) eventuali modelli da considerare.

Molte le risposte, da tutti gli angoli della galassia teatrale italiana. Circa l'opportunità di una legge nessuno solleva dubbi, anzi tutti dicono di più, di una sua necessità e urgenza.

## TAGLI AL VERTICE

Diverse osservazioni, invece, vengono fatte sui suoi eventuali contenuti. Geppy Gleijeses, produttore e attore napoletano, dice che bisogna finirla di «premiare le compagnie proporzionalmente agli incassi: il botteghino non premia la qualità, a meno di voler credere che il Bagaglino (un cabaret romano *n.d.r.*) sia culturalmente più stimolante di Leo de Berardinis»; oggi invece l'intervento pubblico «non entra nel merito critico delle singole produzioni, tende solo a ridimensionare la sperimentazione (o a farla scomparire)», e in tal modo «si abbassa e si appiattisce, senza aiutare chi merita». Paolo Emilio Poesio (direttore artistico del Teatro Regionale Toscano) mette l'accento sulla necessità di definire le peculiari «funzioni del teatro pubblico» che, secondo lui, consistono anzitutto nel «sostenere il nuovo teatro italiano». E aggiunge: «l'autore nuovo, si sa, non fa cassetta, ma se il suo lavoro è interpretato da attori di richiamo, credo che le cose possano anche cambiare...».

Federico Tiezzi (regista de I Magazzini) esordisce come Strehler: «La scena italiana è prigioniera del teatro commerciale e di consumo, cui si contrappone, fortunatamente, il Teatro d'Arte, nuovo, creativo; ... un teatro che utilizza *tutti* gli elementi della scrittura scenica allo scopo di costruire autonomamente il dramma». Da ciò l'esigenza di «ridisegnare una mappa del teatro italiano proprio secondo l'ottica di una divisione tra teatro commerciale e teatro d'arte». Giorgio Gallione (direttore dell'Archivolta di Genova) mette l'accento sulle «nuove realtà emergen-

ti», come la sua compagnia, rispetto alle quali il ministero arriva sempre troppo tardi, quando si sono affermate o quando sono già sommerse dal deficit economico. Sempre da Genova Tonino Conte (Teatro della Tosse) punta il dito sulle commissioni composte da responsabili di compagnie teatrali, «il che è una cosa assurda, totalmente illegale»; e dichiara di preferire la «burocrazia ministeriale» a qualsiasi rappresentanza di categoria. Franco Parenti sottolinea che «quando si lotta per il mercato, per il consenso e non per la ricerca di un autentico successo, che può essere sballato anche da una platea di quindici persone, quando predomina il botteghino, non si può parlare di una struttura al servizio del Teatro». Mino Bertoldo (direttore dell'Out Off di Milano) concorda sul non considerare la quantità di pubblico come una dimostrazione di vero successo, ma la sua preoccupazione maggiore è costituita dall'ingerenza dei partiti nella vita teatrale italiana. Strumento di tale ingerenza sono «le sotto-commissioni di nomina ministeriale». «L'inquinamento più grave mi sembra sia quello derivante dalla presenza dei partiti in questo settore. Chi ha la tessera buona si salva comunque», dice, e precisa che una legge dovrebbe non solo liberare il teatro da questa ipoteca, ma anche definire la differenza tra pubblico e privato, senza basarsi su parametri quantitativi.

Da Bolzano gli fa eco il più giovane direttore di un teatro pubblico, Marco Bernardi. «Negli ultimi anni — dice Bernardi — il ministero ha favorito il teatro privato, sempre più basato sui divi che riempiono le platee». «Se invece si invertisse la tendenza e si eliminassero le dispersioni contributive, il teatro pubblico potrebbe affrontare, per esempio, il problema della nuova drammaturgia». Ma, insiste Bernardi, un comportamento corretto del ministero anche nella normale amministrazione sarebbe di grande aiuto. E ricorda il danno derivante dai grandi ritardi con cui vengono decise le sovvenzioni e, soprattutto, erogati i fondi (fino al 30 - 40 per cento delle sovvenzioni eroso da interessi passivi e svalutazione). Riguardo a Strehler, Bernardi tiene a una precisazione: il pubblico non è soltanto aumentato, è anche cambiato; bisogna indagare e riflettere sul suo livellamento in basso, bisogna trasformare la sua eterogeneità in un fatto positivo.

Giuseppe Di Leva (direttore artistico dell'Ert) lamenta l'esistenza di «centinaia e centinaia di compagnie in un paese in cui la maggior parte della gente non si interessa al teatro». Da ciò deriva l'urgenza di scegliere, anche rischiando di sbagliare: «non scegliere è la scelta più sbagliata perché non si accontenta mai nessuno». Poi un'affermazione coerente, ma che gli costerà qualche antipatia: «Credo anche che non si debba tagliare soltanto alla base ma anche al vertice. È una questione di equilibrio e di rivalutazione dei criteri di finanziamento». Massimo Scaglione, regista, condivide l'idea dell'«inflazione produttiva», idea che è invece significativamente contrastata da Edoardo Fadini (direttore del Cabaret Voltaire di Torino). Fadini sospetta di «malafede» chi predica lo sfoltoimento e dice che l'abbondanza di offerta «ha invece costituito uno degli elementi di fondo per lo sviluppo del teatro italiano negli ultimi vent'anni, decisamente tra i primissimi in Europa». Anche personaggi disinteressati al problema, in quanto a capo di istituzioni che non ri-

schiano certo di essere considerate superflue, come Ugo Gregoretti (direttore del Teatro Stabile di Torino) e Bruno Borghi (del Teatro Due di Parma), non toccano il tasto dell'inflazione produttiva ma preferiscono porre al centro la questione della differenza tra pubblico e privato. Anzi Borghi precisa: «Non si tratta neanche di distinguere tra teatro pubblico e privato, bensì tra teatro commerciale e teatro d'interesse pubblico, senza distinzioni tra organismi stabili di qualsiasi tipo, tra Centri di ricerca e Centri di teatro ragazzi, e così via». Luca Ronconi invece mette l'accento sulla crisi dell'«altra metà del teatro», il pubblico: «Ritengo che raramente si siano visti pubblici peggiori. Inutile chiedersi se il teatro di vent'anni fa era migliore: il pubblico era più vivo, più attento, aveva delle richieste».

## DAL DIRE AL FARE

La seconda parte delle nostre domande invitava gli interlocutori a formulare delle proposte. Roberto Toni (direttore del Teatro Niccolini di Firenze e neodirettore, assieme a Enzo Siciliano, del Teatro di Calabria), premette che l'attacco agli organismi teatrali privati è condotto dai teatri pubblici per contrastare una «forma di attività libera che sfugge a ogni possibilità di controllo» e che «oggi le forze più vitali della scena italiana adottano un modello privato». Soltanto dopo questa premessa accenna ai rimedi. Non esiste una soluzione «giusta» — dice Toni — ma una «strada da tentare: quella di una forte assunzione di responsabilità ai massimi livelli del ministero», perché occorre arrivare a «criteri chiari e leggibili, a decisioni difendibili anche se discutibili, estranee naturalmente a ogni logica burocratica o peggio clientelare». Sempre da Firenze, Poesio ricorda che «non si può proibire a nessuno di salire sul palcoscenico», ma «chi fa teatro dovrebbe assumersi in proprio il rischio economico legato alla sua attività». Oltre a questo, Poesio sostiene di non avere criteri belli e pronti, ma propone di «mettersi seriamente attorno a un tavolo, tutti insieme, per confrontarci con sincerità e disponibilità».

Le ultime nostre domande sono connesse tra loro, il «che fare» riguarda il dilemma sull'abolizione o il mantenimento delle sovvenzioni, la divisione di compiti tra settore pubblico e privato, l'esistenza o meno di modelli a cui guardare. Nessuno si pronuncia per l'abolizione delle sovvenzioni, tutti parlano di un rigore e di una trasparenza nelle assegnazioni, a volte, come Tiezzi, evidenziando l'operosità di un singolo settore. Tiezzi indica la rifondazione dell'Atisp (associazione delle compagnie di sperimentazione) come un fatto positivo degli ultimi tempi e dichiara di accettare in linea di principio una diminuzione dei soggetti sovvenzionati, purché i criteri nascano da un'analisi responsabile a tutto campo. Tiezzi propone anche la fondazione di un «Istituto per l'arte del teatro, destinato a individuare e a definire i fondamenti e l'essenza del fatto teatrale», un ente di diritto pubblico e a orientamento scientifico come il Cnr.

Gallone è preoccupato che «salvaguardando il già esistente» si arrivi in pratica a uccidere gli organismi teatrali, i quali vivono invece di ricambio, anche generazionale, a tutti i livelli: su quello bisognerebbe puntare. Conte è ancora più pessimista e dispera che si arrivi a una «selezione basata sui risultati arti-

stici»; i criteri quantitativi vigenti costringono tutti a pratiche discutibili («bilanci fatti con truffe tremende»), mentre dei veri problemi, dice, «non si parla, non se ne può parlare». Franco Parenti precisa che lo spreco è dato dalla provvisorietà delle proposte, oltre che dalla loro quantità; e che il flusso di denaro non dovrebbe escludere il teatro privato, «purché vi sia un'identità delle funzioni», mentre, paradossalmente ma non troppo, «capita spesso che il teatro pubblico si adeguasse alle stesse esigenze del teatro privato». Per Massimo Scaglione la confusione tra settore pubblico e settore privato è analoga in campo teatrale e televisivo. Secondo il regista torinese, si dà un'«armonica coesistenza» a condizione che «ciascuno abbia il senso del territorio, dell'ambito in cui deve muoversi». Diverso è il parere del direttore del teatro Eliseo di Roma, Battista: «Sono da tempo convinto che più di coesistenza si dovrebbe parlare di collaborazione. Ognuno deve saper svolgere il proprio ruolo nell'ambito delle funzioni cui è preposto, ma è comunque opportuno cercare insieme un punto d'incontro, specie nelle città in cui si svolge la propria attività. Ciò, prima di tutto, per uno scambio di esperienze, e poi anche per offrire al pubblico qualche momento unitario». Sulla collaborazione tra i due settori l'avviso di Marco Bernardi è diverso: «Tutti noi teatri pubblici abbiamo bisogno, nel corso delle nostre stagioni, di prodotti che solo il teatro privato può realizzare, e di avere in cartellone delle star che solo il teatro privato può pagare». Perciò, aggiunge, i due contendenti «stanno convivendo benissimo, nonostante si attaccino sulla stampa».

Giuseppe Di Leva, direttore dell'Ert in crisi dopo lo sfondamento di bilancio di Ronconi, ha una visione ancora più spregiudicata: «Il teatro pubblico non può rinunciare a prodotti d'intrattenimento, altrimenti rischia la paralisi economica... Non si capisce perché il teatro privato debba produrre spettacoli che incassano mentre quello pubblico spesso privilegia soluzioni che sono d'arte e di cultura ma che non incassano mai abbastanza». Come si vede, appena grattata la crosta di un rispetto reciproco, le definizioni del settore pubblico e di quello privato, così come dei modi d'interazione, sono varie e non sempre compatibili tra loro. È impensabile dunque che si possa arrivare a una normativa che soddisfi tutti quanti, ma resta il problema di come e chi debba decidere le nuove regole del gioco.

## SOLDI E STRUTTURE

A questo proposito Di Leva si dichiara «totalmente in disaccordo» con l'ipotesi dei «tre saggi», così come Edoardo Fadini, il quale formula una proposta alternativa: «È necessaria una Commissione di studio non elefantica ma ampiamente rappresentativa dei vari settori del teatro italiano, che tuttavia sia in grado di accogliere ed elaborare suggerimenti e prese di posizione ad ampio raggio. Tutto ciò richiede tempi ben calcolati e meccanismi di controllo assolutamente efficienti da parte delle categorie teatrali». Solo un lavoro collegiale, insiste Fadini, sarebbe in grado di partorire una legge sul teatro «organica e realmente riformatrice».

L'operatore torinese apre un'altra questione, quella delle strutture. Dice: «È ovvio che non si tratta solo di sovvenzionamento economico, bensì anche di sostegno verso le struttu-

re di circuitazione, verso quelle di informazione e, non ultime, quelle didattiche». Bernardi, pur dirigendo uno Stabile pubblico, dichiara che «la crescita deve essere delle strutture. Il teatro ha bisogno di fare ricerca. E bisogna realizzare tutta una serie di servizi sul territorio, per il pubblico». Paolo Cacchioli dirige uno Stabile privato: «Il criterio con cui si concedono le sovvenzioni deve ispirarsi alla produttività culturale. La selezione non va esercitata nel giudicare se uno spettacolo è bello o brutto: va giudicata la serietà con cui le imprese operano». Ribadisce Bruno Borghi, il quale da tre anni fa parte della Commissione ministeriale Prosa: «Il teatro non è spettacolo, è cultura: lo spettacolo teatrale non è che il risultato più evidente di una forte operazione culturale. In questo senso il 'ministero dello Spettacolo' è un ministero improprio». Riguardo alle strutture, Borghi accorderebbe una grande importanza alla formazione professionale. Dice «Il mio parere sulla situazione italiana in questo senso è negativo: la formazione è del tutto svincolata dalla produzione. Il Piccolo di Milano è stato veramente formativo negli anni Cinquanta-Sessanta: ha creato generazioni di artisti. Non è un caso che la crisi del teatro abbia coinciso con la crisi della scuola. Sarebbe importante che tutti i grandi teatri aprissero una scuola. Attualmente vedo le scuole italiane votate a formare quadri di artisti medi per un teatro che fa di tutto».

L'ultima domanda chiedeva di indicare eventuali esempi di «buon governo teatrale» in altri Paesi. La maggior attenzione dei nostri intervistati va alla Germania, nazione che offre — secondo Bernardi — «un buon esempio di teatro pubblico, sia nelle strutture cittadine che in quelle statali e dei vari Länder». Sono teatri, continua il regista di Bolzano, che «funzionano molto bene, con compiti molto diversi e un'ottima affluenza di pubblico. In Germania c'è una tradizione diversa, un investimento pubblico molto consistente e forse anche un clima che favorisce l'andare a teatro, perché fa freddo: se la gente vuole incontrarsi va a teatro». Anche Di Leva pensa che il teatro tedesco sia «il migliore» tra quelli esistenti: «La Germania, oltre ad avere mezzi economici e produttivi superiori ai nostri, va molto meno per il sottile per quanto riguarda il garantismo. I governi tedeschi hanno avuto molto coraggio nelle scelte, fino a creare un meccanismo solido e duraturo».

Fadini indica positivamente il modello tedesco, ma punta l'attenzione sulla Spagna, «dove si è dato grande impulso a ogni forma di teatro nuovo anche minimale, alla ricerca di nuovi spazi di attuazione e a sistemi di coordinamento da parte di uffici specializzati del Ministero della cultura». Cacchioli guarda con interesse ai *Centres Dramatiques Nationaux* della Francia i quali «gestiti da privati di nomina statale, rappresentano una forma mista alla quale ci ispiriamo». Anche Galione preferisce il modello francese, perché vi sono chiamate a dirigere i teatri «persone artisticamente al di sopra delle parti» e, dice, gli piacerebbe che qualcosa di simile potesse accadere in Italia, «che a dirigere i teatri ci fossero registi come Peter Brook, Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine; che venissero premiate con la gestione dei teatri pubblici grandi personalità come Savary o Arias». Più laconico Renato Borsoni: «Credo che quasi tutti gli altri Paesi europei siano gover-



nati meglio del nostro. Mi sento di condividere una recente provocazione di Massimo Castri, il quale afferma che in Italia il teatro pubblico deve ancora nascere: speriamo che ci pensi la nuova legge».

## ALCUNE CONCLUSIONI

Al termine di questa rassegna di opinioni il lettore avrà compreso che una relativa uniformità nella terminologia garantisce una omogeneità di atteggiamenti solo apparente. Ma capire in cosa consistono le differenze sostanziali non è facile. L'opzione pressoché unanime per un teatro d'arte e di cultura non ha il carattere di una scelta, visto che questo non viene opposto ad alcunché e considerato che anche l'altro termine, un teatro di massa e d'intrattenimento, non è condannato: se ne fa un problema di articolazione, semmai da esaminare spettacolo per spettacolo. Perciò il lettore che si sentisse in imbarazzo non pensi di essere solo. Chiediamoci: se le persone di cui abbiamo riportato l'opinione sono rappresentative del teatro italiano — e lo sono — come è possibile che siano contemporaneamente tutte d'accordo e tutte contro un qualcun altro che sarebbe «di troppo», ma che non viene mai designato con chiarezza? Rispondere a tale domanda non è un miracolo alla portata di *Hystrio*. Noi abbiamo cercato di porre le questioni fondamentali con la massima chiarezza possibile, rasentando la banalità pur di raccogliere un panorama di opinioni significative che spetta al lettore di vagliare. Pensiamo che nella piccola storia del teatro queste testimonianze costituiscano, con tutta la loro contraddittorietà, degli «atti» importanti.

Alcuni dati possiamo considerarli tuttavia per acquisiti in modo incontrovertibile. Ci riferiamo alla necessità dell'intervento pubblico nei confronti del lavoro teatrale, non essendo questo storicamente in grado di reggersi in un'economia di mercato. Se il lavoro teatrale, nella sua componente artistica e pro-

fessionale, è il patrimonio apportato dalla famiglia della scena, al polo pubblico spetta di predisporre condizioni, luoghi e mezzi per la produzione, la distribuzione, la formazione. Si vedano in proposito le dichiarazioni che ci ha rilasciato Leo De Berardinis. Da esse emerge che le compagnie raggruppate, un po' arbitrariamente, nella categoria della sperimentazione, hanno la consapevolezza di dover operare in un movimento di riforma che riguarda tutto il teatro.

La mancanza di una politica teatrale in Italia è stata fino a oggi sopportata e aggirata, con effetti anche positivi, ma così — e qui siamo davvero tutti d'accordo — non si può andare avanti. Il male non sta soltanto nell'ingerenza politica e nella spartizione lottizzatrice che hanno attaccato il lavoro della scena come un cancro, il male sta nella mancata assunzione di *responsabilità* che dovrebbe invece connotare ogni aspetto del lavoro teatrale. Inoltre sappiamo che oggi non si può pensare alla scena stagione per stagione: di fronte a una ridefinizione complessiva del panorama mediologico, la «minorità» del teatro dev'essere oggetto di una strategia di lungo respiro che preveda, oltre alla divisione dei compiti tra diverse strutture, i modi di un'interazione (anche con la tv, per esempio). Se tutto il teatro deve cambiare e non solo una sua parte, l'idea che *niente è da rifare ma tutto da fare* non è in fondo così provocatoria: è soltanto basata, ci pare, forse, sul buon senso. □

Hanno collaborato all'inchiesta: Fabio Bartoli, Elisabetta Dente, Franco Garnero, Luciana Libero, Angelo Longoni, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Francesco Tei, Brunella Torresin.

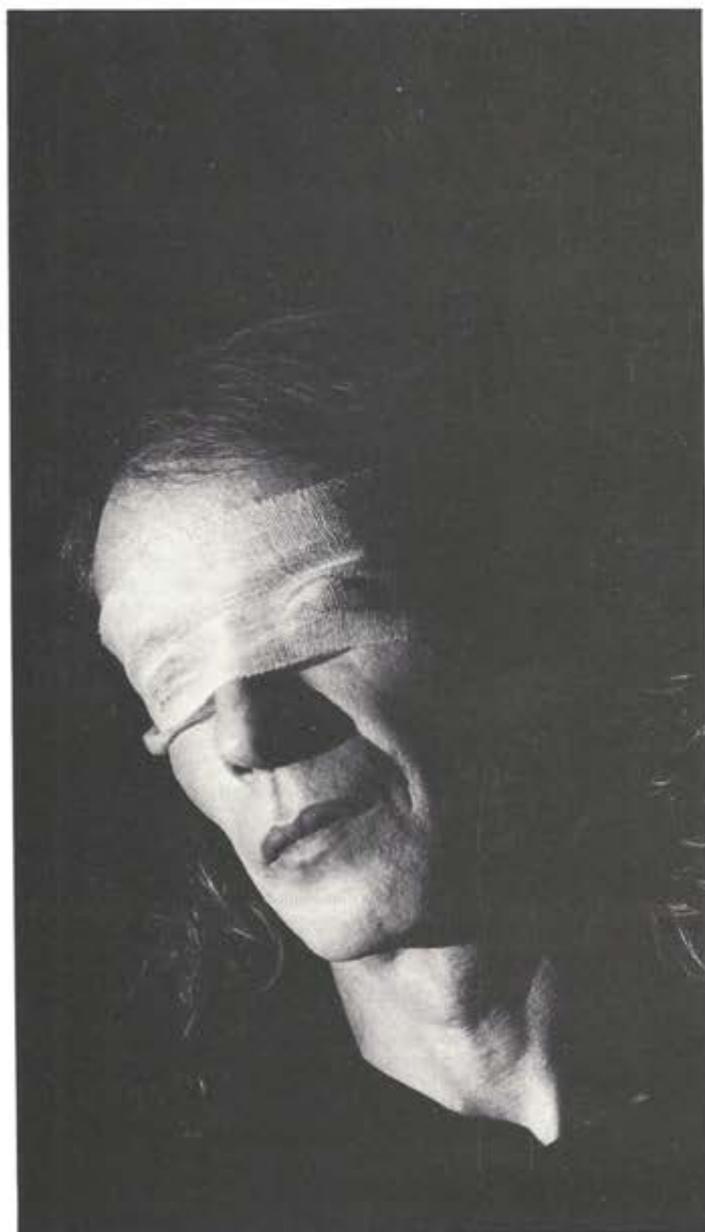
Le immagini che illustrano l'inchiesta sono: a pag. 3 il ministro Franco Carraro; a pag. 5, nell'ordine, Luca Ronconi, Maurizio Scaparro, Franco Parenti e insieme in questa pagina, in una foto d'archivio del '74, Giorgio Albertazzi, Luigi Squarzi e Ivo Chiesa.

LEO DE BERARDINIS  
SULLA POLEMICA DELLE SOVVENZIONI

# SPERIMENTAZIONE, O MORTE

*Dev'essere aiutato soltanto il teatro che abbia una funzione pubblica, e questa funzione pubblica è fare cultura - Oggi, invece, si pensa all'accaparramento del mercato, e al macabro balletto dei «Biglietti d'oro» - Chi fa del nuovo è la vittima di un doppio sistema di censura.*

ROSSELLA MINOTTI



**H**YSTRIO - *De Berardinis, che cosa, secondo lei, si aspetta il teatro sperimentale dal nuovo assetto legislativo?*

**DE BERARDINIS** - Per prima cosa, è da individuare la funzione del denaro pubblico. Perché gli enti pubblici devono dare dei soldi al teatro? È questa la domanda fondamentale. La risposta è semplice: perché il teatro abbia una funzione pubblica.

**H.** - *In cosa consiste, per lei, la funzione pubblica?*

**D.B.** - È quella di fare cultura, semplicemente. Il teatro dovrebbe produrre cultura teatrale, e non intendo il mettere in scena *I Promessi Sposi*. Il modo con cui si mettono in scena *I Promessi Sposi*, o un tramonto, può fare o no cultura teatrale. Perché oggi c'è un equivoco fondamentale. Molte compagnie scelgono di allestire un testo di Joyce o di Borges, e sostengono di fare cultura. Non è assolutamente vero. Un fatto culturale deve porsi nei confronti del pubblico in modo «altro» dal livello cui è giunto il suo fruitore, e lo scambio che avviene tra attore e pubblico non può essere che dialettico. Fatta questa premessa, la conclusione è una sola: la nuova legge deve fornire contributi a un teatro «minoritario» per scavalcare le esigenze commerciali. Punto e basta. Gli altri teatri non hanno nulla a che vedere con tutto ciò, devono autofinanziarsi. Loro affermano di non potercela fare. Bene, allora io dico: fate teatro sperimentale, altrimenti non fate più teatro, non è obbligatorio.

**H.** - *Ma qual è, secondo lei, il vero teatro minoritario e di sperimentazione?*

**D.B.** - Io credo che il teatro di sperimentazione non è altro che un teatro di poesia, e non può che sperimentare sempre nuove cose. È proprio un processo interno all'arte, che la porta a rinnovarsi totalmente, e quindi qualsiasi teatro d'arte è un teatro sperimentale, non di consenso pilotato. Altre definizioni non ce ne sono, ma all'interno di questa esistono diverse possibilità, infiniti modi di essere teatro. L'unica cosa importante è non confondere il dilettante che inizia a muoversi sulla scena con il concetto di «laboratorio». In questo senso il ministero ha inquinato le cose, e per risolvere problemi burocratici ha messo tra gli sperimentali tutte le compagnie agli esordi. La sperimentazione come la intendo io invece è maestria, ricerca veramente seria.

**H.** - *Chi dovrebbe essere a decidere sulla riorganizzazione del settore? Strehler ha proposto tre «saggi» con ampi poteri.*

**D.B.** - Certo è difficile ipotizzare chi dovrebbe essere a decidere, dopotutto l'uomo è uomo, e quindi può sbagliare. E poi ci sono saggi, in una società simile? Se ci sono ben vengano, e allora invece di tre potrebbe andarne bene anche uno. Certo le sovvenzioni non vanno tolte come è stato fatto ora, e a stagione iniziata per giunta, da persone non competenti, che non sono mai andate a teatro per vedere quello che succede. Hanno voluto tagliare senza discernimento, per mancanza di informazione, e colpendo soprattutto gli sperimentali quando invece sarebbe necessario un processo di riassetto di tutto il teatro italiano.

**H.** - In pratica, le sovvenzioni come andrebbero assegnate?

**D.B.** - Se devono servire soltanto a chi non fa teatro commerciale, devono essere assegnate a progetti di ricerca seri e onesti. Ma il discorso non riguarda soltanto le sovvenzioni. Noi abbiamo bisogno di edifici. Non abbiamo teatro, non abbiamo un'organizzazione che possa promuoverci e farci conoscere, non abbiamo sale dove provare. E poi bisogna sganciare il concetto di teatro da quello della replica, del borderò. Noi sperimentali abbiamo tempi diversi, e soprattutto abbiamo l'esigenza di far circolare i nuovi risultati ottenuti, e adeguatamente. Non bisogna mandare le compagnie allo sbaraglio, nelle zone dove non c'è pubblico, nei teatri italiani che al settanta per cento hanno problemi tecnici di palcoscenico, porte e sedie che cigolano, un riscaldamento rumoroso. Non funziona nulla insomma.

**H.** - È dunque un lavoro complesso quello che attende il legislatore.

**D.B.** - Certo. I problemi non si risolvono togliendo dieci milioni all'uno o all'altro. Io faccio parte del direttivo dell'Atisp, l'Associazione dei Teatri Sperimentali Italiani; noi abbiamo sempre sostenuto che questi tagli non andavano fatti. Tutti dovrebbero accedere alle sovvenzioni, ma anche noi siamo scontenti di come si definisce e si fa il teatro di sperimentazione. Il problema poi, oltre che produttivo, è anche distributivo. Il nostro teatro non avrà mai un rapporto verificato col pubblico, visto che non ce lo fanno incontrare, e con varie scuse. Mi impediscono di circolare con la censura economica, ma in realtà io mi trovo ancora, alle soglie del Duemila, a rivendicare la libertà di pensiero, perché il nostro pensiero teatrale non può agire senza una possibilità materiale.

**H.** - Esistono all'estero esempi di buongoverno teatrale a cui ispirarsi?

**D.B.** - Direi di no, perché, tornando alla semplificazione iniziale, in tutti i paesi c'è una contrapposizione tra teatro di potere e di non potere. Se c'è il potere, inevitabilmente ci sono anche la sua ideologia,

il suo cinema, la sua musica e anche il suo teatro. La nostra minoranza deve però essere salvaguardata, non sopportata, proprio perché si tratta di una ricchezza intellettuale che potrei definire banalmente democratica. Una minoranza che si contrappone è sempre utile a un organismo sociale, purché sia permanente. Voglio dire che non si tratta di intraprendere una carriera per poi passare a un banale teatro di consenso.

**H.** - Niente promozioni, quindi?

**D.B.** - Quando il teatro sperimentale sarà promosso non avrà più senso, vorrà dire che ha sbagliato. Ma per fortuna ci saranno sempre dei giovani che diventeranno minoranza.

**H.** - Ma le premesse attuali garantiscono per il futuro una coesistenza più o meno pacifica tra teatro pubblico e privato?

**D.B.** - Certo, eliminando il problema quantitativo dei borderò. Trovo addirittura macabro che oggi possano insignirti del «Biglietto d'oro», premiandoti per il numero di spettatori raggiunto. L'importante è che il teatro pubblico non faccia il verso a quello privato, cercando conferme in televisione per esempio, e soprattutto che il teatro privato non abbia i soldi che spettano a quello pubblico. E poi è necessario portare il discorso sulla centralità dell'attore, come sostengo ormai da venticinque anni. Ci stiamo invece smarrendo in un teatro di organizzazione, di scenografia, che elegge a protagonisti quelli che dovrebbero essere soltanto dei supporti.

**H.** - Una situazione quasi disperata?

**D.B.** - Direi proprio di sì, visto che attualmente esiste soltanto un tipo di teatro, quello di accaparramento di mercato. □

Nella foto a pag. 8, Leo De Berardinis in «Novecento e mille».

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

# Il Piccolo Teatro è cultura.

 EniChem

sponsor istituzionale

LE QUESTIONI DELLA SCENA  
IN ITALIA E IN FRANCIA

## MODESTE PROPOSTE PER RESTAURARE IL TEATRO

*Tre punti per fare chiarezza: autonomia dai poteri pubblici, responsabilità diretta dei professionisti dello spettacolo e controllo della sponsorizzazione - Il fondo di sostegno per il settore privato e il Consiglio del teatro: due strumenti possibili - Ripensare all'impegno progettuale che era vivo negli anni Cinquanta - Contro l'effimero, sono importanti i programmi pluriennali.*

BERNARD DORT

**C**redo che occorra attenersi a tre punti fermi. Il primo è che l'aiuto dello Stato e degli enti locali, indispensabile al teatro, non deve incidere sulla sua direzione e gestione. Il secondo riguarda la responsabilità dei professionisti dello spettacolo: essi devono poter orientare e gestire il lavoro teatrale, e ovviamente risponderne in sede di rendiconto culturale ed economico. Il terzo punto segnala piuttosto un pericolo, quello della sponsorizzazione. Non sono contrario alla sponsorizzazione ma essa — oggi tendenza alla moda specie in Francia — non può sostituirsi all'aiuto pubblico.

Tenendo fermi questi punti, mi pare che oggi si dovrebbe distinguere il teatro essenzialmente in tre settori. C'è un «teatro come servizio pubblico» oggi in crisi, ma la cui idea va a mio parere restaurata. Non si tratta di fare dell'ideologia, ma di ragionare nuovamente sulla sua struttura e sulla sua *missione* specifica. In proposito occorrerà riprendere alcune idee degli anni Cinquanta, quando esso era basato su una compagnia stabile e quando il pubblico era un punto di riferimento sostanziale: voglio dire che mi sembra da scartare l'ipotesi di un pubblico di massa quanto quella di un pubblico d'*élite*, e che il riscontro di pubblico dovrebbe costituire una voce non secondaria nel rendiconto di un teatro sovvenzionato.

Un secondo settore è quello del teatro di ricerca, da riorganizzare completamente rispetto alla situazione in cui si trova, ma anch'esso dev'essere sostenuto da Stato e Enti locali, sia pure con criteri diversi da quelli del teatro servizio pubblico. Il teatro di ricerca non è un'anticamera del teatro «normale» o una sorta di federazione dei debuttanti: è la scelta di un modo di produrre teatro secondo altri parametri, che vanno perciò considerati nella loro particolarità. Nemmeno si può escludere che la sperimentazione si faccia anche nei teatri pubblici o altrove, l'importante è che ad essa si applichi una intelli-

genza *ad hoc*. E c'è infine un teatro commerciale, il quale a sua volta deve poter contare su un certo aiuto pubblico, ma in misura rilevante. In proposito, prenderei in considerazione il caso francese. In Francia esiste un «fondo di sostegno» per il teatro privato costituito con una parte delle tasse che lo Stato preleva sugli incassi; il fondo è redistribuito dagli stessi impresari privati.

### CONTRATTI CON I TEATRI

Riguardo alla gestione del denaro pubblico destinato al teatro, credo che essa debba dipendere dai professionisti dello spettacolo. Penso per esempio a un «consiglio del teatro» (un po' sulla falsariga dei *councils* inglesi) che decida gli investimenti e le ripartizioni. Non escluderei che vi possa essere un consiglio apposito per il teatro di ricerca. Il consiglio o i consigli dovrebbero definire la politica del teatro, ovvero tanto i criteri generali di ripartizione che la ripartizione vera e propria. I consigli dovrebbero essere composti da professionisti dello spettacolo, critici ed esperti, rappresentanti del pubblico e della collettività. È molto importante al loro lavoro, così come a tutti i dati relativi al lavoro teatrale, sia data la massima pubblicità. È noto che ora, invece, sia in Francia che in Italia le informazioni sulle sovvenzioni e sull'andamento del teatro sono tenute quasi segrete. È anche importante poter impostare programmi pluriennali. Intendo dire che i responsabili del denaro pubblico dovrebbero stipulare dei contratti con i teatri, salvo poi seguire di anno in anno l'esecuzione e l'andamento dei progetti. Né possiamo considerare le definizioni di struttura in modo rigido; è necessaria, al contrario, una grande elasticità che permetta diversi tipi di impresa teatrale e di sovvenzionare anche quelle nuove, non previste.

In Francia, uno dei problemi più gravi è quello della contraddizione tra centro (Parigi) e

decentramento o provincia (praticamente tutto il resto della Francia). C'è il pericolo che la mentalità parigina conformi ai suoi criteri tutto il teatro e c'è un pericolo di sottomissione dei teatri alle autorità locali. In «provincia» l'ingerenza di politici e burocrati nel lavoro teatrale si avverte pesantemente. Invece, insisto, lo Stato dovrebbe essere il garante di una politica generale, impostata e svolta in accordo con i professionisti del teatro.

L'istanza centrale dovrebbe avere un progetto (non un «piano» da economia socialista) pluriennale per il teatro. Tale progetto dovrebbe riguardare anche il rapporto tra teatro e mass media, oggi tutto da ripensare. Non credo in una «legge» sul teatro, precisa e buona una volta per tutte; credo che anche l'assetto legislativo dovrebbe essere l'abito, o la struttura di tale progetto.

Il quadro che ho velocemente delineato si avvicina alla situazione francese, ma, per quel che capisco, non mi pare troppo distante dalla situazione italiana. In Francia siamo in presenza di diversi pericoli. C'è un'eccessiva stabilità delle strutture, un irrigidimento che dipende anche dal dirigismo statale. Si rileva poi una eccessiva politicizzazione dei teatri che dipendono soprattutto dagli Enti locali. E infine, ma non meno preoccupante, si assiste a una «commercializzazione» del teatro pubblico, che tende così ad allinearsi, per competere, a quello privato: la logica delle coproduzioni, della sponsorizzazione, della coproduzione con i mass media per attirare sulla scena i divi, hanno effetti deleteri. Penso, per fare un solo esempio, ad un teatro nazionale come quello di Lione, che scrittura un divo del cinema come Michel Serrault (con un cachet altissimo) per l'*Avaro* di Molière e poi replica lo spettacolo in un teatro privato parigino facendo pagare salatissimi biglietti. È una confusione tra settore pubblico e privato che non si capisce a cosa serva, e che sicuramente nuoce al teatro. □

INIZIATIVA DELLA REGIONE LOMBARDIA  
PER IL PROSSIMO AUTUNNO

# BUONGOVERNO DEL TEATRO UN CONVEGNO A MILANO

*L'incontro è promosso dall'assessorato alla Cultura e Informazione anche per conto delle altre Regioni - Due i temi: specifico teatrale nella società dei mass-media e rapporti fra il governo e l'ente regionale - Presenti anche relatori stranieri - Dichiarazioni dell'assessore prof. Cavalli.*

L'inizio della stagione di Prosa '88-'89 coinciderà praticamente, a Milano, con un convegno sul Teatro che s'annuncia di sicuro interesse sia per i temi all'ordine del giorno che per la congiuntura «riformatrice» annunciata dalla «legge Carraro». Promuove l'incontro l'assessorato alla Cultura e Informazione della Regione Lombardia, ma a nome e per conto degli identici assessorati di tutte le Regioni italiane. Il titolare dell'assessorato lombardo, prof. Andrea Cavalli, rappresenta infatti per delega l'insieme delle Regioni italiane presso il Consiglio Nazionale per lo Spettacolo; ed è dunque in questa veste che promuove il convegno, previsto in linea di massima per il 14 e 15 ottobre prossimi. Due i temi centrali: «lo specifico teatrale nella società dei mass-media» e «teatro e territorio: ruolo delle Regioni».

*Hystrio* ha chiesto all'assessore prof. Cavalli di spiegare ragioni e obiettivi del convegno.

**HYSTRIO** - *Non sono pochi, tutt'altro, i convegni, seminari, dibattiti e tavole rotonde che si tengono sulla questione teatrale. Perché, allora, questo convegno d'autunno a Milano?*

**CAVALLI** - Non certo per aggiungere confusione. Al contrario, con l'intendimento di contribuire a fare chiarezza. Il dibattito sul teatro — se preferisce il «consulto», visto che del teatro si parla come di un malato forse «non immaginario» — è in effetti molto diffuso, quasi quotidiano. Ma è anche frammentario, voglio dire settoriale, diviso in una congerie di aspetti particolari, che di volta in volta rispecchiano gli interessi certamente legittimi, ma parziali, delle varie componenti il sistema teatrale. Il nostro scopo è invece quello di provocare una riflessione insieme generale e approfondita sulle due questioni a mio parere oggi fondamentali: la natura dello specifico del teatro e le regole del buongoverno teatrale. Con particolare riguardo, per questo secondo punto, ai rapporti fra il governo centrale e il territorio, considerato che a promuoverlo è l'ente regionale. Sarà opportuno ch'io precisi che, per questo incontro, ho ricevuto un incarico specifico dal comitato di coordinamento delle Regioni per lo Spettacolo: sicché il convegno è l'espressione della volontà di tutte le Regioni italiane di contribuire ad un'ampia riflessione sulle condizioni della nostra scena nel momento in cui il governo promette una legislazione di settore.

**H.** - *Vuole precisare meglio la tematica del convegno?*

**C.** - Gli aspetti, fondamentalmente, sono due. C'è una parte che vorrei definire di «rifondazione teorica». E questo perché non è forse inutile, anzi mi sembra necessario, procedere ad una ridefinizione dello specifico teatrale — che cos'è e che cosa non è teatro, intendo nella sua essenza e nelle sue finalità, in questa società dei mass-media

in cui è caratteristica la diversificazione crescente delle forme di spettacolo. Il principio, se vuole, è «teorizzare bene per legiferare e regolamentare bene». Se non si stabilisce prima dove stanno il buon teatro e il cattivo, come può fare chiarezza il legislatore?

**H.** - *E il secondo aspetto?*

**C.** - Il secondo aspetto non è, per quanto stavo dicendo, slegato dal primo, ma presenta caratteri di concretezza. Sono ancora nel complesso mal definite le attribuzioni e le funzioni delle Regioni — che hanno, al riguardo, regolamentazioni difformi — nel campo del teatro di prosa. Ciò non facilita i rapporti con il ministero competente; determina sovrapposizioni di ruoli e, in definitiva, non garantisce l'utilizzazione ottimale delle risorse. Dunque, il convegno dovrà prendere in esame proposte e progetti, realizzati o allo studio, per migliorare questi rapporti fra il ministero dello Spettacolo e le amministrazioni regionali. Nell'interesse reciproco e nell'interesse del teatro.

**H.** - *Che cosa sarà il convegno, in sostanza; e che cosa non sarà?*

**C.** - Sarà un incontro dove la cultura teatrale dovrà suggerire le regole del buongoverno teatrale. Dunque, un convegno di esperti, ad alto livello. Mi auguro che accettino di venire a Milano le migliori intelligenze italiane, ed europee, ed i più capaci operatori culturali che hanno scelto di esprimersi e di agire nel teatro. Non sarà un dibattito astratto, slegato dalla realtà della società d'oggi. Non sarà la cassa di risonanza o, peggio, il campo di Agramante di piccoli interessi di parte. L'istituzione regionale, che lo promuove, è garante di una impostazione pluralistica, al di sopra delle parti.

**H.** - *Come pensate di preparare un incontro così impegnativo?*

**C.** - Un gruppo di lavoro, da me coordinato, ha cominciato a consultare esperti ed addetti ai lavori. Fa parte di questo lavoro di consultazione l'invio di centinaia di questionari, per ognuno dei due temi all'ordine del giorno, a operatori teatrali, registi, attori, impresari, drammaturghi, critici, docenti, politici e amministratori. Le loro risposte saranno tenute in massimo conto per la definitiva preparazione del programma dei lavori e per la elaborazione delle relazioni di base, che dovranno così riflettere non ristretti punti di vista, ma le idee e i ragionamenti più accreditati nel mondo del teatro.

**H.** - *Chi pensate di invitare?*

**C.** - Le categorie e i gruppi che ho indicato, senza preclusioni naturalmente, proprio per quel pluralismo del dibattito che intendo garantire. E anche studiosi da paesi europei: se è vero che il teatro italiano si prepara a una svolta, non è male che tenga conto anche di certe esperienze straniere. □

MARINA MALFATTI:  
INQUIETUDINI E SUCCESSI

# «QUALCUNO GIOCA COI DADI TRUCCATI»

*«Ho perso tempo a cercare di essere come gli altri, artificiale, sexy, brillante - Poi ho capito che dovevo accettarmi com'ero, nella mia singolarità - Oggi so che assumere un personaggio significa affacciarsi sul baratro dell'inconscio, a rischio di perdersi: ma è proprio questo che mi affascina - La Marina oscura, notturna, quella rivelatasi con "Malombra", non è tutto: sono una donna che ha voglia di muoversi, di fare dei progetti - A Cobelli sono grata di avermi consentito, nella "Fiaccola", di manifestare senza complessi ciò che mi tenevo dentro - Nella "Cintura" sono stata il personaggio ma anche l'attrice Malfatti vista da Moravia - Alla legge sul teatro chiedo di muovere guerra agli sprechi».*

UGO RONFANI



**S**ul teatro italiano, così com'è ma anche come dovrebbe essere, e sul ruolo che in questo teatro è bene assuma un'attrice che intenda, come suol dirsi, salvarsi l'anima, Marina Malfatti ha idee precise. Come potrebbe non averle, del resto, dato che fra le nostre attrici della generazione di mezzo è una fra le più colte e intelligenti, e inoltre sa tenere gli occhi bene aperti non soltanto su quanto di nuovo succede sulla scena, ma anche sui cambiamenti della società, fino a dare a questa curiosità i tratti di un'inquietudine che le fa rifiutare la *routine*, e la spinge a rimettersi ogni volta in discussione?

Forse, una sua eleganza e un suo pudore naturali mettono un po' in ombra questa irrequietezza intellettuale, e una sensibilità che le fornisce antenne pronte a captare quel che succede nel teatro e nel mondo. Bisogna conoscerla bene per sapere e capire quale ricchezza di sentimenti e di idee si muova dietro un'apparente levigatezza di atteggiamenti, di quali entusiasmi disinteressati sia capace questa adepta del *self control* e come, dopo avere magari intransigentemente e a lungo esposto un punto di vista, con attenzione si concentri sulle opinioni degli altri.

Va da sé che una donna del genere non può essere definita d'un tratto, con una formula. Attrice intellettuale? Sì, se con questo si intende che il destino dei suoi personaggi la Malfatti lo esplora con la cosiddetta ragion critica, usando gli apparati di una solida cultura; no, se questo vuol dire farle il torto di considerarla povera di sentimento e di istinto. Figura appartata, solitaria? Sì, se con questo si vuol dire che non ama gli intruppiamenti sempre un po' volgari e raramente disinteressati per preferire un relativo isolamento, che le garantisce autonomia di giudizio e libertà di comportamenti, naturalmente refrattaria — dirà — ai *clan* politici e culturali e alle etichette; no se questo relativo isolamento viene interpretato come fredda, calcolata, elitaria separatezza, perché gli amici riconoscono a Marina gli slanci del cuore ed il fervore dell'impegno propri delle nature generose. Sicché sarebbe giusto definirla, semmai, con la formula del suo Camus, del Camus da lei interpretato: *solitaire et solidaire*.

Attrice di convenzione? Attrice sperimentale? Anche su questo punto è difficile circoscriverla in una definizione. Se è la *Tosca* di Sardou, si fa gioco insieme al regista Trionfo delle pompe del melodramma per mostrarci con calcolato *estranamento*, in senso moderno, la singolarità di un «tragico destino» costruito sull'ingenuità di una donna che crede di sconfiggere l'arroganza del potere con le ragioni del cuore. Se rivisita la tragedia greca, lo fa per dare luce, soprattutto, a quanto di immanente e specifico c'è nella natura femminile, senza che questa *recherche* sia però rubricabile come acceso femminismo. Se accetta di mescolarsi alle ombre e ai fantasmi decadenti del D'Annunzio della *Fiaccola sotto il moggio*, lo fa a patto di essere guidata da un «regista del sottotesto» come Cobelli. Mette a confronto, acutamente, Sartre e Mishima, quasi a sottolineare che la drammaturgia è storia di riscontri, rimandi e sotterranee corrispondenze; e se torna a regalare a quella parte del pubblico che la ricorda nei suoi esordi brillanti un personaggio di Neil Simon, eccola pronta subito dopo ad esplorare i penetrali dove s'incontrano esistenzialismo e psicanalisi, interpretando *La cintura* di Moravia. Già vogliosa — come si vedrà — di moineggiare dietro il ventaglio della *Vedova scaltra* del Goldoni. E intanto, con la stessa professionalità (ma è qualcosa di più: è la curiosità di capire il mondo attraverso la scena, la natura umana attraverso il personaggio) partecipa magari alle riunioni dell'Anonima Alcolisti al fine di rendere fino in fondo, nel film interpretato per la Rai *Silvia è sola*, la figura di una borghese, madre di due figli, che diventa alcolizzata.

## I SEGRETI DEL PERSONAGGIO

Quanto detto finora — a mo' di introduzione, ma senza la pretesa di fare piena luce su una personalità tanto complessa — induce a capire che ogni volta, ad ogni nuovo spettacolo, l'avventura teatrale comincia, per Marina Malfatti, assai prima delle prove in palcoscenico. «La creazione del personaggio — dice — mi interessa più della scelta: ed è una minuta, analitica invenzione, la ricerca delle chiavi giuste per entrare nella stanza dei suoi segreti, una marcia di avvicinamento fra la mia psiche e la sua natura. Con l'ambizione impossibile, ostinatamente perseguita, di mettersi al suo posto. E che questa invenzione del personaggio sia, se fatta così, pericolosa io lo so bene, perché significa affacciarsi sul baratro dell'inconscio, a rischio di cadervi dentro, di perdervi l'equilibrio. Ma è proprio questo rischio che mi attira, è questa avventura che mi tenta. Nei momenti più impegnativi, quando cioè mi sono misurata con personaggi di alta statura, fare teatro per me ha significato questo».

Per dirla in altro modo, è come se il metodo Stanislavskij dovesse

di necessità, per Marina Malfatti, essere riveduto e corretto da Freud e Lacan. Converterà tenerlo presente per capire il senso di quanto ci dirà qui di seguito sul suo mestiere di attrice e sulle sue scelte. La ricerca e la conquista di un personaggio è sempre, per lei, una sorta di «caccia allo Snark» tra realtà e fantasia, tenace razionalità e abbandoni al mistero: nel che consiste — con il rischio di perdersi — il gusto di inventarsi cento vite immaginarie. Il che equivale a dire, anche, che c'è sempre, per Marina Malfatti, un *doppio teatrale*: sopra il palcoscenico davanti al pubblico e, prima di questo, un proprio teatro dove tiene a rappresentarsi messinscena segrete. Magari, con il gusto quasi infantile, o adolescenziale, del travestimento. Come si è dato il caso per *Tosca*.

**HYSTRIO** - *Appunto: perché Tosca?*

**MALFATTI** - Se posso rispondere d'un fiato, senza scorciatoie, perché *Tosca* è la trasgressione, la diversità.

**H.** - *Ma Tosca è l'Ottocento teatrale, il melodramma! Sarà bene spiegare.*

**M.** - *Tosca trasgredisce, è diversa — e per questo va alla sua perdita — per un motivo molto semplice, così semplice che può anche sfuggire, come succede per un oggetto che non vedi più perché l'hai sempre davanti agli occhi. Tosca pretende di vivere secondo il suo privato — ed è il privato di una donna che ama — mentre tutti, intorno a lei, sono mossi dalle ragioni della politica, sia la cospirazione o la difesa del potere. Naturalmente è perdente, ma è questa la sua gloria. Se capisse le regole del gioco, quelle che governano il comportamento del «popolo degli uomini neri» che la regia di Trionfo ha addensato intorno ai colori dei suoi mutevoli umori, Tosca non piomberebbe nella disperazione e nella follia, non ucciderebbe né morirebbe. Ma Tosca queste regole non può capirle, perché lei è istinto, passione e vita mentre gli altri sono i disincarnati fantasmi del potere, delle rivoluzioni e delle controrivoluzioni. E lo sforzo che Tosca — alla fine di una vicenda che Trionfo ha voluto vissuta, recitata e osservata attraverso il prisma di quella «società dello spettacolo» ch'è il melodramma — fa per ricacciare nell'ombra, sulla scena, le macchine della tortura, fra i cadaveri incombenti, assume propriamente il significato di una lotta della vita contro la morte.*

## PERCHÉ TOSCA SI È PERDUTA

**H.** - *Crede che queste intenzioni di lettura siano state capite?*

**M.** - Forse si è badato di più alla operazione di destrutturazione della macchina scenica di Sardou compiuta da Trionfo. Il quale, beninteso, non ha certo voluto restituirci — è troppo colto ed intelligente per farlo — un semplice, improponibile reperto archeologico del teatro dell'Ottocento borghese. E ha invece voluto, primo, recuperare con attenzione, mescolando affetto e ironia, quanto della memoria storica del teatro ancora ci appartiene e, secondo, mostrare che cosa noi, oggi, possiamo trovare, come dicevo, dietro la «beatificazione» di una diva del canto dal tragico destino, nel tempio del melodramma per l'appunto, dove si celebravano i riti della religione culturale dell'Ottocento. Oggi, in questa società massificata, omologata, conformata ai modelli patinati della società dello spettacolo, per cui ti è fatto obbligo di essere esattamente come essi sono, senza scarti e trasgressioni, l'archetipo *Tosca* — potrà sembrare un paradosso — è un'anomalia del sistema, una lacerazione dell'ordine o del disordine costituiti, implicitamente una voce di dissenso o di protesta.

**H.** - *Tosca femminista? Marina Malfatti anche?*

**M.** - In un certo senso, sì. Se il femminismo è affermazione dello specifico femminile e non arroganza, non prevaricazione. La mia *Tosca* afferma l'ingenua certezza dell'amore in un mondo dominato dall'odio e dalla crudeltà. Questo per me, è il femminismo. Poi, sappiamo, del femminismo esiste anche la caricatura.

**H.** - *Ma una diva del belcanto, come Tosca, è una donna ambiziosa. Un'attrice di teatro anche. O no?*

**M.** - Certo. Il mestiere che faccio mi porta ad essere ambiziosa. A volere il successo, a correrli incontro. Ma c'è un limite. Il successo nella carriera non è tutto. Sono e sarò impegnata al massimo nel mio lavoro, non però fino al punto da vivere la carriera come un'ossessione. È la ragione per cui ho sempre voluto che la mia vita privata avesse giusti spazi. Quando ho costruito ben bene un personaggio, pezzo a pezzo, viene il momento in cui sento il bisogno di togliermelo di dosso. Di mettermi magari i capelli sul naso. Di infrangere il modello, la norma, per essere nuovamente diversa. E così me stessa. Vorrei consigliare lo stesso ai ragazzi e alle ragazze d'oggi, così preoccupati di identificarsi con i modelli proposti dai mass media.

**H.** - *Sbaglio, o questo bisogno di superare il muro del conformismo determina anche le sue scelte di attrice? Il suo elogio della diversità, diciamo pure dell'imperfezione, non è forse, anche, un rifiuto di una*



*«perfezione artificiale» richiesta dalla finzione scenica?*

**M.** - Credo che sia così. Il mio elogio dell'imperfezione, come lei dice, ha origini personali. Anzi intime.

**H.** - È troppo chiederle di spiegare?

**M.** - Giovane, io sono cresciuta come un essere che si sentiva imperfetto. Ero bambina quando una forma tubercolare a una gamba mi costrinse ad un lungo periodo di immobilità. Gli altri bambini correvano ed io là, immobile. Fra i dodici e i quattordici anni credetti che sarei rimasta invalida per la vita. Poi guarii, completamente, e diventai uguale agli altri. Dentro, però, continuai a sentirmi diversa. Sicché il mio problema fu quello di convincermi, poi, che ero uguale agli altri, nella vita e più tardi nella professione. Il che comportò

della confusione, e qualche inconveniente. Come attrice, ad esempio, mi sono realizzata lentamente, diciamo che sono diventata un'attrice conosciuta abbastanza tardi. Perché l'ho capito dopo: volevo a tutti i costi essere uguale agli altri, per quell'assillo della diversità ch'era stato tutt'uno con la malattia, e finivo così per essere talmente finta che di me, di quello che ero realmente, veniva fuori poco o niente.

**H.** - Poi?

**M.** - Le cose cambiarono quando presi coscienza che dovevo assolutamente essere com'ero, trovare il coraggio di propormi con le mie particolarità, magari le mie anomalie; e che anche i miei personaggi dovevo costruirmi così, partendo dal mio modo di essere. Oggi ne sono convinta. Ormai considero un privilegio, ma anche un dovere, fabbricarmi personaggi a modo mio, sentirli e viverli come proiezioni della mia personalità, e basta.

## UN INCONTRO, POI MALOMBRA

**H.** - Tutto questo, la coscienza della convenienza, anzi del dovere di accettarsi, è coinciso con un momento particolare?

**M.** - Credo che tutto sia stato più facile da quando ho finito per non dare più retta a quanti, come attrice, mi volevano molto femminile, bella e fatale — il che, come può immaginare, non faceva che alimentare quel mio complesso di inferiorità — per dire a me stessa che il vero problema non era quella di essere sexy, ma autentica.

**H.** - Possiamo legare questo ad una fase della sua carriera?

**M.** - Verso la metà degli anni Settanta, all'epoca della versione televisiva di *Malombra*. L'incontro con la malinconica eroina del Fogazzaro mi aiutò a trovare, dentro di me, la coscienza e quasi la fierezza di essere com'ero, diversa dai modelli che mi erano stati imposti.

**H.** - Dunque, un personaggio della letteratura la spinse a trovare se stessa?

**M.** - Sì, ma questo è vero soltanto in parte. Il cambiamento avvenne, prima che sulla scena, nella vita. Fu legato all'incontro con una persona che apparteneva al mondo dello spettacolo, ma che ebbe un posto importante nella mia vita privata. Qualcuno che mi convinse che avevo torto a volere fingere a tutti i costi di essere più affascinante, più allegra o più spiritosa di quanto lo fossi. Poi tutto questo si riversò sul palcoscenico.

**H.** - Domanda quasi certamente indisponente. Non è che il ricordo della sua malattia adolescenziale, quel sentirsi diversa con riferimento a quanto le era allora accaduto lei lo visse, diciamo, come una sorta di recita, nella vita?

**M.** - Ma neanche per sogno!

**H.** - ... che si sentisse in diritto di essere «protetta», proprio perché aveva delle difficoltà a realizzarsi «come tutti gli altri»?

**M.** - A livello dell'inconscio, sì, è possibile. Ma, vede?, di tutto questo io posso parlare soltanto adesso. Prima no, prima era una cosa dolorosa, di cui mi vergognavo. Vivevo quella mia diversità, rispetto agli altri ragazzi della mia età, come un'autentica menomazione. Il contatto con gli altri era difficile, mi sentivo isolata dai compagni, temevo che mi sfuggissero. E allora, dopo essere guarita, pensai che per conquistare il mio posto nel mondo dovessi a tutti i costi essere bellissima. Sposarmi, come feci, a poco più di diciassette anni fece parte di quel tentativo ansioso, e sbagliato, di togliermi di dosso i complessi. Di smettermi di vergognarmi perché non ero come gli altri. Ma non stiamo trasformando la conversazione in una seduta psicoanalitica?

## TRA FEYDEAU E DOSTOEVSKIJ

**H.** - No. Cerchiamo di conversare con la sincerità delle persone amiche. Però è giusto: da questo momento lasciamo da parte il privato.

**M.** - Anche perché, altrimenti, temo che di me venga fuori soltanto la parte d'ombra, notturna.

**H.** - Qual è la parte solare di Marina Malfatti?

**M.** - Non so se è una parte «solare»; però il ripiegamento su me stessa è soltanto una parte del mio carattere. Ammettiamo pure che sia la conseguenza di quella volontà di cominciare ad accettarmi, finalmente, così com'ero: sta di fatto che io mi sento piena di energie, da dispensare nel lavoro e nella vita. Ho una gran voglia di muovermi, di agire, di fare dei progetti, di comunicare ad altri i miei entusiasmi. Come se un'altra persona, in me, fosse riuscita a cancellare il periodo della fragilità e dell'incertezza.

**H.** - Bene, anzi benissimo. Da un punto di vista professionale abbiamo chiarito, finora, che gli esordi nel teatro brillante — Due sull'altalena, con Foà, dopo i Corsi Simon a Parigi e un passaggio al Centro di Cinematografia di Roma — fecero parte anch'essi di quel «travestimento» psicologico.

M. - Nel vero senso del termine. A quell'epoca, per esempio, portavo elaboratissime parrucche, chiedevo al trucco il massimo dell'artificio. Di autenticamente mio, l'ho detto, davo poco o niente. Se sulla scena funzionavo, nonostante tutto, forse era perché non riuscivo ad impedire, nonostante quegli artifici, che da me si sprigionasse una sorta di visceralità. Non saprei dire altrimenti. Era la giovinezza che prendeva il sopravvento sul resto. Fatto sta che ero riuscita a convincermi che la mia sorte fosse quella dell'attrice brillante. Pareva che Feydeau dovesse essere il mio nume tutelare. Intanto, magari, leggevo Dostoevskij, e Kafka.

H. - Poi, abbiamo detto, la versione televisiva di Malombra, come momento della svolta. Ed è strano che questa svolta, in fondo, si sia verificata non sul palcoscenico, ma davanti a una telecamera.

M. - È vero. Non è che io abbia fatto moltissima televisione. Il caso però ha voluto che quelle quattro o cinque cose da me realizzate per il video — *Malombra*, *Anna Kuliscioff*, *Teresa Raquin*, adesso *Silvia è sola*; e prima di tutto il resto, già nel '65, nella serie *Maigret* — avessero un buon impatto sul pubblico. E, cosa singolare, rivelassero a me stessa, prima che agli altri, certe mie insospettite possibilità interpretative. Quelle mie già lontane apparizioni nel *Commissario Maigret*, ad esempio: mi sono rivista di recente e le assicuro che è roba da psicanalisi. Si vedeva l'altra attrice, l'attrice drammatica, che s'affacciava ancora intimidita, smarrita, cercando di fare dimenticare l'attrice brillante. Penso che anche il successo di *Malombra*, cui debbo la popolarità, debba essere ascritto all'apparizione dell'altra Malfatti, che in quel personaggio oscillante fra mistero e follia riusciva, finalmente, a mostrarsi senza travestimenti.

H. - Termina così l'equivoco e nasce, dunque, la vera Malfatti. Che affronta un repertorio sempre più ambizioso. A proposito di repertorio: perché un'attrice come lei, predestinata ad esprimere roveli e crisi di identità, è rimasta relativamente lontana da Pirandello?

M. - Di Pirandello ho fatto *Il gioco delle parti*, tanti anni fa. E, quella sorta di inflazione verificatasi intorno a Pirandello mi ha disuasa. Ho finito per scegliere altri moderni e contemporanei. Soprattutto, ho voluto misurarmi con i classici greci, Sofocle, Aristofane.

H. - Credo si possa dire che l'incontro con Cobelli, in occasione della *Fiaccola sotto il moggio*, per lei sia stato determinante.

M. - Certamente sì. C'è chi ha detto che Cobelli ha trasformato la tragedia di D'Annunzio in una sorta di *thriller* alla Poe, che ne ha fatto un'antologia di tare fisiopsichiche e una storia di licantropeschi agguati notturni. Io ho invece ammirato incondizionatamente la «vivisezione» operata da Cobelli su questo testo, che è stato così restituito alle caratteristiche e ai limiti di una tragedia aristocratico-borghese chiusa in un mondo contadino in sfacelo, gonfia di umori decadenti. Ma a parte la mia adesione al suo progetto registico, io sono grata a Cobelli di avermi consentito, nel ruolo di Gigliola, di avanzare enormemente nella rappresentazione di un subconscio che mi tenevo dentro da tanto ma che non avevo avuto fino ad allora il coraggio di manifestare. In quel ruolo, io ho raggiunto uno dei punti più avanzati di libertà espressiva. Spero perciò che si concreti una nuova possibilità di collaborazione con Cobelli, questa volta nella *Vedova scaltra* di Goldoni. Goldoni interpretato da Cobelli non può non essere un evento teatrale.

H. - Il malinteso di Camus, lo spettacolo Sartre-Mishima, la collaborazione con Alida Valli e Geppy Gleijeses: tappe di questa messa a fuoco di un repertorio «a rischio». Poi, Moravia. Cos'è stata, per lei, La cintura: una sfida?

M. - Sì, ma non nel senso che comunemente si crede. Moravia ha fama di scrittore scandaloso, per il modo in cui parla del sesso. A me, invece, non è questo che nella sua opera interessa, quanto la sua facoltà di essere sempre tra realtà e astrazione, come sospeso di un palmo da terra, senza per questo essere estraneo alle cose del mondo. sento congeniale alla mia natura quel realismo metafisico, non so come dire altrimenti, in cui si muovono i suoi personaggi, così «veri» e «contemporanei» proprio per il rischio dell'alienazione che continuamente corrono. All'inizio della vicenda, c'è il critico cinematografico Moravia che vede *Anna Kuliscioff*, ne discute in una tavola rotonda ed elogia la mia interpretazione. Questo mi autorizza a chiedergli di provarsi a scrivere una commedia per me. Vaga, gentile promessa, poi silenzio. E il giorno di Pasqua dell'86 una sua telefonata per dirmi che la commedia è scritta e che s'intitola *La cintura*. Conosce il resto: la messinscena di Guicciardini al *Teatro di Roma*, il gran discutere della critica ed io felice perché, sulla scena, mi è toccata la straordinaria avventura di essere non soltanto Vittoria, il personaggio, ma l'attrice Malfatti vista da Moravia.

H. - Il teatro italiano sta attraversando un periodo confuso. Attori ed attrici celebri confessano di essere stanchi, sfiduciati, delusi. Qual è il suo stato d'animo?

CARANCIA <sup>CASH ACCOUNT</sup> <sup>trascante numero a mente.</sup>

Tic. cordi nune a scroccation le mani e le braccia

VITTINISMO - AVVICINAR/SCARICARE  
C'AVARARE la tua momento per momento - Paura di essere NEROCARI x x è normale. IRRESPONSABILITÀ? (VINCI) NON TENERE a dare lo caffè agli altri: e barto -

Diff: cello e due uti fiale - Proiettare due sette la stessa fiosa (donna bruna via Napoli scroccation mani) inga fazione → quando fissa, la interrompono, x n' rete

telefonare <sup>SIVA È SOLA</sup> <sup>ACCOUNT</sup>  
Via Napoli - Ma viene ad opinis  
Francesca B. 685

palare avole molto altre come ai radi - fissità uguale

IL CONTRASTO è il solo che ti permette di vedere: quello che sei - Rimane un ambiente tutto beronno - Finito non c'è il confronto l'al colist e vive in un stato di incomparabilità

Si one di si stesso. Si sente talmente sporca dentro che vuol pulirsi tutto lo

VUO MANGIARE PIÙ <sup>CASH ACCOUNT</sup>

PARIARE senza guardare negli occhi - C'AVARARE le mani Gioia con un oggetto (accubito) per essere

PIAURA: traccio le mani! Quando Silvia è con qualcuno che la costringe a non guardare negli occhi - CAPIRE CHE SILVIA i figli non li ha seguiti fatto bucare - Lavati i figli piccoli e me li nitron grandi - SILVIA sarebbe capace di intendersi x e x deve capire che fa una sfoga, più vol le faga niente

Vopito = lavorare molto la lavoro dentro e come ho lo cuffio tralasciato nel commuere grandezze perati e lavorare bene invece che a tre celle pensate dietro al collo -

Sei GENIILISSIMO contatto da x a x altro  
Il senso di colpa di fe due e n' don ora ai figli  
Si Pendere nozione del tempo -  
FARE sfoggiare proprio l'ultima

M. - Constato anch'io che c'è confusione, che è diventato difficile fare spettacoli di qualità, richiamare l'attenzione di un pubblico distratto. Però mi consolo: faccio un mestiere che mi piace, che mi consente di trasferire nei personaggi le nostre passioni, le nostre inquietudini e i nostri sogni. Non è privilegio da poco.

## IL GRAN TEATRO DEI SATELLITI

H. - A parte ciò, appartiene anche lei agli «apocalittici» che pronosticano la morte del teatro ad opera della televisione?

M. - Non si tratta di essere «apocalittici», si tratta di guardare in faccia la realtà. La satellizzazione dei programmi televisivi realizzerà il «gran teatro del mondo» in ognuna delle nostre case. Ciò è insieme straordinario e mostruoso. Ma io non credo che il teatro sia per questo condannato a morire. A patto che non pretenda di competere sullo stesso terreno della televisione e del cinema. Il terreno sul quale deve battersi è quello della qualità, per affermare la sua inalienabile capacità di stabilire un contatto vero fra il palcoscenico e il pubblico, trasmettere emozioni che il video e lo schermo non possono dare. Sento propugnare dalla vostra rivista la difesa di uno specifico teatrale. Sono d'accordo.

H. - Sperimentazione sì o no? È in corso una polemica. Lei che ne pensa?

M. - La sperimentazione garantisce contro i rischi di involuzione e va strenuamente difesa. Ma difenderla significa anche distinguerla dal velleitarismo inconcludente di molti, troppi gruppi teatrali affidati a registi immaturi, composti da attori di insufficienti livelli di professionalità. La difesa della sperimentazione esige filtri selettivi.

H. - Il teatro italiano è in attesa di una legge. Che cosa si aspetta, lei, dal nuovo assetto legislativo?

M. - Una cosa, soprattutto: la guerra agli sperperi. Abbiamo avuto spettacoli che sono costati somme astronomiche, e che sono rimasti in cartellone venti o trenta giorni, soltanto per soddisfare le manie di grandezza di un regista, di un attore, di un assessore. Questo deve finire. Bisogna impedire che taluni giochino con i dadi truccati. Se così non fosse, addio entusiasmi, addio qualità, addio teatro. □

A pag. 12, una bella immagine di Marina Malfatti. A pag. 14, l'attrice in «Tosca» di Sardou, regia di Trionfo, con Arnoldo Foà (Scarpia). In questa pagina, il taccuino degli appunti presi da Marina Malfatti nel corso delle sedute dell'«Anonima Alcolisti», cui ha partecipato per documentarsi sul personaggio che ha interpretato in «Silvia è sola», per la RaiTv. Il ritratto di copertina di Marina Malfatti è stato appositamente eseguito per «Hystrio» dalla pittrice e scultrice Vannetta Cavallotti.

ALMANSI LEGGE «BETRAYAL», PROTOTIPO  
DI UN TEATRO DELL' AMBIGUITÀ

## I TRADIMENTI DI PINTER ASTRONAUTA DELL'OMBRA

*Come Dante, il commediografo inglese non ha fiducia nei futurologhi - Ma rifiuta anche la lezione della storia, e ritiene che la psicanalisi abbia la pretesa morbosa e arrogante di voler spiegare l'arte a tutti i costi - Che cosa c'è dietro la confusione del linguaggio delle «persone per bene» con cui lo scrittore costruisce la sua «drammaturgia della solitudine».*

GUIDO ALMANSI

Nel ventesimo canto dell'*Inferno*, Dante tratta con estrema disinvoltura gli indovini: questi intrallazzatori del destino individuale, sfrucugliatori del mistero del futuro. Con notevole sadismo il poeta sposta la loro testa verso la parte posteriore («ché da le reni era tornato 'l volto»), in modo che la punizione si adatti metaforicamente alla colpa: «Perché volse veder troppo davante / Di retro guarda e fa retroso calle». Non solo, la sfilata pesante e brutale degli indovini, uno dietro l'altro, ma in posizione rovesciata perché tutti guardano e avanzano all'indietro, suggerisce pratiche sessuali immonde, così come immonde furono le loro pratiche divinatorie. Se tutti camminano a ritroso, in una fila indiana non è più il ventre che si trova di fronte le terga di colui che ci precede, ma il contrario: le terga che si trovano di fronte il ventre di chi davanti: «Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga». La prossimità lessicale del sostantivo «ventre» e del verbo (raro) «attergarsi» dice di più che cinquecento pagine di Aldo Busi.

### GULLIVER E I TURVIES

Se guardare nel futuro è un peccato capitale, che dire di quell'altro comportamento abominevole, lo sguardo verso il passato? Ecco il brano di diario di un viaggiatore dell'immaginario:

«Domenica, 31 febbraio. Dopo tre giorni di navigazione abbiamo avvistato un'isola e ci siamo sbarcati. L'isola è chiamata Topsy dai suoi abitanti, i Turvies, che formano una società ben organizzata con un sistema complesso e articolato di leggi e culti religiosi. Essi credono in un Dio che ha creato sia questo che un altro mondo, e regge il loro destino in maniera paterna, benevola e previdente. L'aldilà è composto da un inferno e da un paradiso dei Turvies, non molto diversi dai nostri regni dell'oltretomba; ma i Turvies credono che l'altro mondo preceda invece di seguire la nostra vita sulla Terra. Nel loro inferno i Turvies, espiano i peccati che commetteran-

no dopo in vita, e in paradiso sono ricompensati per il loro futuro comportamento virtuoso, eliminando così il colossale paradosso della nostra teologia: la coesistenza della onniscienza di Dio e del libero arbitrio dell'uomo. Uno dei peccati più gravi nella loro teodicea è l'interesse nel passato, il desiderio di scoprire ciò che è avvenuto prima e di esplorare le cause e le motivazioni delle azioni umane, relitti di avvenimenti remoti. I divinatori del passato, che nelle nostre terre europee o americane si chiamerebbero storici, archeologi o psicanalisti, sono puniti nelle sezioni più basse e più atroci dell'inferno dei Turvies. I dannati sono costretti a guardare sempre innanzi e non hanno il permesso di dare un'occhiata dietro le spalle, come atroce profezia della loro futura curiosità per ciò che si sono lasciati dietro. Di conseguenza, sono incapaci di difendersi dagli improvvisi attacchi dei diavoli, che li assaltano alle spalle e li prendono a calci nel sedere».

Peccato che Gulliver non abbia mai raggiunto la terra dei Turvies e non ci abbia lasciato un resoconto della sua visita, che sarebbe stato molto più prezioso di questo rozzo brano di diario. Ma i problemi morali sollevati dalla teologia turviana rimangono interessanti e degni di attenzione. Basta spostare lievemente il nostro angolo di prospettiva per considerare la memoria non come il prezioso ricettacolo del nostro passato, fonte e origine di ciò che siamo oggi; bensì un letamaio di cose di cui sarebbe giusto sbarazzarsi con il facile strumento dell'oblio, invece che conservarle avidamente per giustificare il nostro presente. Ma anche senza arrivare a questi eccessi di misomnemonismo, c'è qualcosa di malsano nella pratica della psicanalisi con la sua morbosa curiosità per i relitti di ciò che è stato, con la sua caparbia volontà di sottrarre ciò che è giusto dimenticare della moralissima pratica dell'oblio. C'è qualcosa di stolidamente arrogante nella illusione che questa disciplina pseudoscientifica possa apportare un contributo chiarificatore alla pratica della letteratura, della poesia e del teatro. La

psicanalisi invece arricchisce e sviluppa il nostro ricco repertorio di illusioni e di fantasie: è letteratura, non contribuisce alla letteratura; è teatro, non trova «convergenze, complementarità, integrazione» col teatro. Io sarò disposto ad accettare entusiasticamente la psicanalisi quando i suoi cultori concentreranno il loro interesse sulla grandezza letteraria di Sigmund Freud.

Pure il teatro sembra incapace di vivere senza la memoria, come nel caso della trilogia di Eschilo; senza la ricerca della memoria perduta, come nel ciclo di Edipo; senza la persistenza del ricordo, *Amleto*; senza la ricerca della verità attraverso lo scavo nel passato (metà del teatro europeo; ma limitiamoci a *Otello* e a *Spettri*); senza gli sforzi per liberarsi dal peso della memoria: il teatro di Pinter. Ma Pinter rappresenta un caso eccentrico almeno per quanto riguarda una commedia, *Betrayal*, che accetta il gioco della memoria del passato e dell'esperienza del presente, della ricerca delle cause e degli effetti, ma procedendo a ritroso, dalla fine al principio, dalla risoluzione all'origine. Ed è su questo che vorrei discutere.

### LA VUOTA CHIACCHIERA

*Betrayal* («Tradimenti»), l'ultima commedia *full-length* di Pinter (è del 1978), che ha avuto un grande successo commerciale negli Stati Uniti ed è stata trasformata nel film omonimo con la sceneggiatura di Pinter stesso e la regia di David Jones, copre lo stesso materiale linguistico delle sue commedie precedenti, *Old times* («Vecchi tempi») e *No Man's Land* («Terra di nessuno»). Nelle sue prime commedie Pinter aveva dimostrato di essere un artista della mimica verbale, copiando in un *transcript* trascendentale l'inarticolatezza, la mancanza di disinvoltura, la confusione concettuale del discorso di tutti i giorni. Nelle sue ultime commedie invece, tutto questo non c'è più, in particolare a partire da *Old Times*. I personaggi sono diventati eloquen-

ti e intelligenti: senza impedimenti verbali, ingorghi alla laringe o occlusioni mentali. Sono ancora capaci di orchestrare il peso morto della vuota chiacchiera, del discorso microscopico intorno a niente, che Pinter manovra da gran virtuoso; ma tutto questo avviene a livelli socialmente alti del discorso, non tra i reietti della società come in *The Birthday Party* («La festa di compleanno»), *The Dumb-Waiter* («Il calapranzi»), *The Caretaker* («Il guardiano») o nella famiglia di Max il macellaio in *The Homecoming* («Il ritorno a casa»). Nelle ultime commedie i protagonisti sono «persone per bene».

*Betrayal* sembra anche vicino a *Old Times* nel suo conflitto basilare, con una trama che rimescola il convenzionale triangolo amoroso e due competitori che lottano per ottenere il controllo sul terzo personaggio: come Deeley e Ann in *Old Times* duellano per vincere l'attenzione di Kate, così Robert il marito e Jerry l'amante di *Betrayal* sono in competizione, e ognuno dei due si sforza di tenere per sé Emma, moglie e amante clandestina. Ma è proprio così? Viene da dubitarne, nonostante il riferimento obliquo alla commedia precedente nella scena d'apertura di *Betrayal*: «Just like *old times*», «Proprio come ai vecchi tempi», dice Emma a Jerry. *Betrayal* dimostra uno scarso interesse per la crudele triangolazione dell'amore (tranne forse nella scena a Venezia, con il dialogo, teso e feroce pur nella sua britannica pacatezza, fra il marito che ha scoperto il tradimento e la moglie). La commedia sperimenta in un territorio poco esplorato: quello dell'«avanti scapuma», del procedere all'indietro invece che in avanti (anche se qui Pinter ha potuto trovare ispirazione e precedenti in *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett, e *Artist Descending a Staircase*: («Artista che discende una scala») di Tom Stoppard). Il testo progredisce e regredisce lungo le linee di una relazione adulterina fra Jerry e Emma: dai postumi della fine dell'*affaire* alla stanca fase finale; poi indietro fino al momento culminante del rapporto fra i due amanti; e in seguito piano piano risalendo fino all'ardente esplosione del loro amore all'inizio. Regredisce nel tempo, ma progredisce dall'apatia finale alla passione iniziale (beh, l'equivalente pinteriano della passione: diciamo un accaloramento erotico-sensuale). È come il gioco spagnolo, *el juego del revers* (illustrato nel fortunato libro di Antonio Tabucchi), in cui un gruppo di bambini trasformano immediatamente una locuzione come *caracol* («lumaca») in una parola nuova e sorprendente, usando l'ordine inverso delle lettere, *locarac*. Questo gioco linguistico è una utile metafora di molti esperimenti nell'arte e nella letteratura moderna che cercano di esplorare il lato oscuro della luna, proprio come *Betrayal*: anche Pinter è un astronauta dell'emisfero in ombra che denuncia la fragilità del nostro concetto di causa ed effetto nel suo viaggio a ritroso nel tempo.

## IL FUTURO È TROPPO

Ma bisogna chiarire un punto: l'idea di rovesciare come un guanto il corso del tempo è in primo luogo un *con-trick*, uno stratagemma, un *gimmick*, un *tour de passe-passe*, un trucco (uso questa pletora di parole plurilingue perché l'italiano «trucco» copre un'area troppo vasta, è troppo generico per definire la specificità di *gimmick* o di *con-trick*), co-



me un pattinatore che va all'indietro per dimostrare la sua abilità. Ma è un *gimmick* che funziona, non solo drammaticamente, anche concettualmente. L'innesto della marcia indietro non ci aiuta a comprendere i personaggi ma a sottolineare la nostra incompetenza psicologica. Proprio nel momento in cui cerchiamo di collegare insieme episodi diversi della vita prima colla sequela tradizionale di causa ed effetto e ora, in *Betrayal*, colla sequela non convenzionale di effetto e causa, ecco che perveniamo alla paurosa rivelazione che lo stesso concetto di causalità è fittizio (un gigantesco trucco da prestigiatore inventato dagli storici?). L'arte della divinazione è un falso, e l'arte della divinazione all'indietro, anche detta storia, pure. La commedia svaluta il concetto di storia in questo ripercorrere il tempo passato: di storia pubblica, la storia vera e propria; e di storia privata, cioè la psicologia dell'individuo, perché la causa segue l'effetto in questo viaggio well-siano nel tempo. Nel concentrare l'interesse della commedia sul comportamento di tre personaggi giù nel pozzo del tempo, sempre più in fondo, immergendoli nella *fons et origo* della vicenda, *Betrayal* ci costringe a rendersi conto che gli avvenimenti sono soprattutto discreti. Una conoscenza esaustiva e accurata di ciò che succede a casa mia, o a casa vostra, o nel Palazzo della Borsa, o in Parlamento, nel luglio 1988 non ci aiuta a indovinare ciò che vi succederà in agosto; ma nemmeno a ricostruire quanto è successo in giugno. Gli storici e i futurologi sono ugualmente degli imbroglioni.

## EROI DELL'ORRORE

Il pubblico si era spesso lamentato del fatto che Pinter provvedesse così poche informazioni circa il passato dei suoi personaggi. Chi era Stanley in *The Birthday Party*? Da dove veniva? Quale scuola aveva frequentato? Con che banca aveva il suo conto corrente? *Betrayal* dimostra l'infondatezza di queste lamentele, perché ora il commediografo fornisce al pubblico tutta l'informazione necessaria, svolgendo gli avvenimenti del passato scena per scena. E alla fine noi spettatori rimaniamo ignoranti quanto prima. *Betrayal* è una commedia disperata per il pubblico, che dovrebbe apprendere da questa lezione drammatica la debolezza delle sue pretese di conoscenza, per via storicista o per via psicanalitica; ma la commedia è disperata anche per una seconda ragione: i personaggi non sembrano meritare di essere così vuoti.

Indirizzata a un pubblico di benestanti che può identificarsi nei tre personaggi (un editore, un agente letterario, una gallerista), la commedia è più persuasiva delle precedenti per un pubblico metropolitano perché minore è la distanza fra i personaggi e spettatori. Se noi facessimo una lista degli eroi e delle eroine delle commedie di Pinter, probabilmente scopriremmo che la più parte di loro sono disperati per l'angoscia del senso di colpa o per un errore del destino. Qualcosa non ha funzionato nella loro vita, da Stanley in *The Birth day Party* a Hirst in *No Man's Land*. Ma non c'è niente di sbagliato nella vita di Robert, di Emma, di Jerry; e, ciò che è ancora più spaventoso, in fondo tutto va bene nonostante i tradimenti, i *betrayals*. Sono persone intelligenti, che sanno parlare, colte, responsabili, equilibrate, dalla mente aperta, impegnate in attività interessanti. Possono scegliere di testa loro come vivere la loro vita, che non è affatto tragica; e dove posare il tesoro della loro fedeltà e della loro fede. Eppure Pinter è riuscito a comunicare un senso di immensa desolazione al loro dialogo. «I don't think we don't love each other», «Io non credo che noi non ci amiamo», è la pusillanime dichiarazione di Jerry a Emma, col suo sconcertante doppio negativo (la stolidissima traduzione ufficiale di Laura Del Bono e Elio Nissim distrugge completamente la sottigliezza della frase con la loro consueta brutale insensibilità: «Non posso credere che non ci amiamo più», che è tutta un'altra cosa, proveniente da una commedia di Sardou o di Henry Bernstein). O si pensi alla figura di Casey, il nuovo amante di Emma, che «sta scrivendo un romanzo su un uomo che abbandona moglie e tre figli...» (dunque la sola vera novità della letteratura autobiografica sarebbe il biglietto della metropolitana per spostarsi da un quartiere all'altro delle città?). E quale abisso di solitudine si nasconde dietro il commento casuale del marito alla moglie circa il suo avversario in una partita di *squash*, Jerry: «Mi è sempre piaciuto Jerry. A dire il vero, lui mi è sempre piaciuto molto più di te. Forse avrei dovuto essere io ad avere una relazione con lui»: che non è una confessione omosessuale, bensì la prova che una partita di *squash* è più forte dell'amore. □

Nella fotografia, (1987) Harold Pinter.

IL FUTURO DELLA SPERIMENTAZIONE  
LA PAROLA A UN PROTAGONISTA

## TIEZZI: ECCO DOVE VANNO I «MAGAZZINI»

*Parlo al singolare: non ci appoggiamo su cartelli ideologici ma sulla ricerca individuale - Da «Ebdomero» alla trilogia «Perdita di memoria», fino a «Hamletmaschine», la scrittura scenica è sempre stata, per noi, analoga al linguaggio delle arti figurative - Dire «Teatro d'Arte» significa definire, oggi, un modo produttivo equivalente alla regia critica che rigenerò la scena negli anni Cinquanta - Vorrei fondare un Istituto per l'arte e il pensiero teatrali e per lo sviluppo armonico dell'attore - Ammiro Ronconi, mi interessa il lavoro di De Berardinis, approvo Testori.*

MELINA MIELE



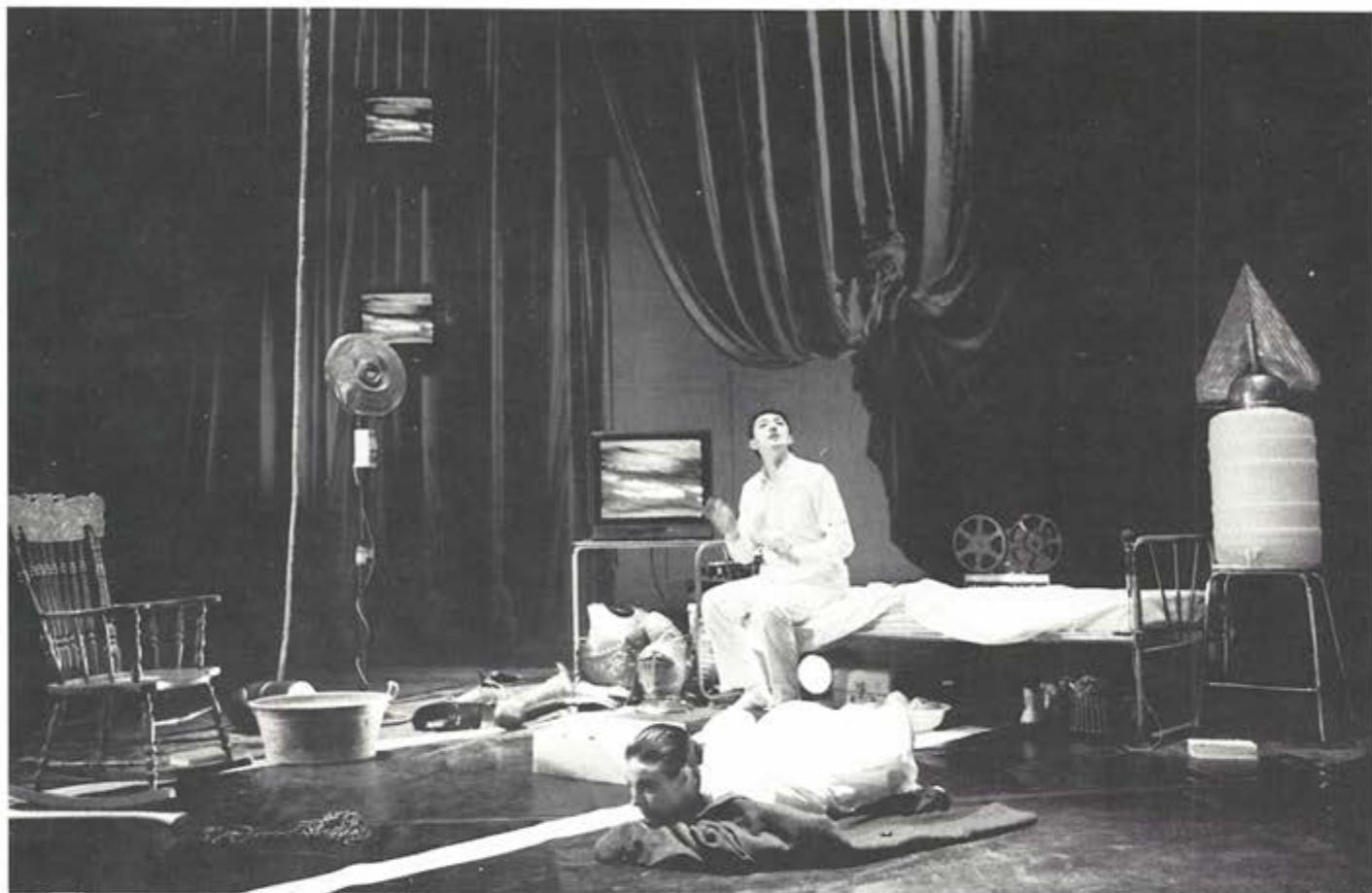
**I**n questa conversazione con il direttore di *Hystrio*, Federico Tiezzi ricostruisce la propria biografia artistica e l'itinerario dei *Magazzini*, il gruppo di cui è fondatore e regista. Con il tempo, le tappe di una ricerca alla quale tutti, anche gli avversari, riconoscono rigore e coerenza, si sono consolidate, nel caso dei *Magazzini*, in un preciso metodo di lavoro e in uno stile ben definito.

I *Magazzini*, oggi, rappresentano senza dubbio una punta avanzata in un settore che di volta in volta è stato definito *Off*, sperimentazione, avanguardia, terzo teatro, e che Tiezzi preferisce chiamare teatro d'arte. Al clamore suscitato dai loro primi, provocatori spettacoli, chiusa la polemica per la nota «vicenda del cavallo», si è sostituito il consenso di un pubblico giovane e fedele, cui si è aggiunta una crescente attenzione della critica. Nel frattempo — e ciò va a loro merito — Tiezzi e i suoi compagni di lavoro hanno badato a non farsi imprigionare nelle formule e nella *routine*, rischio dal quale non sono immuni neppure le avanguardie più irrequiete.

E siccome le sorti della sperimentazione teatrale sembrano essere rimesse in discussione dalle nuove norme sulle sovvenzioni, e dagli orientamenti del futuro assetto legislativo, è parso opportuno a *Hystrio* offrire, attraverso la conversazione-intervista con Federico Tiezzi, una testimonianza dall'interno dell'avanguardia, per migliore conoscenza dei suoi problemi, dei suoi obiettivi e delle sue aspettative.

**H**YSTRIO - Anzitutto, e per rapide tappe, la vostra storia. L'ex *Carrozzone*, poi i *Magazzini Criminali* e infine i *Magazzini*: quale è stato il percorso della vostra ricerca?

**TIEZZI** - Devo fare due premesse. Innanzitutto, parlando dei *Magazzini*, bisognerebbe parlare forse al singolare. La fase del gruppo finisce con il *Carrozzone*. Dal '79 in poi, ho cercato di rendere individuali e separati i corpi all'interno di questa compagnia, fondata su una cultura di gruppo cui continuo a fare riferimento. Io mi considero adesso — e via via, nella perdita del nome, ciò si sta individuando — Federico Tiezzi che dirige i *Magazzini*. In questo senso, dunque, io parlo al singolare. Comunque, la mia è la storia della compagnia da me fondata, nel '72. Inoltre, io non vengo da studi teatrali, ma storico-artistici. Ho studiato con gli allievi di Roberto Longhi e questo mi ha portato a dare la prevalenza, sulla scena, all'elemento figurativo, che io cerco di rendere il più possibile drammatico, cioè in relazione al dramma che vado a rappresentare. Al di là della drammaturgia, al di là dell'attore, cerco di dipingere un quadro. Nei primi spettacoli analizzai il meccanismo teatrale avendo come riferimento quei pittori — penso a Signac, a Seraut — che, nelle loro tele, facevano un'analisi ottica della pittura, della distanza dall'oggetto. Era un po' la stessa cosa per noi, in quegli anni: un teatro che denominai teatro analitico, cioè un'analisi degli elementi del linguaggio teatrale, della scrittura scenica, all'interno degli spettacoli. Dall'80, con *Crollo Nervoso*, cominciai a firmare le regie e a interessarmi, con Craig, al «Dramma». Da allora gli spettacoli hanno cominciato a girare intorno all'idea di un testo e, contemporaneamente, all'idea di uno stile di messa in scena. Si pensi per esempio a Brecht. O ad Artaud: ne *I cen-*



ci, dà indicazioni stilistiche molto forti. Parla di suoni e luci particolari, di movimento particolare degli attori. Cioè, vi sono testi «poetici» per cui esiste uno stile di messa in scena che li esprime.

#### DOPO «CROLLO NERVOSO»

**H.** - Dunque, l'obbligatoria e necessaria ricerca di un'espressione stilistica adeguata e aderente al testo?

**T.** - Esattamente. Per portare a effetto questa intuizione ho cominciato a scrivere. Ma non sono mai stato un vero drammaturgo. Si è sempre trattato di testi subordinati all'immagine e scritti per attori di cui già conoscevo capacità e possibilità espressive. Mancavano solo le parole. Non che loro me le suggerissero. Io capivo che avrebbero potuto recitarle meglio di tutti. Nel frattempo mi interessai anche a una definizione di Copeau: con il teatro si cerca, soprattutto, una musica. Si tratta di rendere scenicamente questa musica. Credetti allora, attraverso la ripetizione di alcune parti del testo, di alcune sequenze di azioni, o frammenti di esse, di rendere più evidente questo senso musicale, ritmico. Dopo *Crollo Nervoso* — salto uno spettacolo che detesto, *Sulla strada* — per passare a *Ebdomero*, di De Chirico.

**H.** - Perché questo testo di De Chirico? Prevala la ricerca estetico-formale o ci sono ragioni di contenuto?

**T.** - Direi estetico-formali. In *Ebdomero* De Chirico riesce a dipingere con le parole. A essere letteralmente metafisico, nel senso della pittura metafisica, anche con questo testo.

**H.** - Vengono in mente registi cinematografici come Dreyer o Bresson.

**T.** - Due autori che amo moltissimo. Per *Genet a Tangeri*, subito dopo *Ebdomero*, nell'84, feci interpretare Genet a una donna. Marion D'Amburgo citava la sublime, non

c'è altra parola, Falconetti in *Jeanne D'Arc* di Dreyer. *Genet a Tangeri* è la prima vita immaginaria — dopo vennero *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria* di Paolo Uccello — e si fonda su certi romanzi, certi miti di Jean Genet. *Ritratto dell'attore da giovane* è invece ispirato ad alcuni scritti di Juana de la Cruz sulla notte oscura. Io vedevo l'attore dentro questa notte oscura che, in realtà, è una salvezza, perché scendiamo a picco nella nostra interiorità. Le vite immaginarie sono raccolte in una trilogia, *Perdita di memoria*; e la memoria a cui mi riferisco è quella della classicità. Quindi, attraverso questa scrittura personale arrivo più vicino al testo e, curiosamente, al testo di altri. Anche se Antonin Artaud, una tragedia, uno degli ultimi spettacoli, mette in scena l'autore e ha dietro di sé tutti i suoi testi. Ho scelto quelli incomprensibili e una poesia di Hölderlin che mi sembrava esprimesse certe convinzioni di Artaud meglio di alcune sue affermazioni. Infine, questo *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Inizialmente non lo avevo scelto. Volevo fare *Quartet*. Questo scritto non ha, forse, una qualità letteraria molto alta ed è, per il mio gusto, un po' troppo monolitico. Lui lo considerò una tragedia in cinque atti e alla prima lettura è sicuramente affascinante, ma io inizialmente non sapevo proprio come trasferirla sulla scena. Più che un testo mi sembrava un pretesto. Tutto viene enunciato, non c'è sviluppo dei personaggi. Prima si parla dello stupro, poi si comincia a narrare della rivolta e di Amleto sopra la rivolta, e Ofelia poi diventa Elettra. Insomma, un dramma didattico in crisi, non saprei come definirlo altrimenti.

**H.** - Come ha superato allora questa impasse iniziale, di un testo intrigante ma difficilmente decifrabile?

**T.** - Müller afferma di restare alle parole,

quello che è scritto significa quello che è scritto. Ma io, forse per natura, sono costretto a scavare. Ho messo sotto un altro testo: l'*Amleto* di Shakespeare. Secondo me, questo dà una spiegazione, non a caso, a molti passi di *Hamletmaschine*. Ho poi trovato altre citazioni abbastanza forti. Prima di tutto Eliot, poi lontane assonanze con Beckett. In questa violenza verbale, in questa materia abbastanza cruda mi è sembrato di avere un riferimento a Genet. Ho così letteralmente supportato gli attori — che mi chiedevano continuamente «io chi sono, che cosa devo fare» — con tutti questi elementi, indirizzandoli sulla strada dello spettacolo.

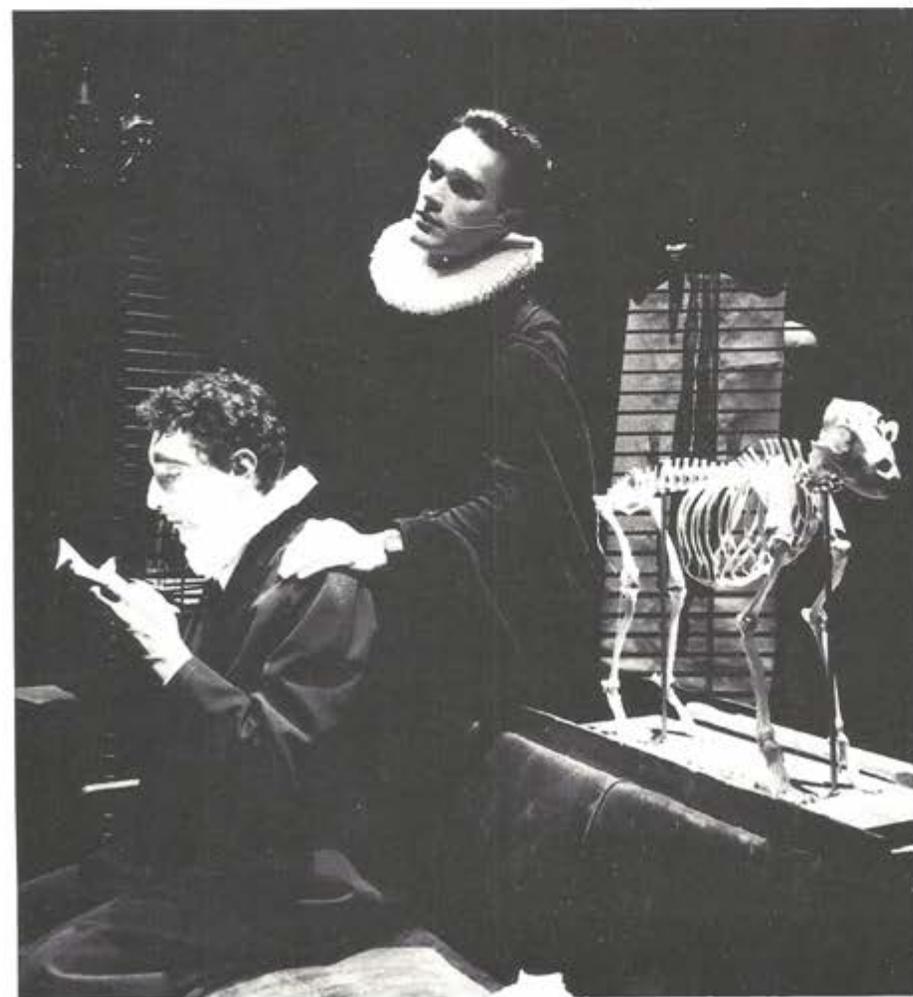
**H.** - Nel prologo, preso da Genet, si invita il pubblico alla massima distanza. Succede invece che il testo abbia momenti di tensione lirica. Questo ritorno di orrori e terrori, questo senso del Medioevo, questa idea del Trionfo della Morte che ricorre: ci sono evidentemente degli stati emozionali. Più che il lirismo di Beckett, c'è, forse, il tormento di Kantor. Sicché, l'approccio suggerito al pubblico, quello dell'indifferenza, sembra in realtà un sofisma, un'ipocrisia strategica del regista.

**T.** - Ho sempre immaginato di mettere in scena uno spettacolo di Shakespeare che iniziasse con l'arrivo dei comici. Per questo ho voluto cominciare *Hamletmaschine* con l'entrata dell'attore. Cercando una frase che potesse aprire lo spettacolo, mi è venuto in mente questo testo di Genet.

#### QUELLA BARRICATA

**H.** - Una citazione più funzionale alla meccanica dello spettacolo che al suo contenuto?

**T.** - Diventa contenutistica quando l'attore, subito dopo averci raccomandato la distanza, ci racconta la storia fortemente drammatica dell'arresto del padre.



**H.** - *C'è in Hamletmaschine, parlo del testo, una volontà, tipica della cultura tedesca, di usare il passato come testimonianza e polemica sul presente. La metafora sulla nostra epoca è addirittura esplicita in Ofelia: la donna dello stupro, dell'overdose. L'hanno interessata anche questi riferimenti?*

**T.** - Credo di avere preso in considerazione anche questo materiale. Nella barricata finale, per esempio, che è il punto nodale dello spettacolo. Io non ho visto *Crepino gli artisti*, ma pare sia proprio uguale a quella di Kantor.

**H.** - *L'identità era solo nel momento figurativo. Lì c'era una preparazione diversa. Anche se una radice filosofica le accomuna. Questa denuncia della crisi dell'ideologia, dell'identità dell'ideologia, è certamente un tema attuale. In Kantor aveva addirittura una connotazione politica. Era l'Europa dell'Est, era forse il fantasma staliniano.*

**T.** - Per me rappresenta la crisi completa dell'ideologia, la sua mancanza di essenza. Una volta costruita questa barricata gli attori la scompongono, gettandone in platea i residui e lo scheletro. Essi stessi muoiono e, cosa più importante, vicino alla barricata nasce un albero fiorito, elemento di luce. Anche se tutto questo può sembrare un po' didattico... Ho sempre presente il rischio del didatticismo che corrono i miei spettacoli, ma preferisco la chiarezza assoluta, la decifrabilità assoluta dell'immagine, anche a costo di sembrare didascalico.

**H.** - *Parliamo adesso di progetti. Qual'è la logica continuazione della biografia artistica che abbiamo fin qui ripercorso?*

**T.** - Vorrei avvicinarmi al mondo latino. A Virgilio. Oppure affrontare una straziante opera di Pasolini, *Il porcile*, tratta da un film ancora più straziante.

## ROUSSEL E SCIASCIA

**H.** - *Nel suo laboratorio drammaturgico ci sono, abbiamo visto, dei riferimenti alle arti figurative per la parte iconica, a certi testi «topici» per quella drammaturgica. C'è la tecnica del collage di citazioni e c'è un collante emozionale — lirico, qualche volta didattico o filosofico — che coagula questi materiali. Può ordinare lei questi elementi, ricostruendo le scansioni della creazione di uno spettacolo?*

**T.** - Gordon Craig credeva, e mi ha convinto, che il «Dramma» sia un'entità autonoma nata dalla lotta tra il testo e l'attore. Questa lotta può essere celeste, ma anche diabolica, e dalla morte di entrambi si genera questo terzo elemento, composto degli altri due. Per ottenere questo occorre lavorare non solo sul testo. Bisogna tenere il testo come punto centrale e chiedere all'attore di aprirsi verso questo centro, lasciando perdere tutto il resto. A costo di diventare noioso o schematico, chiedo che si raggiunga un solo punto alla volta.

**H.** - *È il discorso di Bresson nel cinema?*

**T.** - Infatti. Una volta che l'attore ha raggiunto questo nucleo, è necessario portarci anche le luci, la colonna sonora, lo spazio. Tutto deve convergere.

**H.** - *Come vi collocate all'interno dell'avanguardia?*

**T.** - Io definisco il mio lavoro con i Magazzini «teatro d'arte» per distinguerlo sia dall'avanguardia, sia dal teatro cosiddetto tradizionale, o di consumo. Inoltre, la definizione esprime in termini quasi figurativi la doppiatura della ricerca teatrale che conduciamo.



Per fare uno dei primi spettacoli, *Presagio del vampiro*, utilizzammo *Atti della morte di Raymond Roussel*, di Sciascia. Si vedevano alcune scene ripetute in cui avevo isolato gli elementi per me più interessanti in questi atti: il materasso della morte di Raymond Roussel, la sua morte e altro. Sicché, un teatro che sembrava volesse fare a meno del testo, in realtà vi si fondava. Il dramma finale si ottiene a partire da tutti gli elementi: testo, attore, testo musicale e spazio. Anche se mi possono interessare certe esperienze futuriste, di negazione, di lacerazione. Attualmente ci sono colleghi che vanno in questa direzione e io so di essere stato con il mio lavoro un riferimento. Di avere provocato dei risultati.

**H.** - *A quali gruppi si sente più vicino?*  
**T.** - Fra i più giovani apprezzo la *Raffaello Sanzio* e tra i giovanissimi *Marcido Marcidoris* e famosa *Mimosa*, che hanno fatto uno spettacolo secondo me straordinario da *Le serve* di Genet. Della generazione precedente alla mia mi piace molto Leo De Berardinis.

**H.** - *E Corsetti?*  
**T.** - Stimolo il suo lavoro, perché è da sempre alla ricerca di un bel ritmo musicale sulla scena, e lo avvicino ad alcune esperienze di teatro americano, ed europeo. C'è una professionalità che garantisce compattezza allo spettacolo. Una ricerca molto diversa dalla mia, ma molto utile perché riesce a svecchiare, a rimettere in discussione certi procedimenti della scena.

**H.** - *Volendo fare della provocazione alla rovescia: quali spettacoli del teatro di tradizione, della vieille vague, la interessano? Magari per ragioni di confronto critico.*

**T.** - Uno spettacolo che adoro è *El nos Milan*. L'ho visto in ripresa ed è per me uno spettacolo con grandi qualità figurative. Come attore ammiro Vittorio Gassman. I suoi rifacimenti di alcune opere di Shakespeare,

o di *Affabulazione* di Pasolini, li ho molto apprezzati. Poi, ovviamente, Ronconi. Tutto il lavoro di Ronconi. *Ignorabimus* in modo particolare, perché si parlava di Teosofia.

**H.** - *E di Testori cosa pensa?*  
**T.** - Considero Testori, insieme a Pasolini, come una sorta di figura paterna. Ho sempre creduto che potesse essere l'unico a mettere in scena i suoi scritti, e non ho sbagliato. Nelle sue regie c'è purezza, e nello stesso tempo un lasciarsi andare al barocco. È contraddittorio. Pur nella quasi immobilità in cui mantiene gli attori, riesce a dipingere sulla scena qualcosa di enormemente barocco. Questo mi piace moltissimo. È pittura secentesca lombarda.

## LA NUOVA ATIPS

**H.** - *Si è profilato con gli anni, dicevamo, il passaggio dal lavoro di gruppo a una ricerca più individuale. Resta però un'indubbia fedeltà a una tecnica piuttosto omogenea dell'attore.*

**T.** - Ognuno ha in testa una propria idea dell'attore, e ha nell'occhio una sagoma, una forma che si deve in qualche modo spiegare. Per me questo avviene con Sandro Lombardi o Marion D'Ambugo. Con Sandro Lombardi ho cominciato a fare teatro, abbiamo studiato insieme, ci intendiamo perfettamente. Quando gli chiedo una citazione figurativa, una specie di vocabolario figurativo, lui mi risponde immediatamente, riportandomela sulla scena. Lo stesso avviene con Marion.

**H.** - *Qualche opinione, adesso, sulla gestione e la regolamentazione del teatro d'arte nel contesto della scena italiana?*

**T.** - Il teatro d'arte ha bisogno di spazi propri. Non può esporsi stagionalmente. Non è un testo da mettere in scena per essere consumato in serie e in breve tempo. Ho sentito

che un attore famoso ha chiesto per contratto di non provare più di venti giorni. Assurdo. Il teatro d'arte deve avere una funzione moralizzatrice anche in questo. Quando mi riferisco al teatro d'arte intendo definire un modo produttivo, come negli anni '50 si parlava di modo produttivo con la regia critica. Per questo genere di teatro c'è bisogno del «laboratorio». È uno degli elementi essenziali per arrivare al risultato finale.

**H.** - *Tutto questo è in contrasto con il sistema vigente.*

**T.** - Sì. È un sistema che nega completamente questo tipo di teatro e anzi premia il suo contrario.

**H.** - *Qualche proposta operativa, allora?*

**T.** - Qualcosa è stato fatto rifondando questa associazione di categoria, l'Atips, quattro mesi fa, e componendone il direttivo. È però indispensabile avere una rappresentanza continua, e ci viene negata come categoria, con gli interlocutori principali, per esempio il ministero o l'Eni. Io ho ipotizzato la fondazione di un istituto per l'arte e il pensiero del teatro, e per lo sviluppo armonico dell'attore.

**H.** - *Un ruolo delle Regioni, in questo, lo vedrebbe?*

**T.** - Per il laboratorio e l'istituto sarebbe indispensabile. □

Nelle immagini sul colloquio con Federico Tiezzi, il percorso dei «Magazzini». A pag. 18, sotto l'apertura, una scena di «Crollo nervoso» e, a pag. 19, Teresa Telara e Sandro Lombardi in «Artaud». A pag. 20, Marion d'Ambugo in «Genet a Tangeri» e, sotto, Sandro Lombardi e Andrea Taddei in «Hamletmaschine». In questa pagina, ancora «Genet a Tangeri», in scena Marion d'Ambugo e Rolando Mugnai.

ANTAGONISTI O COMPLICI, OGGI L' ATTORE E IL CRITICO  
DEBONO FARE I CONTI COL MESSAGGIO PUBBLICITARIO

# L'OMERICA QUERELLE FRA GIOVAMPIETRO E RABONI

**GIOVAMPIETRO** - «Mi ha offeso l'infedeltà del resoconto di Raboni, che ha perfino ignorato gli applausi al mio "Processo a Leopardi" - Come qualificare un uomo che mi accusa di corrompere la gioventù? - Anche i giornali hanno colpa: non danno più spazio alla critica».

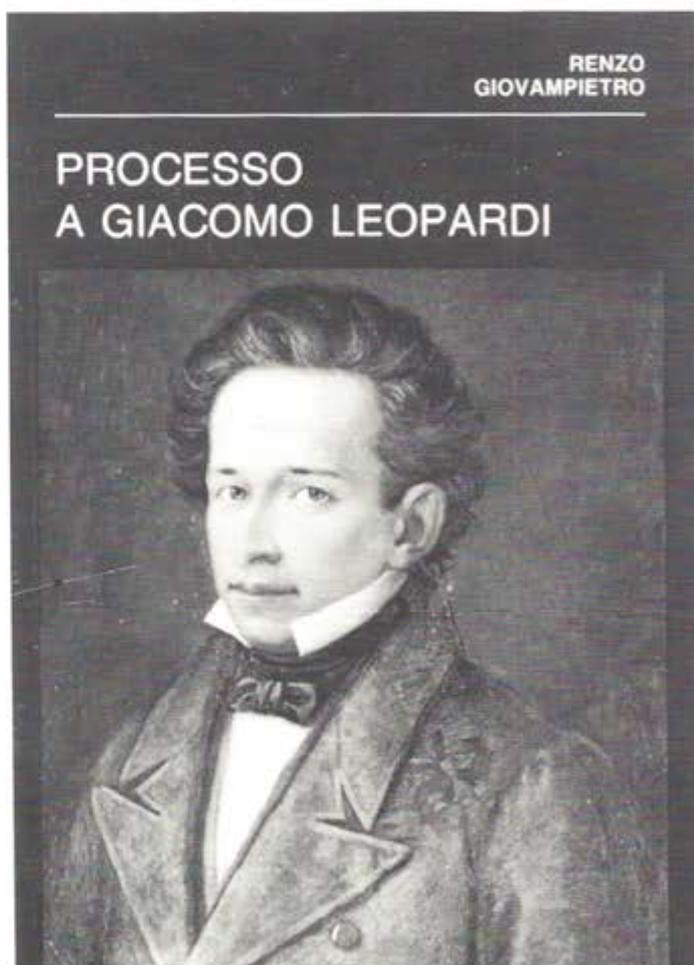
**RABONI** - «Suppongo che non gli sia piaciuto che non abbia ammirato incondizionatamente il suo lavoro - Il rischio non è la caccia al critico, ma il tentativo di oggettivare le ragioni del successo e di prefabbricarlo - La valutazione critica è un giudizio inevitabilmente soggettivo».

SILVIA BORRAMEO

**C**accia al critico? Dopo il famoso e, a nostro parere, poco decoroso scontro fra Carmelo Bene e alcuni critici di teatro — la «guerra fredda» è diventata «guerra calda». Aumentano gli episodi di «incompatibilità» fra registi e attori da una parte e recensori dall'altra. Attori che si ritengono diffamati da un resoconto sullo spettacolo, registi che si proclamano incompresi dalla critica, proteste presso i giornali, in certi casi polemiche alla luce del sole, sulla carta stampata o, addirittura, fra palcoscenico e platea. Potremmo elencare episodi del genere, verificatisi a Roma, a Milano, a Torino e a Firenze; preferiamo isolarne uno — a nostro parere significativo — e dare la parola ai contendenti, l'attore e regista Renzo Giovampietro, autore ed interprete di *Processo a Leopardi*, e Giovanni Raboni, nuovo critico teatrale del *Corriere della Sera*.

A Raboni non sono piaciute alcune cose dello spettacolo di Giovampietro, a Giovampietro non è piaciuta la recensione di Raboni. Ne è seguita una vivace polemica, nel corso della quale Giovampietro, dopo una delle sue recite milanesi, ha anche interpellato dal palcoscenico il critico.

*Hystrio* ha dato la parola ai contendenti, non certo per soffiare sul fuoco, o dare all'accaduto ulteriori risonanze scandalistiche, ma per fornire agli addetti ai lavori, e ai lettori, elementi di comparazione e di riflessione. Cronista fedele, il critico, o dispensatore di pareri soggettivi? Giudice tormentato o avvocato difensore del pubblico? La querelle Giovampietro-Raboni affronta queste ed altre questioni. I due antagonisti, però, sembrano meno in disaccordo quando esprimono le loro perplessità sul futuro della critica, solitaria e piuttosto indifesa contro il potere dei mass-media e della promozione pubblicitaria. È un tema che è stato affrontato in maggio, a Spoleto, in occasione di un convegno promosso dall'Associazione Critici di Teatro. *Hystrio*, dal canto suo, aveva dedicato al problema un ampio dossier sul suo numero uno. □



## MI MANDA IN BESTIA LA CRITICA PRECOSTITUITA



**H**YSTRIO - *Vuole esporci, Giovampietro, le ragioni per cui la recensione del critico Giovanni Raboni sul suo «Leopardi» l'ha indignata?*

**GIOVAMPIETRO** - Io credo di avere un primato, in Italia: in 44 anni di teatro non ho mai polemizzato con un critico. Primo, perché la critica, bontà sua, è stata sempre benevola nei miei confronti, e soprattutto per il rispetto che nutro per le ragioni degli altri. La critica è un fatto insostituibile e dichiaro

subito che sono assolutamente in contrasto con quanto afferma un mio collega attore, quando dice che la critica italiana è fatta di «saponette» e di «gazzettieri». La critica italiana è stata sempre al massimo livello europeo, soprattutto sotto il profilo della cultura umanistica. Se la critica italiana è in crisi è perché il teatro è in crisi. Ormai, come diceva il compianto De Monticelli, siamo tutti chiusi dentro questa tetra fortezza, buzzatiana o kafkiana, difesa dalle bombarde di Pirandello, Shakespeare e Goldoni.

**H.** - *Ma nel caso di Raboni?*

**G.** - Per entrare nel merito della sua critica — le dico, per inciso, che l'ho invitato in teatro per discutere civilmente davanti al pubblico la sua recensione — è, a mio parere, grottesco quello che scrive circa il mio antimanzonismo e anti-tommaseismo. Non so come qualificare un uomo che mi accusa di corrompere la gioventù presentando la Storia in maniera tendenziosa. Io mi chiamo Renzo, mia sorella Lucia. Non a caso, perché un operaio ciociaro, con la quinta elementare, mio padre, falegname, ci ha nutrito del Manzoni che, anche oggi, leggo e ammiro. Leopardi è un ateo, un materialista: ma nel mio spettacolo non ho mai sfiorato il

Manzoni. Antonio Prete, nella nota introduttiva del suo saggio sulle *Operette Morali*, osserva che nel 1827 furono pubblicati a Milano *I promessi sposi* e le *Operette Morali*. La prima opera fu assunta dalla cultura nazionale, la seconda fu bollata dalla censura non solo ecclesiastica, ma anche civile, al punto che in casa Leopardi, a Recanati, l'opera era messa sottochiave tra i libri proibiti.

**H.** - *E il Tommaseo?*

**G.** - Potrei inviare a Raboni un libro di 500 pagine scritto dalla signora Astaldi sul Tommaseo. La Astaldi, insieme alla signora Suso Cecchi D'Amico, venne a vedere uno dei miei primi tentativi leopardiani. Rimase colpita da come presentavo il Tommaseo, ma ebbe l'onestà intellettuale di mandarmi il suo libro con questa dedica «A Renzo Giovampietro, nemico del Tommaseo, con ammirazione e affetto». Io ho trattato il Tommaseo come l'espressione dell'integralismo feroce cattolico che ha aggredito questo «cuore semplice e coraggioso» — cito De Musset — che era Giacomo. Lo ha ferito con una volgarità, con una cattiveria tipiche di chi, appunto credente come lui, non disdegnava di fre-

(Segue a pag. 24, prima col.)

GIOVANNI RABONI

## L'EMARGINAZIONE DELLA CRITICA È IRREVERSIBILE

**H**YSTRIO - *Raboni, che cosa, a suo parere, nella sua recensione, può avere ferito o contrariato Renzo Giovampietro?*

**RABONI** - Parola mia, non l'ho capito. Suppongo che non gli sia piaciuto che io non abbia ammirato incondizionatamente il suo lavoro. So che Giovampietro ritiene che gli attori che ha intorno siano molto bravi, a me non è parso. La mia è una valutazione critica.

**H.** - *Cioè?*

**R.** - La valutazione critica è un giudizio estetico.

**H.** - *Soggettivo?*

**R.** - Sì, assolutamente. Anche se c'è oggi una tendenza nei *mass-media* a sostituire il giudizio con parametri oggettivi. Per esempio, le classifiche dei libri più venduti, dei film e degli spettacoli che incassano di più. Ma è una finta oggettività, perché è la somma, in definitiva, di una serie di giudizi e di casualità. È giusto tenere conto di ciò che il pubblico pensa. Però, mi pare, a questo, si deve continuare ad affiancare il giudizio soggettivo.

**H.** - *Il critico, a suo parere, deve anche fare*

*la cronaca della serata?*

**R.** - Sì, il critico deve essere, in parte, anche cronista.

**H.** - *E la cronaca deve rispettare i dati oggettivi?*

**R.** - Senza dubbio.

**H.** - *Come definisce il critico? Rispetto al passato, ha vita più difficile?*

**R.** - La caccia al critico c'è, ma è un fenomeno secondario. Il fatto fondamentale, ripeto, è il tentativo di «oggettivare» le ragioni del successo, quindi di poterlo prefabbricare. Oggi se un editore, poniamo, vuole «lanciare» un libro, ha a disposizione una serie di strumenti che un tempo non esistevano. A questo punto l'attività del critico diventa un inciampo, un elemento da rimuovere. Nel campo dell'editoria molti asseriscono che la recensione è morta, viene all'ultimo posto nell'ottica della strumentazione del successo. Ma la funzione della critica non è quella di fare avere successo, è quella di dire ciò che si pensa, semplicemente.

**H.** - *In base a quali parametri?*

(Segue a pag. 24, terza col.)





A pag. 22, il frontespizio del testo di Giovampietro «Processo a Giacomo Leopardi». A pagina 23 l'attore-regista e drammaturgo e, sotto, il critico teatrale del «Corriere della Sera» Giovanni Raboni. Qui sopra, Giovampietro come Gregorio XVI nello spettacolo.

## GIOVAMPIETRO

quentare le più laide case di tolleranza, al punto di prendersi la sifilide. Se c'è una debolezza, inoltre, nei miei spettacoli è proprio la mia estrema fedeltà filologica: io, purtroppo, non so né il greco, né il latino, e pochissimo l'italiano, però ho l'umiltà e l'accortezza di affidarmi ai più grandi esperti nel campo della filologia classica. Parliamo di Antonio La Penna, Sebastiano Timpanaro e Giuseppe Pacella, (del quale uscirà dopo anni di lavoro il commento definitivo dello *Zibaldone*). Mi avvalgo anche dei giudizi di politici come Terracini, Spadolini, Bobbio, Galante Garrone, Napolitano. Mi si presenta come un mangia-preti, ma io sto lavorando da tre anni alle *Confessioni* di S. Agostino, che spero di realizzare presto. Insomma, cerco di rappresentare non il «bello», ma l'«utile», come consigliava il Leopardi.

**H.** - Quali sono i punti della recensione di Raboni che l'hanno esasperata?

**G.** - Il fatto più grave non è tanto il contenuto della recensione, quanto l'infedeltà del cronista. O il critico esclude la cronaca, ipotesi ancora più scellerata, o, se fa anche la cronaca, è *ignobile* (la prego, scriva *ignobile*) non informare i lettori di un dato fondamentale: la reazione del pubblico, che si concretizzava in numerosi, fragorosi applausi a scena aperta e in otto minuti di applausi alla fine. Come può, inoltre, uno spettacolo, in cui io ero in scena non più di 25 minuti, avere il trionfo che ha avuto alla prima se la compagnia non fosse stata solida? Non dire una parola di un ragazzo di 24 anni che ha tenuto saldo in pugno il pubblico per due ore!

**H.** - Ritiene di avere ricevuto danni dalla recensione di Raboni?

**G.** - Sì, per un capocomico che non è legato a nessun partito ma che, con personali sacrifici, porta avanti un suo discorso civile-

politico, significa essere tagliato fuori, perché ai circuiti teatrali poco importa sapere se io rispetto il Tommaseo; a loro preme sapere che cosa ne pensa il pubblico. È vero che l'opera d'arte è autonoma, ma il mio è un impegno didattico che ha avuto il risultato di fare diventare un'attività destinata a venti persone, addette ai lavori, un grande fatto di interesse popolare. Io sono stato premiato a Taormina per la rappresentazione del *Processo a Socrate*.

**H.** - Insomma, che cosa si aspetta dal critico?

**G.** - Quindici giorni prima dello spettacolo ho portato a Milano, a tutti i critici, le bozze del programma di sala, augurandomi che anche Raboni le leggesse. Se le avesse lette, non avrebbe scritto le *imbecillità* (scriva *imbecillità*) che ha scritto. Consiglio, quindi, al critico onestà e integrità. Il mio è un caso particolare, ma la mia è anche una critica al sistema. Cosa conta la recensione, poniamo, negativa di uno spettacolo, quando voltando pagina ci sono sei colonne di intervista? È la cronaca che conta; forse un giorno si arriverà a pregare i giornali di mettere soltanto un'intervista e una foto di scena.

**H.** - Morte della critica, dunque?

**G.** - Forse il discorso del critico non vale più, a meno che non sia una critica sofferta e meditata. La critica si misura dalla sofferenza, perché il critico rimane un giudice e l'attore un imputato. Di fronte a un verdetto il giudice trema. «Tu non puoi immaginare che cosa è la notte che precede il verdetto», mi disse tanto tempo fa un amico giudice. Senza mitizzare nessuno, ciò che era stupendo in Roberto De Monticelli era l'eterna inquietudine, l'eterno appassionarsi all'evento. Roberto non andava a teatro con una critica preconstituita, come Quadri o Volli, per esempio, che distinguono a priori i buoni e i cattivi (farò i conti anche con Quadri!). Di fronte ai miei spettacoli occorre rimboccarsi le maniche. Ma anche i giornali hanno le loro colpe: non danno spazio.

**H.** - E del passato, che cosa ci dice?

**G.** - La critica della mia giovinezza mi ha guidato. Mi sono accorto di fare un teatro politico solo perché la critica — Chiaromonte, Flaiano, De Feo e molti altri — me lo ha spiegato. □

## RABONI

**R.** - Alla cultura. Il critico deve costituire una forma di difesa del lettore dalla «pressione» della produzione. Esistono i produttori e i consumatori: il critico deve difendere i secondi in base al suo gusto, alla sua competenza e alla sua scrittura.

**H.** - Che cosa ha il critico in più, rispetto allo spettatore comune?

**R.** - Ben poca cosa. Una maggiore frequentazione, la capacità espressiva. È ridicolo fare del critico un super-spettatore. Si esercita questa professione non solo per diletto personale, ma per «aiutare» gli altri, ai quali il critico dice: «Secondo me è così, pensaci un attimo». Il critico personalizza la coscienza critica che ognuno dovrebbe avere per conto proprio ma che, per mancanza di abitudini, non attiva e non esercita.

**H.** - Roberto De Monticelli diceva che il cri-

tico è la «coscienza dell'autore». Che cosa ne pensa?

**R.** - Non sono d'accordo. Penso che l'autore o l'attore debbano avere la propria personale coscienza critica. Questo equivoco è durato moltissimo, ed è più evidente nella cultura italiana tra gli anni '30 e gli anni '50. Il critico come complice dell'autore...

**H.** - E come antagonista?

**R.** - Come antagonista va bene, perché è dalla parte dello spettatore. La critica non può aiutare l'artista, ma il pubblico.

**H.** - Che rapporti deve avere il critico con l'attore o la compagnia?

**R.** - Il critico non deve sporcarsi le mani con i produttori, non deve mettersi al loro livello. Il critico che vuole entrare nel meccanismo della creazione, della produzione, rischia di caricare il suo lavoro di eventuali frustrazioni o interessi di parte. Il critico, lo ribadisco, deve identificarsi con lo spettatore. Io non voglio neanche sapere che cosa accade prima dello spettacolo.

**H.** - Al riparo dei pregiudizi, dunque, ogni spettacolo è un evento, un momento che può offrire molte novità e sorprese?

**R.** - Sì. Nei limiti dell'umano, perché è chiaro che nella valutazione c'è tutto quello che uno è e che ha pensato.

**H.** - Qual è, a suo giudizio, il futuro della critica? Che senso ha la promozione di uno spettacolo, con foto e titoli a quattro colonne, accanto alla recensione, magari, il giorno suc-

cessivo, costretta in poco spazio?

**R.** - È quello che accade. Il futuro della critica è segnato. Credo che l'emarginazione della critica sia un processo irreversibile. La critica viene dopo, non solo come importanza, ma anche cronologicamente. Che cosa conta il parere di uno solo che parla in prima persona contro la «finta» oggettività che sembra venire dalla maggioranza? Io mi considero uno che viene pagato per dire quello che pensa.

**H.** - In attesa di questa «morte» della critica, resta il fatto che il ruolo del critico, all'interno di un'istituzione come il Corriere della Sera, pesa sulle sorti dello spettacolo. Come si sente prima di pronunciare il verdetto, visto che lei rimane pur sempre un giudice?

**R.** - Sì, certo, me ne rendo conto. Cerco di pensarci il meno possibile, così come credo si comporti un giudice vero. Occorre comunque applicare una legge. Il critico ha le sue convinzioni, la sua sensibilità e a quelle si attiene. Egli deve vincere prima di tutto la perplessità, poi l'eventuale simpatia umana e ogni considerazione sull'impegno impiegato per lo spettacolo.

**H.** - Nessuna attenuante, allora. Nel caso di Giovampietro i sacrifici, il coinvolgimento in prima persona...

**R.** - Ripeto che le persone da salvaguardare, perché più esposte, sono gli spettatori.

**H.** - Vuole approfondire le sue considerazioni sull'anti-manzonismo e anti-tommaseismo

da lei citati a proposito dello spettacolo di Giovampietro?

**R.** - Saltano agli occhi. Versi del Manzoni tra le parole di papa Gregorio, con l'intento di mettere il Manzoni dalla parte dell'oscurantismo. Il Tommaseo ridotto a un imbecille. Il Tommaseo ha avuto il torto di non capire il Leopardi e viceversa: i torti sono reciproci. Ma il Tommaseo non può essere ridotto così, è uno scrittore di primissimo piano. Lo spettacolo è destinato alle scuole: per portare l'acqua al mulino del Leopardi, che gli italiani amano già moltissimo, si butta fango sul Tommaseo e si fa passare il Manzoni per un bigotto, fatto all'ordine del giorno, purtroppo, nelle scuole.

**H.** - Il teatro didattico-popolare, al quale secondo taluni si avvicina lo spettacolo di Giovampietro, ha un futuro?

**R.** - Sì. Occorre essere, forse, più modesti. La funzione principale di questi spettacoli, come della scuola, dovrebbe essere quella di far comprendere che le cose sono molto complesse, senza parteggiare per nessuno.

**H.** - Spazio e tempo, infine, come influiscono sull'attività del critico?

**R.** - Molto. Anche se è vero che, in concreto, l'immediatezza dell'impressione ha il suo valore, mentre con più tempo a disposizione si rischia di sbiadirla. Così come uno spazio maggiore può favorire la tendenza a una scrittura di tipo saggistico. □

Ogni lunedì nella  
pagina spettacoli de

**IL GIORNO**

Il programma settimanale  
degli spettacoli

«MONTAG AUS LICHT»: UNA COSMOGONIA PER IL DUEMILA

# STOCKHAUSEN: IL TEATRO PER ME DIVENTA MUSICA

*In questa intervista a Hystrio il compositore spiega come e perché, con la sua ultima opera alla Scala, ha inteso trasformare la scrittura del pentagramma in linguaggio del corpo e della scena - Da vetrina per accontentare il pubblico, il palcoscenico deve ridiventare un tempio per il rito dell'arte - «I giorni della settimana»: un progetto monumentale per aiutare gli uomini a cercare nuove armonie nei rapporti con l'universo.*

GIANCARLO RICCI



**A**bbiamo incontrato Stockhausen durante l'allestimento e le prove di Lunedì da Luce (Montag aus Licht), eseguito in maggio alla Scala di Milano con la regia di Michael Bogdanov, le scene di Chris Dyer e i costumi di Mark Thompson. La conversazione attraversa i temi della sua poetica musicale: il porsi dinanzi all'arte, la ritualità della musica, la danza come rappresentazione corporea del ritmo, la ricerca musicale quale congiunzione estetica tra il suono e la scena. Stockhausen, nel suo monumentale progetto di teatro musicale che chiama I sette giorni della settimana (Die sieben Tage der Woche) ci ha presentato (dopo Donnerstag e Samstag, rappresentati alla Scala nell'81 e nell'84) con quest'opera dedicata a Lunedì, il mito della nascita e della maternità raffigurandoli emblematicamente attraverso alcuni parti di Eva. Stockhausen, oggi sessantenne, dopo alcuni decenni dedicati alla composizione musicale, alla ricerca e all'insegnamento, scrive cosmogonie in cui la musica è soltanto una delle componenti. La sua avventura creativa si spinge verso l'estremo tentativo di «musicalizzare il teatro». La conversazione è avvenuta con la collaborazione di Maria Cristina Madau.

**H**YSTRIO - Vuole parlarci del Suo atteggiamento verso la musica e le tradizioni musicali cui si riferisce, delle sue esperienze di compositore, di coreografo e di scrittore di azioni sceniche?

**STOCKHAUSEN** - «La musica per me ha un senso molto più profondo che nella tradizione europea. La musica è l'arte di saper comporre le sensazioni più svariate, le correlazioni tra tutti gli aspetti che riguardano il ritmo del corpo, delle vibrazioni luminose, dei suoni e via dicendo. Nella recezione e nella percezione tutto deve diventare unità: le informazioni sonore delle immagini, del tatto, dell'odorato. Tutto ciò che noi percepiamo deve essere composto allo stesso livello e dev'essere della stessa qualità. Per esempio, nella partitura di quest'ultima mia opera, la figura di Evà è descritta e preparata anche con dei

profumi. Quando il sipario viene aperto, questa immagine deve effondere un particolare profumo del mare. Lungo la mia ricerca vorrei comporre un'opera sui ritmi della giornata, poi sui ritmi delle 24 ore, poi un lavoro dedicato al minuto, poi al secondo. Tutto ciò mi interessa molto, perché sono i cicli della vita e per la mia sensibilità, si tratta di cicli musicali, di ritmi musicali e temporali. È come una spirale. Nel mio lavoro sui giorni della settimana ogni giornata è legata alle altre attraverso la struttura musicale e tutto si sviluppa attraverso una formula iniziale. Parliamo spesso di eternità, ma questa è soltanto un parto del nostro cervello. All'origine dell'esistenza non esiste tempo o spazio. Sono illusioni. Ed è soltanto il corpo, la nostra corporeità ad indicarci le limitazioni del tempo e dello spazio. L'arte comporta un rito.

E, come avviene in molte tradizioni culturali diverse dalla nostra, i vari aspetti della sensazione sono armonizzati e sviluppati allo stesso livello estetico e artistico. Per esempio in India gli artisti, prima dell'esecuzione musicale, si preparano meticolosamente per ore. Spesso troviamo una connessione molto elaborata tra la qualità della musica, della danza, del gesto, del movimento, del costume e dello spazio. C'è sempre una specie di luogo sacro dove si svolgono questi riti, dove si fa arte. Nella nostra tradizione borghese, invece, questi aspetti sono separati: c'è il teatro, ci sono i film, il balletto, e così via. È strana, questa separazione. Personalmente ritengo che siamo arrivati ad un momento storico in cui una composizione musicale occorre tenga conto di tutti gli aspetti della percezione».

## LA SCENA DELL'UNIVERSO

**H.** - *Lei pensa, in questo modo di recuperare una ritualità antica?*

**S.** - «Ho preparato l'allestimento scenico della mia opera con il regista Michael Bogdanov. Abbiamo collaborato intensamente, per far sì che il pubblico partecipasse a un vero e proprio rito, a una cerimonia che si svolgesse secondo una certa «bellezza». La mia idea era che la realizzazione di una certa scena non dovesse essere fatta per il pubblico in quanto tale. Bogdanov, invece, aveva la tendenza a mettere i ballerini bene in vista, come se il teatro fosse una vetrina. Per lui il teatro è come una vetrina in cui bisogna vendere qualcosa, o in cui bisogna far vedere qualcosa. Secondo me, è una concezione sbagliata del teatro. Il teatro, per me, dev'essere un luogo sacro in cui si svolge una cerimonia che esiste in quanto tale, e non un luogo per vendere cose estetiche. Quest'ultima è una concezione tipica dell'Europa. A mio parere, una recita teatrale è una cerimonia, e c'è un senso assoluto di questo rito anche quando non c'è il pubblico. È sempre stato così. Per esempio, nel grande teatro greco: si trattava di un rito per evocare le forze divine, per mettersi in contatto col divino. È così che io intendo il teatro, anche se nel nostro secolo le cose vanno diversamente. Brecht ha pensato a un teatro sociale, altri a un teatro per fare conoscere la miseria umana o per fare propaganda di un'ideologia. Ci sono variazioni infinite. Per me è diverso, vorrei ritornare a un teatro di contenuto spirituale e universale».

**H.** - *Il momento sonoro e quello espressivo, l'aspetto musicale e quello teatrico sono separati o si svolgono in una continuità?*

**S.** - «Sono un musicista. E il teatro per me diventa musica. Cioè: mi interessa musicalizzare ogni aspetto del teatro, non viceversa. Il mio lavoro è musicalizzare il teatro. Quando, in una prova, vado sul palcoscenico per parlare agli attori o allo scenografo, dico sempre: "Fate questo passo ascoltando questo breve movimento musicale e cercando di trovarvi in sincronia o in contrappunto con il ritmo della musica". Insomma, è sempre questione dell'intensità e della velocità di un gesto, di cercare di capire le pause, le posizioni, i movimenti, l'immobilità. Inteso questo, tutto diventa una composizione musicale. Per quest'ultima opera ho lavorato mesi cercando di musicalizzare ogni gesto, ogni movimento delle ciglia o delle dita. Ho cercato di insegnare una serie di gesti delle mani che sono stati studiati solo per quest'opera».

## IL CORPO È UN FLAUTO

**H.** - *La danza, allora, è un'espressione della musica?*

**S.** - «Sì, per me, quando la danza si integra con certi gesti, diventa musica. Tuttavia, quando c'è uno stile prestabilito, classico o moderno, quando c'è un repertorio prestabilito di gesti convenzionali, penso che la danza si separi dalla musica. La danza comporta il visualizzare una struttura musicale; può esserci, beninteso, anche il contrappunto tra gesto e suono. Per esempio, avevo scritto una partitura in cui ogni mano e ogni piede suona uno strumento diverso. Abbiamo impiegato mesi per fare imparare questo contrappunto del corpo e per riuscire a farlo muovere in un nuovo spazio. Poi, finalmen-



La grande scena di «Montag aus Licht» di Stockhausen nell'allestimento della Scala. Nella fotografia a pag. 26, il compositore in cabina di montaggio.

te, questo danzatore è riuscito a realizzare visivamente col proprio corpo questa polifonia strutturata da quattro ritmi diversi. Questa ricerca mi interessa moltissimo, in quanto non si tratta di utilizzare, riguardo al movimento del corpo, uno stile precostituito. Si tratta di creare per ogni nuova composizione nuovi gesti e movimenti del corpo. Non ha senso pensare la musica come accompagnamento al gesto. Non ripeto mai, in ogni nuova opera, gli stessi gesti, le stesse sequenze. Ecco: il corpo dev'essere come un flauto. Intendo dire che il corpo è uno strumento, e tutto dipende da quale composizione deve essere eseguita da quel corpo».

**H.** - *La danza, allora, può trascendere i limiti del corpo?*

**S.** - «Il corpo ha limiti determinati. Tuttavia, negli ultimi dieci anni ho visto fare a danzatori cose incredibili. Naturalmente in Europa i danzatori non studiano musica, non sanno leggere la musica, non sanno battere un ritmo scritto. Per questo motivo ho lavorato molto sulla trasformazione della notazione musicale in relazione ai gesti e ai movimenti: proprio per cercare di fare apprendere la connessione tra il ritmo musicale e il gesto corporeo. In India, tutti i danzatori sono cantanti, sanno suonare le *tablas* prima ancora di incominciare a danzare. Purtroppo, anche i grandi coreografi non sanno leggere la musica. E a volte stabiliscono una posizione scenica al vari attori soltanto per associazione psicologica. Spesso non sanno scrivere una partitura di danza e non sanno leggere una partitura musicale. Come possono trasformare le finenze della musica, le finenze armoniche, della voce, dei timbri in gesti e movimenti precisi? Nella mia esperienza ho capito abbastanza presto che tutto ciò che vedo e si muove nella natura è musica. Evidentemente, esprimo più cose e cose differenti attraverso i parametri musicali, come l'intensità, il luogo nello spazio, la velocità, l'altezza e la durata di un suono, ecc. Tuttavia vedo sempre, nella mia interiorità, la realizzazio-

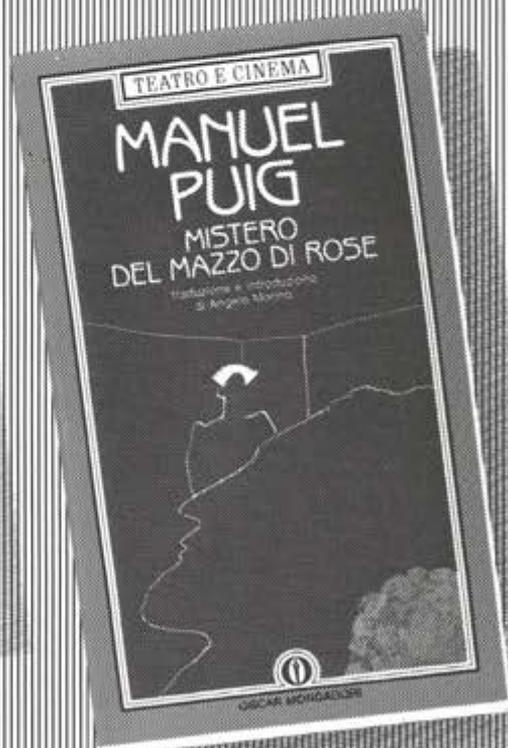
ne scenica. Quando sento una composizione per un concerto, penso dove situare i musicisti, e quando ascolto in me la musica la immagino in modo corporeo, la sento provenire dagli strumenti musicali, immagino la direzione del suono, l'intensità, la velocità».

## OLTRE L'UOMO 'NORMALE'

**H.** - *È vero: il suo atteggiamento verso la musica non corrisponde a una tradizione europea...*

**S.** - «In pochi secoli c'è stata una grande evoluzione della musica. La musica un tempo si suonava nelle chiese, ed era un'arte che aveva la funzione di adorare l'essere divino. In seguito, dopo il Rinascimento, la musica è diventata per certe società un divertimento. Nel vero Rinascimento il riferimento culturale della musica erano i miti greci: si doveva rappresentare musicalmente gli avvenimenti della vita degli dei. Anche altre arti si impegnavano nei problemi dell'uomo come la sofferenza, l'amore, le emozioni, le impressioni, le sensazioni, l'odio, le battaglie. E arriviamo così al teatro psicologizzato. Nel *Wozzeck* o in *Lulu*, per esempio, in cui vengono descritte situazioni come la miseria, il suicidio, il tradimento. Questo aspetto invadeva le arti in genere: la pittura, i romanzi, le poesie. Il tema non era più dio, non erano più i miti greci o la mitologia germanica come in Wagner, ma l'uomo normale e, a volte, anche il criminale. Non a caso oggi le televisioni mandano in onda moltissimi telefilm più o meno polizieschi. Questa è una decadenza terribile che forse è necessaria all'uomo affinché si conosca meglio. Io ritengo che dopo questo periodo in cui l'uomo diventa il personaggio principale del dramma musicale, del dramma lirico, forse possiamo ritornare a un nuovo orientamento dell'uomo all'interno dell'universo, del cosmo. Da parte mia, il lavoro che svolgo è per cercare altri modi di contatto e di armonia con l'universo». □

Dal palcoscenico al set.



I testi teatrali  
e le sceneggiature cinematografiche  
di opere attuali,  
classici, avanguardie, scoperte.

TEATRO E CINEMA

**Oscar**  
Mondadori

GRANDI LIBRI DAL PICCOLO PREZZO.

«QUI NON CI TORNO PIÙ»: TESTAMENTO D'ARTISTA

# L'ULTIMA SPONDA DI KANTOR-ULISSE

*Cimitero di ricordi, apoteosi dell'autocitazione, erranza che non è errore ma approdo a un'altra ragione: il nuovo spettacolo del fondatore del Cricot è tutto tranne che un testo politico, come taluno ha detto.*

ROBERTO BARBOLINI



**Q**ui non ci torno più è uno spettacolo-testamento, un rondò che mette in scena fantasmi di fantasmi, un viaggio ulisside al termine della notte, un'autobiografia postuma di sfrenato e ben intemperante narcisismo, in cui Tadeusz Kantor fa affiorare citazioni alla seconda potenza dai suoi spettacoli precedenti, e le coinvolge in una straziata parodia dell'eterno ritorno nicciano. *Qui non ci torno più* è una celebrazione e una liquidazione del teatro, almeno di quel «teatro della morte» che il Cricot 2 di Kantor ha perseguito nell'ultimo decennio. *Qui non ci torno più* è anche un «teatro dell'io nascosto» (che chiede infine di venire alla luce assieme alle proprie larve), come suggerisce Renato Palazzi in un intervento del programma di sala dello spettacolo, andato in scena in prima mondiale nell'aprile scorso al Teatro Studio di Milano, grazie a una coproduzione che ha coinvolto il Cricot 2, il Crt Artificio, il Comune di Milano, il Festival d'Automne e Berlino capitale della cultura.

Ma di certo questo estremo approdo della poetica kantorianiana non è quel «teatro politico» di denuncia dell'oppressione, sbandierato da Ugo Volli in un altro intervento in catalogo, triste esempio di mozione degli affetti di stampo ideologico. Kantor è invece un grande solipsista che naviga tra memorie personali e simboli e miti, mescolando la barca di Caronte alle vasche da bagno della *Gallinella acquatica*, Ulisse ai violinisti in divisa nazista. Nella scrittura scenica di Kantor, come ha ben osservato Guido Almansi, «la distinzione fra il pubblico e il privato, fra l'autobiografia e la storia, fra la veglia e il sogno, non conta più». Ma anche i simboli hanno statuto di realtà analogo agli altri, spesso assai degradati, *oggetti trovati* che popolano la scena. E in essi vale di più il *dettaglio* irripetibile, che il richiamo al mito o alla cultura. Lo spettatore ideale, in questo potratto cimitero di ricordi giunto all'apoteosi dell'autocitazione incessante, dovrebbe avere una memoria simile a quella del Funes borgesiano. «Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generico *cane* potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e per forma; ma anche l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte)».

Per Kantor il teatro è un procedimento demiurgico che affonda le sue radici nell'altro mondo. Ai margini remoti della vita le normali categorie perdono di significato. Prevalgono l'apostasia e la disubbidienza verso i canoni: un'erranza che non è mai un errore, ma l'approdo a un'altra ragione». Che queste decalcomanie personali dell'Ade provochino effetti forti in un pubblico teatrale, non giustifica se non nel più lato senso etimologico (e dunque applicabile quasi in ogni caso) una definizione di «teatro politico». L'inferno non ha bisogno di *agit-prop*, neppure nello smorto ventennale del '68. □

UN LUTTO PER IL TEATRO: MA LA SCENA  
NE PERPETUA LA MEMORIA

## DUE GRANDI INTERPRETI E UN PERSONAGGIO, L'IGNOTA

*Marta Abba ci ha lasciati, a 88 anni, mentre questo numero di Hystrio era in chiusura - Avevamo chiesto a Battistini di evocare la grande interprete pirandelliana attraverso la figura che, dell'Ignota, da Andrea Jonnasson in «Come tu mi vuoi», curato da Strehler - L'articolo, e il ricordo dell'attrice scomparsa tracciato da Costanza Andreucci, assumono il senso di testimonianze che ci restituiscono, viva, l'ispiratrice di Pirandello.*

FABIO BATTISTINI



**C**ome tu mi vuoi, da Pirandello scritta per Marta Abba e a lei dedicata, è andata in scena — come sappiamo — al Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa con la regia di Giorgio Strehler, le scene di Ezio Frigerio, i costumi di Franca Squarciapino, le musiche da *Verklärte Nacht* di Schönberg e un cast europeo comprendente Andrea Jonasson (l'ignota), Franz Boehm (Carl Salter), Mirjam Ploteny (Mop), Orso Maria Guerrini (Bruno Pieri), Franco Graziosi (Boffi), Edda Valente (zia Lena), Mario Valgoi (zio Salesio), Mario Valdemarin (Silvio Masperi), Anna Saia (Ines Masperi), Anna Priori (Barbara), Pournà Prema (la demente), Klaus Dittmann (un portiere e un dottore), Sonja Fuchs (un'infermiera), Oliver Corretger, Danilo Fernandez, Gioras Fischer e William Finley Green (quattro giovani in marsina).

Cinquantott'anni sono passati dalla prima rappresentazione al Teatro Filodrammatici di Milano, messa in scena dalla Compagnia di Marta Abba con le scene di Sergio Strenkowski e l'assistenza di Luigi Pirandello: dopo una preparazione burrascosa, in un momento molto delicato della vita dell'autore che un mese dopo era già in esilio volontario a Berlino prima e poi a Parigi, sulla scia del successo cinematografico del primo film sonoro italiano (*La canzone dell'amore*, tratto dalla novella *In silenzio*), la commedia fu un trionfo per Marta Abba, consacrata interprete ideale dei drammi del maestro agrigentino. Il cast era composto da Sandro De Macchi (Carl Salter), Renata Rivi (Mop), Giulio Stival (Bruno Pieri), Gero Zambuto (Boffi), Gina Graziosi (zia Lena), Nino Marchesini (zio Salesio), Gina Montes (Ines Masperi), Giulio Panicali (Silvio Masperi), Giana Pacetti (Barabra), Gilda Marchiò (la demente), Arrigo Cominotto (un dottore), Emilia Molteni (un'infermiera), Tino Valli, Cesare Molteni, Armando Armandi e Luigi Zani (quattro giovani in marsina) e Roberto Nessori (un portiere). Per cinque anni, fino alla sua andata in America, Marta Abba la tenne stabilmente in cartellone insieme a *Così è (se vi pare)*, *Come prima, meglio di prima*, *Trovarsi*, *L'amica delle mogli* e *Vestire gli ignudi*. La commedia — scritta sotto l'impulso del caso Bruneri-Canella che appassionò sotto il profilo giuridico ed umano l'Italia, dal 1926 al 1937 — non si discosta in realtà dai grandi temi pirandelliani, imperniata su un personaggio larvale che cerca la poesia e l'immaginazione a riscattarlo, a farlo vivere: costruzione di un'anima disvelata nella struttura labirintica del caos pirandelliano segnato dallo spettro della pazzia e della morte. Dopo *Così è (se vi pare)* del 1917, focalizzata attorno a quell'immagine misteriosa della Signora Ponzà, il dramma dell'identità è stato variamente affrontato da Pirandello «con lo sprigionarsi di una coscienza logica che riveste di razionalità il caos delle circostanze», come ha osservato Silvio Tissi in un saggio del 1931 letto alla Sorbona, intitolato *Ironia e psicanalisi in Pirandello*.

La vicinanza con il caso Bruneri-Canella ha nuocuto alla commedia anche per il riverbero del ricordo assai vivo e dibattuto in quegli anni: si aggiunga che l'opera è stata scritta in un momento molto particolare della vita del maestro; conclusasi l'esperienza non del tutto positiva, anzi quasi fallimentare, del Teatro d'Arte di Roma nel 1928, il cinema gli offriva da più parti (Inghilterra, Germania,



America e Italia) proposte interessanti ma lunghe e difficili nelle trattative; il sogno lungamente accarezzato di un Teatro di Stato (il progetto Pirandello-Giordani) non venne mai messo in atto e cadeva anzi inevitabilmente con il sorgere delle Corporazioni per il Teatro e Pirandello si sentiva sempre più provvisorio e solo in un'Italia ostile: solo l'immagine di Marta Abba, l'interprete ideale — anche fisicamente — dei suoi personaggi, lo spingeva a scrivere e a credere nel teatro.

## DONNA SENZA VOLTO

La «prima» a Milano fu un trionfo, ma la critica non risparmiò i dubbi sulla struttura della commedia e su un presunto cerebralismo, mentre si trovò concorde a lodare la fatica e l'interpretazione della Abba.

«In tutto il precedente teatro pirandelliano una figura dominante emergeva, a ricercare e a definire in ogni modo — il più paradossale, il più impensato, il più rigorosamente

logico o il più genialmente assurdo — la propria responsabilità; qui invece appare una figura vuota, anonima, nulla, che persiste nel non volersi definire, nel non assumere un volto, un nome e un aspetto all'infuori di quelli che gli altri via via le attribuiscono. Quando il sipario scende per l'ultima volta, essa non ci ha rivelato il suo mistero meglio che non l'abbia rivelato agli altri personaggi della finzione, e può derivare da ciò un senso di incertezza che il pubblico — il quale esige dalla commedia il lieto fine e dal dramma la catastrofe, ma sempre una situazione definitiva e conclusiva — ha dimostrato infinite volte di prediligere particolarmente. Ci troviamo in presenza di un'arte quintessenziale, che cerca le sue luci, le sue ombre e il giuoco dei suoi colori in un'atmosfera remota e rarefatta: il suo risultato è necessariamente più cerebrale che umano, anche se il fatto scenico, in sé, sembra agitare le più terrene e le più ardenti passioni: ma quest'arte vince ancora le sue sempre più difficili prove, col fervore delle parole, con un palpito profondo, intimo, che soggioga e commuove, con la dovizia delle sue cristalline immagini. La mano maestra di Pirandello tocca il segno quando vuole: così ieri sera il secondo atto ha strappato le acclamazioni più schiette» (a.f., *Il Sole* Milano, 19 febbraio 1930).

## UNA PARTE PER LEI

Com'era d'uso — e come ancora lo è abbastanza adesso — lo spettacolo non viene letto nelle sue componenti: nulla della scena di Sergio Strenkowski, un russo che seguendo le orme della Pavlova in Italia dirigerà per alcuni anni la Compagnia di Marta Abba; la sua ambientazione scenica sulla linea di Vatchangov, offriva un tentativo di definizione dello spazio scenico che si situava fra le ricerche di Virgilio Marchi (lo scenografo del Teatro d'Arte di Roma) e le proposte di Anton Giulio Bragaglia, sperimentate nel suo Teatro degli Indipendenti, e autore di un progetto di teatro a scena multipla. La qualità della Compagnia era molto discutibile, ancorché legata ai ruoli fissi e alla frequentazione di lavori di repertorio. Sull'interpretazione della Abba però non ci furono dubbi: la parte era stata scritta proprio per lei, per la sua voce, per la sua figura scattante. A.F., sull'*Ambrosiano*, Milano del 19 febbraio 1930, scrive: «Marta Abba è la sola attrice, oggi in Italia, che reciti Pirandello come va recitato. Non c'è gesto, scatto, pausa, ripresa, nella sua recitazione che non illuminino la singolare natura di questi personaggi un po' fantomatici, un po' reali, con l'anima piena d'insondabili e oscuri abissi e d'improvvisi illuminazioni mattutine. Ella sembra una creatura viva solo in quanto uscita dalla fantasia creatrice del suo autore; nata alla vita, nel momento stesso in cui nacque nell'arte. Se il pensiero pirandelliano ha bisogno d'essere, più che detto, tradotto sulla scena, di codesto pensiero Marta Abba è una traduttrice intelligentissima. E come è bella quella sua voce chiara e squillante nei momenti lirici e d'abbandono; un po' opaca, quasi rauca, nervosa, aspra in quelli di risentimento e di disguido. E come cangia di colore e d'espressione il suo volto, bruciato dagli occhi ombrosi, sia che si lasci illuminare in pieno dalla luce, sia che dalla luce improvvisamente si discosti. L'anima grave di malefici e sospirosa di liberazione dell'*Ignota* affiorò ieri sera, dalle sue parole, con il tono, volta volta, della dolcezza

senza speranza e della disperazione senza dolcezza. Nelle due grandi scene del secondo e in certi soavissimi accenti del terzo atto soprattutto, mi parve di una grande efficacia».

## SOLO CON I FANTASMI

La riproposta della commedia da parte di Giorgio Strehler (che segue le interpretazioni italiane di Evy Maltagliati, Paola Borboni, Anna Proclemer, Adriana Asti e, ad Agrigento, Grazia Maria Spina), pone definitivamente il punto sull'ultima produzione pirandelliana, quella dei grandi miti e delle commedie ispirate da Marta Abba: si tratta di quel decennio della vita di Pirandello di cui resta molto da scoprire e da fissare, quando cioè Pirandello — scrive giustamente anche Elio Provedenti in *Lettere italiane*, aprile-maggio 1987 — soggiornò a lungo fuori d'Italia e divenne, come egli stesso diceva, «un viaggiatore senza bagagli».

«Una vita febbrile, questa degli ultimi suoi anni, di continuo movimento, senza requie, inseguendo solo gli interni fantasmi dell'arte. Ne possiamo cogliere appena il senso da quei pochi accenti che ce ne ha dato molto tempo fa Marta Abba attingendo alle lettere che da lui riceveva, epistolario fondamentale che, presto pubblicato, costituirà un avvenimento memorabile per gli studi e l'ulteriore conoscenza del grande drammaturgo». Dopo gli atti unici che hanno segnato il suo debutto nella regia, Strehler aveva affrontato *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto*, *La favola del figlio cambiato* (per il Festival di musica internazionale di Venezia) e, in varie riprese, l'incompiuto *Giganti della montagna* che aveva segnato nell'edizione 1966 uno dei punti più alti della sua parabola creativa: la topografia scenica indicata da Strehler «davanti, dietro ed intorno ad 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 dell'ultima recita di Ilse davanti ai Giganti, si faceva luogo di un labirinto dell'anima che seguiva «conseguentemente allo scarnificarsi del linguaggio pirandelliano», purezza strutturale e pittorica. Il limite tra la favola e la realtà era ottenuto da tempi lunghi e dilatati, dall'utilizzo delle proiezioni, dalla variazione luministica e cromatica sintonizzata al motivo musicale di Fiorenzo Carpi, che ritornava in variazioni ossessive. La lettura di *Come tu mi vuoi* è, se vogliamo, meno analitica e focalizza definitivamente il ruolo di Pirandello nel panorama del teatro europeo a cominciare dal primo atto, quell'ambientazione berlinese, che segue sì l'indicazione dell'autore ma reinventa poeticamente il clima mitteleuropeo che nel testo era appena fissato, già da quella scena di Ezio Frigerio, gabbia di tribunale, eliminata a sinistra (il lato dell'inconscio?) da una vetrata *decò* e sfumata negli altri due lati da alte pareti dove tralucono decorazioni che richiamano il periodo della Secessione Viennese puntualizzati da pochi mobili e globi luminosi; l'azione ha un andamento per *flach back* nell'ingresso dell'*Ignota* e nel finale d'atto, dove tutto il salotto di Salter sembra girare nel vortice della protagonista, all'interno delle note ossessive e fiammeggianti della *Noite trasfigurata* di Schönberg e dell'invenzione (ma non è soltanto un'idea registica) del plurilinguismo pirandelliano, dove Berlino si fa luogo dell'anima oscura, del tumulto e del ribollire dell'incon-

scio (Freud è così vicino!). A questo primo atto fa eco, specularmente, un secondo, dove a cambiare è soltanto, come in quello stupendo romanzo che è *La foresta della notte* di Djuna Barnes, il luogo: e l'interno della villa della campagna veneta, apparentemente luminosa e serena con una grande vetrata, questa volta — a destra — liberty, si rivela come un nido di mostri nel concertato lento e cantilenante d'avvio. Qui la regia di Strehler si è fatta maggiormente decisiva nel taglio drammaturgico, e questo secondo atto — che nel 1930 era considerato il migliore — ha mostrato oggi la sua concettosità, e la necessità di un intervento quasi di riscrittura. La stanza della tortura — così ben formulata dal famoso saggio di Macchia — è stata chiusa anche nella sua quarta parete, dove Strehler ha collocato idealmente il ritratto nel quale si confronta la protagonista, e l'azione è proceduta stringata e inesorabile fino all'ingresso della *demente*, in un clima prenazista di grande suggestione; la massa dei parenti chiamati a riconoscere la vera Lucia ondeggiava amorfa e spaesata a destra e a sinistra, pronta a riconoscere per vero ciò che prima non lo pareva.

## TECNICA FERREA

Ad interpretare l'*Ignota* è Andrea Jonasson, l'attrice austriaca moglie di Strehler e da lui già diretta nel *Gioco dei potenti* a Salisburgo, nella *Trilogia della villeggiatura* a Vienna e in Italia, nell'*Anima buona di Sezuan*, nella *Minna von Barnhelm* e nell'edizione d'addio dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. Con la straordinaria possibilità di recitare indifferentemente in italiano e in tedesco, unita alla sensibilità e al fascino dell'artista di razza, la Jonasson ha avuto un esito trionfale in una interpretazione misurata e controllatissima, perfetta. Una strana rassomiglianza con la Abba (i capelli fulvi, la voce dai toni dolci e rochi, quelle spalle nude, l'attaccatura del collo, nell'abito del primo atto) unisce singolarmente le due attrici sul piano della resa emotiva e istintuale. Fisicamente il corpo, alto e slanciato, si ricollega idealmente all'iconografia androgina della pittura preraffaellita e alle acri stilizzazioni degli espressionisti, mentre governa con una tecnica ferrea (dal di fuori, come già nel 1924 Walter Starkie voleva l'attore pirandelliano) l'intensità dei suoi balzi felini e scomposti del primo atto (così in sintonia con la Silvia Gala del *Gioco delle parti* o la Nestoroff di *Si gira...*), fino alle tormentose ricerche del secondo (l'atto che oggi mostra maggiormente le rughe del tempo), dove affiorano le psicologie amare e ambigue dell'*Amica delle mogli*, ai movimenti rivelatori del personaggio pirandelliano nel terz'atto (quello dei finali, così decisivi in Pirandello) dove Strehler, in linea con la straordinaria scrittura pirandelliana conduce la Jonasson con inquietante finezza a specchiarsi in quel doppio terribile e doloroso della *demente*, mentre il sipario — quasi una teca funebre e preziosa — si richiude alle sue spalle isolando, in un gesto di misteriosa compenetrazione le due *Ignote*. E qui la voce della Jonasson raggiunge suoni e dolcezze insondabili: ancora una volta, Pirandello ha trovato la sua interprete ideale. O un'attrice ha trovato il suo autore? □

A pag. 30, un'intensa espressione di Andrea Jonasson nel primo atto di «Come tu mi vuoi». A pag. 31, Marta Abba nel ruolo dell'*Ignota*, 1930.

STORIA DI UN RITRATTO DI PIÙ DI VENT'ANNI FA

## MARTA, REGINA DAI CAPELLI ROSSI

COSTANZA ANDREUCCI

**L**uigi Pirandello scriveva a Marta Abba, in una lettera da Parigi nel 1931: «Credo veramente ch'io stia componendo il mio capolavoro con questi *Giganti della Montagna*... E scrivo con gli occhi della mente fissi a Te. Non potrei più andare avanti una parola se la Tua divina immagine ispiratrice mi abbandonasse per un istante. Io la seguo, questa Tua immagine, nelle situazioni in cui l'ho messa, ed Essa a mano a mano mi trova le parole e mi crea le scene, e mi porta avanti, avanti, suggerendomi, indicandomi ciò che debbono dire, ciò che debbono fare anche gli altri personaggi... Ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu, senza il Tuo respiro muore. Tu stai creando... Tu con la potenza della Tua arte, dei toni della Tua inimitabile voce, col fulgore dei Tuoi occhi che trovano lo sguardo per ogni passione...».

Lo studio per il ritratto di Marta Abba che qui *Hystrio* pubblica per la prima volta (e che fa parte di un gruppo di disegni eseguiti da Mario Donizetti nell'estate del 1966) sembra avere colto quello «... sguardo per ogni passione».

L'incontro fra Marta Abba e Mario Donizetti avvenne a Fauglia, nella campagna toscana, dove Marta Abba stava curando l'istituzione di un Centro Pirandelliano in una antica costruzione adiacente a «Villa Trovarsi» ormai sua abituale dimora.

La «divina immagine ispiratrice» appassionatamente descritta da Pirandello apparve all'artista come una donna di grande temperamento e ferma saggezza, sul cui volto bellissimo il tempo non era riuscito a calare nessuna ombra.

«Marta Abba aveva una intensità di espressione che mi entusiasmò — dice Donizetti —. Fu così che feci più studi di quanti avessi previsto. La ritrassi in più pose: di tre quarti, con gli occhi un po' abbassati, in una posa drammatica. E poi di profilo. Marta Abba si preferì di profilo».

Da qualche anno Donizetti andava realizzando quei suoi ritratti d'attore che *Il Dramma*, allora una delle più prestigiose riviste teatrali d'Europa, pubblicava in copertina. La serie era iniziata con il ritratto di Renzo Ricci, cui erano seguiti quelli di Edwige Feuillère, di Jean-Louis Barrault, di Rossella Falk, Eva Magni, Sergio Tofano, Elena Zareschi.

Il ritratto di Marta Abba fu realizzato con uno sfondo azzurro sul quale facevano contrasto i famosi «capelli rossi» («una regina spodestata... su un carretto di fieno... i capelli rossi sparsi come un sangue di tragedia» (Luigi Pirandello, *I giganti della Montagna*), e venne pubblicato nel dicembre del 1966.

Su quello stesso fascicolo de *Il Dramma* avrebbe dovuto comparire una mia intervista a Marta Abba: anch'io difatti ero a Fauglia quell'estate e vi ero stata mandata da Lucio Ridenti per raccogliere dalla voce della grande attrice testimonianze e ricordi. Ma quell'intervista, nonostante il calore e la cordialità dell'accoglienza a «Villa Trovarsi», non mi riuscì.

Avevo miei problemi per una tesi su Tommaso Hobbes che stavo preparando, ero distratta e sprovveduta. E poi, nonostante avessi letto tutte le novelle di Pirandello, a quel tempo avevo letto una sua sola opera teatrale, «I sei personaggi». Così, le domande che posi a Marta Abba non le piacquero, e le sue risposte non piacquero al direttore del giornale.

Per me, naturalmente, restò l'importanza dell'avvenimento: l'incontro con una delle attrici più celebrate del nostro tempo, l'ispiratrice del grande Pirandello, la creatura mitica senza la quale, forse, tanti personaggi non sarebbero neppure stati creati. («Lavorare come sto lavorando! Non potrei farlo se non ci fossi Tu, il pensiero continuo di Te — scriveva ancora Pirandello — l'immagine Tua che viene come un Angelo a porgermi la mano e poi subito si cangia e diventa come una fiamma che mi riaccende l'estro, incarna il personaggio della Contessa, m'illumina tutta la scena, mi detta le parole, mi apre



Uno studio di Mario Donizetti per il ritratto di Marta Abba del 1966.

tutte le vie per andare avanti, fino in cima alla Montagna. E tutte le potenze dello spirito, così accese da Te, mandano luce, Marta mia, e creano...»).

Restò, a ricordo dell'episodio, quel gruppo di disegni. Restò anche una serie di fotografie (Lucio Ridenti a Fauglia aveva mandato il fotografo) nelle quali ci sono io, vestita di rosso con un'aria intimidita, c'è Donizetti, anch'egli giovanissimo, ma molto sicuro nel suo ruolo di artista già toccato dal successo, e c'è Marta Abba in vesti di campagna, coi famosi capelli fulvi, con il «fulgore» di quegli «occhi che trovano lo sguardo per ogni passione» e il gestire sereno ma insieme drammatico. Immagine, gesti e sguardo da attrice nata.

Io non avevo mai visto recitare Marta Abba, ma al suo apparirmi sulla soglia di «Villa Trovarsi», nelle vesti di una signora di campagna senza trucco e senza messa in scena, il suo gestire e lo sguardo mi avevano offerto un'immagine di grande potenza drammatica. Questa impressione durò tutto il tempo che fummo suoi ospiti: perfino mentre, nell'immensa cucina della casa, si aggirava fra i fornelli per prepararci il pranzo.

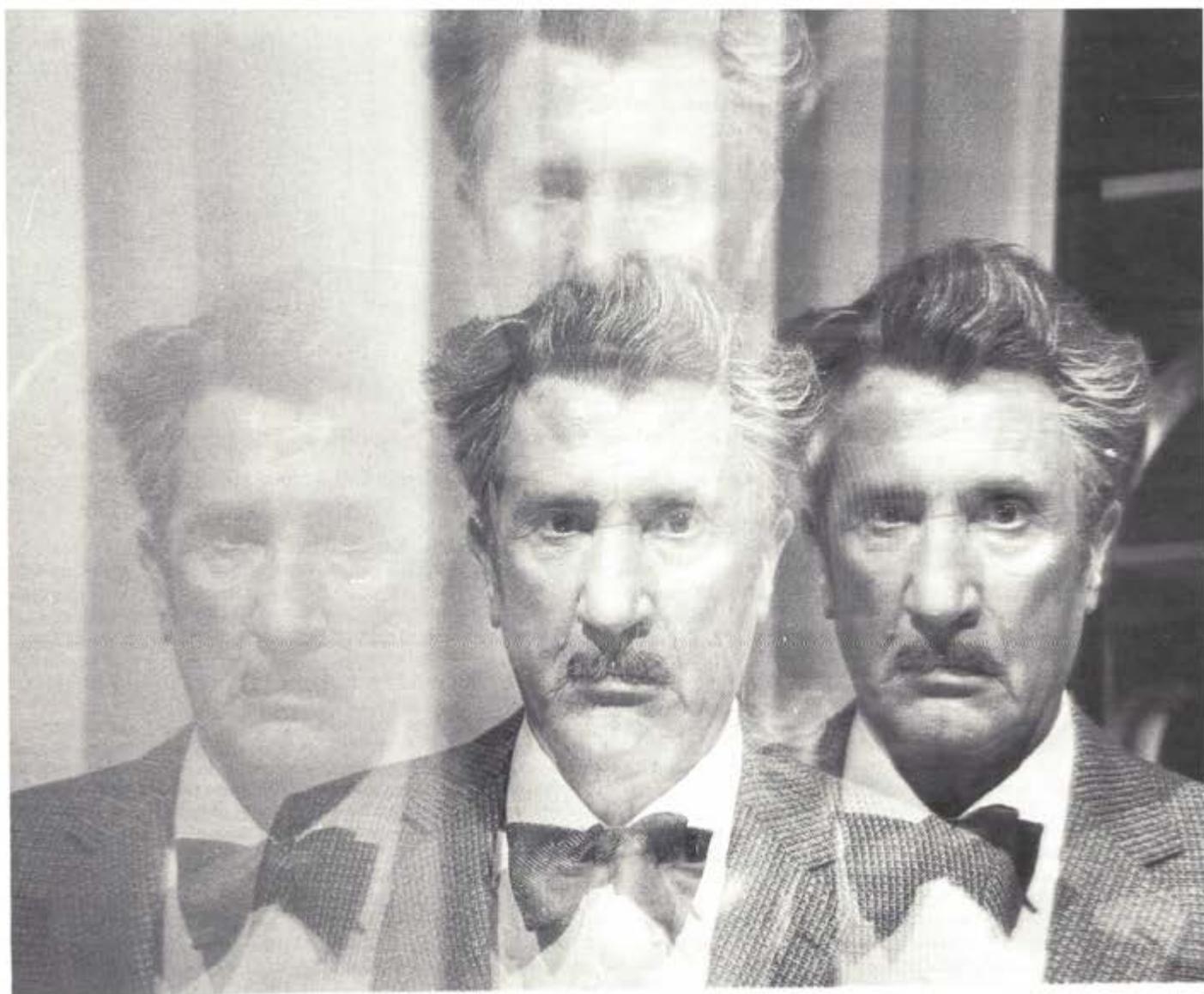
Una di quelle sere, nel salotto buono della villa, conversammo sulla serietà delle scuole drammatiche, sulla loro necessità per la formazione dell'attore. Marta Abba negava importanza a queste istituzioni. L'attore è attore nato — diceva —. Deve avere doti spontanee, deve seguire l'interna fiamma, deve *essere* attore; non può diventarlo. □

L'ADDIO DEL TEATRO ITALIANO A PAOLO STOPPA

# SE N'È ANDATO COME WILLY LOMAN

*L'ultima sua immagine si sovrappone, tristemente, a quella del «Com-messo viaggiatore», che segnò il suo maggior trionfo - Mezzo secolo di storia della scena si rispecchia nella sua singolare carriera, che dalla comicità giovanile era approdata alla composta tragicità dell'età matura - Un cuore di gentiluomo sotto una scorza ruvida e, negli ultimi tempi, il dolore per un sistema teatrale di cui non sopportava più la volgarità.*

LUIGI SQUARZINA





*Queste pagine di Hystrio, firmate da Luigi Squarzina, sono come il minuto di silenzio che, nei teatri, si osserva a sipario socchiuso, prima dello spettacolo, quando un grande attore esce definitivamente di scena. E sono dedicate a Paolo Stoppa, che ci ha lasciato il primo maggio, a 82 anni.*

*Ricordiamo che Squarzina è stato il regista che lo ha diretto nella sua ultima interpretazione, la parte di Ciampa nel Berretto a sonagli di Pirandello. Anche per questo, il saluto che il regista gli rivolge a nome di tutti noi acquista un particolare significato.*

**D**alle gloriose formazioni del Teatro Eliseo nell'anteguerra e durante la guerra alla storica Compagnia Morelli-Stoppa diretta da Luchino Visconti, alla inimitabile Compagnia dei Giovani: raccontare la storia di Paolo significa fare quella di cinquant'anni di teatro italiano. Ed è una storia che ci racconteremo all'infinito, tanto essa è bella, varia e imprevedibile. Grazie proprio anche a lui, a Paolo, che ne ha rispecchiato il divenire con la sua evoluzione emblematica, da una comicità giovanile indisciplinata e semiburattinesca, alla composta intensità da tragedia moderna raggiunta nella maturità, alla recitazione della vecchiaia, disincantata, quasi dimostrativa, eppure pregnante, lacerante. Dei due grandi sodalizi, quello con Rina Morelli e quello con Luchino Visconti, per lungo tratto indistinguibili, il primo è simbolo della sua dedizione alla professione, fino al bisogno di completarsi artisticamente e insieme sentimentalmente. Il secondo è frutto di una intelligenza e di una cultura che da allievo dell'Accademia (allora ancora soltanto Scuola di recitazione di Santa Cecilia) lo portarono, vent'anni dopo, attore di successo, a intuire la statura di un regista come questo secolo ne ha prodotti pochi. Fondamentali furono, nell'immediato dopoguerra, non solo la bravura e la fama dell'attore Stoppa guidato da Visconti, ma anche la volontà di ferro e la capacità pragmatica dell'uomo Stoppa, quando egli le mise al servizio del progetto viscontiano di rinnovamento della scena italiana, a conferma dello stupefacente salto di qualità effettuato, nella Roma da poco liberata, all'*Eliseo*, con Cocteau, Anouilh, Sartre, Miller, in spettacoli rimasti delle favole; cardini di una levitazione quasi miracolosa. Che Stoppa si sia identificato in un itinerario che dalla tradizione, attraverso la rivoluzione, ha condotto a una nuova tradizione; che quell'itinerario in molti punti cruciali si sia identificato in lui, è dunque un merito che non si deve esitare a definire storico. Si associava, in lui, a un senso ameno, divertito e divertente, del rapporto con il pubblico, del quale, cre-





sciuto alla scuola di Gandusio, faceva scattare la risata come e quando voleva; una linfa brillante e grottesca che la sua voce scorrente e scagliosa iniettava anche nei personaggi dolorosi, o cattivi, o inconciliabili col mondo, che ebbe a rappresentare.

Nel mondo, Paolo era un gentiluomo. Uno di quei romani di eccellente famiglia, tanto a proprio agio nella frequentazione dei grandi politici e dei grandi intellettuali quanto capaci di suscitare fedeltà a tutta prova in chi lavorava per loro. In quelle famiglie, parlare in un buon romanesco era segno di naturale distinzione. Chi ha mai sentito Paolo dire: «Andiamocene»? e chi non ricorda quante volte, nell'affermare, per polemica, di non vedere vie d'uscita — lui, che ne vedeva sempre! — esclamava: «Annamosene tutti!».

## UNA GALLERIA DI «PERDENTI»

Fra parentesi, ma non troppo: qualcosa, dentro Paolo, urgeva in questi ultimi tempi, a dirgli, e a fargli dire, che il «*sistema teatrale*» vigente in Italia corre il rischio di non essere più teatro. Sensazione condivisa da altri nostri grandi attori, con meno anni di lui: ed è l'opinione non di artisti superati e frustrati, tutt'altro; anzi, si tratta di uomini pieni di forza creativa, di una necessità di dare a cui il «*potere teatrale*», se non giustifica il suo dominio politico ed economico con un interesse per l'arte e quindi per il pubblico, rischia di non saper venire incontro. Paolo lo diceva forte, e dunque noi non dobbiamo tacerlo.

Ritornando al privato, sarà bene ricordare che era cordialissimo con chiunque veniva a salutarlo in camerino; ed era del resto un padrone di casa squisito sia nel suo appartamento a Piazza Venezia che nelle famose Stanze dell'Eliseo, dove democraticamente regnava dal tavolo che per più lustri fu soltanto suo e della Rina. Alle Stanze — delle quali, e del loro capo e chef, il mitico Torre, andrebbe ricostruita la cronaca — i giovani attori e attrici e i registi giovani, man mano che vi venivano accolti, scoprivano un Paolo Stoppa maestro di stile, un maestro anche brusco, a volte criticato per un suo rispetto delle forme, minuzioso, al limite del maniacale. Era stato di quegli italiani che, sotto un regime becero e risonante, si erano difesi ispirandosi alla correttezza britannica, fino ad attirarsi qualche presa in giro. Di buona compagnia, eppure portato anche ad arroccarsi nella intimità a due con la sua compagna, quando dovette lasciare Piazza Venezia, chiuse ormai le Stanze dell'Eliseo, Paolo riuscì, con il prezioso aiuto di Lauretta, a ricostruire il meglio di entrambe quelle condizioni di vita, sopra le Stanze stesse, nell'attico che sovrasta l'Eliseo, dove invitava gli amici, pochi per volta, o parlava di lavoro in mezzo ai suoi libri, ai suoi mobili, ai suoi tappeti, ai suoi oggetti, ai manifesti della sua collezione.

In arte compose, quasi da collezionista quale era, una variegata galleria di perdenti, dal codardo Garcia di *A porte chiuse* al Marchese spiantato della *Locandiera*, allo scaricatore incestuoso di *Uno sguardo dal ponte*; da Zio Vania a Shylock, che aveva recitato in due versioni diverse e progettava di recitare in una terza. Figure di vinti tutte sorrette, nelle incarnazioni sceniche che lui ne offriva, o da una insopprimibile, aggressiva dignità, o da una amara, irridente coscienza della propria superiorità di inferiore, o dall'angoscia della diversità intellettuale e sociale: connotazioni che unificò con emozionante sintesi nel Ciampa del *Berretto a sonagli*.

In uno dei finissimi episodi autobiografici che raccontò alla stampa, Paolo ricordava che nel '25 Pirandello, all'*Odescalchi*, gli disse,

a lui comparsa diciannovenne, che avrebbe dovuto fare Ciampa. Ci sono desideri così forti e motivati, si sa, che finiscono col diventare ricordi, tanto infondati quanto sinceri; e qualcuno a quel ricordo non credette. Ma riflettiamo che dentro di noi il nodo è aggrovigliato, il solco è profondo. E dunque, forse, non fu soltanto per alta, connotata professionalità che Paolo poté sbalordirci tutti presentandosi alla prima prova di lettura del *Berretto* col copione chiusa e la parte, la sua parte, la parte di Ciampa, interamente, esattissimamente a memoria.

## UNA CREATIVITÀ INESAURIBILE

A riprova di un talento metamorfico, e di uno stile niente affatto ripetitivo, potrei citare altri «diversi» di sorprendente cesellatura, in scena e sullo schermo: l'assatanato impresario delle Smirne, l'impudente G.B. Shaw, di *Caro Bugiardo*, il barbone fellone nel *Miracolo a Milano* di De Sica, la canaglia degli inferi urbani di Testori nell'*Ariada*... Ancora, la patologia della ricchezza, o come solitudine e vizio in Arpagone o come estroversione nell'arricchito e arrampicante padre di Angelica nel *Gattopardo* viscontiano. E, per rientrare nella umanità per così dire normale, una tutt'altra paternità, un tutt'altro genitore, stavolta di travolgente simpatia borghese, quello di *Vita col padre* in una delle poche messinscene di Gerardo Guerrieri, del quale recitò sempre le traduzioni: dall'americano, da Shakespeare, da Cechov. O l'onestà battagliera del Commissario De Vincenzi in televisione. Ma in un attore che abbia vissuto e lavorato tanto e con tanta fortuna, noi del mestiere siamo portati a cercare di individuare il nocciolo duro della sua creatività: ciò che, nella sua generazione di interpreti, è stato e rimane propriamente e tutto e soltanto suo.

Quattro anni fa, Paolo dovette farsi operare a un occhio. Operazione ben riuscita; senonché, per un effetto collaterale dell'anestesia, insorse un delirio di non breve durata. Chi gli era vicino riferisce che gli tornavano presenti molti dei personaggi che aveva fatto suoi — li recitava, li citava, li interpellava. Fra tanti personaggi — comici, tragici, patetici, illusi, violenti, delusi, raziocinanti, assurdi — tutti in cerca, pirandellianamente, nel suo modo di interpretarli, di una «vestina» che non li lasciasse morire nudi — uno dei più incombenti non può non essere stato Willie Loman, il *salesman* per antonomasia, lo sconfitto per eccellenza.

La storia del teatro è fatta anche di manifesti: e come non ricordare sui muri di Roma l'immagine disegnata da Jo Mielziner e da Gianni Polidori per *Morte di un commesso viaggiatore*: sotto le linee ascensionali dei grattacieli, o dei ciclopici caseggiati del Bronx, quell'omino che si allontana di spalle, curvo per il peso di due valigie gondie di campioni, indirizzi, registri e schede, un peso tanto più grave perché da lui stesso ormai sentito come inutile. Fu forse il suo maggiore trionfo; serate esaltanti, commoventi; e Paolo non può non averle rivissute in quella crisi, causata probabilmente anche dagli inizi della malattia che lo aveva colpito già prima del *Berretto a sonagli*, un male spietato che l'amore e la devozione di ogni istante della sua Lauretta sono riusciti a nascondergli — e a nascondere a quasi tutti noi — fino alla fine. Riviveva certo, nel delirio, la terribile «tragedia da nulla» dell'uomo comune senza più posto nella società e nella vita, vero protagonista invisibile della storia attuale su un palcoscenico usurpato da falsi primi attori rumorosi, sfacciati, pericolosi; è certo che la riviveva, fino allo spasimo. Ma è altrettanto certo che Paolo non esce di scena così. Al contrario. Viene verso di noi, di fronte, la persona eretta, con quei suoi occhi accesi, fissi nei nostri: occhi in cui vive davvero, e non nel delirio, e per sempre, tutto il grande teatro che ci ha donato. □



Immagini per un addio a Paolo Stoppa. Sotto il titolo a pag. 34, «simultanea» del volto dell'attore in «Esp», originale Tv degli anni '70. A pag. 35, sul set di «La vendetta della signora» con Ingrid Bergman e Anthony Quinn (1963) e, sotto, a Spoleto con Romolo Valli durante il Festival del '72. In questa pagina, con Rina Morelli e, qui sopra, l'attore alla conferenza stampa dell'81 in cui annunciò l'interpretazione del «Berretto a sonagli», con la regia di Squarzina.

GIORGIO ALBERTAZZI  
OLTRE L' AUTOBIOGRAFIA

# «IL TEATRO OGGI È MORTALE E IO NE SONO UN SINTOMO»

*«Smetto non di fare il teatro ma di recitare, perché mi annoia - Soltanto l'opera lirica mi interessa ancora - Perché non abolire le sovvenzioni per un certo periodo? Ne potrebbe venire un bene - Peter Brook ha avuto il coraggio di puntare su una drammaturgia stimolante, di valori etnici - Attori? Ne conto trentacinque, non di più. Registi? I bravi potrebbero fare carriera con le mie idee. Autori nuovi? Diciamo la verità: non li vuole nessuno. I critici? Sono anticonformisti, ma solo per fare carriera.*

GABRIELLA PANIZZA

**H**YSTRIO - *Lei ha dichiarato che non reciterà più e farà soltanto il regista.*  
**ALBERTAZZI** - Ho detto che non reciterò più, non che abbandonerò il teatro. Sarebbe un atteggiamento troppo melodrammatico, che non mi somiglia. Cosa voglio dal teatro? Niente. Cosa mi aspetto? Niente. Mi annoia. La situazione in cui si trova il teatro mi ha saturato, forse mi sono annoiato anche di recitare. Anzi, non so nemmeno se mi abbia mai interessato. La mia inquietudine viene dal dubbio. Mi chiedo: non sarò per caso un attore per caso? Io pensavo di fare il giornalista, lo scrittore, e infatti ho continuato a scrivere facendo l'attore. E, diciamo la verità, ho messo le mani sull'ottanta per cento dei testi che ho interpretato, anche quelli grandi. Poi in me si è rotto qualcosa, c'è stata una ribellione organica nei confronti del teatro, è nata un'insofferenza. Sì, il teatro che vedo mi annoia.

## COME UN ELEFANTE

**H.** - *Cosa proporrebbe per cambiare — in meglio — il teatro?*

**A.** - *Proporrei di togliere tutte le sovvenzioni per un certo periodo. Forse precipiteremmo nell'anarchia, forse il livello si abbasserebbe di molto, ma forse succederebbe qualcosa di positivo. Oggi il teatro sembra un'industria, è una grandissima organizzazione basata su pochissimi lavoratori, dove tutti gli altri vanno e vengono. Ma tutto il nostro Paese è così, e il teatro assolve pienamente la sua funzione di specchio. E intanto celebra il suo funerale, come la televisione. Sono entrambi a una grande svolta: ci sono sintomi precisi. Questo teatro ricco, ornato, ripetitivo, divulgativo, di lettura... Non si possono sentire più gli attori parlare in un certo modo.*



Come parleranno domani? Non è un'accusa che muovo ai miei colleghi, essi sono semplicemente i segnali di qualcosa che non sta più in piedi, che è di ieri, che è mortale. E anch'io sono un sintomo di questa situazione. Finalmente ho detto una cosa vera. Il teatro mi annoia con la sua festa. Si pensi a Taormina (la cerimonia annuale dei «Biglietti d'oro», n.d.r.), che è una festa della vanità. È una festa del precario; ma no, nemmeno questo, sarebbe già interessante. Ecco: è la festa degli ultimi. Il teatro è un elefante che va al cimitero. Io discuto il modo di fare teatro e lo trovo noioso e sorpassato. Non trovo noioso il teatro, che sarebbe una follia e un discorso sciocco.

**H.** - Trova noioso anche il teatro che fa Lei?

**A.** - In questo momento, sì, penso che mi annoierebbe. Tuttavia sono tentato di farlo alla macchia. Mi è piaciuta l'esperienza del *Federico II* a Bari. C'è stata una ricerca da cui è scaturito un testo. *Il silenzio delle sirene*, scritto da me con la consulenza di Dario Del Corno. Dentro quell'evento c'era qualcosa di futuro. Inventare un gruppo, creare una drammaturgia che abbia anche valori etnici, questo è stimolante. Sembrano discorsi vecchi, ma non sono mai stati messi in pratica. Soltanto il coraggioso Peter Brook li ha realizzati finora. Gli altri registi si collocano tutti nella grande tradizione della reinvenzione, delle vecchie forme, ridipingendole. E da questo modo di fare teatro io mi tiro indietro.

**H.** - Non le sembra, scusi, un segno di viltà?

**A.** - Già, chissà che io non sia un po' vile. Mi piace il limbo. La tempesta che è dentro di me ha bisogno di un luogo del genere, della sua

pace. E invece la mia costante è l'inquietudine. E la protesta. Non ho l'animo di chi getta la spugna. Ho lo spirito del ricercatore che vuole sempre trovare nuove espressioni, che vuole sapere, conoscere e naturalmente discutere. Lo spirito di uno che non accetta che i giochi siano fatti. Uno che ha seminato qualcosa e non ha mai raccolto niente. O forse quel poco che ho raccolto mi è rimasto attaccato alle scarpe. Un collega famoso mi ha detto «Questo è per te il momento della raccolta»; ma io sono rimasto sorpreso. Io non voglio assolutamente raccogliere, voglio semplicemente seminare cose che poi, probabilmente, nessuno raccoglierà dopo di me.

## INCREDIBILI CANTANTI

**H.** - Allude agli attori, ai registi, ai drammaturghi?

**A.** - Il teatro italiano è poverissimo di attori. Tra tutti non ne esistono più di trentacinque. I miei colleghi non saranno felici a sentirmelo dire, ma è ciò che penso. D'altronde, come sono impostate le scuole? Nel tirar fuori il meglio dal peggio! Ma la scuola di teatro non è la scuola dell'obbligo, è semmai come la Normale di Pisa, dove uno va se le sue qualità sono manifeste e il suo talento ha bisogno soltanto di essere inquadrato, disciplinato. I registi? Ce ne sono di bravi, di ottimi. Con una o due delle mie ideuzze, un regista ci fa una carriera. È già successo, ma non mi importa nulla di svendere idee. Gli autori di teatro? Purtroppo non si ha la volontà di rappresentarli. Per quanto mi riguarda, appena posso lo faccio. Seminare vuol dire aiutare direttamente le forze emergenti.

**H.** - Lei fugge, Albertazzi. Da cosa? Cosa cerca?

**A.** - Cerco interessi nuovi, qualcosa che mi stimoli. Adesso ho trovato la lirica, ma è stata lei a cercarmi, e me ne sono appassionato. La musica mi piace da sempre e con essa ho più dimestichezza di quanto si creda. Il teatro in musica mi dà eccitazione, un'eccitazione pazza! E nutro una curiosità morbosa per chi suona e soprattutto per chi canta. Mi sbalordiscono quelle voci incredibili che i cantanti tirano fuori alle nove e mezzo del mattino, mentre alla stessa ora gli attori gracidano. È bellissimo provare con i cantanti e lavorare con il direttore d'orchestra. Sì, è bellissimo mettere in scena la musica. So essere molto umile nei confronti della musica; la rispetto e ciò pone un freno al mio spirito libertario, mi dà autodisciplina.

**H.** - Un freno che Lei ha sempre rifiutato.

**A.** - Quando si ha un talento come il mio, che è emerso nello specifico attoriale, non gli si concedono altre capacità e si cerca di frenarne gli slanci. Cosa che a me naturalmente non garba, e che mi induce all'andirivieni da una forma all'altra di spettacolo.

**H.** - Ciò rivela, però, una certa superficialità.

**A.** - Io sono molto superficiale, sono molto leggero. Sono superficiale perché mi manca l'approfondimento concentrico, perché se mi concentro troppo mi addormento, vado in trance. E poi, dov'è la vera profondità?

**H.** - Lei sembra compiacersi nel dire sempre cose che sbalordiscono.

**A.** - Non soffro di vanagloria e non sono superbo. Semplicemente so pensare, dire e fare cose che talvolta accade poi che sbalordi-

## COME STA INVECCHIANDO ALBERTAZZI?

**I**nvecchiare non è difficile, è fatale. Invecchiare bene è difficile. Bene, ovvero senza essere accecati da frustrazioni e rancori, senza proiettare i propri fallimenti sul mondo, senza pretendere di anettere la realtà dell'imperio dei nostri gusti. Come sta invecchiando Giorgio Albertazzi, classe 1925? Per ora è tutto un fuoco d'artificio, una iperbolica dichiarazione d'amor proprio che trasuda però malinconia e amarezza. E forte è la tentazione di farsi Erode, di uccidere i bambini per il loro bene, per sottrarli a una vita infelice e disinquinare il mondo (traduzione: il teatro è pieno di giovani presuntuosi e incapaci, togliamogli le sovvenzioni e si vedrà!). I padri e le madri della nostra scena sanno che a tale genocidio sopravviverebbero i peggiori, quelli che hanno scampato la sfida mortale del palcoscenico e del giudizio del pubblico facendo le anticamere giuste, possedendo le tessere giuste, facendo il teatro «giusto». I falliti soddisfatti. Lo sanno, padri e madri, ma dicono così per una sana provocazione. Speriamo.

Albertazzi apre la sua terza età con un libro di memorie, come tocca ai più grandi. E tiene fede a un personaggio provocatorio e narcisista, per la gioia dei rotocalchi, ansiosi di sottolineare che da repubblicano di Salò è diventato radicale, che rivendica le sue esperienze omosessuali, che il teatro oggi lo annoia, lo annoia, lo annoia. Il teatro di oggi, non il teatro. Già questi tratti lo differenziano da altri grandi «invecchiati» del teatro italiano. Alcuni dei quali, per nostra sfortuna, sono talmente eleganti e, forse, purtroppo, amareggiati da non dirci nulla. I nomi li conosciamo. Poi Albertazzi nel suo libro parla di spiritismo, dei signorili approcci omosessuali di Visconti, dello zio comunista, dello zio fascista ucciso dai partigiani, dei successi d'attore e dei tonfi clamorosi. C'è di che stupire e chiacchierare per un po'. Strane, queste memorie degli attori, fino dai titoli. Liv Ulmann: *Svolte*. Laurence Olivier: *Confessioni di un peccatore*. Gassman: *Un grande avvenire dietro le spalle*. Albertazzi: *Un perdente di successo*. C'è come un volersi giustificare, un chiedere l'assoluzione per azioni («visi d'arte...») considerate peccati mortali se commesse dagli uomini

comuni. Questa ostentazione dipende forse da un sentimento di superiorità o di eccezionalità? No, chi giudica così è un superficiale. Si tratta di altro. L'attore autorizzato dal successo a scrivere memorie, una volta saldato il debito di una certa rievocazione professionale, si dedica alla descrizione del livello più basso dell'esistenza, il più problematico e contraddittorio. Per essere assolto, sì, ma anche perché sia assolto, e nobilitato o almeno compreso, proprio quel livello basso che di ogni esistenza è tanta parte.

Quindi l'attore, nelle sue memorie, parla di sé ma non parla per sé, parla per noi. Per noi spettatori del teatro e attori di una vita quotidiana simile alla loro. Potremmo chiederci, semmai, queste memorie aggiungono qualcosa alla nostra cultura teatrale? Oppure: la nostra cultura di «spettatori» interferisce con la cultura teatrale? La risposta è ovviamente affermativa, anche se motivarla non si può. Perciò, godiamoci questo tripudio di lacrime e risate che è la vita privata dell'attore e godiamoci anche, senza moralismi, lo scempio aggiuntivo dei rotocalchi e dei grandi giornali grigi, godiamoci il loro tentativo (spesso grottesco: ma anche il grottesco è una specie spettacolare) di trasformare il banale in sensazionale (chi di noi non ha avuto...?), e riscuotoci, perché oggi la sensazione non è data dal fatto ma dall'enfasi del rotocalco.

Ma noi inquilini del mondo teatrale dobbiamo «leggere» qualcosa in più. Se la verità è sovente grafia del porno, la sincerità è sufficientemente oscena. Per giocare con queste, nel sistema della comunicazione patinata, si fa finta di non vederle. Noi, inquilini del mondo teatrale, non ci accontentiamo del libro di Albertazzi, vogliamo di più. Perciò abbiamo chiesto all'attore una pausa di riflessione. Oggetto: il teatro. Con quella biografia alle spalle, il teatro di oggi come appare? E l'attore ha risposto.

Ecco dunque un altro Albertazzi. Sembra lo stesso, è lo stesso nel gusto per l'iperbole, nei gesti sincronizzati di autoaccusa e autoesaltazione, ma è diverso. Questo Albertazzi parla a chi ha particolarmente a cuore il teatro. (Antonio Attisani) □

## Detesto il possesso delle cose

COSTANZA ANDREUCCI

**H**YSTRIO - *Anni fa lei ha affermato: «Tutti possono invadere e occupare il mio tempo».*

**ALBERTAZZI** - Confermo quell'affermazione. Sono una persona disponibile. Non ho restrizioni. Ognuno a suo modo mi incuriosisce ed è soprattutto questa mia curiosità nei confronti degli altri che mi impedisce di dire di no. Quelli che dicono no, o hanno raggiunto una loro perfezione, e questo è utopia, o comunque si sentono «sapienti» e si chiudono nel loro egoismo, non possono che inaridire, limitarsi... Chi dice di sì per natura ha il senso della vita come continua ricerca... la curiosità delle cose...

**H.** - *Si sente solo attore?*

**A.** - La professione dell'attore, anche se è piena e gratificante, mi sta stretta. È un mestiere che non mi soddisfa completamente... Invece, mi è sempre piaciuto scrivere.

**H.** - *Chi rispetta di più, il pubblico o la critica?*

**A.** - Il pubblico non è un'entità fissa, omogenea. Tra il pubblico può esserci il genio e l'imbecille. Comunque la media è valida, i suoi giudizi assolutamente importanti e comunque indicativi. I critici sono fondamentali per la formazione e la ricerca: ho sempre letto tutte le critiche, ne ho sempre tratto considerazioni utili e debbo dire che raramente ho provato rancore. Pubblico e critici sono compagni di viaggio da rispettare alla stessa maniera.

**H.** - *La professione dell'attore non le sembra troppo randagia per lei che ha origini borghesi, una laurea in architettura ed è un intellettuale?*

**A.** - Io non ho origini borghesi. Due generazioni fa i miei erano contadini. Mio nonno lavorava alle dipendenze dei Berenson, io sono nato in una *dependance* dei «Tatti». Non ho origini borghesi... E poi sono per natura un inquieto e il lato «randagio», come lo chiama lei, della professione dell'attore è per me il lato più attraente. Non possiedo una casa e non la voglio possedere. Dirò di più, detesto il possesso delle cose. Non amo possedere, niente. □

*Il ritratto di Giorgio Albertazzi qui a lato è di Mario Donizetti. L'attore ha conversato con Costanza Andreucci mentre posava per il pittore Donizetti.*

scano. Credo di essere spesso frainteso, ma in fondo ci gioco perché mi piace simulare, perché la simulazione è l'unico modo di avere un approccio con la verità.

### IL TESTO SULLE SPALLE

**H.** - *Ecco, in fondo Lei si considera un grande attore.*

**A.** - Affatto. Nel 1965, quando ero il famoso Amleto di Zeffirelli, in un'intervista ho detto: «Beh, sì, credo di poter dire che sono un attore». Già allora quindi, a malapena, faticosamente, accettavo di riconoscermi come attore. Che poi io sia stato un attore con la coscienza infelice, per dirla con Sartre, mi pare evidente. Certo, se lo volessi, potrei trovare posto tra i veri attori. Si badi che dico «veri» e non «grandi». Il grande attore inteso in senso ottocentesco, fortunatamente non esiste più: era grande in quanto cancellava gli

altri, ma questa è l'accezione del mattatore, che io trovo detestabile. Per me l'attore è uno che in scena si carica il testo sulle spalle ed è capace non soltanto di leggerlo e raccontarlo e divulgarlo, ma di interpretarlo, cercando di capire l'autore e di diventare l'autore. Penso a un attore che sia soggetto e non oggetto della rappresentazione. Ma forse oggi non esistono nemmeno le premesse culturali per questo tipo di attore.

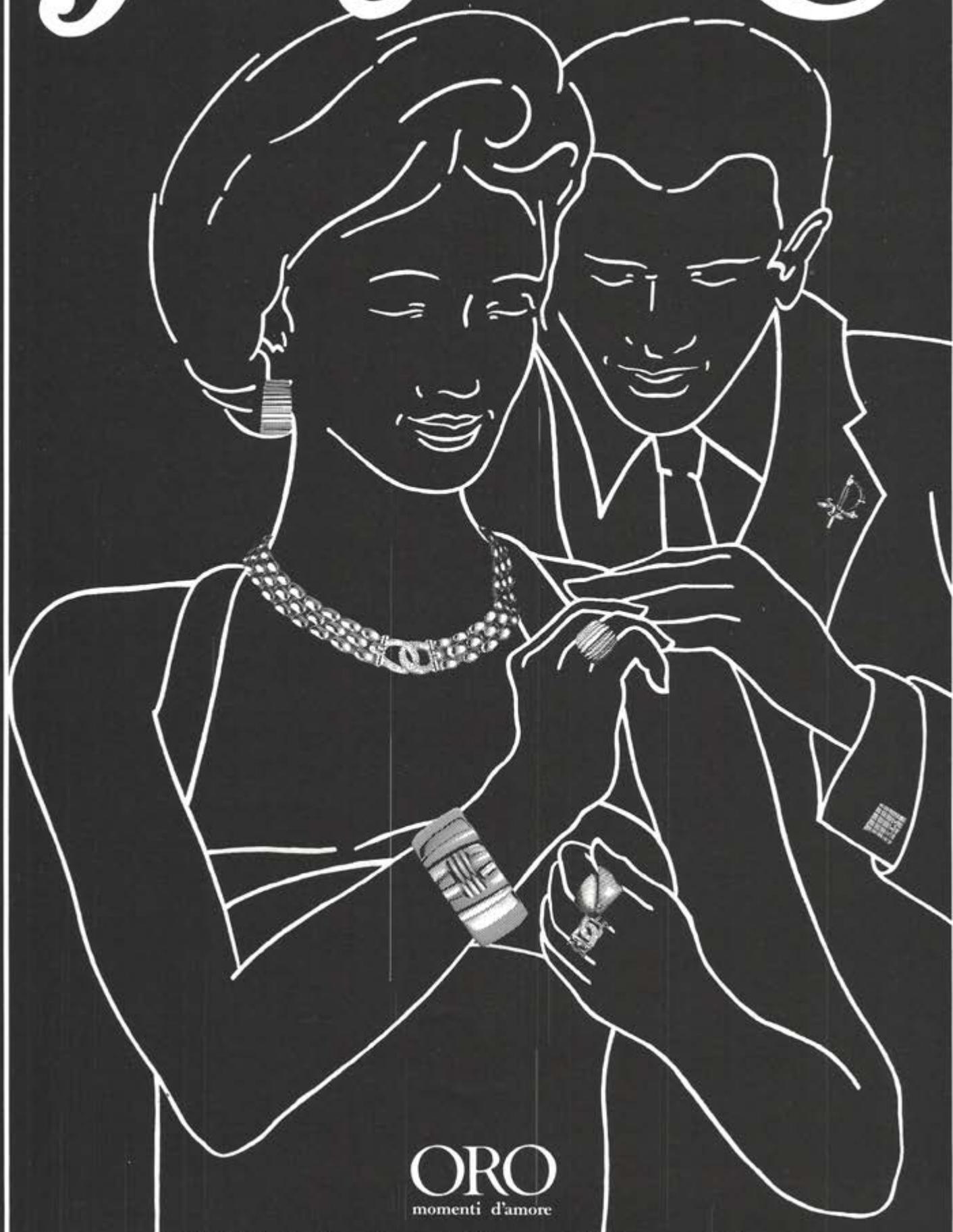
**H.** - *Cosa pensa della critica?*

**A.** - Una certa critica è finita con De Monticelli, uno degli ultimi rappresentanti della critica a tavolino, meditata. De Monticelli aveva fatto del suo mestiere una professione organica, molto riflessiva, piena di sacrificio. Anche sofferta, per la ricerca della forma. Oggi il critico è in un certo senso più mondano, meno militante. C'è un andirivieni anche in questo campo. Vedo che i più dotati comin-

ciano a dare spintoni a destra e a sinistra, e sembra che vogliano spaccare il mondo: fino al momento in cui occupano la cattedra o la sedia. Quando ci sono riusciti, diventano subito conformisti e si mettono in riga. Si è sempre affermato che la critica assolve la funzione di «coscienza» del teatro. Io direi invece che ha il valore di una forte «consulenza», quando naturalmente non sia creativa. In tal caso smette di essere critica e diventa saggio. Penso per esempio a Cesare Milanese, che dopo aver visto *Il silenzio delle sirene* ha scritto un saggio con il quale rivelava una conoscenza di me e del mio lavoro che non mi aspettavo. Questo è importante, ma anche imbarazzante perché ti responsabilizza nei confronti di una persona e ti porta a sperare di non deluderla. Ma dopo tutto non mi preoccupa molto di ciò: non mi accade spesso di deludere, semmai di sbalordire. □



# Gold Market,



ORO  
momenti d'amore

Gold Market, - nella via dei Transiti - MM Pasteur (MI)

# FOYER

FABRIZIO CALEFFI

**P**iccolo test: se dico Giorgio, pensate a Strehler o ad Albertazzi? Giorgio Albertazzi, come si sa, ha festeggiato il suo compleanno (molti auguri a lui) pubblicando *Perdente di successo*, romanzo-autobiografia. O viceversa. Un giornalista televisivo l'ha affrontato così in un'intervista:

— Gli attori anziani, un tempo, si facevano chiamar Commendatore. Come debbo chiamarla?

«Maestro».

— Bene, Maestro: perché di successo, però perdente? —

«Lendl è un vincente, ma senza dubbio ha meno successo con il pubblico del perdente Noah».

— Chi?

«Noah, un campione di tennis».

Bravo, Maestro, bravo: il cronista che ignora l'arte dello smash è battuto per sei zero. E il suo nome è destinato all'oblio. In quanto a Lei, Albertazzi, ancora una volta ha rivelato che voleva diventare un Coppi e si è ritrovato Bartali. Se si chiama Vittorio il Coppi della (Sua) situazione...

**A**nche Vittorio (Gassman) ha puntualmente pubblicato un libro: trattasi di poesia. S'intitola *Vocalizzi ed è edito da Longanesi*. Contiene traduzioni di brani amati e versi originali, come questi: «Amici, come accadde al grande Barrymore / vorrei (nel caso che restasse esposto / in chiesa o in teatro o in un altro posto) / rubaste per qualche ora il mio cadavere...».

Per portarlo dove? Ad assistere all'*Amleto* di colleghi post-mattatoriali, risponde un maligno, che ha colto al volo la domanda posta ad alta voce, spettacolo che si addice alle circostanze, essendo di una noia... mortale, con artefici tipo Regina con barba che fa venir la barba. Il maligno — che, indicato con la maiuscola, diventerebbe il... — ha aggiunto: perché non si tiene in alcun conto la lezione di Mejerchol'd che avrebbe desiderato come epitaffio, se lo stalinismo gli avesse concesso il privilegio di una tomba, il motto «qui giace un attore e regista che non volle mai interpretare né dirigere l'*Amleto*?»

## AUTORES

«**A**utores, la escena acaba con un dogma de teatro: en el principio era la mascara» Antonio Machado.

Annibale era già alle porte / ma lo fermò la sorte. Da due anni ormai la maschera funeraria è calata a sigillare nella memoria i lineamenti aperti di Annibale Rucello. Il mensile *Linea d'Ombra* pubblica «La telefonata», piccola tragedia minimale dell'autore di Castellammare. «Uh! Maronna, o' terremoto!... Ursula! Gian Luca! Deborah! Isaura piglie a Dieghuito! Luis Antonio! San Gennaro! Marianna! Pataterno mio! Aiuto! (fugge via)»: che perfezione minimale del commediografo fuggito via perché, ahime!, al cielo caro!

**A**rthur Miller, commesso viaggiatore di se stesso, allo Spazio Krizia: com'è, com'è?

«— Ti stai sciupando, davvero.

— Non sono un attore e non lo potrò mai essere.

— Non precisamente un attore. Potresti essere un direttore di produzione. Hai il tipo di direttore di produzione».

Da *Focus*, romanzo di Miller del '45 (malizia, profumo d'intesa...).



**A** Chat Backer, jazzman, caduto dalla finestra di un hotel di Amsterdam: un vecchio angelo / se vuol svanire / non può che cercar di volare.

Chat, autore della sua stessa vita, ha scelto un ambiguo finale. Se, parlando di teatro, parliamo d'altro, è perché parlando d'altro s'incontra così spesso il teatro. Con i suoi Personaggi. E a e di Backer non si può che dire: «per la vita c'è un termine, per il teatro no».

**N**el foyer più esotico (esotik = erotik) di Milano, quello del Salone Pier Lombardo, il Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti presenta *Mystic Luna Park*. La citazione «per la vita c'è un termine...» è del quattrocentesco Zeami e compare sulle note di sala. Le Marionette Ideofore agiscono in una sorta di schermo antitelesivo: una tel-evasione contro la telinvasione.

Protagoniste, mani coperte da guanti alla Gilda: l'organo sessuale per eccellenza (toh, lo stesso organo della scrittura) in questi anni di *Re Aids* / venga il tuo Regno, frase tracciata su uno dei fondali dei Sensibili. Le mani animano vicende come la storia dell'uomo di merda, un tipo che beve Merdicchio e parla molte lingue, tra cui il Merdesco e il Merdoghese, ma ha un'inquietante macchia di pulito su una mano... □

Nell'illustrazione, di Fabrizio Caleffi, *Morte di uno sconnesso viaggiatore*: tema suggerito congiuntamente dalla visita in Italia di Arthur Miller e dal tragico addio del jazzista Chat Backer.

UNA COMMEDIA DI MIKLÒS HUBAY PER IL CINQUANTENARIO  
DELLA MORTE DEL FONDATORE DELLA PSICANALISI

# E FREUD PSICANALIZZÒ L'IMPERATORE CECCO BEPPE

*Come sarebbero state le sorti dell'Europa se Francesco Giuseppe si fosse sdraiato sul lettino del medico viennese prima della guerra '14-'18? - È questo il tema che lo scrittore ungherese ha trattato in una pièce di imminente pubblicazione in Italia - Vitez ne sarà il regista in Francia.*

MAURA CHINAZZI

«A FAR COUNTRY», DI HENRY DENKER

## STORIA DI IPNOSI NELLA VECCHIA VIENNA

**M**entre si avvicina il cinquantenario della morte di Sigmund Freud, non è inutile ricordare che il padre della psicanalisi è già diventato un personaggio del cinema, del teatro e della televisione. Si ricorderà il tentativo — mediocrementemente riuscito — della cinematografia americana di «raccontare» Freud sullo schermo, interprete Montgomery Clift. Non molti, invece, sanno che ad una sceneggiatura cinematografica su Freud lavorò, su commissione, Jean-Paul Sartre. Per il teatro, attendiamo il rifacimento che ci promette Miklòs Hubay (vedere l'intervista); e intanto ricordiamo un precedente: *A Far Country*, di Henry Denker, un autore americano che vive a New York. Denker ha scritto vari romanzi, alcuni dei quali dedicati al mondo della medicina, e cinque opere teatrali.

La sua commedia imperniata sulla figura di Sigmund Freud porta il titolo originale *A Far Country*. Venne trasmessa dalla nostra televisione all'epoca felice in cui la Rai non disdegnava il teatro, e replicata tre volte, dato l'alto indice di gradimento. Interpreti Gigi Vannucchi e Valeria Moriconi, per la regia di Mario Ferrero. Nello stesso anno 1963 fu rappresentata a Parigi, nell'adattamento di Pol Quentin e l'interpretazione di Curd Jurgens, regia di Raymond Rouleau, con il titolo *Le Fil Rouge*.

Traducendola, io ho preferito intitolarla *Un mondo sconosciuto*, per maggiore aderenza allo spirito dell'opera e perché, nel frontespizio originale, è riportata questa frase di Eraclito: «L'anima umana è un mondo sconosciuto / che non possiamo raggiungere né esplorare».

Il lavoro di Denker non pretende di essere un'analisi dell'opera freudiana. È una pièce-vérité, una commedia che riporta un fatto di cronaca, dato che narra un evento realmente accaduto al giovane dottor Freud quando guarì una delle sue prime pazienti, Elisabeth von Ritter, ricorrendo all'ipnosi. Con questa terapia sconvolgente per l'epoca, rischiò l'espulsione dall'albo dei medici da parte dei severi e paludati professori viennesi.

«Freud ha introdotto nella scienza umana il mito come categoria, permettendo a tutti di capire i fatti», così diceva Thomas Mann. E quest'opera, che ha la tensione della realtà, nell'eterno ambiguo rapporto medico-paziente, riesce ad avvincere lo spettatore. (Maura Chinazzi)

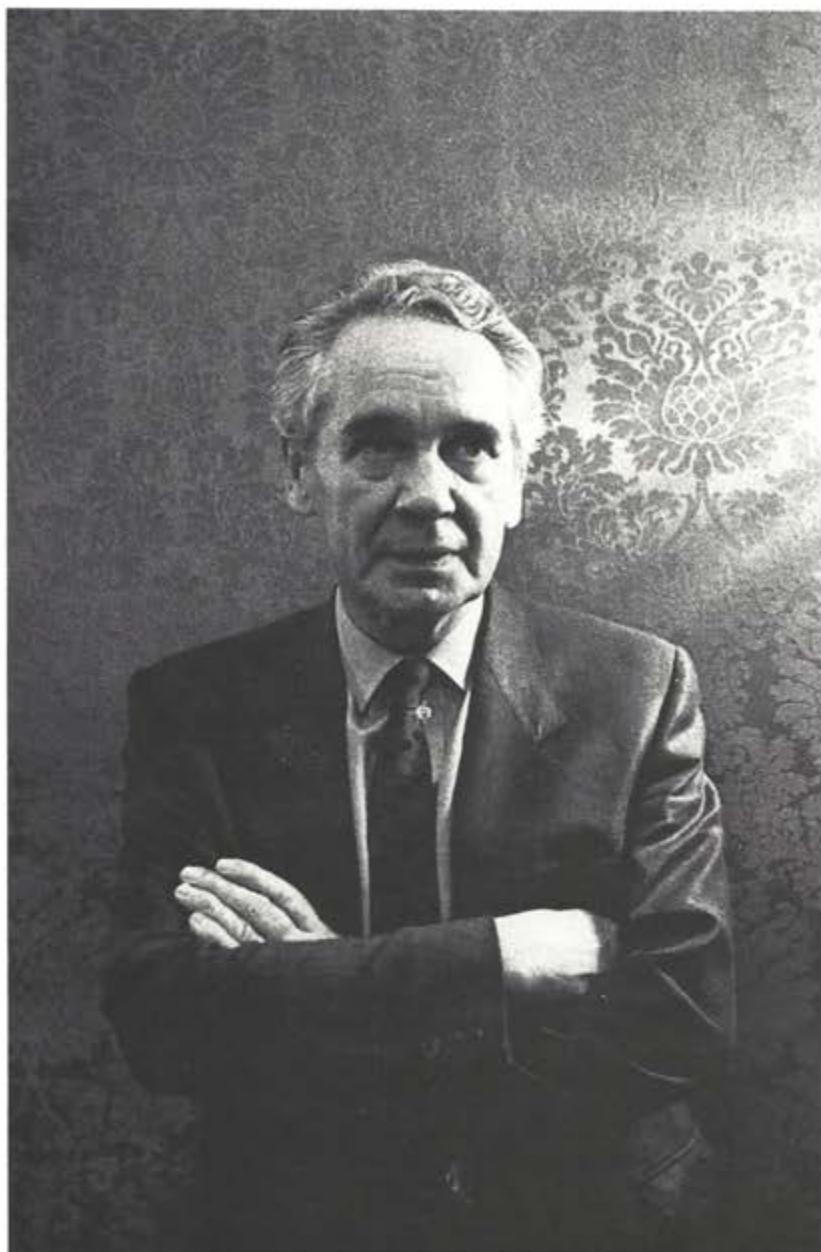
**L'**illustre drammaturgo Miklòs Hubay, che in Italia è di casa, ha assistito in una sera di primavera, a Roma, ad una rappresentazione, da parte degli allievi dell'Accademia nazionale di Arte Drammatica «Silvio d'Amico», della sua opera *I Segugi*, tratta dal frammento ritrovato, di 400 versi, del dramma satiresco di Sofocle.

In questa occasione, *Hystrio* lo ha intervistato a proposito della sua pièce dedicata a Freud, già rappresentata in Ungheria e in Jugoslavia, e di cui sta curando un rifacimento che pubblicherà in versione italiana Garzanti.

Il testo di Hubay assume rilievo e importanza alla vigilia del cinquantenario della morte di Freud. Ci risulta che Antoine Vitez in Francia e Paolo Maselli in Italia siano interessati a portarlo sulla scena.

**HYSTRIO** - *Conoscendo i temi della sua vasta produzione teatrale, ci incuriosisce sapere che cosa l'ha spinto verso Freud.*

**MIKLÒS HUBAY** - Tutti noi ora proviamo nostalgia per un'epoca mitteleuropea così promettente, e abbiamo anche voglia di capire la nostra epoca, la crisi dell'umanità. Freud, nella mia ottica teatrale, è inseparabile da un altro personaggio dell'epoca: Francesco Giuseppe. In questa ottica, l'incontro — mancato — fra i due personaggi avrebbe potuto creare una situazione da commedia storico-brillante, se Freud avesse analizzato Francesco Giuseppe alla vigilia della prima guerra mondiale. È interessante pensare che quell'imperatore, uomo mediocre, ora riemerge quasi come una figura mitica dell'*Austria Felix*, mentre ha sulla coscienza anche la responsabilità di avere avviato la prima guerra, che ha poi portato alle conseguenze della seconda guerra mondiale. D'altra parte Freud, che nel suo studio al n° 19 di Berggasse accoglieva generalmente i casi psichici dell'isterismo della borghesia viennese, possedeva la vocazione latente di un profeta, che



## UN UNGHERESE LIBERO

**M**iklós Hubay appartiene a un'antica famiglia ungherese. È nato in Transilvania, ma ha fatto l'università a Budapest. Già nel 1939 il suo nome figura sul cartellone del Teatro Nazionale. Nel '42, sempre al Teatro Nazionale e con i più noti attori ungheresi, viene rappresentato il suo dramma *Senza Eroi*, che lanciava una sfida alla società di allora. Nello stesso anno si trasferisce a Ginevra. Tornerà in patria sei anni dopo.

È poi professore di Storia del Dramma all'Accademia del Teatro e consigliere letterario del Teatro Nazionale. Dopo la rivolta del '56, perde questi incarichi e incontra difficoltà anche per le rappresentazioni delle sue opere. Fa allora traduzioni e lavora per il cinema.

Dietro suggerimento di Charles de Tolnay, direttore della Casa Buonarroti, l'Università di Firenze gli conferisce l'incarico dell'insegnamento della Letteratura magiara. Poi, gli scrittori ungheresi lo eleggono presidente della loro Unione; incarico che ha ricoperto fino all'anno scorso, proseguendo sempre l'insegnamento a Firenze, che gli assicurava l'indipendenza morale e materiale.

Recentemente, in Ungheria, a 30 anni dalla sua rimozione, è stato reintegrato nelle sue funzioni presso l'Accademia del Teatro. Ha accettato a condizione di riprendere le lezioni quando tornerà stabilmente in Ungheria.

I suoi drammi sono stati tradotti e rappresentati in vari Paesi. In Italia conosciamo: Nerone è morto, Dietro la Porta, Il Carnevale romano, La Sfinge, Solo loro conoscono l'amore, I lanciatori di coltelli, La scuola dei Geni. (Maura Chinazzi)

sente la sua responsabilità per la sorte del genere umano. Un incontro fra questi due personaggi, oltre ad una scena da commedia storica, avrebbe potuto servire alla comprensione del nostro XX secolo, nella sua palese irrazionalità. Soprattutto se si pensa che, dopo l'epoca della *Felix Austria*, Freud ha subito l'esperienza dell'*Anschluss*, con Hitler in Hoffburg e la sua umiliante, forzata emigrazione da Vienna, in vecchiaia, verso la morte. Per questo, come punto di partenza del mio dramma, ho scelto il momento del suo viaggio verso Londra, nel giugno del 1938. Da quel momento, che doveva essere il resoconto di tutta la sua vita, viene proposto quell'incontro apocrifico tra i due personaggi più famosi di Vienna. All'inizio del secolo tutti erano pronti ad auspicare un periodo prospero, umano e ricco di forze creative. Il primo decennio del 1900, soprattutto nell'Europa Centrale — a Trieste, Vienna, Budapest, Praga, Cracovia — si presentava ricco di promesse, correnti, idee. La psicoanalisi ne era un esempio. Allora, «perché la guerra?». Questo, già nel 1930, era il titolo di un lavoro comune di Freud e Einstein. Uno scambio di lettere fra loro, che costituì poi una pubblicazione firmata insieme. In questo volumetto, con occhi profetici, vedono, oltre la seconda guerra mondiale, l'autoterminio dell'umanità. Cosciente degli avvenimenti Freud incontra dunque Francesco Giuseppe nel salotto di Caterina Schratt, l'amante dell'imperatore.

**H.** - *Quest'incontro, che nella realtà non è mai avvenuto, lo ha immaginato in chiave soltanto politica o anche esistenziale?*

**M.H.** - Un simile incontro sarebbe stato quasi normale. L'imperatore era segnato dall'eredità della famiglia degli Asburgo e da quella materna dei Wittelsbach, entrambe colpite da turbe psichiche. Anche se oggi è considerato un personaggio mitico, Cecco Beppe, come lo chiamate voi in Italia, era oppresso dai segreti dell'inconscio.

**H.** - *In questa sua opera, lei dà molto spazio al sogno. Perché?*

**M.H.** - Lo spazio del sogno si addice all'autore dell'analisi dei sogni. Anzi, forse proprio così il nostro professore viennese può raggiungere le sue dimensioni reali, e storiche. Attualmente Freud vive nell'opinione pubblica come il più grande genio della nostra epoca, che ha determinato i nostri ragionamenti. Devo dire che dopo la prima stesura di questo dramma — dove l'incontro con l'imperatore si svolgeva su un tono «brillante» — ho avuto occasione di rivedere un critico italiano, Italo Alighiero Chiusano, che ha attirato la mia attenzione sul fatto che Freud, il quale ha esteso e approfondito i confini della nostra coscienza, non può essere presentato con un'opera pre-freudiana, sul genere della commedia francese salottiera. Freud dev'essere presentato, anche sulla scena, nell'ambito delle sue conquiste. Perciò non ho esitato a far entrare in un sogno «lo scrutatore dei sogni». È uscito da Garzanti un libro di Almansi sul teatro del sogno. Dalla ricchezza di quest'opera, ci si può rendere conto di come e quanto la fantasia si sia spostata nell'onirismo, anche per capire la realtà. Non è un caso, anche, che qui a Roma, al teatro Valle, si sia riproposto con successo il dramma di Calderón *La Vita è Sogno*. Dunque Freud non si ritrova solo nella sua teoria, quando sogna, ma si riallaccia alle grandi tradizioni teatrali.

**H.** - *Il suo Freud è già stato rappresentato nei*



*Teatri Nazionali di Budapest e Belgrado, ma il testo che sta per essere pubblicato in Italia, ci diceva, è una nuova stesura. Molto diversa dalle precedenti?*

**M.H.** - Sì. Non so se la pazienza della casa editrice Garzanti, che lo pubblicherà, può tollerare i miei ritardi. È la prima volta, nella mia carriera di autore drammatico, che incontro una resistenza nel soggetto così tenace e difficilmente superabile. Forse le mie ambizioni sono troppo grandi, ma è possibile che Freud sia molto astuto e non voglia lasciarsi racchiudere nella forma drammatica di una commedia, e neppure in quella di un'opera onirica. Può darsi che i segreti dell'autodistruzione latente o evidente dell'umanità resistano alla tentazione di essere avvicinati da qualunque forma. Da decenni assistiamo allo smacco della politica internazionale più intelligente, e io faccio la stessa esperienza cercando di capire e riportare in forma drammatica verso la catarsi il fenomeno negativo della storia umana. Il destino dell'umanità non si è mai lasciato smascherare, ma io non rinuncio a un ultimo tentativo. Il tempo trascorso dalla prima stesura (che ha avuto successo, ma di cui non ero contento), dalla seconda stesura (che ha avuto anch'essa successo, ma senza soddisfarmi), a questa terza, alla quale lavoro, il tempo — dicevo — è stato lungo. È un piccolo frammento della storia umana: gli ultimi venti anni. Da essi ho tratto esperienze che mi hanno reso più maturo e forse maggiormente in grado di capire le cose. Queste esperienze s'inseriscono

nel dramma come gli anni austeri e prosperi in un tronco d'albero. Chissà se questa elaborazione lenta, che amalgama le esperienze e vicissitudini della nostra vita, non sia la strada per fare uscire dalla crisi la forma drammatica odierna. Tali esperienze sono personali e artistiche. Fra le ultime, devo dire che avere assistito alla rappresentazione di *Soulier de Satin*, con la regia di Vitez, mi ha dato nuovi impulsi. Come pure la pazienza dell'editore italiano, dietro alla quale suppongo ci sia della fiducia. E un autore, di questi tempi, da cosa può attingere la sua voglia di proseguire questo mestiere, secondo le esigenze indicate dai grandi predecessori, se non dall'intima convinzione che la fiducia esiste ancora? □

**Lo scrittore Miklós Hubay in una recente fotografia (Archivio de «Il Messaggero»). In questa pagina, gli attori Ivan Darvas (Freud) e Ferenc Kaljai (Francesco Giuseppe), del Teatro Nazionale di Budapest, in una scena della commedia di Hubay sul padre della psicanalisi.**

**MILANO** — Sale a 71 miliardi il preventivo per la nuova sede del Piccolo Teatro a Porta Garibaldi che, senza il tempestivo intervento del Comune, rischiava di rimanere un contenitore del nulla (essendoci solo le parti esterne) e, soprattutto, un tempio senza «altare» (cioè il palcoscenico, costo intorno ai 12 miliardi). Dai 18 miliardi preventivati in origine la lievitazione dei costi è stata rilevante tra i cori dei sostenitori e dei contrari.

## HANNO DETTO

*«A chi insinua che la Moriconi è fuori età per interpretare la seduzione della regina Cleopatra rispondo di osservare il volto di Valeria: forte, volitivo, sensuale e bruciato dal sole. Il suo aspetto che lascia trasparire una carica d'animalità femminile, il suo corpo che giuizza in movenze feline. E infine, il suo sguardo: avido, nero, penetrante. Uno sguardo da condottiera. È molto difficile riuscire fare abbassare gli occhi alla Moriconi!»*

GIANCARLO COBELLI - Corricca della Sera

*«“Corpo” attraverso il quale — racconta l'anima le storie essenziali. - Un “atleta del cuore” dice Artaud. - Questo è l'attore: fisico - congiunto al metafisico; alchimia. - Esco di scena, sto - in quinta; tocco la fronte, la mia - e quella del giovane attore - che con me ha dialogato. - Non è un gesto d'amore. - Verifico se abbiamo sudato: - se con sufficiente fatica - fu pagato l'antico privilegio - del rivelare, il minuscolo - laico prodigio - del corpo recitante, la ratio - sposata al muscolo per conciliare - sul palcoscenico il tempo e lo spazio. (Poesia Movimento)».*

VITTORIO GASSMAN - Il Messaggero

*«Nella circolare ci siamo ispirati a criteri di obiettività, semplicità e razionalizzazione delle spese. Abbiamo voluto eliminare il vezzo secondo cui ciascuno si etichettava come voleva per ottenere comunque soldi dallo Stato. Il nostro obiettivo è quello di salvaguardare e valorizzare la professionalità. I meno bravi e i meno capaci forse saranno penalizzati a beneficio dei più bravi e dei più capaci, perché il piatto è unico per tutti».*

FRANCO CARRARO - Corriere della Sera

*«Il teatro in Occidente ha perso il suo rapporto con la società, la sua funzione vitale all'interno di essa. Un sintomo è il predominio dei registi. Dopo la Rivoluzione francese è arrivato Napoleone, dopo il teatro i registi. In Occidente sui palcoscenici si vedono solo riproduzioni della realtà e forse questa è una forma di difesa perché si vive in una società senza aspettative, carica di un grande passato che si tende a dimenticare, tutti concentrati nel mantenere lo stato di benessere che si è raggiunto. Occupati così dal presente non ci resta che il postmoderno!».*

HEINER MÜLLER - Il Giornale

*«Sono a metà di una commedia. Ho ripreso così la mia prima attività letteraria: da ragazzo ho esordito, infatti, scrivendo una tragedia. S'intitolava Pilato e fu premiata dai Salesiani. Ricordo ancora il telegramma: «Giuria disposta premiare, togliendo pentimento Pilato». Il protagonista della nuova commedia è un musicista grande come Puccini. Alla fine saranno tre atti: sono già a metà del lavoro ma dovrò riscrivere tutto. La differenza che c'è tra il romanzo e il teatro è la stessa che passa tra la pittura e la scultura. La pittura è il romanzo, ma si può correggere via via. La scultura è come il teatro, dove non si può sbagliare».*

MARIO SOLDATI - Il Corriere della Sera

*«Alcune dolorose scomparse dei titolari della rubrica critica sui maggiori quotidiani hanno suscitato una confusa corsa alla successione. Il risultato è una completa squalifica del gruppo maggioritario dei critici teatrali, quelli per intenderci iscritti all'associazione di categoria. A parte Franco Quadri, sempre esterno e polemico rispetto all'associazione, i posti più importanti sono andati a letterati completamente esterni all'ambiente teatrale come Raboni e Almansi. Lo scardinamento delle categorie critiche tradizionali che consegue a queste nomine si incomincia a vedere. È chiaro comunque che da oggi in poi neppure sulla stampa, come nella realtà produttiva, si può parlare di un teatro unico, ben definito e caratterizzato esteticamente».*

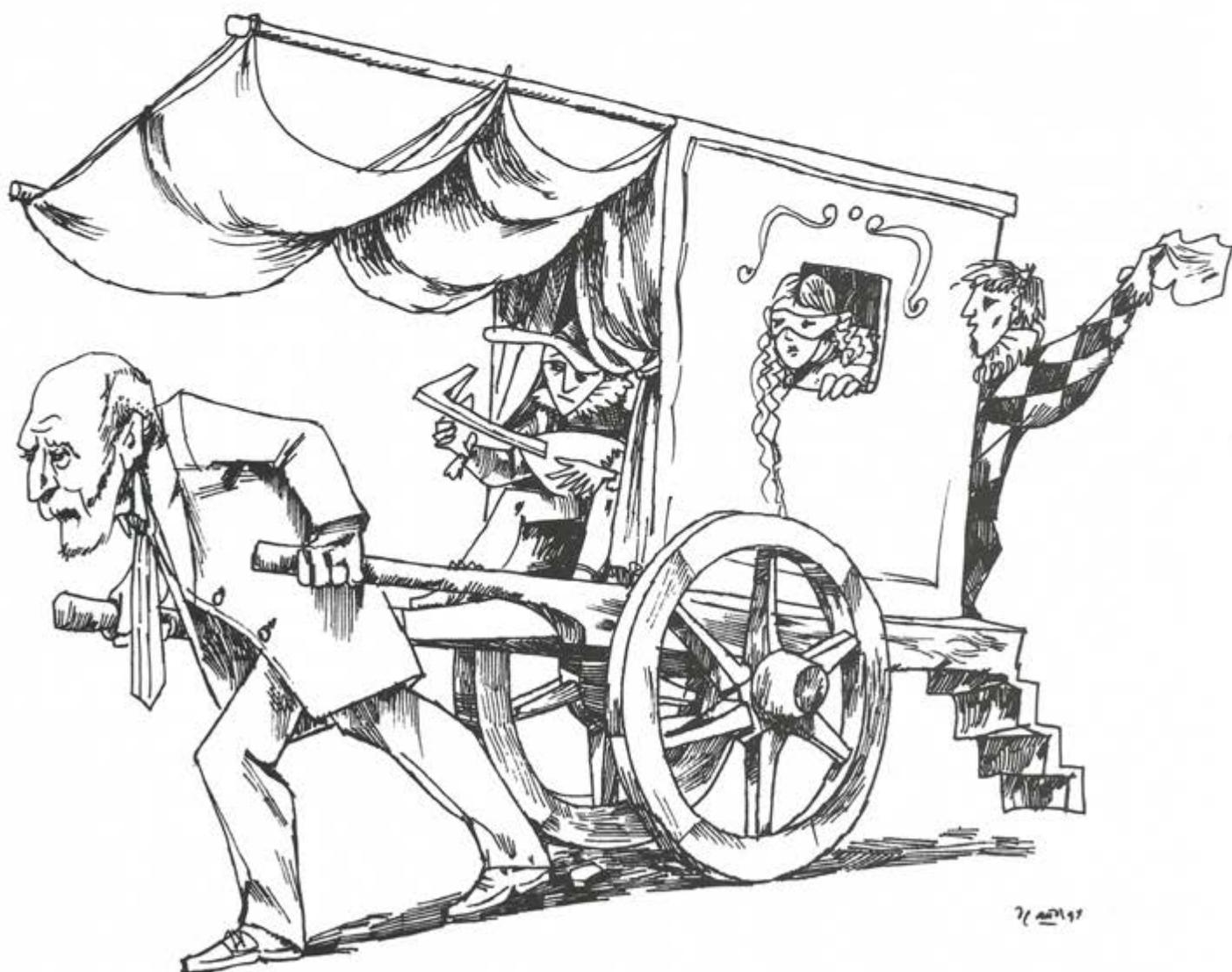
UGO VOLLI - Teatro Festival

GRANDEZZA E MISERIA  
DELLA NOSTRA PRESENZA ALL'ESTERO

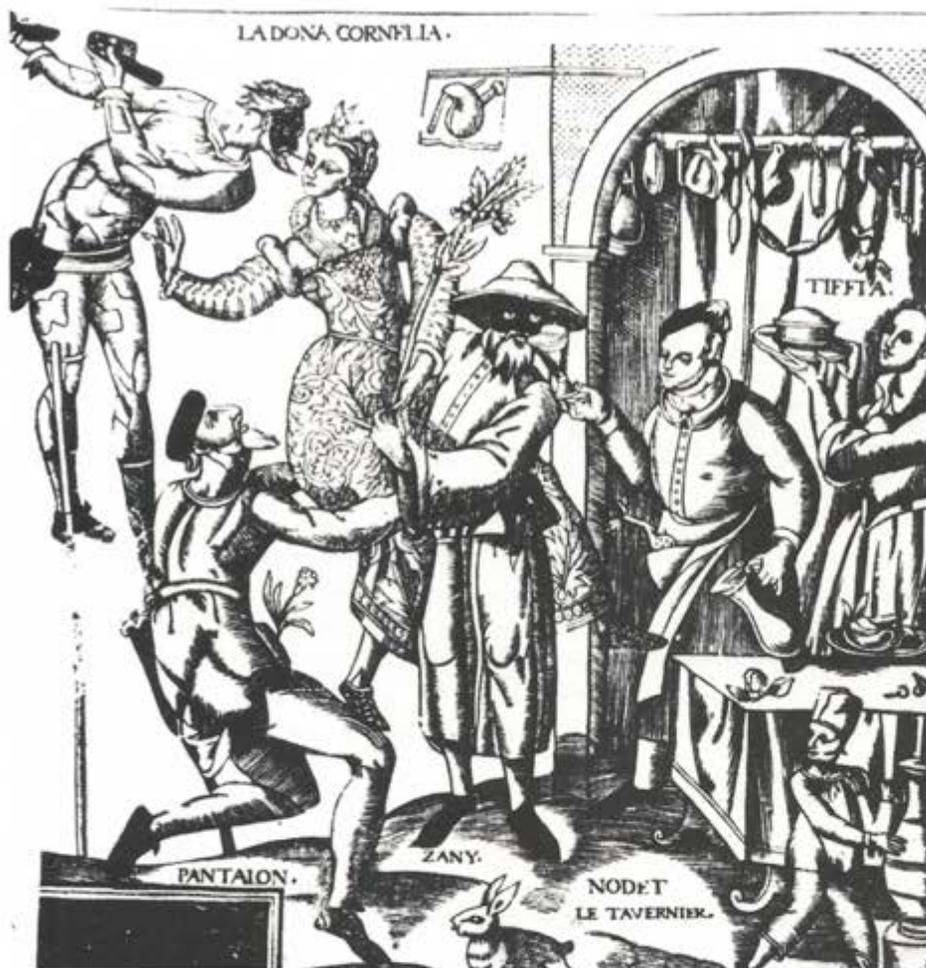
# CIGOLA LA CARRETTA DELL'EXPORT DEL TEATRO

*Dai tempi degli Andreini e del Fiorillo la nostra fortuna teatrale in altri paesi è stata affidata al grande attore - Oggi, però, è importante puntare soprattutto sulla qualità dei testi, che debbono essere di autori italiani - Troppi spettacoli di scarso valore nelle rassegne del ministero degli Esteri - Come sono stati spesi i dodici miliardi dell'87? - Necessità di un'organizzazione centrale per «vendere» meglio la nostra drammaturgia.*

NUCCIO MESSINA



*Pirandello e la carretta dei comici. Disegno di Giovan Battista De Andreis*



**I**l tema della presenza del teatro italiano all'estero è elemento di storia secolare, ma anche di cronaca recente, e fonte di problemi non sempre adeguatamente risolti.

È opportuno chiarire, a scanso di equivoci, che per teatro italiano all'estero qui si intende teatro di testi italiani. Il fatto che uno spettacolo sia recitato da attori italiani e sia il frutto, sia pure eccellente, della genialità di un regista italiano non autorizza — a nostro avviso — la definizione di iniziativa rappresentante la cultura nostrana, la quale, per il teatro, poggia anzitutto sul testo, e da esso si dipana attraverso l'opera interpretativa del regista e degli attori.

Alcuni cenni storici anzitutto. I primi illustri esempi di viaggi oltre confine dei nostri operatori teatrali risalgono ai secoli XVI e XVII. Il successo della Commedia dell'Arte, affermata tra le corti d'Italia, superò subito i limiti geografici della penisola. Gli Uniti, i Gelosi, gli Accesi, i Confidenti, i Desiosi, i Fedeli (questi i nomi di alcune celebri compagnie) viaggiarono in Europa applauditi e fatti oggetto di accoglienze regali. Uno Zanni famoso, Alberto Ganassa, è già in Francia nel 1571 alla corte di Carlo IX, che più avanti assegna agli attori della compagnia dei Gelosi il titolo di *Comédiens du Roi*. Intanto Ganassa va in Spagna a raccogliere altri allori. Enrico III, erede di Carlo IX, invita a Parigi, dopo averla vista recitare a Venezia, la compagnia diretta da Flaminio Scala (Lelio), della quale fanno parte l'Arlecchino Simone Da Bologna, il Pantalone Pasquati e Francesco Andreini, Capitan Spavento di Vall'Inferna, con la moglie, la grande Isabella. Sono gli anni tra il 1562 e il 1604. Elisabetta d'Inghilterra chiama a corte, a

Londra, i comici italiani, tra cui Drusiano Martinelli, Arlecchino e giocoliere, e anche il re di Navarra invita i nostri attori. I due Andreini tornano in Francia richiamati da Enrico IV. Isabella, idolo di sovrani e di poeti, muore a Lione ricevendo funerali sontuosi, a ricordo della sua arte cantata da Giambattista Marino e da Torquato Tasso.

### ARRIVA SCARAMUCCIA

Il figlio degli Andreini, Giovan Battista, autore e attore, si reca anch'egli a Parigi con la compagnia di un altro celebre Arlecchino, Tristano Martinelli, fratello del già citato Drusiano. Questo Tristano è molto rispettato alla corte di Luigi XIII e difende con la bravura la sua impertinenza, che non ha limiti: avendogli il re tenuto a battesimo un figlio, si permette di chiamare in pubblico i sovrani dei Galli «compare Gallo» e «comare Gallina».

Arriva finalmente Scaramuccia, Tiberio Fiorilli (1608-1694), gran maestro di Molière, e i comici italiani fissano residenza a Parigi (1660) al teatro del Petit-Bourbon, finanziati dal re. Dopo un secolo di interpretazioni in lingua italiana, in Francia, i nostri attori cominciano a recitare anche in francese.

È chiaro che la Commedia dell'Arte fu un fenomeno, in assoluto, di valentia d'attori: non diversamente si può spiegare il successo delle compagnie italiane all'estero, se si considera, per contro, l'assurdità e la turpitudine dei testi che rappresentavano.

Oggi, come nei secoli passati, al centro della nostra fortuna teatrale in altri Paesi sta l'attore, al quale spetta di diritto l'aggettivo «grande». Il suo rapporto con il pubblico permette di superare anche le barriere del linguaggio. I riassunti, scena per scena, che le

compagnie più attrezzate distribuiscono al pubblico nella sua lingua, la traduzione simultanea del testo integrale (ci sono teatri che muniscono di cuffie per l'ascolto delle traduzioni tutti gli spettatori, in alcune città i teatri sono predisposti con impianti fissi in ogni ordine di posti) e il supporto per la proiezione in ribalta di *display* luminosi, sono più che sufficienti e non turbano l'ascolto diretto della voce dell'attore, che rimane il principale mediatore dell'arte drammatica.

A volte, per sovrappiù, si ricorre all'inserimento di parole o frasi nella lingua della nazione ospitante, ma solo per vezzo o per stupire: una commedia del Ruzante fu portata da un teatro stabile in Unione Sovietica con il prologo registrato in russo dall'addetto culturale dell'ambasciata sovietica a Roma. In una *tournee* del *Campello* di Goldoni in Austria e negli Stati Uniti l'attore che interpretava il personaggio del *Cavaliere napoletano* diceva in tedesco e in inglese una esclamazione caratteristica facilmente traducibile. Ma, ripeto, si tratta solo di sporadici accorgimenti volti ad accattivarsi le simpatie del pubblico. Per chi si recita? In occasione di una recente rassegna di teatro italiano a New York, ci fu chi insisteva a voler sapere se tra gli spettatori si notavano molti italo-americani, come se a New York la maggioranza della popolazione non fosse oriunda di altre terre: italo-americani sì, ma anche anglo-americani e franco-americani e ispano-americani e così via. Forse gli americani veri, per questi malevoli osservatori del nostro lavoro, possono essere solo i pellerossa.

Non v'è dubbio che in alcuni Paesi, Francia e Germania in particolare, i primi ad accaparrarsi i posti per una recita di attori italiani sono i nostri emigrati. Ma la civiltà culturale (e teatrale, specificamente) è in molti casi così alta da garantire un buon interesse per i nostri spettacoli anche da parte degli indigeni. Si tratta di spettatori abituali, aperti alle suggestioni del teatro italiano, ma anche di allievi delle scuole di lingua italiana che proliferano un po' dovunque e hanno indici di frequenza molto confortanti.

Sul piano tecnico si possono avere imprevisti, come nei giri artistici di casa nostra. Può accadere di giungere in palcoscenici poco attrezzati, con dimensioni e strutture diverse da quelle comunicate, di scendere in alberghi inadatti (il contratto nazionale di lavoro per il teatro impone sempre, per il soggiorno all'estero, la prima categoria a carico dell'impresa), di avere attori o tecnici che si ammaliano. È consigliabile evitare *tournees* troppo lunghe poiché, alla fatica abituale del lavoro, possono sommarsi situazioni di nervosismo dovuto alla stanchezza per i viaggi o al rifiuto, alla distanza, di abitudini diverse dalle nostre per il vitto.

### TOURNÉES E TURISMO

Una compagnia teatrale non può essere trattata alla stregua di una comitiva di turisti, che viaggia per il suo piacere. L'impegno organizzativo è notevole; i programmi, anche quelli predisposti con attenzione e cura, possono saltare per cento motivi: trasporti lenti, intoppi burocratici o personale del posto impreparato ai nostri ritmi e alle nostre esigenze (che devono sempre riferirsi a un prodotto di livello, riproposto all'estero come se fossimo a casa nostra). Ma ogni impegno e ogni fatica sono compensati dai risultati e dalle accoglienze. Alcune recite di Gassman a Buenos Aires con *Il gioco degli eroi* coin-

sidevano con la visita in Argentina del presidente della Repubblica Gronchi: un giornale dedicò ai due avvenimenti un unico titolo «Giovanni e Vittorio a Buenos Aires»; accomunando così, con singolarità, la rappresentanza politica a quella dell'arte.

E il critico russo Markov, in occasione di una tournée di un nostro teatro stabile, a lode dei nostri operatori artistici scriveva: «Da tempo i teatri italiani ci hanno disabituati all'irruenza delle tinte fosche e al temperamento troppo impetuoso, che è un peccato in cui cadono spesso i nostri attori e registi quando vogliono raffigurare la vita italiana».

La gloria raggiunge limiti invalicabili quando a un buon risultato interpretativo s'aggiunge la scelta di un testo della drammatur-



gia nazionale del Paese che si visita: ed è questa, a mio parere, l'unica trasgressione ammissibile nel contesto di un teatro italiano che deve far conoscere all'estero testi italiani. Ho vissuto due esperienze molto interessanti nel senso indicato, portando al *Burgtheater* di Vienna *Storie del bosco viennese* di Horváth e in Jugoslavia, fino a Belgrado, una riduzione teatrale curata da Fulvio Tomizza del romanzo *L'idealista* di Ivan Cankar, autore che, a buon diritto, è onore e vanto nazionale della Slovenia. Si trattò di *tournées* eccezionali anche per il valore dei rapporti culturali ufficiali: accoglienze e riconoscimenti travalicano i limiti della rappresentanza teatrale. I giornali italiani sono attenti a queste vicende e ai risultati delle spedizioni teatrali nostrane in altre regioni del mondo. Per una recita di un testo di Goldoni a Charleston, con esito paragonato nella città della Carolina a quello dei calciatori azzurri alla coppa del mondo in Spagna, un grande quotidiano riferiva la notizia con evidente orgoglio titolando: «Trionfo da Mundial a Charleston per Goldoni».

Certo, tra le arti dello spettacolo il mezzo più immediato di comunicazione del linguaggio artistico è offerto dalla musica, seguita a un passo dalla danza. La lingua italiana si è imposta nel Settecento come verbo europeo del canto e del melodramma, sia nello stile che nell'enciclopedia dei termini tecnici. Ma il settore che offre una problematica suggestiva della comunicazione attraverso l'arte resta il teatro drammatico: parola, pensiero, sentimento, gesto, azione, un insieme coor-

dinato di manifestazioni espressive di grande efficacia. Pensare in termini nazionali è per il teatro italiano un fatto d'orgoglio. Ma, con il retaggio della sua evoluzione e del suo fruttuoso peregrinare, pensare oggi in termini europeistici è per il nostro teatro un gradevole vizio storico.

## ESPORTARE QUALITÀ

I referenti, in Italia, per l'esportazione della cultura e dello spettacolo teatrali sono i ministri degli Esteri e dello Spettacolo e, in parte, l'Ente Teatrale Italiano. L'intervento del ministro degli Esteri, attraverso il suo dipartimento per le attività culturali, ha mostrato limiti a causa di carenza di fondi. Alle rassegne di teatro che si svolgono in tutto il mondo e che chiedono a tale ministero indicazioni sulle compagnie e sugli spettacoli italiani è stato quasi sempre risposto con indicazioni riguardanti per lo più gruppi di livello secondario, spettacoli raffazzonati, compagnie oscillanti tra la professionalità della sigla e il dilettantismo delle realizzazioni.

Hanno viaggiato e viaggiano così, per poche lire, accettando di trasgredire le norme del contratto nazionale di lavoro, attori sconosciuti (nel senso che, al contrario, la notorietà è anche garanzia di qualità), spettacoli di poco valore e complessi di istituzione casalinga; sembra a volte di esser tornati alle famiglie della Commedia dell'Arte, senza, però, la fantasia e la valentia degli artisti di quell'epoca gloriosa.

Con altro atteggiamento si pone di fronte alle proposte di *tournées* all'estero il ministero del Turismo e dello Spettacolo, che ha deciso da quest'anno di coordinare le iniziative teatrali con le manifestazioni di promozione turistica all'estero. La diffusione e la valorizzazione dell'immagine Italia passa significativamente attraverso l'utilizzo della produzione musicale e drammatica dei nostri operatori. Va ricordato e sottolineato come lo spettacolo — importante fonte culturale di conoscenza della nostra storia e del nostro ingegno — sia ambasciatore e agente di propaganda presso gli altri paesi, se utilizzato al meglio delle sue risorse e con l'esportazione dei suoi prodotti migliori. Ciò vale per lo stimolo verso il turismo, ma anche come supporto e incentivo per i rapporti politici, sociali ed economici. Ne fanno fede i risultati fin qui raggiunti con l'uso della produzione scenica e musicale nell'ambito di incontri all'estero su temi commerciali e industriali. E sono esempio recente, in tal senso, le recite di un testo goldoniano in Cina, in concomitanza con un *meeting* economico organizzato da aziende italiane. Con il patrocinio del ministero dello Spettacolo nel corso del 1987 sono state effettuate in Europa 136 dimostrazioni di musica, danza e lirica, 53 di prosa e 10 di cinema. In America sono state presentate 64 manifestazioni di musica, lirica e danza, 20 di prosa e 5 di cinema (per gran parte concentrate nei festival di New York e Huston). Venti presenze per la musica e la danza, una per la prosa e due per il cinema si sono avute in Asia.

Con una spesa complessiva di circa 12 miliardi, lo Stato ha contribuito a fare realizzare 462 iniziative: molte, se vogliamo, relativamente ai mezzi impiegati, poche in rapporto al prodotto di qualità che potremmo esportare e al valore delle nostre imprese rispetto alla situazione dello spettacolo nel mondo e alla media del valore artistico della produzione teatrale nei vari paesi.



Ciò che manca da sempre in questo campo di intervento è il coordinamento, con un'organizzazione centralizzata che sappia registrare costi e problemi tecnici, che possa mettere a frutto le varie esperienze fatte per semplificare la progettazione di quelle da fare, che assembli in un unico atto programmatico le collaborazioni esterne per i trasporti dei materiali, i viaggi degli attori e dei tecnici, i soggiorni, le operazioni doganali, i contatti con i teatri, dando specializzazione a ditte e a persone verso la tipologia originale del lavoro teatrale e le esigenze specifiche delle *tournées*.

Ogni volta si ricomincia da capo e la compagnia che deve muoversi non «eredita» nulla dai viaggi fatti precedentemente dai colleghi nella stessa nazione o addirittura negli stessi teatri. Un segno in questa direzione dovrebbe darlo l'Ente Teatrale Italiano.

Per contro, il teatro nostrano porta all'estero con iniziativa autonoma e con contatto diretto il meglio della sua produzione, trasferendo gli spettacoli nella loro interezza tecnica e artistica, facendo viaggiare tutto e con tutti i crismi, senza modificare il *cast*, senza ridurre gli allestimenti scenici, utilizzando i collaboratori tecnici giusti (che, come si sa, sono tra i migliori del mondo e spesso risolvono i problemi in situazione d'emergenza, operando di persona anche senza gli aiuti di scena del teatro ospitante).

In sostanza, le nostre compagnie all'estero non si limitano ad aprire un sipario, come ogni sera della loro attività: si adoperano per informare e promuovere, per presentare un prodotto d'arte quanto più possibile vicino alla perfezione, si impegnano per lasciare un ricordo positivo. D'altronde in quest'opera di divulgazione all'estero della nostra cultura teatrale, considerando il valore del prodotto che esportiamo, perché mai Goldoni non può essere collocato e valorizzato come Guardì, e Ruzante come Michelangelo, e Pirandello come De Chirico? □

A pag. 46, dalla raccolta Fossard, vivace scena della Commedia dell'Arte, come rappresentata — pare — dalla Compagnia dei Gelosi in Francia. In questa pagina, incisioni di Callot con maschere della Commedia interpretate dagli Zanni.

REGISTI E SCENOGRAFI INSIEME  
IN UN CONVEGNO A THIENE

# PROGETTO DI REGIA E CREATIVITÀ SCENICA

*È avvertita l'esigenza di ridefinire il rapporto fra regia e scenografia in un clima di simbiosi creativa - Come collocare il testo nello spazio, nella luce e nel movimento: una serie di problemi sempre aperti che coinvolgono anche tutte le arti figurative - Fra i numerosi interventi quelli di Balò, Cimnaghi, Cobelli, De Bosio, Luzzati, Mannini e Messina.*

GIORGIO PULLINI



 **venetoteatro**

 **COMUNE DI THIENE**  
Assessorato alla cultura

## REGIA E SCENOGRAFIA: DUE ARTI A CONFRONTO

CONVEGNO DI STUDIO E DIBATTITO

TEATRO COMUNALE DI THIENE  
12 - 13 MAGGIO 1988

Il manifesto del convegno promosso a Thiene dalla municipalità e da Venetoteatro. A pagina 49, i registi Gianfranco De Bosio e Giancarlo Cobelli.

**D**ue giornate di convegno al Teatro Comunale di Thiene (Vicenza), un piccolo gioiello di stile liberty recentemente restaurato e riportato al primitivo «floreale»: organizzatori Venetoteatro e l'assessorato alla Cultura del Comune di Thiene (12-13 maggio 1988). Convegno insolito e solleticante sia per l'argomento che per i destinatari: «Regia e scenografia: due arti a confronto»; un pubblico prevalentemente formato da studenti di scuole teatrali e scuole d'arte della regione.

Dentro lo spettacolo, dentro il palcoscenico, dunque. E poco conta che io stesso, intervenendo, abbia cercato di reintrodurre qualche dubbio nell'atmosfera di intesa fra gli artefici dello spettacolo, riportando ancora una volta alla ribalta il nome dell'autore come artefice «primo» e come interlocutore insopprimibile. Non era, il mio, un intento reazionario, di riaprire la vecchia questione sui diritti del testo, ma soltanto, all'interno di questa cooperazione fra i realizzatori dello spettacolo, di rifar presente l'opportunità di un allargamento del dialogo: anche all'autore, magari come realizzatore di una committenza.

Lo stesso critico e storico del teatro Mario Roberto Cimnaghi è intervenuto, in apertura, in veste di «artigiano» della scena, cioè di *drammaturgo* nella dizione che il termine è venuto assumendo in anni recenti, cioè di intermediario fra il testo letterario originale e le esigenze della messinscena come regista e scenografo le intendono al momento in cui decidono di metterlo in scena. Traduce, riduce, taglia e talvolta anche aggiunge, ridimensiona con paziente lavoro di bulino, cercando di rispettare lo spirito dell'originale ma anche sforzandosi di piegarlo al gusto di una platea moderna e alle richieste visive, dinamiche, prospettiche del regista e dello scenografo. L'*adattatore*, si potrebbe dire, ma non sempre assurde a questa definizione; talvol-

ta compie un lavoro più dimesso e particolare, e non sempre mette il suo nome in locandina.

## UNITÀ E CORALITÀ

La parola non poteva non passare, subito dopo, ai «tecnici» del palcoscenico, per tornare se mai ai critici, e nella dizione più tradizionale, soltanto alla fine. E qui si è avuta una rassegna accidentata, com'era opportuno, per la poliedricità delle prospettive; da Luigi Squarzina a Giancarlo Cobelli, da Lorenzo Salvetti a Gianfranco De Bosio, per i registi; da Maurizio Balò ad Emanuele Luzzati e ad Elena Mannini per gli scenografi-costumisti. Squarzina-Cobelli-De Bosio: un'andata e ritorno, con ripetuta andata, perché Cobelli, fra i due, occupa una posizione a sé stante. E non significa che Squarzina e De Bosio abbiano la stessa voce, ma certo impersonano due maniere abbastanza affini di guardare allo spettacolo. Non a caso l'uno e l'altro hanno incentrato il loro intervento sulla personalità di un autore prediletto, Goldoni per il primo, Ruzante per il secondo. Ciò sta a significare che entrambi partono ancora da un drammaturgo e da un testo, per metterne in luce, con il bagaglio di una lunga esperienza critica, lo stile teatralmente espressivo (e, infatti, il mio richiamo all'autore, nel loro caso, cadeva scontato). Squarzina ha riepilogato la sua pratica con Goldoni, rifacendosi alla trilogia *Una delle ultime sere di carnevale, I rusteghi, La casa nova* allo Stabile di Genova, e poi al *Ventaglio* allo Stabile di Roma, negli anni Sessanta-Settanta: con le scenografie di Gianfranco Padovani. L'intervento si è appuntato sulla ricerca di una messinscena che conciliasse la stabilità di un impianto fisso con la mobilità di alcune parti: dimodoché fosse rispettata la pluridimensionalità dell'azione goldoniana (più interni alternati ad esterni), ma anche fosse reso possibile un rapido mutamento di

scena, e rispettata la continuità dell'azione senza prolungate pause per i cambiamenti. I frequenti riferimenti di Squarzina a Goldoni sottintendevano, dunque, un sostanziale rispetto della coralità e, insieme, unità della sua azione teatrale: culminata nella centralità (mobile) della scena del *Ventaglio*, una piazza in cui confluisce l'azione dell'intero mondo della commedia. De Bosio ha collaborato, invece, con due scenografi, Mischa Scandella fino alla prematura morte, ed Emanuele Luzzati, poi. Il suo culto di Ruzante parte addirittura dagli anni Cinquanta al Teatro dell'Università di Padova, prosegue al Piccolo di Milano e allo Stabile di Torino, rinasce con la recente *Piovana* a Venetoteatro. L'evolversi dell'indagine storicistica e filologica (con Lodovico Zorzi e Mario Baratto) è parallelo all'evolversi della messinscena: dapprima più realistica, poi a poco a poco più essenziale, ma sempre «inventata», perché al tempo di Ruzante la recita avveniva nell'ambito della corte dei Cornaro e non esisteva ancora l'attuale palcoscenico-contenitore chiuso. Luzzati ha ideato, perciò, la prospettiva delle «cassette» ruzantiane come oggetti-giocattolo destinati a circoscrivere lo spazio scenico; che, poi, per la *Recita fantastica*, ideata alla corte nel successivo spettacolo antologico del 1981, è stata soppressa, e per la recente *Piovana* si è trasformata in una essenziale e sempre un po' favolosa ricostruzione delle paludi chioggette disseminate di stamberge, chiesette e canneti in proporzioni lillipuziane. Gli interventi di Luzzati — cui è stata anche dedicata una serata di proiezioni dei suoi geniali e divertenti film d'animazione, ispirati a sinfonie di Rossini e a Pulcinella — sono sempre risultati di concreta, direi tattile suggestione pittorica: da quell'uomo semplice e originalmente fantasioso che è.

## «TRANS» IRRAZIONALE

Ma è con Cobelli che si è compiuto un salto di tono, cioè si è trascorsi da una concezione ancora tradizionale di teatro come rapporto testo-realizzatori, ad una intuizione di teatro come fatto emotivo, liberamente sognato, ricordato, trasfigurato dal regista sulla spinta di un testo «auscultato» come provocazione iniziale. Cobelli l'ha confessato con bella intensità, trovando parole di forte carica «onirica», che hanno conquistato la platea, e vincendo ogni pregiudiziale resistenza. Non può, per questo, che cercare comunioni e intese totali con lo scenografo, in una specie di *trans* irrazionale. E le ha trovate in Paolo Tommasi (per *La Venexiana*, ad esempio) e in Maurizio Balò, presente a Thiene. Il quale ci ha esposto le soluzioni di due suoi spettacoli: *Le trachinie* di Sofocle e *L'avventuriero e la cantante* di Hugo von Hofmannsthal (per Cobelli e Venetoteatro). Ha sottolineato, soprattutto, le sue ricerche sul piano architettonico, cioè il bisogno di trovare una soluzione prospettica attraverso un impianto plastico che comporti il movimento a vista: con gli straordinari effetti che abbiamo visto appunto in Hofmannsthal, soprattutto nel finale trasformismo degli specchi di una sala in palchi di un teatro settecentesco.

A questo punto l'apporto del regista Salvetti e della costumista Mannini è stato illuminante, per contrasto. Alle possibilità liberamente inventive e dinamiche di Cobelli-Balò, si è contrapposta la difficoltà di Salvetti-Mannini di operare all'interno della struttura fissa e



«intimidatoria» del teatro Olimpico di Vicenza, con la scenografia dello Scamozzi. Salvetti è reduce dalla duplice esperienza, all'Olimpico, dell'*Edipo* di Sofocle e dell'intera *Orestide* di Eschilo tradotta da Pasolini. Consapevoli entrambi, lui e la Mannini, dell'inopportunità di aggiungere elementi scenici al fondale fisso, hanno operato con soluzioni mobili in seta e colore. Per l'*Orestide*, l'intero proscenio è stato coperto di centinaia di metri di seta, che il coro provvedeva a muovere con effetti di leggera ariosità; e si è puntato sulla successione dei colori rosso, nero e bianco, per la sanguinarietà dell'*Agamennone*, per la luttuosità delle *Coefore*, e per la soluzione democratica e liberatoria delle *Eumenidi*, in armonia con la triplice soluzione coloristica anche per i costumi. L'accoppiata regista-costumista ha dimostrato, così, un grande rispetto per l'ambiente, e, insieme, una capacità insolita di tradurre in aspetto scenografico il timbro del linguaggio tragico di Eschilo-Pasolini.

## UN RUOLO CREATIVO

La parola doveva ritornare, a questo punto, ai critici. Ugo Ronfani ha rivalutato l'apporto scenografico della pittura, rifacendosi al prezioso contributo creativo offerto dalle avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento, quando ogni tentativo di avanguardia passava attraverso il palcoscenico e, dal futurismo al surrealismo, i manifesti di rinnovamento contemplavano anche le possibilità di quell'arte applicata, ma provoca-

torica, che è la pittura dentro la magia del palcoscenico, esaltata dalle soluzioni di movimento e di illuminazione che sono proprie del teatro. Ed ha auspicato un rinnovato connubio pittura-palcoscenico non in senso banalmente illustrativo, ma proprio di ricerca e di invenzione. L'auspicio di Ronfani è giunto particolarmente e opportunamente conclusivo, perché, il giorno prima, si era proprio espressa — da Cobelli — una certa insofferenza verso la pittura scenografica, a tutto vantaggio delle soluzioni architettoniche che rappresentano forse la più recente conquista del palcoscenico italiano (si pensi a Mario Ceroli, che doveva essere presente al convegno, e ad Enrico Job).

Nuccio Messina, di Venetoteatro, ha necessariamente chiuso, portando la voce dell'esperienza pratico-manageriale. E, con bello spirito, ci ha anche ricordato i casi in cui (la critica spesso lo ignora), una soluzione scenografica o costumistica o registica deve obbedire a ristrettezze economiche anziché seguire richiami interpretativi. Ma, annunciando le prossime iniziative del suo complesso (fra cui le imminenti *Baruffe chioggette* di Goldoni al Teatro Romano di Verona, con la regia di Gianfranco De Bosio, e poi, in *tournee* per i primi mesi della prossima stagione), ha ribadito l'importanza, per la scena di oggi, della cooperazione di quei due artefici della messinscena che sono regista e scenografo: la cui funzione risulta preziosa proprio quando è concepita in simbiosi, e non l'una in aggiunta esornativa all'altra. □

BOLOGNA CAPITALE DEL TEATRO UNIVERSITARIO

# SCENA E CATTEDRA

## UNA NUOVA INTERNAZIONALE

*Un convegno con relatori da tutto il mondo, una decina di spettacoli, un laboratorio del Living: la rassegna promossa per il IX centenario dell'ateneo a cura del Teatro Testoni ha mostrato che l'università resta una grande incubatrice teatrale - Segni di ripresa diffusi, alta professionalità all'Est, impegno politico nei college americani, aumento delle cattedre di arte drammatica - Gli interventi di Rossi di Montelera per il ministero, di De Bosio, Squarzina, Meldolesi, Ruffini - Peter Stein all'Ateneo di Roma - Nel documento finale l'impegno di un nuovo incontro.*

SARA MAMONE

Quello tra teatro attivo e università è un incontro tra mondi profondamente diversi, così diversi che a volte gli oratori del convegno bolognese visibilmente non si rendevano conto della diversità e procedevano con l'auspicio di collaborazioni francamente improbabili anche nella galleria dell'Utopia. Ma poiché — come ha ricordato Gianfranco De Bosio in chiusura dei lavori in una relazione che ha messo a fuoco con disadorna sintesi i pregi, le carenze e le sovrabbondanze del convegno — gli scienziati sanno che la linea di demarcazione tra ordine e caos nell'universo è sottilissima, è possibile che, decantate le troppe componenti, proprio nello sforzo intellettuale di una sistemazione, si possano intuire le basi per un futuro procedere, più scarno e specifico, e quindi proficuo.

Poiché è impossibile ricordare tutti, si cercherà almeno di distinguere le categorie degli interventi, che più o meno, possono rispondere alle voci della Storia, pratica teatrale, apprendistato, didattica, ricerca scientifica. Gli interventi stranieri erano dedicati a informare sullo stato di cose esistente nei singoli paesi e tentavano di dare insieme ragguagli storici legati soprattutto — ed è stato uno dei momenti di maggior integrazione — alla gloriosa (e da tutti diagnosticata come irripetibile) stagione dei Centri Universitari Teatrali e dei loro Festival (Nancy, Parma, Zagabria, Erlangen). Erano gli anni, tra il '65 e il '75, in cui il movimento studentesco era riuscito ad aggregare attorno alle università una proposta riformatrice del mondo che pareva poter passare attraverso il teatro (come tracciato con icastica chiarezza da Robert Abirached e Daniel Benoin, nei loro interventi che non si limitavano certo a un'immagine storica ma

costituivano una parte dell'esemplare presenza francese, una vera delegazione che ha mostrato l'esistenza di un complessivo progetto cui si farà più avanti cenno). Quel teatro fu strumento di informazione e formazione che si arrestò poi nello scontro quotidiano della progressiva «normalizzazione» europea.

A questo tipo di meccanismo era stata precedente esemplare la vicenda italiana del Cut di Padova, narrata senza indugi reducistici da Gianfranco De Bosio, dall'entusiasmo post-resistenziale che aveva unito i talenti suoi, di Ludovico Zorzi e l'illuminato carisma accademico di Manara Valgimigli, Concetto Marchesi e Diego Valeri, per giungere alla formazione di un gruppo universitario capace di condurre con pari efficacia la ricerca teatrale (a essi si deve, come è arcinoto, la scoperta di Ruzante e l'introduzione in Italia dei testi e delle tematiche brechtiane prima che se ne impadronisse il Piccolo di Milano, con il suo progetto civile di teatro come servizio pubblico), la produzione vera e propria, l'aggregazione del pubblico, la diffusione dei propri prodotti in area europea, l'aggiornamento tecnico e la produzione editoriale). La progressiva sordità delle autorità accademiche (ma su questo, che sembra un atteggiamento eterno dello spirito umano non poco avrebbero avuto da dire e forse poco hanno detto i docenti in sala) aveva condotto alla diaspora, forse inevitabile, dolorosa comunque. Come doloroso è stato nei molti successivi casi lo sfaldarsi della solidarietà internazionale dei gruppi universitari che ha appunto condotto alla situazione degli anni Ottanta nella quale — salvo l'isola francese, nella quale con miracolo professionale i reduci di allora hanno costituito e costituiscono la

grande mappa del teatro professionistico odierno — si cerca di passare dal rimpianto per quelle passate esperienze al loro superamento, mediante la storicizzazione. È quello che hanno fatto Claus Just, tracciando l'itinerario del festival di Erlangen, Joao Motta, direttore del teatro La Comuna di Lisbona, per il quale la delusione normalizzatrice è arrivata dopo gli entusiasmi del '75 ma, per quanto leggermente posteriore alle altre esperienze europee, non rivela grandi diversità nel disorientamento provocato, e, soprattutto, con maggior piglio battagliero per ragioni anagrafiche che le permettono il distacco dalle esperienze di allora, la trentenne jugoslava Gordana Vnuk, direttrice del festival di Zagabria.

### LAUREE PER ATTORI

Senza rimpianto e con la lucida determinazione di chi non deve fare i conti con il passato ma solo chiedergli ragione, pur non misconoscendo alcuno dei meriti di allora, la giovane direttrice ha ricostruito l'allontanamento delle finalità del festival da quelle dell'Università che allora lo patrocinava e oggi non più, attribuendo anzi gran parte delle responsabilità dell'allontanamento dei giovani dal teatro proprio a quegli ex-giovani, ormai inseriti nell'ufficialità del teatro (intelletuali che i giovani di oggi considerano conservatori e professionisti) e non più all'altezza dei tempi. Non chiarendo bene che cosa intendesse per «accademico», la giovane ha posto involontariamente il problema fondamentale del convegno, e cioè quello della distinzione tra centri di ricerca — quale potrebbe essere l'Università, nella doppia e non sempre conciliabile funzione della ricerca scientifica e della didattica — e centri di ad-

destramento alla pratica teatrale (le accademie di insegnamento e di formazione professionale, con la loro funzione di guida all'apprendistato). Perché è chiaro, o almeno questo è risultato alla fine per convinta ammissione quasi unanime dei docenti italiani, che le due cose sono assai diverse e forse legate soltanto da una labile striscia franca.

Gli stranieri (e la distinzione, per quanto possa apparire provinciale, va fatta, se si vuol capire qualcosa) hanno parlato quasi esclusivamente in funzione di una didattica professionale, e cioè delle accademie (ora legate, ora totalmente indipendenti dal mondo e dalle strutture dell'università come viene da noi intesa, anche se spesso mantenendo un'oscillazione semantica). Se infatti il rapporto con l'Università è ancora di derivazione diretta sia nell'esperienza cubana esposta da Margarita Lopez del Amo dell'Università dell'Avana (ed è ribadita dall'ostinata amatorialità delle prestazioni), sia nell'esperienza di gruppo Danza Teatro dell'Università di Buenos Aires diretto da Adriana Barenstein (che però ha una sua anomalia professionistica nell'essere attualmente una delle due compagnie di Stato dedite alla danza moderna), le esperienze universitarie dell'Europa orientale sono chiaramente di accademia, intesa appunto come scuola professionale. Lev Guetlmann attribuisce all'università un ruolo di propulsione amatoriale e uno, contemporaneo, di stimolo alla lettura dei testi nuovi; pare comunque avere un maggior ruolo l'Istituto teatrale d'arte Lunaciarskij di Mosca che è, inequivocabilmente, una scuola di formazione professionale. Come la scuola superiore di teatro e di cinematografia di Budapest, di cui fa parte Laslo Vamos, regista, direttore del teatro nazionale e autore di una relazione didattica caduta nell'indifferenza generale ma determinante per capire la solidità professionale della preparazione dei gruppi cosiddetti d'accademia e la loro capacità di adattarsi (quando gli entusiasmi della nuova apertura verso l'Occidente avranno esaurito la prima fase di ebbrezza onnivora e acritica) a tutte le tecniche del teatro moderno. Ma siamo — ed è dannoso confondere la sostanza di due differenti funzioni — a pieno titolo nel teatro di professione, con insegnamenti tecnici; siamo ai risultati dell'insegnamento di conservatorio. La professionalità di queste scuole di formazione è confermata dall'impeccabile esito dello spettacolo presentato dagli «allievi» moscoviti, una formazione di quattordici artisti a tutto tondo (attori, mimi, ballerini, cantanti).

## A HARVARD E BOSTON

L'interessante contributo di Ronald Jenkins, critico teatrale, regista, docente all'Emerson college di Boston, ha confermato la convinzione espressa da molti che il mondo della bottega e quello della ricerca debbano, pur avendo continui scambi, restare ben distinti tra loro. Come prevedibile, gli Usa hanno tutta la gamma delle opzioni possibili pur dovendosi ammettere l'estraneità del teatro alla vita studentesca. L'insegnamento delle discipline dello spettacolo è stato introdotto tardi nelle sedi più prestigiose e la situazione è comunque molto variegata. Harvard per esempio si è dotata di insegnamenti teorici, ma per ora non ha prodotto una sua compagnia, pur sponsorizzando una delle più prestigiose formazioni professionali degli States. L'Emerson College, dove Jenkins insegna,



(né conservatorio né college) consente una vera pratica didattica, che però sarebbe bene restasse tale se i risultati sono analoghi a quello presentato durante il festival: una vivace e volenterosa performance amatoriale.

Venendo più da presso ai fatti di casa nostra, non si può certo parlare di positivi rapporti tra teatro e università, o meglio tra università e teatro, e questo anche a Bologna, città faro degli insegnamenti di arti, musica e spettacolo. Il corso di laurea specialistico è unico in Italia ma ora, a quanto pare, notevolmente provato, come inequivocabilmente è risultato dall'accurato intervento di Claudio Meldolesi, a metà tra l'appello e il *j'accuse*, volto a esaminare un po' più da vicino i problemi che affliggono l'università italiana in questo campo, e a chiarire un po' a tutti che proprio quei centri di studio dai quali tanto ci si attende (e giustamente tanto dovrebbero attendersi gli studenti, gli studiosi e, in forma mediata ma non meno efficace, gli artisti e gli operatori) vivono una vita affannosa e in alcuni casi precaria.

Che l'università italiana abbia da pochi anni introdotto tra le sue materie alcune discipline di storia dello spettacolo, non è un segreto, come non è un segreto (e su questo tutti gli oratori accademici sono d'accordo) che tutti gli episodi di rinnovamento del teatro italiano, da quelli del '68 ad oggi, e tutti gli episodi di rilievo in campo produttivo e culturale non siano nati dall'università e abbiano al massimo visto la presenza di studiosi accademici a puro titolo personale (e su questo concordano le voci di Meldolesi, Ruffini, Davico Bonino, Allegri, Squarzina, Dalla Palma, Grande e anche di Giorgio Guazzotti che accademico non è, ma ha dato al teatro italiano ciò che tutti sanno, non fosse altro che la collana di teatro da lui fondata e diretta con Gerardo Guerrieri per la Cappelli, iniziativa squisitamente extra accademica).

Per questo l'osservazione «libera» di De Bosio, su una sorta di ritardo nel riconoscimento che l'Ateneo bolognese ha conferito a Etienne Decroux (e che è stata l'occasione per questo convegno) dà il segno della solitudine del docente di storia dello spettacolo che, per quanto attorniato da studenti, in questa situazione non riuscirà a creare molto più che illusioni. Crede De Bosio (e citiamo con lui una tra le più sensibili personalità della cultura italiana) che l'*Alma Mater Studiorum* avrebbe consentito a dare l'unanimità del riconoscimento se Decroux non fosse nato nel secolo scorso, se i suoi dati anagrafici non avessero consentito a chi si occupa di cose eterne le garanzie di una prospettiva storica pressoché secolare?

## REGISTA PEDAGOGO

Sul piano della didattica Davico Bonino ha tracciato con molta chiarezza la sua ipotesi di formazione di un nuovo spettatore che

sappia *guardare* (colto e consapevole), che sappia *descrivere* (critico), che sappia *riscrivere* (drammaturgo); su quello scientifico Maurizio Grande ha rivendicato con passione il diritto e i doveri scientifici, cioè la funzione di ripensamento del teatro, il suo inserimento nel sapere generale, l'assunzione della responsabilità critica, la capacità di guardare il noto con occhi nuovi e di proporre l'esplorazione di domini ancora sconosciuti; mentre Carlos Tindemans ha dato un saggio di possibile uso della ricerca ai fini dell'individuazione dei gusti del pubblico e quindi di una più corretta programmazione teatrale. Coloro che giustamente si aspettano dall'Università un discorso formativo devono anche sapere che in questo momento qualsiasi progetto di cooperazione è inattuabile, se non sul piano dell'impegno e dell'invenzione personale.

Come quella di Peter Stein, in procinto di iniziare l'anno prossimo presso il teatro Ateneo di Roma (l'unico centro italiano universitario dotato di un teatro e di mezzi di produzione, coordinato nella sua parte organizzativa da Fulvio Fo), un'avventura appassionante, didattica e rigorosa: senza confusione di ruoli, senza giocare con gli allievi come con mediocri attori, insegnerà loro, attraverso l'acribia quotidiana e la disciplina, i meccanismi teatrali e creativi di una messinscena, quella del *Tito Andronico*, che allestirà con un gruppo di giovani attori italiani (professionisti).

Quella del regista pedagogo, cioè del professionista dello spettacolo che entra nelle aule universitarie per mettere a disposizione il proprio sapere tecnico non a fini professionali ma a fini conoscitivi, sembra essere una delle future strade maestre della collaborazione tra i due mondi, in attesa che in Italia si possa verificare quell'interesse politico e legislativo del quale la Francia ha dato in questo convegno consolante prova (vedi scheda). Le presenze dell'onorevole Luigi Rossi di Montelera per il Ministero del Turismo e dello Spettacolo e quella di Paolo Manca per l'Agis, la costruttiva *indignatio* di Claudio Meldolesi e soprattutto, le chiare esigenze espresse dal documento finale della commissione internazionale costituita nell'ambito dei lavori del convegno (composta da Robert Abirached, Bruno Damini, Marco De Marinis, Luigi Gozzi, Margarita Lopez del Amo, Serghei Issaiev, Ronald S. Jenkins, Luigi Squarzina, Carlos Tindemans, Cristina Valenti, Laslo Vamos, Gordana Vnuk) potrebbero forse contribuire a dare un seguito a questo incontro. Un seguito nel quale fosse magari presente anche la componente del Ministero della Ricerca scientifica, con un piano che desse, se possibile, agli insegnamenti di storia e discipline dello spettacolo quel ruolo che la società civile moderna assegna loro già da tempo. Sarebbe per tutti un gran risultato. □

PAESE PER PAESE, LE DELEGAZIONI  
DEL FESTIVAL DI BOLOGNA

# SCENE UNIVERSITARIE ECCO GLI IDENTIKIT

*Parigi:* anche i grandi dello spettacolo negli atenei - *Mosca:* gli Istituti di Arte Teatrale - *Budapest:* lauree per attori - *Zagabria:* querelle di generazioni - *Anversa:* studi sui comportamenti del pubblico - *Erlangen:* un modello tedesco da ritrovare - *L'Avana:* amatorialità e autori contemporanei - *Buenos Aires:* la danza nell'università - *Lisbona:* dalla cattedra al palcoscenico - *Harvard:* porta sempre aperta alle celebrità.



## ARGENTINA

L'esperimento di punta del teatro universitario in Argentina è recentissimo. Nasce nel 1985, all'Università di Buenos Aires, il Grupo de Danza Teatro coordinato dalla coreografa Adriana Barenstein. Diversamente dalle altre compagnie universitarie, tutte amatoriali, il Grupo de Danza Teatro di Buenos Aires è una vera e propria compagnia stabile a carattere professionale. Rappresenta il tentativo di dotare la ricerca universitaria sull'arte scenica di una sua originale e autonoma dimensione di professionismo, specificamente nel campo del teatro-danza. Il Grupo è formato da sette attrici-danzatrici e un attore, impegnati quotidianamente nello studio delle discipline dello spettacolo; a fianco dell'attività di studio



(comunque non finalizzata alla carriera accademica), gli attori realizzano numerose rappresentazioni in Argentina e all'estero. B. T.

## BELGIO

Non c'è alcuna tradizione di teatro studentesco nella storia del Belgio fiammingo. A lungo l'istituzione accademica e il teatro sono restati due realtà separate: la considerazione del fenomeno teatrale da parte dell'università si limitava allo studio dei testi drammatici nell'ambito delle discipline storico-letterarie. D'altra parte la preparazione degli attori era, ed è, effettuata nei conservatori municipali (Anversa, Ghent, Bruxelles) e in una Scuola superiore di Arte drammatica (Anversa). Nessuna di queste isti-

tuzioni, però, mantiene rapporti con l'università. Solo recentemente, in alcuni atenei stanno sorgendo insegnamenti dedicati al teatro. L'unico ateneo che possiede uno staff organico di docenti in discipline dello spettacolo è quello di Anversa, sotto la guida del prof. Carlos Tindemans.

Qui, dal 1972 professori e studenti hanno dato vita a un laboratorio: non di prassi teatrale ma di studio. Si registrano, in condizioni sperimentali, gli aspetti della ricezione del pubblico.

Dal 1977 è stata avviata una ricerca sulle regole e sugli schemi del comportamento spettatoriale. Il proposito degli studiosi di Anversa è quello di fondare una teoria della partecipazione del pubblico alla rappresentazione, muovendo dai principi della «sociologia drammaturgica» di Erving Goffman e della campionatura etogenica di Rom Harré, unitamente a una tecnica di verifica indiretta con sondaggi e interviste.

Nel quadro di una indagine sistematica in questa direzione, l'istituto ha collaborato alla creazione dell'Ecrear (European Committee for the Research of Audience and Reception) che è collegato con il Firt (International Federation for Theatre Research). I. I.

## CUBA

Il complesso delle attività teatrali promosse all'interno delle università cubane ha lo scopo di incoraggiare e sostenere una forma colta di teatro amatoriale. Gli studenti, provenienti da diverse facoltà, lavorano sotto la guida di docenti e professionisti dello spettacolo su testi di autori contemporanei cubani. Tutto il teatro universitario attualmente promosso a Cuba mantiene le caratteristiche di amatorialità. Il Teatro Universitario dell'Avana, ospite a Bologna con *Contigo pan y cebolla*, del drammaturgo contemporaneo Héctor Quintero, è un collettivo teatrale che vanta una lunga tradizione: fu fondato, infatti, nel 1941 ed è attualmente diretto da Armando del Rosario. Si tratta del gruppo più «rappresentativo» per l'intensa attività di rappresentazione e per il prestigio di cui gode. Sul modello del Teatro Universitario dell'Avana, all'interno degli istituti universitari cubani lavorano collettivi musicali e di danza. B. T.



## FRANCIA

La Francia ha una lunga tradizione nel campo del teatro universitario, o comunque giovanile, e non stupisce quindi che al convegno bolognese si sia presentata come un esempio possibile di progettualità nel settore. Una vera e propria delegazione ha illustrato, partendo dall'analisi storica di Robert Abirached, il passato più recente, la situazione attuale e, soprattutto, i progetti che sembrano non dettati da casualità e volontà locali ma da una precisa sperimentazione coordinata dagli organi preposti, i quali proprio dall'analisi storica sono partiti. La prima tappa nel cammino è di matrice tradizionalmente accademica, e cioè legata all'idea di erudizione e trasmissione del sapere classico e medievale, quando l'Università era ancora un club identificabile di *savants* o aspiranti tali. La seconda fase corrispondeva, nell'appassionato dopoguerra, a un'idea civile di teatro (quella di Vilar e Planchon, che trovava in Italia i suoi corrispondenti in Strehler, Grassi, De Bosio e Squarzina) e vedeva nella messinscena il tramite di questa trasmissione. Negli anni brucianti tra il '65 e il '68, mentre Patrice Chéreau faceva un apprendistato personale con le esperienze del liceo Louis-le-grand, si costituiva una sorta di internazionale del teatro universitario che aveva soprattutto nei paesi del Terzo mondo una enorme importanza etico sociale. Ma proprio in Francia, a Nancy trovò modo di esprimere la sua eccezionale vitalità, giocando un ruolo politico essenziale contro la guerra nel Vietnam (con l'opera di Armand Gatti *V come Vietnam*). Il '68 si viveva a Nancy fin dal '65, e parte del rinnovamento del teatro partì proprio di lì.

La fase post-sessantottesca non è più di slancio ideale (o ideologico) e il teatro è ora al alto livello estetico, ma assai meno appassionato. Come faceva notare Daniel Benoin, trasferendo l'analisi di Abirached su un piano più professionale, cioè registico, la spinta di quegli anni, di quel teatro studentesco si è esaurita sul piano ideologico, ma l'ap-

porto al teatro francese resta comunque enorme, anche soltanto se si tien conto dei nomi che oggi lo fanno, i grandi registi che tali sono diventati dal '75 in poi entrando nei grandi organismi di produzione drammatica e nei grandi centri nazionali (Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Ariane Mnouchkine, ecc.). Essi altri non sono che i nomi di quell'inflammata esperienza. E ancora loro giocano un ruolo di grande rilievo nella nuova fase del teatro universitario, quello che ha trovato soprattutto nelle facoltà di Vincennes e di Paris III (la cosiddetta Sorbonne Nouvelle) una sorta di istituzionalizzazione delle istanze del '68, per un'apertura degli studi accademici verso nuove frontiere più consone alla cultura moderna, fatta anche di creatività e curiosità inventive. Come chiariva Georges Banu, Paris VIII Vincennes è rimasta ancora in qualche misura legata alle spinte di allora, e quindi a una ricerca e trasmissione del sapere che in qualche misura aspirano a una professionalità teatrale, mentre Paris III è più volta alla ricerca pura, alla fondazione storica e teorica degli studi teatrali. Ma il filo sottile delle relazioni tra ricerca e società, teatro e collettività viene riannodato proprio attraverso la maturazione di queste esperienze in un campo di diffusione del sapere, cioè quello della didattica. E non solo quello della didattica universitaria.

Come hanno fatto rilevare ancora Abirached e la delegata per il teatro nelle scuole, si è aperta una fase nuova nei rapporti tra cultura e teatro, con l'ammissione delle discipline teatrali nel campo delle attività della scuola media superiore. Banu ha illustrato questo progetto, che vede collaborare gli uni accanto agli altri professori della scuola superiore e *praticiens* del teatro. In veste di docenti troviamo registi prestigiosi come Vitez, Adrien, Vincent, Chéreau, Mnouchkine; proprio loro che in qualche misura riciclano, con la pacatezza degli anni maturi, la loro vocazione di ammaestramento. Ma questa volta, a società mutata, nelle sedi istituzionali. Vitez sostiene che l'educazione teatrale va iniziata molto presto, come quella musicale, ed è probabilmente vero. L'importante sarebbe che,

al di là delle singole — e, si spera, non narcisistiche — esibizioni dei grandi, l'idea di formazione, di rapporto continuo, diretto, istituzionale, ma di reciproca libertà tra i mondi della pratica, della didattica e della ricerca diventi una delle idee guida della cultura di oggi, cioè della vita di domani. Sara Mamone

## GERMANIA

Il teatro universitario nei primi anni del dopoguerra ha giocato un ruolo di grande importanza nel garantire la ripresa di una pratica teatrale più impegnata rispetto al clima di superficialità prevalente sulle scene ufficiali della Germania occidentale.

Nel 1946 erano già attivi i gruppi studenteschi delle maggiori università: Amburgo, Heidelberg, Göttinga, Erlangen. Nel 1949 ebbe inizio il Festival Internazionale di Erlangen, che rimase attivo fino al 1968. Qui si ebbero le prime affermazioni del teatro dell'assurdo e qui maturò l'apertura culturale nei confronti dei paesi dell'Est: Erlangen fu per molti anni uno dei rari legami culturali fra i due blocchi.

Nel corso degli anni Sessanta il teatro studentesco imboccò sempre più decisamente la via della politicizzazione. Dal 1965 Brecht e Piscator prevalgono nettamente nelle scelte e negli interessi del teatro studentesco. Il gruppo universitario di Francoforte impone i grandi temi della discriminazione razziale, Corea, Terzo mondo.

La crescita della tensione politica nella società e soprattutto nel mondo studentesco finì per ritorcersi contro l'esperienza del teatro universitario. Già nel 1967 il festival di Erlangen fu sospeso per mancanza di finanziamenti; l'anno successivo fu boicottato dagli studenti di Berlino che proclamavano il primato della politica su tutto.

Dopo due anni il Festival di Erlangen si riapre ma con un titolo diverso da quello di teatro universitario. Nel '70 la sperimentazione dei gruppi studenteschi di teatro riprende nuove basi di ricerca ma





## JUDITH MALINA PARLA DEL WORK-SHOP DI BOLOGNA

# L'eredità del Living Theatre

ISABELLA INNAMORATI

**J**udith Malina e Hanon Reznikov hanno allestito Living Retrospectacolo, andato in scena il 29 e 30 maggio al Teatro Testoni / InterAction di Bologna. I due hanno diretto, dal 2 maggio, un work-shop aperto agli studenti bolognesi. Dal 1983 il Living Theatre tiene un corso presso la Facoltà di teatro della New York University.

**HYSTRIO** - Si è inserita facilmente la presenza del Living Theatre all'interno della struttura universitaria?

**MALINA** - Nel nostro corso insegniamo la storia e le tecniche del Living e dell'avanguardia in genere. In un primo momento abbiamo svolto i nostri programmi secondo la formula tradizionale della lezione accademica; ma non si adatta bene alle forme del Living, è troppo fredda per il temperamento teatrale. Così, dall'anno scorso abbiamo cambiato metodo e preferiamo insegnare la storia e le nostre tecniche con la partecipazione degli studenti. Abbiamo scelto brani dei nostri spettacoli da fare recitare direttamente agli allievi: questo sistema permette molto più efficacemente di comunicare il significato del nostro teatro.

**H.** - Cercate, in altri termini, un contatto più diretto con gli studenti, come con il pubblico a teatro?

**REZNIKOV** - Non ha molto senso, per noi, tenere lezioni accademiche sulle tecniche teatrali; nei nostri spettacoli utilizziamo il teatro artaudiano o mejerholdiano a seconda dello spettacolo che vogliamo creare. Resta essenziale, per noi, il rapporto col pubblico: se la materia che dobbiamo insegnare è quella del nostro teatro e non semplicemente tecnica teatrale, la forma migliore di insegnamento è quella delle performances o addirittura creare uno spettacolo nuovo con gli studenti.

**H.** - Ci parli del work-shop di Bologna.

**R.** - È iniziato il 2 maggio. Una prima settimana è stata dedicata alla informazione e allo studio per tutti quelli che non conoscevano direttamente il Living. Poi sono arrivati alcuni membri del gruppo, come Tom Walker, e sono iniziate le prime esperienze pratiche. Infine Judith e io abbiamo diretto il gruppo di giovani iscritti, una cinquantina, in vista dello spettacolo finale.

**H.** - Quali suggerimenti potrebbe indicare, Judith Malina, per perfezionare l'insegnamento del teatro all'università?

**M.** - La lezione tradizionale rivolta alla storia e alla interpretazione dei fenomeni teatrali resta ovviamente indispensabile. Ma per entrare più direttamente nello spirito delle forme teatrali contemporanee il work-shop è, io credo, l'unico metodo possibile. Sarebbe poi anche importante trovare lo spazio per consentire agli allievi di fare esperienze espressive in proprio, consentire loro di provare se stessi, naturalmente sotto la guida di un maestro, ma lasciando la massima libertà di ricerca espressiva.

**H.** - C'è stato un finanziamento della Regione Emilia-Romagna per fare un centro di documentazione sull'attività del Living. A che punto sono i lavori?

**R.** - L'iniziativa è stata promossa dal Dams e dal centro di Pontedera per il tramite della Fondazione Julian Beck. Si sta raccogliendo materiale: dopo Bologna andremo a Parigi, dove conserviamo molta della nostra documentazione. La spediremo qui a Bologna per contribuire all'allestimento di questo nuovo centro. □

conserva la forma autogestita, come era già negli anni Cinquanta. Sul versante delle istituzioni accademiche, in Germania ci sono cinque o sei istituti che si occupano di studi teatrali, fra i quali Erlangen-Nürnberg, Monaco, Berlino e Brema, ma per lo più hanno un indirizzo teorico, di scienze teatrali. Solo due o tre garantiscono la preparazione pratica. *Isabella Innamorati*

## JUGOSLAVIA

**I**l risultato più significativo dell'incontro tra Università e Teatro negli anni '60 e '70 è stato in Jugoslavia il Festival Internazionale di Teatro studentesco (Ifsk) di Zagabria. Favorito dalla particolare posizione politica, quella di un paese socialista non-allineato, il Festival di Zagabria è stato il luogo d'incontro privilegiato fra le generazioni studentesche dei due blocchi.

Nato nel 1961, promosso dall'Organizzazione studentesca di Zagabria, il primo anno si tenne a Zadar e poi fu spostato a Zagabria, dove restò per altri undici anni. L'impostazione fu, sin dall'inizio, aperta alle forme espressive più varie: da Grotowski al Living Theatre, anche se in certi anni tendeva a prevalere il teatro brechtiano. Tra gli altri furono ospitati la Studiobühne di Erlangen, Teatr 38 di Cracovia, il Centro Universitario di Parma, Divadlo Pantomimi di Brno, Dren 59 di Lublino, il Cut di Genova, Disk di Praga e i teatri universitari di Mosca, Budapest, Manchester, Leiden, Parigi. I gruppi jugoslavi partecipanti all'Ifsk, che si teneva in settembre, erano spesso i vincitori del Festival nazionale di Teatro studentesco.

Con l'affievolirsi dell'impegno politico giovanile, con l'integrazione degli studenti nelle istituzioni, il teatro universitario non produsse più rilevanti risultati. Il Festival Internazionale fu abolito nel 1972.

Sono oggi attivi gruppi di giovani operatori culturali che a varie riprese hanno tentato il recupero della funzione, se non dello spirito, di una ribalta internazionale di quel genere: prima il festival del Young People's Theatre Day, attivo tra il '74 e il '77, e tra l'80 e l'83 nel quadro del Festival di Dubrovnik, e poi il Festival di Teatro nuovo ancora a Zagabria. L'edizione dell'anno scorso è stata dedicata all'Europa. Quest'anno, in giugno, si rivolgerà particolarmente all'America. *I.I.*

## PORTOGALLO

**I**l teatro universitario portoghese è di nascita recentissima. Dalla Rivoluzione dei garofani che segnò la fine della dittatura a oggi, infatti, la cultura giovanile universitaria si è espressa prevalentemente nelle forme dell'impegno politico. Il fenomeno del teatro universitario ha acquistato una sua fisionomia soltanto da un paio d'anni, grazie al ruolo trainante svolto dall'ateneo di Lisbona, dov'è attivo un gruppo di interfacoltà coordinato da registi esterni all'ambiente accademico. Dall'altro lato, tuttavia, è il teatro professionale a nutrirsi della cultura e delle forze universitarie: il movimento teatrale contemporaneo è animato soprattutto da studenti universitari che hanno lasciato le aule per dedicarsi professionalmente alla scena. *B.T.*

## UNGHERIA

**L**a situazione del teatro universitario in Ungheria è strettamente legata all'attività didattica delle accademie teatrali e cinematografiche. Qui viene offerta una preparazione completa, sia teorica che pratica, per ogni genere di specialità in campo teatrale e filmico.



La Scuola ungherese di Dramma e Cinematografia ha sede a Budapest. Ha alle spalle una lunga tradizione ed è stata innalzata al rango di istituto universitario nel 1986. Essa rilascia un diploma di laurea per le discipline che insegna. I corsi impartiti al dipartimento per attori durano quattro anni e integrano teoria e pratica della recitazione con l'educazione musicale di base. Alla fine del quarto anno gli attori mettono in scena un saggio della loro preparazione presso il teatro della scuola. Nel dipartimento di regia i corsi durano cinque anni. I primi due sono propedeutici: ci sono corsi di storia del teatro e del cinema, drammaturgia, storia dell'arte e della letteratura. Dal terzo anno iniziano i corsi pratici: gli studenti possono già lavorare come assistenti alla regia nelle produzioni teatrali. Il quarto anno mettono in scena i loro primi lavori nel teatro della scuola; nel quinto presentano il loro spettacolo-laurea in provincia. *I.I.*

## U.R.S.S.

**S**toricamente in Russia i rapporti tra istituzione universitaria e mondo teatrale sono di scambio e di reciproco coinvolgimento. I fondatori del primo teatro russo, legittimato con editto imperiale del 1756, provenivano dalla Scuola di Studi superiore (riservata ai cadetti del Corpo di Fanteria) Ohlakhète di Pietroburgo. Più tardi, la prima scuola teatrale dell'antica capitale mantenne vivo il rapporto con le istituzioni di alta cultura scegliendo i propri docenti tra i membri delle accademie, secondo un modello che sarà seguito anche nel secolo successivo.

Nel corso del XIX secolo il coinvolgimento dei professori universitari nelle istituzioni dello spettacolo si allargò fino a investire le cariche direttive dei teatri; come per il teatro Alessandrino di Pietroburgo, diretto dal professor Fiodor Batiouchkov agli inizi del Novecento.

Resta il fatto che, già a quest'epoca, le competenze sulla formazione di attori, registi, scenografi furono affidate ad apposite scuole: gli istituti d'Arte teatrale.

Anche oggi, in Unione Sovietica, le nuove leve delle professioni teatrali escono da qui. Sono in tutto ventidue, hanno sede nelle maggiori città delle varie repubbliche e hanno statuto universitario. Questi istituti formano compagnie. Le università non hanno facoltà specifiche per la formazione professionale del teatro, però hanno sempre mantenuto vivo il rapporto col mondo teatrale, sostenendo finanziariamente l'attività amatoriale di *troupes* studentesche. Può anche accadere che studenti della facoltà di Diritto, come Serghei Yoursky, o di Giornalismo, come Iya Sarina, iscritti all'Università di Mosca, lascino gli studi e divengano attori riconosciuti.

Alla direzione dei teatri universitari ci sono stati attori e registi professionisti, come in passato l'attrice Eugenia Karpova e poi il regista Vadim Golikov a Leningrado. Il teatro universitario di Mosca è stato guidato, in anni diversi, da Piotr Fomenko e Alexei Levinski.

Se in passato, ai tempi della Karpova, si preferiva

porre in scena testi classici, oggi prevale l'interesse per opere moderne, come hanno fatto e fanno Golikov, Fomenko e Levinski, attenti alla sperimentazione basata su nuovi testi. *I.I.*

## U.S.A.

**S**ubito dopo la fine della guerra mondiale, e anche in concomitanza con la forte immigrazione intellettuale europea, il teatro comincia a conquistare un proprio spazio all'interno del sistema dell'insegnamento universitario americano. È una lenta e progressiva espansione, continuata nel corso dell'ultimo quarantennio. Oggi la presenza di insegnamenti teatrali è segnalata in moltissime università dov'è possibile ricevere una base generale di informazione culturale sullo spettacolo. Più rari sono invece gli istituti universitari rivolti alla formazione professionale di attori e registi: Julliard, Yale Drama School, New York University's School. I docenti sono spesso artisti professionisti e gli istituti sono convenzionati con compagnie regolari per introdurre gli studenti nel mondo del teatro.

Un caso a parte è costituito dall'Emerson College e da Harvard. Emerson è il solo college americano interamente dedicato alle Arti della Comunicazione. In esso è possibile conseguire una preparazione per la carriera professionale nei media, attuando programmi di studio ispirati alla più larga interdisciplinarietà.

Harvard è stata inaccessibile alla disciplina teatrale fino al 1978, anno in cui fu posta in essere la cattedra di Robert Brustein. Da questo momento Harvard si è trasformata in una delle istituzioni più attive nei confronti del teatro, esercitando una sorta di mecenatismo. La ricerca teatrale viene sostenuta, finanziata e ospitata nel teatro stabile appo-

sitamente costruito. Sul palco e sulle cattedre di Harvard sono passati i maggiori artisti del teatro americano, come Robert Wilson. Richard Foreman, David Mamet, e stranieri come Dario Fo. Anche l'università di Emerson — presente a Bologna — sta avviandosi sulla stessa strada, aprendo a proprie spese un nuovo teatro stabile a Boston. *Isabella Innamorati*

**A pag. 51:** una scena di *Retrospectacolo Living*, montato da Judith Malina durante il seminario bolognese.

**A pag. 52:** Jeanne Moreau con il sindaco di Bologna Renzo Imbeni da cui ha ricevuto l'Archiginasio d'Argento. La Moreau, madrina della manifestazione bolognese, è stata la protagonista di una giornata in suo omaggio condotta da Lello Bersani.

**A pag. 53:** in alto, la sala dello Stabat Mater affollata per l'inaugurazione del convegno «Teatro e Università». Al microfono l'assessore alla Cultura del comune di Bologna, Nicola Sinisi. In basso a sinistra l'interno popolare dello spettacolo cubano *Con tigo pan y cebolla*. A destra un'immagine dello spettacolo tedesco *Zwillingbusen*.

**A pag. 54:** Judith Malina e Julian Beck, insieme in una delle ultime fotografie.

**A pag. 55:** in alto a sinistra un'immagine dello sciopero dei tessili di Lawrence (1912) utilizzata nello spettacolo *Mill girl follies 1912* dell'Emerson College di Boston. A destra una foto da *L'isola dei beati* proposto dalla Cooperativa Nuova Scena.

**In basso il Grupo de Danza-Teatro dell'Università di Buenos Aires in *Un leve laberinto labil*.**



PETER STEIN SUL SUO PROGETTO «TITO ANDRONICO»

## COSÌ LAVORERÒ ALL'ATENEO

BRUNELLA TORRESIN



«Certo, allora, nella Germania di Adenauer, il teatro universitario era il teatro realmente alternativo al teatro tradizionale, irrigidito in regole vecchie di cent'anni. Il teatro universitario era il giardino dell'utopia, senza che vi fosse il pericolo di entrarvi troppo presto. E mi sembra che questo sia il rischio che corre, oggi, il cosiddetto teatro *libero* tedesco, che è nato in seguito all'estinzione del teatro universitario degli anni Sessanta e al movimento studentesco del '68. È un teatro *libero* dove tutto è possibile. Si perdono così i contatti con la realtà». Peter Stein, o la concretezza del genio. A Bologna, ospite tra i più ascoltati, festeggiati e cercati, grande regista della Schaubühne di Berlino, ha partecipato con grande impegno al convegno internazionale «Teatro e Università».

«Sono qui per imparare — ha detto in uno dei suoi numerosi interventi — per capire e, se possibile, fare qualcosa per il teatro in Italia, perché questo è un paese a cui sono legato». L'esperienza appena svolta di un seminario teorico rivolto agli studenti dell'università di Roma, e soprattutto l'ipotesi di un lavoro pratico da svolgere in futuro sempre in seno all'attività del Centro Teatro Ateneo romano, hanno fatto della presenza di Peter Stein al festival di Bologna, un evento estremamente significativo. Il progetto proposto da Stein all'Ateneo prevede la messinscena «seminariale» del *Tito Andronico* di Shakespeare con una compagnia di quindici attori professionisti e la presenza («da spettatori!») degli studenti alle prove del mae-

stro: avrebbe dovuto decollare a novembre, ma problemi economici faranno slittare tutto all'autunno dell'89, presumibilmente. Ci saranno altre possibilità, prima, di vedere Peter Stein lavorare in Italia? Peter Stein alza le spalle. «Normalmente, preferisco non allestire spettacoli in lingua straniera, perché il mio interesse è completamente incentrato sulla parola teatrale, sull'aspetto letterario del testo. Ma non voglio escludere niente. Il Piccolo Teatro mi invita a Milano da molti anni: ma per me è difficile lavorare con attori che da trent'anni incarnano il sistema teatrale italiano. E io, invece, ho bisogno di sentirmi a mio agio. Fa un po' impressione sentirmelo dire, ma è così».

Se Peter Stein dovesse scegliere con chi lavorare in Italia, non avrebbe dubbi. «Preferisco gli attori giovani, non troppo formati. La mia idea, il mio obiettivo, è che gli attori con i quali lavoro mi raccontino molto. Quanto meno sono formati dal sistema teatrale, tanto più sono in grado di insegnarmi. Il mio compito è imparare. Faccio teatro per imparare, per conoscere di più, per esplorare la mia presenza nel sociale. Diciamo che il lavoro del teatro è un mezzo di socializzazione di me stesso».

«Uno dei miei interessi principali — continua — è sviluppare una forma di teatro europeo, contrapposto al teatro regionale, che è altrettanto indispensabile. E per lavorare in Europa, in paesi che non parlano la mia lingua, preferisco il rapporto con attori che abbiano dietro di sé pochi anni di esperienza, se vogliamo, degli attori che possano da un momento all'altro non esserlo più. Con l'opera lirica il discorso è completamente diverso, l'opera è realmente internazionale. Ma il teatro no. Per questo, mi sembra che lavorare in ambito universitario in Italia sia un passo avanti nel mio progetto europeo». «L'anno scorso ho tenuto dieci lezioni al Centro Teatro Ateneo di Roma sulla mia messinscena dell'*Oresteia*: direi che ho recitato il ruolo del professore, e anche in modo molto accademico. Era un pretesto, per me, per parlare a un centinaio di studenti della nascita della tragedia. Ho deciso di continuare a lavorare al Teatro Ateneo, ma questa volta in modo più pratico, realizzando una messinscena per così dire "seminariale". Mi spiego. Penso a una quindicina di attori, giovani, che abbiano sui cinque anni di esperienza alle spalle, e che siano disposti a diventare i miei studenti. Ma non voglio essere costretto a presentare uno spettacolo: è chiaro che presenteremo qualcosa, ma non sarà una regia compiuta. Come testo, ho scelto il *Tito Andronico* di Shakespeare».

«Ha due vantaggi: da un lato, mi permette di lavorare sulla retorica. Mi interessa, cioè, vedere, insieme a un buon traduttore, come la retorica possa trasformarsi in un'arma, come una spada o un pugnale. Senza naturalmente cadere nell'enfasi vuota. Dall'altro lato, il *Tito Andronico* costringe gli attori ad affrontarsi direttamente sulla scena. In Italia, la tradizione ha sviluppato l'effetto lirico, tutto rivolto verso il pubblico; Shakespeare, invece, è molto più diretto. «Non a caso gli inglesi hanno sviluppato lo *stage fight* come una forma d'arte. Non sono mai stato, nemmeno negli anni Cinquanta, un regista universitario. Sono però uno dei registi più legati al mondo accademico: collaboro strettamente non tanto con i docenti di teatro, quanto con i filologi, gli storici, gli storici dell'arte, i linguisti. Non posso fare il mio lavoro senza l'aiuto delle scienze. Sono assolutamente convinto che sia necessario che le discipline, le scienze universitarie, si aprano al teatro e viceversa. Perché il teatro è museo, è passato, è memoria delle strutture interiori dell'uomo. Questo è il materiale del teatro, e senza il contributo delle scienze non giungeremo mai a conoscerlo». □



SERGHEI ISSAIEV AL FESTIVAL DI BOLOGNA

## Adesso, con la Perestrojka...

**S**erghei Issaiev dirige da un anno l'Istituto Statale d'Arte Teatrale A.V. Lunaciarskij di Mosca, i cui allievi hanno presentato a Bologna La cimice di Majakovskij. Ha 36 anni e questo ci pare un segno abbastanza chiaro del vasto ricambio generazionale in atto nelle istituzioni russe dell'età della perestrojka. Lo intervistiamo per conoscere in che modo il rinnovamento promosso da Gorbaciov lo riguarda, e quali aspetti assume in Urss l'esperienza del teatro studentesco.

**HYSTRIO** - La sua nomina a direttore dell'Istituto Lunaciarskij è legata in qualche modo alle riforme sostenute da Gorbaciov?

**ISSAIEV** - Direi di sì. Tanto per cominciare, il mio incarico è conferito da una elezione svolta tra le varie componenti della Scuola: fatto inedito, perché prima della legge di riforma dell'86 le cariche direttive degli Istituti procedevano da una designazione ministeriale. Inoltre, con la legge dell'87, è stato abbassato a 65 anni il limite dell'età pensionabile per le cariche di Direttore e Vicedirettore. Ciò ha favorito un ricambio più rapido nei ruoli di maggiore responsabilità e, di conseguenza, ha segnato anche una svolta nei programmi culturali dei corsi.

**H.** - Intende dire che lo svecchiamento dei quadri direttivi apre la strada a scelte culturali che prima non trovavano accoglienza?

**I.** - Certamente. La nuova generazione è alla ricerca di un perfezionamento delle tecniche artistiche. Questo non significa abbandonare la preparazione teorica, ma è importante affinare la pratica e la conoscenza delle forme espressive, sfruttando i nuovi spazi concessi dalla legge che consente anche l'incontro con professionisti nazionali e internazionali del mondo dello spettacolo.

**H.** - Tutto questo non era possibile prima?

**I.** - Diciamo che oggi è più facile. È anche importante e nuova la possibilità data a ogni istituto di formulare un proprio piano degli studi.

**H.** - Parliamo ora del teatro universitario...

**I.** - O piuttosto dei teatri universitari: ce ne sono di due tipi. Non bisogna dimenticare che in Unione Sovietica gli Istituti di Arte Teatrale rilasciano un diploma di laurea. Oltre agli atenei anche gli Istituti hanno il proprio teatro universitario: quello formato dagli alunni della scuola.

**H.** - Quali sono le differenze tra i due tipi di teatro?

**I.** - Il teatro universitario ha carattere amatoriale. Uno studente di chimica o di ingegneria partecipa al teatro universitario del proprio ateneo e recita. Ma resta un dilettante. Certo si tratta di alto dilettantismo: nel passato il teatro universitario ha fatto uscire dalle proprie file registi e attori che oggi sono diventati grossi professionisti. Questo è stato possibile perché il teatro universitario aveva ampie facoltà di ricerca e di sperimentazione. Nei teatri studenteschi degli Istituti d'Arte drammatica è più marcata la vocazione professionale: nei corsi e nei laboratori delle classi sono previste recite per il pubblico e le nostre compagnie studentesche godono ormai di una discreta popolarità. Al prossimo festival di Avignone un nostro professore ed ex-alunno, Anatolij Vassiliev, mette in scena Sei personaggi in cerca d'autore. Isabella Innamorati

HY

UNIVERSITÀ

JERKINS

## DALLO SCIOPERO A UN MUSICAL

**R**on Jenkins è arrivato a Bologna con un seguito di allievi della propria università. Provisoriamente, sono tutti attori in tournée — recitano in «Mill girl Follies: 1912», ideato e diretto da Jenkins stesso — e presto torneranno a Emerson per concludere il corso di studi. Il regista-attore-professore risponde alle nostre domande illustrandoci il particolare metodo didattico praticato in questo college del Massachusetts, unico negli Stati Uniti per il conferimento della laurea in Arti delle Comunicazioni.

**HYSTRIO** — Com'è nato «Mill girl follies: 1912»?

**JENKINS** - È uno spettacolo che ha richiesto una lunga preparazione. Si tratta delle messinscena di un episodio avvenuto all'inizio del secolo nella cittadina di Lawrence, nei pressi di Boston: sciopero operaio nelle filande per l'aumento salariale. Gli scioperanti di Lawrence utilizzarono il teatro e la satira come forma di propaganda. A noi interessava studiare particolarmente questo momento.

**H.** - Come si è svolto il lavoro di preparazione dello spettacolo?

**J.** - Ci sono state due fasi nel lavoro: la prima, di raccolta delle fonti, ossia giornali dell'epoca, audizioni investigative del Congresso degli Stati Uniti sullo sciopero, interviste ai testimoni ancora in vita. In altre parole, il primo momento della preparazione è stata una vera e propria ricerca storica; eravamo seguiti dalla titolare di storia ad Emerson, secondo la forma interdisciplinare tipica del nostro college. La seconda fase è stata quella della scrittura del testo, che è degli studenti. Si è trattato di fare un collage di parole, canzoni, satira operaia sull'idea base di ritrovare il tipo di teatro inventato a Lawrence. Durante questa seconda fase abbiamo incontrato due artisti che ci hanno aiutato a risolvere i problemi sulla scrittura teatrale: Dario Fo e Spalding Gray.

**H.** - Vi sono stati utili i colloqui con gli artisti?

**J.** - Certamente. Fra l'altro Spalding Gray è un nostro ex-allievo. Ha scritto un testo teatrale *Swimming to Cambodia*, che è la storia di un attore impegnato nelle riprese del film *The killing fields*. Da questo testo è stato tratto un film da Jonathan Demme, una curiosa rifrazione fra cinema e teatro. E Fo ci ha insegnato il senso della satira, come essa si combina con la storia nella scrittura di un testo teatrale.

**H.** - Quanto tempo è durato il lavoro fra ricerca e scrittura?

**J.** - Un anno. È stato un lungo impegno, che però ha permesso di mettere alla prova la collaborazione tra storici, artisti, professori e scenografi. È appunto in questo clima di sostegno e apertura offerto dall'università che il teatro può maturare la sperimentazione del proprio linguaggio. (Isabella Innamorati)

**MACERATA** - *Movimentato Macbeth di Gabriele Lavia a Tolentino. Durante il famoso monologo del re scozzese Lavia si è interrotto davanti al flash di una spettatrice fotografa e così ha apostrofato la signora «La prossima volta te la faccio mangiare con la batteria». Subito dopo ha ripreso la recita.*

**PALERMO** - *Inaugurata al Teatro Bradamante la prima scuola di teatro dialettale siciliano. I corsi sono triennali, sotto la direzione artistica di Vito Zappalà.*

VETRINA DEGLI SPETTACOLI  
DEL FESTIVAL UNIVERSITARIO

## VINCE L'ATTORE DELL'EST

*Gli allievi del Lunaciarsky di Mosca e quelli di Budapest si sono imposti per la loro professionalità - I ragazzi dell'Emerson College di Boston hanno trasformato uno sciopero storico in musical - Apprezzato il «Macbeth» di De Berardinis - Teatrodanza argentino da Grand Guignol.*

BRUNELLA TORRESIN



Una lunga vetrina che ha riempito di spettacoli, di studenti e di autorità i teatri bolognesi. La sezione spettacoli del Festival Internazionale «Teatro e Università» voleva essere una sorta di campionatura dei modi e delle forme del far teatro in ambito e negli ambienti accademici: ha tenuto fede alla promessa. È significativo che la vetrina-spettacoli si sia inaugurata con il *Macbeth* di Shakespeare diretto e interpretato da Leo De Berardinis e dalla sua compagnia, il Teatro di Leo, per il Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma. È con questo spettacolo (forse il più autentico tra i molti sfilati nei teatri Testoni, Sanleonardo e Casalecchio, luoghi d'incontro fra artisti e pubblico del Festival), che il Centro Ateneo ha inaugurato la fase produttiva del «Progetto Shakespeare». Ed è un'esperienza pilota in un panorama nazionale piuttosto asfittico. Per Leo De Berardinis, questo *Macbeth*, il terzo della sua carriera di attore e regista, è l'ideale compimento di un viaggio attraverso Shakespeare iniziato quattro stagioni or sono, proprio a Bologna, e sviluppato nelle tappe dell'*Amleto*, *Re Lear*, *La Tempesta*. È il segmento più maturo

della sua personale e originale ricerca sull'autore elisabettiano, che De Berardinis ha offerto agli studenti del Centro Ateneo di Roma.

Quanto al gruppo degli attori, è composto in larga misura dai giovani riuniti intorno a De Berardinis dalla precedente esperienza di *Novecento e Mille*: una compagnia professionale a tutti gli effetti, che prosegue il laboratorio iniziato durante la permanenza di Leo a Bologna. Rispetto alla «trilogia» shakespeariana realizzata con Nuova Scena, *Macbeth* si immerge in una sorta di asctica, barbara essenzialità di racconto e di forme. Un palcoscenico permanentemente spoglio è la cornice fissa dello spettacolo, ridisegnata man mano dalle luci (di Maurizio Viani): non più sagome luminose che ritagliano e solcano lo spazio, come nei precedenti spettacoli della trilogia, ma vere e proprie trame e orditi di linee luminose, graffiati che si sovrappongono allo spazio dell'azione, allontanandola in una sorta di *erewhon* delle emozioni e dei destini. «Tragitto di purificazione» l'ha definito lo stesso De Berardinis: di certo, uno spettacolo che ricrea una perfetta atemporalità dell'atto e dell'attore, di grande forza emotiva e suggestiva. Una re-

citazione molto limpida e controllata (unica eccezione, la scena del portiere, giocata sul comico) accomuna gli interpreti: al centro, per intensità e complessità di lettura, il *Macbeth* di Leo e la *Lady Macbeth* di Francesca Mazza.

## WILSON E LA BAUSCH

Al polo opposto del *Macbeth*, si colloca *Zwillingsbusen (Seni gemelli)*, regia di Gaby Dan Droste, musiche di Peter Sander, testo di Ralf N. Höhfeld, scene di Gunter Weber: il più «scolastico» degli spettacoli proposti dal festival. Gli studenti del Teatro Universitario di Erlangen Nürnberg (mitica sede del festival anni Cinquanta-Sessanta) che l'hanno portato a Bologna, si richiamano, quantomeno nel programma di sala, al teatro di Bob Wilson e di Pina Bausch. Si tratta di riferimenti ideali, che nella concretezza dello spettacolo si stemperano fino a cancellarsi. *Zwillingsbusen* nasce da una combinatoria di quattro numeri, che creano altrettante piste per un puzzle di citazioni testuali, musicali, registiche e scenografiche. La tirannia dei numeri dà come risultato un *plot* surreale che vede un principe impegnato nella stesura di una poesia



d'amore mentre altri personaggi, tra cui un rino-  
corante, cercano di impedirglielo. Lo spettacolo ha  
un andamento quasi seriale; e anche lo spazio si sot-  
tomette docilmente alla modulabilità, trasforman-  
dosi spesso grazie a un'ampia vela di stoffa che di  
volta in volta è «ammalnata» dal soffitto o calata  
sul palco a creare volumi diversi di luce-ombra.  
Peccato che il gioco rimanga tutto in superficie e  
che la presenza degli attori tenda all'appiattimen-  
to indiscriminato delle situazioni, siano quelle di  
un quotidiano alienato e coatto, o la pura evasio-  
ne delle forme del racconto. Qui è il *laboratorio*  
asettico e sterile della ricerca *in vitro* a prendere il  
sopravvento.

Se c'è un rischio che non corre *Un leve labirinto*  
*labil* del Grupo de Danza Teatro dell'Università di  
Buenos Aires, è certo quello dell'asepsi. Slalomando  
tra versi di Dante, di Borges e di Ungaretti, uno  
strano personaggio maschile, in abiti da gangster  
e toni pseudoprofetiche da *The Blues Brothers* ci in-  
troduce nel più stralunato e colorato dei labirinti.  
Qui tutto è smorfia grottesca e deformazione,  
*grand guignol*: sette attrici-danzatrici, in abiti un  
po' folli, trucchi vistosi e carnalità debordante,  
danno vita a uno spettacolo di teatrodanza che oc-  
chieggia molto, senza averne altrettanta inventiva  
però, alla scuola europea della Bausch, della Ma-  
rin e di Gallotta. Con in più una felicità dello stare  
in scena che è tutta latinoamericana, solare e tra-  
sgressiva, che richiama un po' il carnevale della  
strada e un po' l'espressionismo macabro in pit-  
tura e in teatro, il *black humour* in letteratura, alla  
Roberto Cossa, e la fiera dei *freaks*. Il Grupo  
de Danza Teatro di Buenos Aires è l'unica forma-  
zione professionale che operi in ambito universita-  
rio; dall'altro lato rappresenta l'unico spazio pro-  
fessionale che l'università si ritagli per approfondi-  
re una ricerca di carattere estetico, in questo caso  
incentrata sui rapporti tra teatro e danza, dram-  
maturgia, movimento e musica. In poco meno di  
tre anni di attività, il gruppo si è formato un re-  
pertorio di quattro spettacoli, regolarmente rap-  
presentati in Argentina e all'estero, tutti coreogra-  
fati da Adriana Barenstein e «musicati» da Edgar-  
do Rudnitsky.

Più giocato sui temi del sociale e del quotidiano il  
gradevole *Contigo pan y cebolla* del Teatro Uni-  
versitario dell'Università dell'Avana: un testo di  
autore contemporaneo cubano, Héctor Quintero,  
interpretato da giovanissimi attori, che pure ani-  
mano il più antico dei gruppi universitari di Cuba.

## UN ALLIEVO DI FO

*Mill Girls Follies: 1912* è ricco di elementi d'inte-  
resse. Innanzitutto, è l'unico caso negli Stati Uni-  
ti, di teatro politico promosso all'interno di una  
struttura universitaria, in questo caso l'Emerson  
College di Boston che vanta tra altri primati (è l'uni-  
co college con corsi di laurea esclusivamente dedi-  
cati alle discipline dello spettacolo e della comu-  
nicazione) anche la specificità di studi teatrali ri-  
volti alla formazione di attori e registi. Quindi il  
tema, che è quello della ricostruzione in forma di  
*vaudeville storico* dello sciopero di Lawrence, Mas-  
sachusetts, nel 1912, il famoso «Bread and Roses  
Strike». *Mill Girls Follies: 1912*, infatti, è per cer-  
ti versi il frutto della *tournee* statunitense di Da-  
rio Fo e Franca Rame, «amici e maestri» del regi-  
sta dello spettacolo, Ron Jenkins. Lo spettacolo  
si svolge nella cornice di una sede sindacale del-  
l'Iww (Industrial Workers of the World) a Law-  
rence, durante una riunione degli operai e delle ope-  
raie in sciopero. I manifestanti eludono il divieto  
delle autorità a tenere incontri pubblici organizzan-  
do spettacoli satirici, vere e proprie *convention* in  
musica. Se poi, come accadde nella storia, tra di  
essi c'è anche un *folk singer* come Joe Hill, si com-  
prende bene come lo sciopero dei tessili di Law-  
rence, represso nel sangue, abbia potuto esser rici-  
dato come lo «sciopero cantato».

Le ballate di Joe Hill risuonano anche in *Mill Girls*  
*Follies: 1912* di Jenkins: sono una delle numerose  
citazioni storiche (insieme ai costumi, gli oggetti  
di scena, i testi attinti ai giornali dell'epoca, le sceno-  
grafie) che costellano uno spettacolo che a volte  
sfiora i modi del *musical* che quelli della sa-  
tira graffiante, coinvolgendo il pubblico e usando  
il rapporto sala-scena con simpatica disinvoltura.  
*Mill Girls Follies: 1912* è piaciuto molto agli atto-

## OSTACOLI A ZAGABRIA GORDANA VNUK

**L**a trentenne direttrice del Festival di Zaga-  
bria, nel suo intervento al Convegno bolo-  
gnese su Teatro e Università, ha messo sotto  
accusa le Accademie d'Arte drammatica del suo  
paese. Le chiediamo di parlarci delle ragioni della  
denuncia, e di illustrarci le finalità del nuovo Fe-  
stival di Zagabria.

**HYSTRIO** - Qual è il rapporto tra teatro e istitu-  
zioni universitarie in Jugoslavia?

**VNUK** - Il problema è che l'intera gestione della  
cultura teatrale è oggi in Jugoslavia esclusivo ap-  
pannaggio delle Accademie d'Arte drammatica.  
Queste esercitano un ruolo bloccante nei confronti  
delle nuove energie creative ed espressive. Special-  
mente l'Accademia di Zagabria ha fama di distrug-  
gere giovani talenti. A Lubjana c'è stato addirittura  
uno sciopero studentesco che ha costretto pa-  
recchi professori a lasciare l'insegnamento.

**H.** - Come si è arrivati a questo contrasto?

**V.** - L'insegnamento teatrale nelle Accademie si  
fonda su sistemi superati. D'altra parte, non si può  
intraprendere una carriera nel mondo dello spet-  
tacolo senza essere provvisti del titolo rilasciato dal-  
l'Accademia.

**H.** - Questo significa che non esistono troupes in-  
dipendenti rispetto al teatro ufficiale?

**V.** - Ce ne sono pochissime. Sono praticamente ec-  
cezioni, come il gruppo Teatro Kosmokinético. È  
una situazione di stallo che comporta il rischio di  
una chiusura culturale provincialistica.

**H.** - È contro tutto questo che si muove il nuovo  
Festival internazionale di Zagabria?

**V.** - Chiaramente sì. A parte la chiusura delle Ac-  
cademie ad ogni novità, c'è anche un altro osta-  
colo allo scambio di idee e di esperienze con l'este-  
ro, ed è la crisi economica. Non resta che ripristi-  
nare una ribalta internazionale che mostri quali sia-  
no in realtà le nuove strade battute dal teatro con-  
temporaneo. (I.I.)

ri dell'Istituto Statale d'Arte Teatrale Lunačarsky  
di Mosca. All'indomani, li si è potuti ammirare ne  
*La cimice*: un'opera folk riscritta sul testo di Ma-  
jakovskij e messa in scena da Kudričov. Tutta  
cantata sulle note di un pianoforte in scena, *La ci-  
mice* acquista i tempi e i ritmi di una piccola ker-  
messe indiovolata, piena di virtuosismi e di straor-  
dinarie capacità sceniche da parte dei giovani in-  
terpreti. Quel che sorprende di più, gli attori ap-  
partengono alla facoltà di regia: e qui cantano, bal-  
lano, recitano con una padronanza del palcosce-  
nico davvero eccezionale. Applauditissimo (certe  
soluzioni e un po' tutta l'impostazione della mes-  
sinscena erano largamente prevedibili, al limite del  
pittorresco, e del resto di «opera folk» si tratta), lo  
spettacolo ha dimostrato una volta di più un cer-  
to innegabile primato tecnico degli istituti dei paesi  
dell'Est nella formazione degli artisti della scena.  
La prova del nove la si è potuta fare con l'ultimo  
spettacolo nel cartellone degli spettacoli stranieri:  
il *Play back Schicchi!* della Scuola Superiore di  
Teatro e Cinematografia di Budapest, diretto da  
Lazlo Vamos. □

A pag. 56: il regista Peter Stein durante il suo in-  
tervento.

A pag. 57: *La cimice* di Majakovskij nell'interpre-  
tazione da musical della giovane compagnia so-  
vietica.

A pag. 58: *Play back schicchi* della Scuola supe-  
riore di teatro e cinematografia ungherese.

A pag. 59: un'altra immagine de *La cimice*.

I FRUTTI D'ORO DELL'ESTATE AVIGNONESE

# LEZIONE DI VITA DI GEORGES PEREC

*La giovinezza del Festival ideato da Vilar dipende anche dall'attenzione per la nuova drammaturgia, secondo la formula vincente dell'attuale direttore Crombecque - L'autore di «La vie, mode d'emploi», grande amico e «complice» di Italo Calvino, ricordato con spettacoli, letture, esposizioni e pratiche di creatività letteraria all'insegna dell'OuLi-Po - Dopo le pagine dedicate a Nathalie Sarraute, «Hystrio» presenta altri «ospiti d'onore» di Avignone: Robert Pinget e Valère Novarina.*



C'è un fantasma, un caro fantasma, che s'aggira fra le bianche, vetuste mura di Avignone. È quello di Georges Perec. La parte propositiva del Festival 1988 (9 luglio-4 agosto) è stata dedicata a lui. Conosciamo la formula che il direttore della rassegna avignone, Alain Crombecque, ha adottato (e che i responsabili di certi festival nostrani ormai svuotati di progettualità farebbero bene ad adottare): accanto al grande repertorio (quest'anno l'*Amleto* di Patrice Chéreau nella corte del Palazzo dei Papi), un omaggio a un drammaturgo francese contemporaneo, o a uno scrittore dei nostri giorni la cui opera sopporti la prova della scena.

Il segreto della giovinezza del Festival di Avignone sta qui: in questa curiosità per il nuovo, in questa attenzione per i segni di rinnovamento della scena e, anche, nella vigile preoccupazione di rivalutare valori sottovalutati della drammaturgia contemporanea. È così che nei due anni precedenti sono state condotte a buon fine le «operazioni» Nathalie Sarraute e Robert Pinget: «rivelazioni» (in un certo senso, perché è stata loro offerta la grande ribalta avignone) di due singolarissime, appartate, preziose figure di sperimentatori teatrali. Anche le opportunità offerte ad un «emergente» come Valère Novarina, il drammaturgo-pittore diventato un caso europeo dopo essere stato tenuto a battesimo ad Avignone, e la riproposta, quest'anno, di un altro valore sicuro della nuova drammaturgia come Bernard-Marie Koltés, di cui Chéreau ha allestito *Dans la solitude des champs de coton*, sono da inscrivere fra i meriti del Festival fondato da Jean Vilar.

L'«operazione» di quest'anno — si diceva — è dedicata a Georges Perec. Italo Calvino — suo grande amico e «complice», anch'egli prematuramente scomparso — è stato fra i primi a dirci, in Italia, il valore innovativo dell'opera di Perec. *La vie, mode d'emploi*, il suo capolavoro, figura fra le «scoperte» letterarie degli italiani di questi ultimi tempi. In Francia, fra i giovani c'è una sorta di culto di Perec. La morte prematura, quattro anni fa (era nato nel '36) ha amplificato un successo ch'era cominciato nel '65, quando aveva pubblicato *Les Choses*. Era, espressa in una forma letteraria che revitalizzava surrealismo e strutturalismo, una condanna del confort medio, della noia quotidiana, della mediocrità generalizzata; e anticipava, ma all'insegna di un'intelligenza ironica, la rivolta del '68 contro una società omogeneizzata ed asettica. Intanto Perec animava un'impresa patafisica, l'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature potentielle*), ch'era stata fondata da Raymond Queneau: un allegro «laboratorio di scrittura» che propugnava l'esercizio letterario come procedimento di demistificazione e come gioco. Poi, nel '69, *La disparition*, un'opera costruita intorno a una «scommessa»: scrivere un libro senza mai usare la lettera e.

Inesauribile sperimentatore, Perec ha rinnovato fino all'ultimo la propria tecnica romanzesca, basata su un metodo sistematico ed analitico insieme di investigazione della realtà. Erano nati così *Espèces d'espaces* (1974) e *Je me souviens* (1977). Il suo capolavoro resta comunque *La vita, istruzioni per l'uso* (1978): una vasta, labirintica, esasperata, iperrealistica descrizione degli abitanti e degli appartamenti di un piccolo immobile parigino, che diventa catalogo ironico delle «co-



se della vita» e intreccia, secondo un ordine calcolato, avventure singole ora banalissime ed ora singolari, a specchio della società del nostro tempo.

Un fedelissimo di Perec, René Farabet, ha presentato ad Avignone un adattamento teatrale di *La vie, mode d'emploi*, con immagini sceniche di Michaël Lonsdale (interprete della Duras e della Sarraute), che dello spettacolo era anche uno degli attori, con Edith Scob, Jean Bollery, Bernadette Le Saché e lo stesso Farabet. Sono stati anche rappresentati altri due testi di Perec, *L'Augmentation* (sottotitolo: *L'arte e il modo di abordar il proprio capufficio per chiedergli un aumento*, messinscena di Didier Bezace) e *Je me souviens*, che ha avuto come interprete il noto attore Sami Frey. C'è poi stato un collage scenico di testi perechiani diretto da Jean-Claude Grumberg (*W ou le souvenir d'enfance*), e una serie di letture a più voci intitolata *La Galaxie Georges Perec*, completata da un recital di poesie, un'esposizione dei materiali inediti, brogliacci di lavoro, opere musicali, cinematografiche e grafiche, tele di pittori amici, nonché un atelier di creazione letteraria secondo le regole dell'OuLiPo, con apparecchiature informatiche.

Per quanto possa apparire strano, *L'Augmentation*, che da Perec era stata prevista come commedia, è diventata una semplice lettura scenica, e l'altra delle sue due sole *pièces*, *La Poche Parmentier*, non è stata messa in scena: avviso ai giovani teatranti di casa nostra. Intanto, da rilevare l'esito complessivamente felice della «rassegna Perec». Avignone ha offerto, di questo straordinario sperimentatore, che qualcuno ha paragonato a un Jules Verne della scrittura, un puzzle variegato e stimolante, dove ragione e imma-

ginario coabitano con una coerenza degna dello spirito cartesiano dei francesi.

Su Georges Perec *Hystrio* tornerà ancora. Intanto, dopo essersi occupata di Nathalie Sarraute, la nostra rivista dedica in questo *Dossier Francia* alcune pagine ad altre due «scoperte» avignonesi: Pinget e Novarina. Per Koltés, prossimo appuntamento. (U.R.) □

Qui sopra, Georges Perec in un disegno di Pierre Le Tan. A pagina 60, due immagini storiche del Festival di Avignone: Magali Renoire e Pierre Dux nella «Tempesta» di Shakespeare, regia di Arias (1987) e Jean Vilar come Riccardo II (1947).

**PARIGI** - Più di cinquemila artisti francesi hanno firmato un polemico manifesto contro i tagli operati dalle emittenti televisive per l'inserimento degli spot pubblicitari. Tra i firmatari del documento Antoine Vitez, Gerard Depardieu, Michel Piccoli, Marie Christine Barrault.

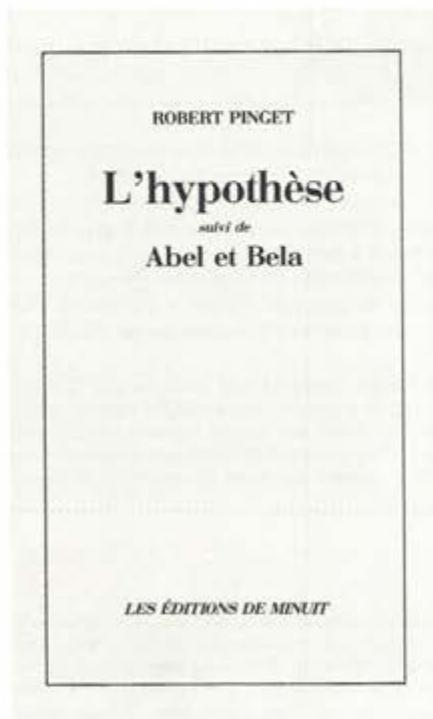
**PARIGI** - Prima delle elezioni francesi Giorgio Strehler ha inviato una lettera aperta al presidente della Repubblica francese Mitterrand lamentando i tagli alle sovvenzioni, la riduzione della stagione e il trasferimento dall'Odéon al Théâtre de l'Athénée decisi per il Théâtre d'Europe dal ministro della Cultura François Leotard, ora sostituito da Lang. Provvedimenti che si aggiungono all'accantonamento del progetto di scuola teatrale europea con sede al teatro Vieux Colombier attribuito invece, come l'Odéon, alla Comédie Française. La lettera ha avuto firme di solidarietà di intellettuali e gente di teatro tra cui Bergman, Chéreau, Kantor, Mikalkov e Vitez. La vittoria elettorale di Mitterrand fa sperare in una soluzione favorevole per il futuro del Théâtre d'Europe, che Strehler dirige dall'83.

DOPO AVIGNONE, MILANO E ROMA  
«SCOPRONO» UN QUASI SETTANTENNE

## ED ORA ESPLODE IL «CASO PINGET»

Lo scrittore francese, nato a Ginevra, viene dal «nouveau roman» e il suo teatro aveva avuto finora soltanto un successo di stima - Adesso un grande attore inglese, David Warrilow, ha mostrato le qualità insospettite delle sue «pièces» stravaganti, che si rivolgono soltanto all'orecchio e riabilitano, come i testi del suo grande amico Samuel Beckett, la parola ostinata ed errante.

MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO



Qui sopra, le austere e oggi famose copertine delle Editions de Minuit di Parigi per il teatro di Robert Pinget. Nella fotografia in alto a pag. 63, lo scrittore nella sua casa in Turenna. In basso, David Warrilow, il suo grande interprete, com'è apparso in «L'hypothèse» al Festival di Avignone 1987. A pag. 64, ancora Warrilow come Martin, il personaggio-enigma di Pinget.

**R**obert Pinget, nato a Ginevra nel 1919 ma scrittore francese per elezione («a partir du moment où on écrit en français on est écrivain français»), inizia il suo lavoro letterario pubblicando, nel 1951, una raccolta di novelle intitolata: *Entre Fantoine et Agapa*. Ma è solo dal 1952, con *Mahu ou le Matériau* che viene considerato uno scrittore appartenente alla scuola del *nouveau roman* perché — come ci avverte Mahu, uno dei protagonisti e prototipo di quasi tutti gli eroi di Pinget — «cette histoire, je n'y comprends rien, c'est quelqu'un qui m'a dit: tu devrais la raconter, je ne me souviens plus qui, peut-être moi, je mélange tout le monde»<sup>2</sup>. Infatti, l'universo letterario di Pinget si svolge attraverso un'interminabile teoria di storie sempre confuse, riprese e contraddette, aborti della memoria, *leitmotiv* capricciosi, annotazioni illeggibili.

Innegabile l'appartenenza al gruppo del *nouveau roman* che si è formato a Parigi a partire dagli anni 50/60 intorno alle *Editions de Minuit* e, in cui figurano Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Samuel Beckett. In questi autori troviamo in primo luogo la sistematica contestazione del personaggio. Negato deliberamente, o in vario modo e in varia misura umiliato e sminuito, l'eroe ha cessato di essere il vero protagonista del romanzo. L'autore del *nouveau roman* rivendica per sé l'esclusiva funzione di «registratore di presenze», e farà perciò passare nelle sue pagine le cose che vede nella esatta misura in cui le vede. Non i suoi sogni o le sue riflessioni, le sue speranze e le sue interpretazioni, arbitrarie oltre che irrilevanti, ma quel gruppo di cose che cadono nel segmento del suo raggio visivo e così come sono, vivide e invincibili nella loro natura di cose.

Da tanta desolazione si leva una voce, da questo mondo che appare spettrale e abitato da larve umane sgorga la parola: proprio la Parola, il principio della vita che non può mo-

rire. La parola, cioè quanto ci fa uomini, vale a dire la comunicazione, simbolo struggente della infinita solitudine dell'uomo contemporaneo, della sua incapacità «a inserirsi e del suo dovere di tentare ancora e ancora»<sup>3</sup>.

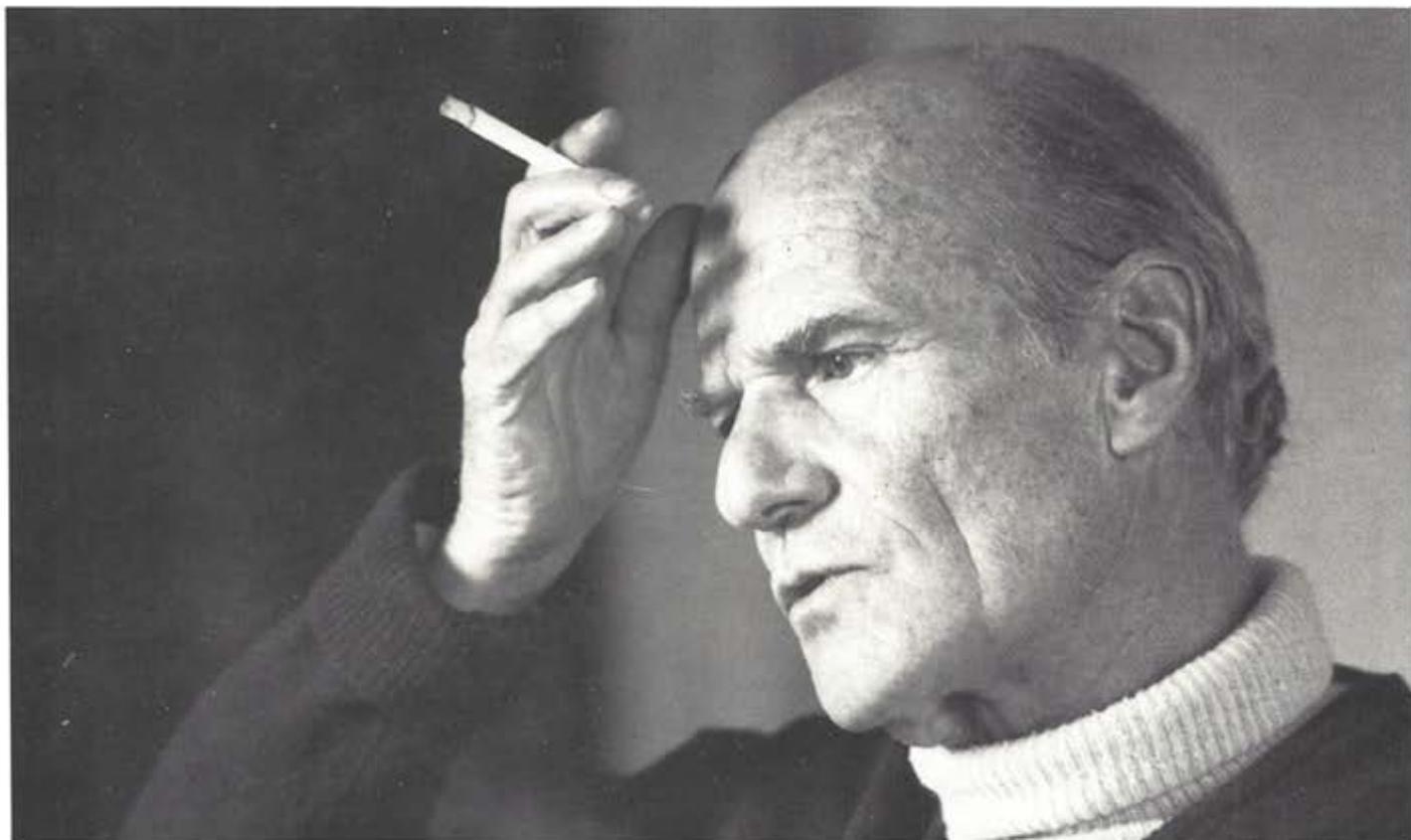
### MESSO IN SCENA BECKETT

Jean Ricardou, nel suo libro *Pour une théorie du nouveau roman*, presenta Pinget come uno dei più autorevoli rappresentanti di questo gruppo, che meritamente ha ottenuto nel 1963 le *Prix des Critiques* per l'*Inquisiteur* e, nel 1965, le *Prix Fémina* per il romanzo *Quelqu'un*. Dopo di che, circa venti titoli hanno arricchito la sua produzione letteraria.

Samuel Beckett, come amico e come maestro, ha sempre esercitato su Pinget un'influenza determinante: Pinget ha tradotto opere di Beckett e Beckett ha tradotto opere di Pinget. Non solo: una delle poche regie curate da Beckett riguarda *Hypothèse*, creata nel 1966 all'*Odéon* con l'interpretazione di Pierre Chabert.

A Milano — come si sa — è stata data una nuova versione di *Hypothèse*: quella realizzata da Joël per il Festival di Avignone del 1987 con l'interpretazione di David Warrilow. Sempre durante il Festival di Avignone, la scorsa estate furono messe in scena altre quattro *pièces* di Pinget e cioè *Abel et Bela*, *la Manivelle*, *le Harnais* e *Lettre morte*, la prima *pièce* dell'autore che nel 1960 fu realizzata al *Théâtre Récamier* per la regia di Jean Vilar.

Scoperto tardivamente, Pinget si rivela anche un grande autore del teatro contemporaneo. Immersi in atmosfere simili a quelle dei suoi romanzi, i personaggi dei drammi sono creature inconsistenti alla ricerca affannosa di quanto hanno perduto (l'oggetto del desiderio è sempre un oggetto scomparso, che non può più essere recuperato) e offrono della realtà una visione ironica, divertente, sarcastica.



«La force dramatique d'une pièce où il ne se passe à peu près rien s'écrit Pierre Larthomas — tient avant tout à la façon dont la durée a été rendue sensible, mais aussi à une connaissance profonde du langage et à une utilisation savante, calculée, de ce qui est dans nos propos le plus spontané»<sup>4</sup>.

Il lavoro teatrale di Pinget è soprattutto affidato alla parola, che manipola con perizia: «J'aime les mots — confida in un'intervista — j'aime me laisser porter par eux. Mon travail est avant tout un travail sur les mots»<sup>5</sup>. Uno dei personaggi di *Abel et Bela* — rappresentato di recente al Teatro dell'Orologio di Roma — sottolinea come «pour écrire une pièce, il faut chercher l'essence du théâtre. Et il faut, pour cela, chercher au fond de soi-même et se méfier des histoires et de l'intrigue»<sup>6</sup>.

## L'UDITO E LO SGUARDO

Pinget prevede per i suoi testi la lettura ad alta voce: «C'est l'oralité, le langage parlé qui m'intéresse. J'avais avancé un jour l'expression "école de l'oreille" pour me distinguer de l'"école du regard" par laquelle se caractérisait le nouveau roman. Mais en fait, de mon côté il n'y a pas d'école: c'est un travail tout personnel»<sup>7</sup>.

*L'hypothèse* è il monologo di uno scrittore che improvvisa una conferenza sclusiononata in cui si fanno varie ipotesi sulla scomparsa di un manoscritto che, forse, è stato buttato in un pozzo (anche se non vi sono pozzi nella zona), forse è il libro per eccellenza (quello, per intenderci, che Mallarmé cercava di scrivere nelle sue notti insonni), o forse è solo un insieme di pagine bianche che sottolineano la crisi dell'espressione artistica nel mondo contemporaneo. Mortin, il protagonista, si avvolge nelle idee, rincorre le frasi, cerca le parole, salta sui vuoti di memoria, inizia a raccontare, fa il buffone. Conclude infine che l'autore «trouverait dans les mots bêtes de la dernière heure la clé des rêves com-

pliqués qu'il aurait voulu faire briller dans son livre...

Il ne regretterait rien... plus rien... puisqu'il mettrait enfin le doigt sur sa vraie misère... Il verrait défiler dans sa tête... toutes les occasions perdues de se taire... Elles lui apparaîtraient trop tard comme les seules... qui auraient eu une chance... d'éclaircir le mystère. Les occasions perdues de se taire... les occasions perdues de se taire... les occasions perdues...»<sup>8</sup>.

Così, con questa eco sulle occasioni perdute, si conclude *Hypothèse*, testo in cui la ricerca ostinata della discontinuità libera una gamma di toni discorsivi che restituiscono all'enunciato la sua singolarità di evento. Evento teatrale in questo caso, in cui l'autore ha saputo trarre quasi dal nulla significati profondi, in cui l'accanimento folle e l'esaltazione apocalittica di certi passaggi rendono al te-

sto una esistenza che permane nel campo della memoria, «manifestazione di un significato più profondo»<sup>9</sup>, spiegato in una scrittura accurata, arricchita da una punta di preziosismo. □

## NOTE

<sup>1</sup> G. COSTAZ, *La fête peu décevante de Robert Pinget*, «Le Matin» 8 avril 1987.

<sup>2</sup> R. PINGET, *Mahu ou le Matériau*, 1952.

<sup>3</sup> E. BALMAS, *Aspetti della narrativa francese contemporanea*, Milano, Viscontea, 1970, p. 89.

<sup>4</sup> P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, p. 232.

<sup>5</sup> D. ERIBON, *Pinget le monteur de mots*, «Le Nouvel Observateur», n. 56, 1987.

<sup>6</sup> R. PINGET, *Abel et Bela*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.

<sup>7</sup> D. ERIBON, *op. cit.*

<sup>8</sup> R. PINGET, *L'hypothèse*, Paris, Ed. de Minuit, 1987, p. 232.

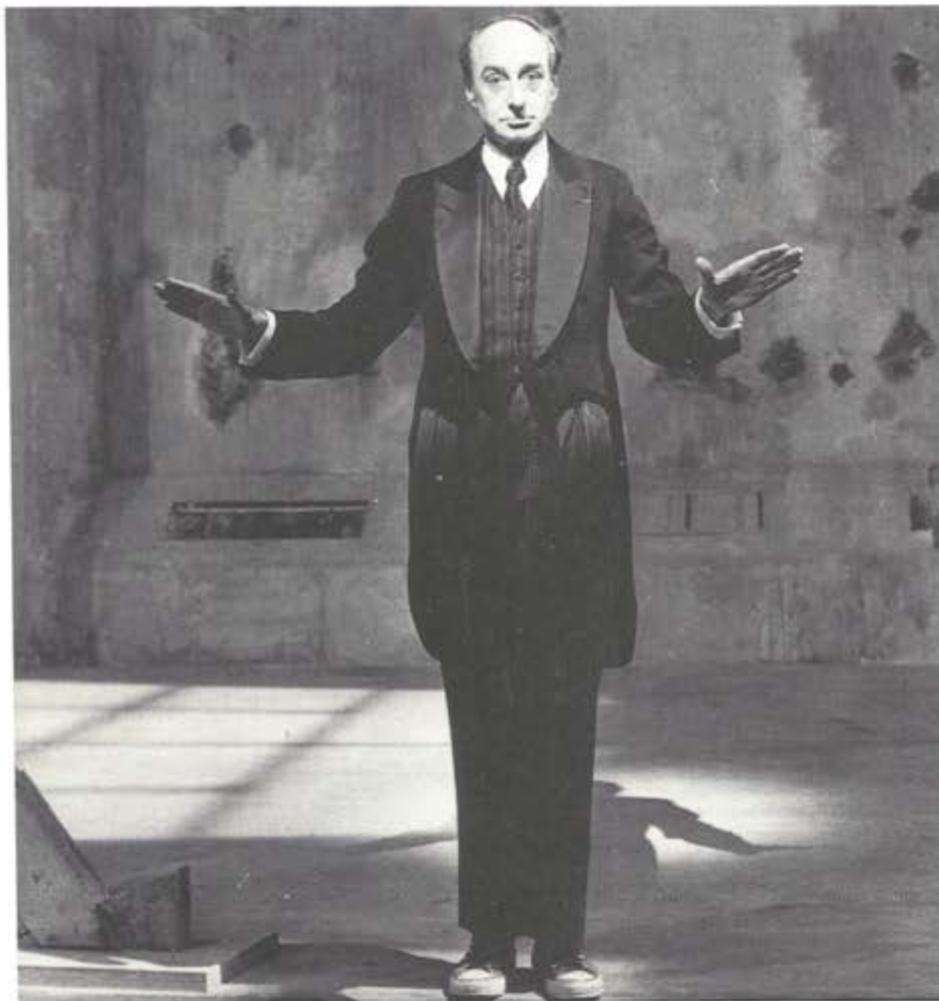
<sup>9</sup> M. FOUCAULT, *Il sapere e la storia*, Savelli, Parigi, 1979, p. 36.



A COLLOQUIO CON IL COMMEDIOGRAFO  
DI «L'HYPOTHÈSE»

# «ECCOLO, MORTIN. LO VEDE? È QUESTO SPILUNGONE: WARRILOW»

KARIN WACKERS



**H**YSTRIO — Lei, Pinget, ha lavorato a lungo, in silenzio, prima di vedere le sue opere teatrali allestite e, soprattutto, prima di ottenere un riconoscimento come quello del Festival di Avignone 1987. Si può parlare di un «calvario del silenzio»? Come spiega il successo del suo teatro proprio quando ha scelto di dedicarsi alla scrittura di romanzi? Ironia della sorte?

**PINGET** - Vorrei innanzitutto precisare che non ho dovuto attendere il 1987 per vedere rappresentate le mie opere. Già nel 1960, Jean Martin mise in scena *Lettre Morte* al

*Teatro Récamier* di Parigi, allora diretto da Jean Vilar. Nel 1965, alla *Biennale di Parigi*, fu rappresentata *L'Hypothèse*, allestita da Pierre Chabert, con gli effetti cinematografici previsti nell'originale. La critica parigina, però, ha sempre dedicato molto più spazio ai miei romanzi, parlando poco dei miei testi teatrali. Tranne, magari, quando Pierre Dux — che dirigeva la *Comédie Française* — decise nel 1971, insieme a Olivier Husenot, di mettere in scena *Architruoc*: opera d'avanguardia per l'istituzione teatrale francese. Si immagini! Jacques Charron, attore

classico, sosteneva, per civetteria, di non capirci nulla! L'allestimento prevedeva tra l'altro un palcoscenico sobrio, anzi spoglio. Vent'anni fa incontrai Joël Jouanneau, giovane regista, che allora faceva l'inviato speciale per *France Culture*. Era ossessionato da Mortin, il protagonista dei miei libri. Amico di Alain Crombecque, il direttore del *Festival d'Avignone*, Jouanneau gli comunicò l'intenzione di rappresentare *L'Hypothèse*. Crombecque fu d'accordo. Anche perché pensava già da tempo di dedicare a me una parte del Festival con cinque opere addirittura.

**H.** - Che cosa prova quando assiste alla rappresentazione di una sua opera?

**P.** - Mi sento un bambino, entusiasta. Anche se non ne rimango mai sconvolto.

**H.** - Ieri la osservavo in cortile, prima dello spettacolo. Fumava, camminava su e giù. Mi sembrava ansioso. Per lei dev'essere sempre un'esperienza nuova, dato che le rappresentazioni dei suoi testi avvengono in luoghi ogni volta diversi: ad Avignone in una cappella, a Milano in un fienile...

**P.** - Ansioso? No, mi fido di Joël Jouanneau, lo considero il mio doppio. Conosce il personaggio Mortin addirittura meglio di me. Vorrei aggiungere che questo lungo silenzio non fu affatto un «calvario». Non ho mai smesso di scrivere, convinto delle mie scelte artistiche.

**H.** - Convinzione, oppure ostinazione?

**P.** - Piuttosto convinzione, cioè la pazienza di uno scrittore che crede in quello che scrive. D'altronde, non si può pretendere un riconoscimento immediato, anche perché il successo teatrale dipende dal momento in cui l'opera è rappresentata, e dallo stato d'animo del pubblico.

**H.** - Quali sono le sue previsioni sul futuro del teatro? Qual è il suo pensiero sull'arte teatrale?

**P.** - Non ho una mia «teoria» teatrale. Per quanto mi riguarda, preferisco dialoghi privi di gesto. Sento ciò che scrivo. Più che la «scuola dello sguardo», come venne definito, il *Nouveau Roman* è una «scuola dell'orecchio». Non posso prevedere il futuro del nuovo teatro; ormai scrivo solo romanzi. La scrittura teatrale è più semplice, più diretta di quella dei romanzi. Così, siccome mi piace cercare la difficoltà e temo la semplicità,

## NELLA SCIA DI JUNG

**C**on Marguerite Duras e Harold Pinter, Robert Pinget dà il cambio all'avanguardia teatrale europea, sulla scia di Beckett. La sua originalità risiede tutta nella scrittura. Ispirandosi al suo libro prediletto, *Psicologia e alchimia di Jung*, Pinget applica le regole del gioco al «verbo», ad ogni termine, facendo suoi l'alchimia delle parole e il tema dell'inconscio collettivo.

*L'irrazionale è, per Pinget, un mezzo per raggiungere una verità che è sua e si trova, in gran parte, nel suo inconscio. La voce della narrazione «è forse quella dello scrittore che diventa lettore della propria opera, opera che si presenta come un cantiere edilizio». Con questa «costruzione» Pinget rivendica una struttura quasi paradossale: un «irrazionale deciso», una «composizione rigorosa come una partitura musicale». Tutto ciò implica variazioni e ripetizioni degli argomenti, perché diventino familiari. Pinget non sa mai, prima di iniziare, ciò che scriverà. La prima frase decide il resto. Non riesce ad afferrare i meccanismi della creazione, sa solo quello che deve «uscire», preoccupandosi poi della composizione. All'inizio dà libero sfogo all'irrazionale, poi, nel suo divenire, lo struttura. La trama gli diventa allora indispensabile, per sottrarsi all'impossibilità di scrivere. La sua peculiarità non si trova, però, nel plot, perché Pinget si ostina a raccontare «assenze di storie». Ciò che importa a Pinget è di creare sempre un altro tono: stessa atmosfera, stesse parole; però occorre che il tono cambi. «Tutto da riprendere, da rivedere, da riscrivere. Perché tutto può essere detto altrimenti».*

K. W.

scrivo romanzi, anche se tento di conservare nel linguaggio l'oralità e la musicalità che si ritrovano nelle mie opere radiofoniche.

**H.** - Non crede che la reinvenzione del linguaggio, che traspare dalle sue opere, possa mettere in difficoltà il lettore, o lo spettatore?

**P.** - Non scrivo per l'élite. Scrivo per reazione alla scrittura del dopoguerra, ma senza snobismo. Ricreo la mia propria lingua: ho una voce dentro di me da trascrivere. Scrivo perciò per dovere. Ma so che lo scrittore di teatro e le sue sorti dipendono direttamente dal pubblico, e a me rincresce di non essere conosciuto abbastanza dal pubblico.

**H.** - Lei ha detto e anche scritto: «Niente è mai detto, poiché tutto può essere detto altrimenti».

**P.** - Infatti. Ciò giustifica il mio passaggio dal teatro al romanzo.

**H.** - Una domanda più personale. Vorrei che lei mi raccontasse qualcosa su Samuel Beckett. Siete stati molto legati, vi vedete. Qual'è stata l'influenza di Beckett, su di lei, semmai c'è stata?

**P.** - Non amo parlare della mia vita privata, ancor meno quando si tratta dei miei amici. Soprattutto, di una persona carissima come Sam... Le dirò che ho sempre ammirato Beckett per la sua coscienza nel lavoro, e per la bellezza dei suoi testi. Avevo una fiducia assoluta nel suo giudizio. Gli chiedevo consiglio, accettavo le sue osservazioni. Anche se Beckett si esprimeva in modo breve, telegrafico: sì, ok, no. Beckett ha curato la regia de *L'Hypothèse* al Théâtre de l'Odéon, nella serie di rappresentazioni dedicate, nel 1966, al Teatro dell'Avanguardia: Beckett, Pinget, Ionesco. Però, sono sempre rimasto autonomo da Beckett. L'influenza di un autore come lui può essere pericolosa. Beckett io lo ricordo ironico, generoso. Invitava gli amici nei migliori ristoranti. Beveva birra. Nel 1969 ha vinto il Nobel, poi si è come addormentato...

**H.** - Oltre a Beckett e a Jouanneau, ci sono altri che l'hanno aiutata a far conoscere il suo teatro?

**P.** - Sì, fortunatamente. Sono stato sempre molto pigro e distratto, per quanto riguarda il mio teatro. Tant'è vero che mi sono affidato completamente a Olivier Hussenot per certe regie. Hussenot è un amico, si è occupato di tutte le tournées di *Architric* e di *Autour de Mortin*.

**H.** - Questo famoso Mortin, che ossessione! È sempre lì, con le sue contraddizioni, le sue angosce, le sue domande senza risposta. È diventato un personaggio mitico, un martire della scrittura, l'eterna comparsa della «commedia delle lettere». In ogni libro, sia *L'Hypothèse*, *Paralchimie* o *Abel et Bela*, Mortin incarna un autore di romanzi o di opere teatrali.

**P.** - È vero. Però io non mi ricordo mai del personaggio. Più che altro, Mortin è un'introspettione personale. È un «eterno cercatore», pieno di contraddizioni. Il nome del personaggio cambia (Alexandre, B., Monsieur Songe), ma l'identità rimane. Per me Mortin a teatro, è David Warrilow: alto, secco, nervoso. Nei romanzi è un signore di cinquant'anni, tranquillo, posato. Appena nato è già vecchio. Il suo aspetto cambia secondo la regia. Yves Gasque, in *Identité*, al *Petit Odéon*, impersonò Mortin in abiti del '500. Mi è piaciuto, molto. Michel Aumont, invece, in *Paralchimie*, era un vecchio miserabile che si trasciava a malapena. Mortin è un personaggio che cerca, che fa domande,

che dubita, che però va avanti... Esattamente come me.

**H.** - Mortin mi sembra incarni un pessimismo costruttivo, alla ricerca ostinata di una «realtà»...

**P.** - È vero. Mortin è proprio l'archetipo del «cercatore». Io non sono pessimista. La mia arte consiste nel dimostrare la realtà, senza voler provare niente.

**H.** - E ora? Dopo questa rappresentazione de *L'Hypothèse* con Warrilow ha in mente nuovi lavori?

**P.** - Non so. Provo sempre difficoltà a rimettermi al lavoro, forse a causa delle mie contraddizioni interne. Vorrei scrivere un dialogo radiofonico, tramite il nipote di Mortin, sotto forma d'intervista...

David Warrilow ci passa accanto col suo passo dinoccolato, facendo una smorfia simpatica a Pinget. «Eccolo, Mortin. Lo vede? Questo spilungone, questo diavolo appena uscito da una scatola. È lui...» □

## BIBLIOGRAFIA

Nel '51 Pinget pubblica il suo primo libro, *Entre Fantôme et Agapa*, raccolta di novelle dove inserisce per la prima volta un immaginario geografico di città e di paesaggi. Dopo *Mahu ou le Matériau* (1952) e *Le Renard et la boussole* (1953) Pinget si unisce, presso le Editions de Minuit, ai futuri *Nouveaux Romanciers*. Con questa casa editrice pubblica tutte le sue opere: *Graaf Flibuste* (1956), *Baga* (tratto dall'opera teatrale *Architric*, 1958), *Le Fiston* (1959), *Clope au dossier* (1961), *L'Inquisiteur* (1962), *Quelqu'un* (1965), *Le libera* (1968), *Passacaille* (1969), *Fable* (1971), *Cette voix* (1975), *L'Apocryphe* (1980), *Monsieur Songe* (1982) e il suo teatro: *Lettre Morte* (1959), *La Manivelle*, sceneggiato radiofonico (1960), *Ici ou ailleurs* con *Architric* e *L'Hypothèse* (1961), *Autour de Mortin*, dialoghi radiofonici, *Identité* e *Abel et Bela* (1971), *Paralchimie* con *Architric*, *L'Hypothèse* o *Nuit* (1973), *Un testament bizarre et autres pièces* (1986). Ha pubblicato, sempre presso le Editions de Minuit, due raccolte di «pensieri»: *Le Harnais* (1984) e *Charrue* (1985). Premi letterari ottenuti: 1963 - Prix de la Critique per *L'Inquisiteur*; 1965 - Prix Femina per *Quelqu'un*; 1987 - Grand Prix National des Lettres assegnato dal Presidente della Repubblica Francese.

## TEATROGRAFIA

*Lettre morte* (1959 - adattamento di «Le Fiston») T.N.P. Récamier (22 marzo 1960), insieme allo spettacolo di Beckett «La dernière bande» (R. Blin), regia: Jean Martin, scenografia: Matias. *Ripresa* poi a Ginevra e Nancy (maggio 1966), Amiens, Parigi e New York (con «Architric») (3 marzo 1970), il Festival di Avignone (25 luglio 1987), regia di Chantal Morel.

*La Manivelle* (1960 - adattamento di «Clope au dossier»), Teatro di Lutezia (25 gennaio 1961), insieme allo spettacolo di Harold Pinter «Le gardien» (R. Blin), regia: Jean Martin. *Ripresa* a Parigi (con «Architric») e «L'Hypothèse» (settembre 1962), Biennale di Parigi (11 ottobre 1965), il Festival di Avignone (25 luglio 1987), insieme ad «Abel et Bela», regia di J.-P. Roussillon.

*Architric* (1961 - adattamento di «Baga»), Comédie Française (settembre 1962), presentato insieme a «La Manivelle» e «L'Hypothèse», regia: G. Peyrou, con Olivier Hussenot. *Ripresa* a Amiens (regia di Olivier Hussenot) (3 marzo 1970), Parigi e New York, Comédie Française (regia di Olivier Hussenot) (18 gennaio 1971), Strasburgo - 1° Premio al Maggio teatrale (maggio 1987), Lutezia (luglio-agosto 1987).

*L'Hypothèse* (1961) (1965) 4° Biennale di Parigi, Museo d'Arte Moderna. *Ripresa* a Teatro dell'Odéon (marzo 1966), Compagnia Renaud-Barrault, insieme a spettacoli di Ionesco e Beckett, regia: Beckett-Pinget, scenografia: Matias, con Pierre Chabert. Sotto il titolo «Le Manuscrit», (Ginevra film) (maggio 1966), Le Lucernaire (agosto 1977), il festival di Avignone (11 luglio 1987), Théâtre de la Bastille (sett.-ott. 1987), regia di Joël Jouanneau, scenografia: J. Gabel, con David Warrilow.

*Ici ou ailleurs* (1961 - adattamento di «Clope au dossier») (dicembre 1963), Grande Teatro di Zurigo, in lingua tedesca («Hier oder anderswo»), regia: Gert Westphal. *Ripresa* a Villejuif (Parigi) (14 maggio 1969), il Festival di Avignone (25 luglio 1987), insieme a «La Manivelle», regia di J.-P. Roussillon, con J.-P. Roussillon e Michel Aumont.

*Abel et Bela* (1971), L'Absidiale con Olivier Hussenot (gennaio 1971).

*Identité* (1971), Petit Odéon (Parigi) (22 novembre 1972), regia Yves Gasc, scenografia: Matias, con Yves Gasc, Olivier Hussenot, Luce Garcia-Ville.

*Paralchimie* (1973), Petit Odéon (Parigi) (4 gennaio 1977), regia: Yves Gasc, scenografia: Matias, con Michel Aumont e Raymond Acquaviva.

*Autour de Mortin* (1965), Teatro Essai (14 marzo 1979), regia: Jacques Seiler, con Jacques Seiler. *Ripresa* a Teatro Tristan Bernard (1 giugno 1987), poi a Le Lucernaire (Parigi), regia: Jacques Seiler, con Jacques Seiler. *Teatrografia* a cura di Y. C. Lieber.

INCONTRO CON L'ULTIMA RIVELAZIONE  
DELLA SCENA FRANCESE

# GLI STRANI «UOMIMALI» DEL SERRAGLIO NOVARINA

*Nei suoi testi e nei suoi disegni, che nascono simultaneamente, non ci sono mai oggetti, ma soltanto figure e corpi sospesi di uomini e animali - Un linguaggio insieme violento e suggestivo, che viene dalla patafisica e che ha conquistato il giovane pubblico - Il suo arrivo in Italia è un ritorno alle origini: appartiene a una famiglia di emigrati dalla Valsesia.*

MARIE JOSÈ HOYET

**H**YSTRIO - A Roma e a Milano lei, Valère Novarina, è entrato recentemente in contatto con il pubblico italiano con la messinscena di alcune sue opere. Le sue impressioni?

**NOVARINA** - Buone, buonissime. Ho riscontrato sia per la rappresentazione del *Discours aux animaux* di quest'anno, sia per il *Monologue d'Adramélech* dello scorso anno a Roma, un notevole interesse da parte del pubblico italiano e una grande curiosità malgrado l'ostacolo della lingua. Come si può intuire dal mio cognome, io sono di origine italiana. Mio nonno era di Borgosesia e, come molti piemontesi che lavoravano nell'edilizia, era «emigrato» in Savoia. I miei antenati hanno lavorato nell'edilizia fin dal Medioevo: sono l'unico in famiglia a non avere seguito questa strada (*il padre è un noto architetto, n.d.r.*). Purtroppo non parlo l'italiano, anche se ora sto cercando di impararlo.

**H.** - In meno di dieci anni lei ha pubblicato molte opere, tra le quali *Le Babil des chasses dangereuses*, *La lutte des morts*, *Le drame de la vie*, *La lettre aux acteurs*, *Le discours aux animaux*. Di volta in volta è scrittore di romanzi e di teatro, regista, pittore, disegnatore, decoratore. Come ha esordito?

## FOLLA DI PERSONAGGI

**N.** - La mia prima attività è stata la scrittura; al teatro e al disegno sono giunto gradualmente. Ma entrambe le esperienze confluiscono nei miei libri. Ho curato la messinscena di alcuni testi e, recentemente, anche quella tratta da *Le drame de la vie*, ad Avignone (1986) di cui ho allestito anche la scenografia. Sono grandi dipinti dove si ritrovano gli stessi colori dei miei primi disegni: sfondo ne-

ro con figure bianche e rosse, colori dei primitivi...

**H.** - Come nascono i suoi primi disegni, e come vede il rapporto tra scrittura drammaturgica e arte figurativa?

**N.** - Nei miei due ultimi lavori teatrali c'è un solo personaggio che parla, mentre nell'opera precedente, *Le drame de la vie*, c'erano 2787 persone: una litania, un «ammucchiarsi» di personaggi. Ne ho ricavato una performance, ed è in quest'occasione che ho incominciato a disegnare. I personaggi nascono, al tempo stesso, dalla scrittura e dal disegno; tratteggio queste figure direttamente sul manoscritto, perché lavoro in maniera molto fisica, dinamica, più come un pittore che come uno scrittore a tavolino. Le due attività sono più che parallele, si incrociano e si completano. In seguito ho fatto altri disegni senza rapporto diretto con la scrittura; ciò che conta, per me, è la necessità di superare i limiti del libro. In un modo o nell'altro, la scrittura si deve incarnare nel disegno o sulla scena.

**H.** - In *André Marcon*, di cui abbiamo visto la performance nel *Monologue d'Adramélech* e nel *Discours aux animaux*, crede di avere trovato l'interprete ideale delle sue opere? Come concepisce il rapporto autore-attore?

**N.** - Sono rapporti molto diversi, quello con gli attori in generale e quello con André, che è un caso a sé. Amo molto gli attori e credo che lo sentano, vista la buona intesa che esiste tra me e loro: per *Le drame de la vie* ho curato la messinscena con otto attori. Con André è diverso: gli do' il testo e lui si «rinchiude» per sei mesi. Io divento soltanto una presenza al suo fianco e tra di noi si stabilisce un rapporto curioso, più vicino al sentimento amoroso che al lavoro. Non ho scrit-

to il *Discours* per lui, come un autore è solito fare per un attore, ma nello stesso tempo sapevo che lui stava aspettando...

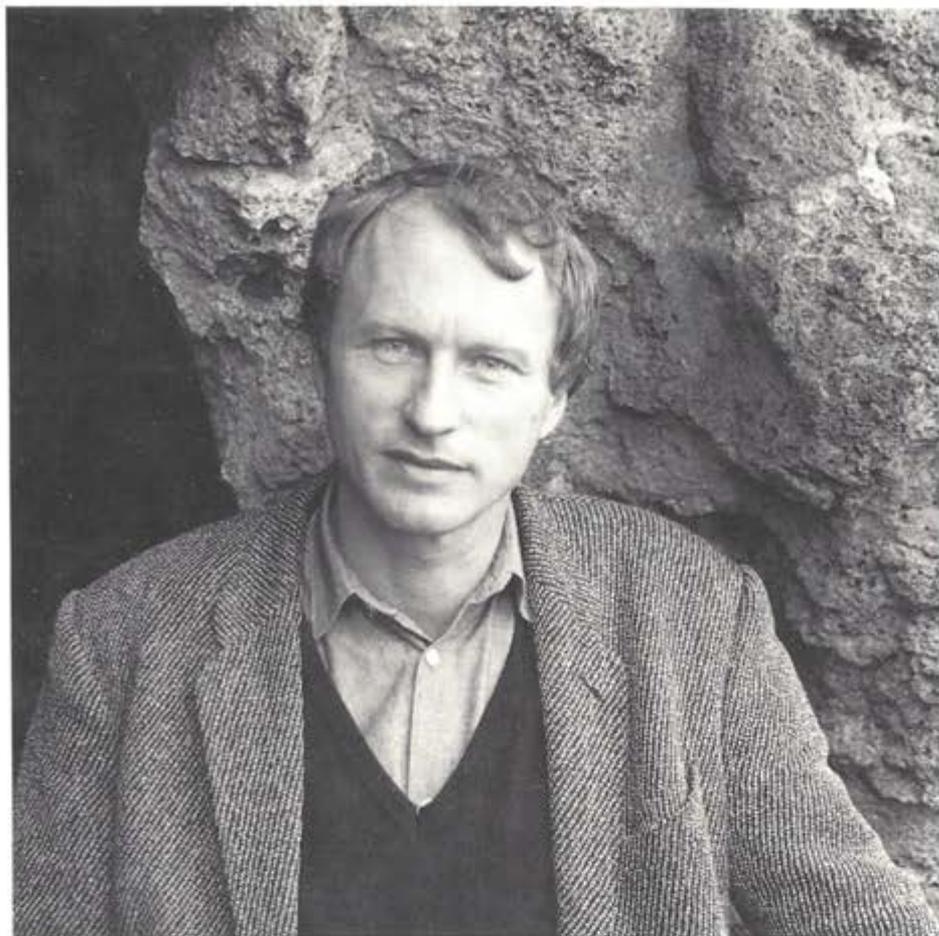
## L'AUTORE E IL DOPPIO

**H.** - Questo sodalizio diventa, quindi, una doppia creazione?

**N.** - Esattamente. Ho a volte l'impressione che sia lui a scrivere e io a recitare: c'è uno strano scambio, una sorta di rovesciamento dei ruoli. L'attore e il doppio dell'autore e questi rapporti, molto forti, fra due persone, secondo me, aiutano a fare crescere il teatro. Anche tra autore e pubblico esiste qualcosa che appartiene al campo delle relazioni amorose: e difatti non esiste l'uno senza l'altro. Tra l'attore che dà voce al testo e corpo alla parola e il pubblico c'è, invece, un rapporto di tipo «respiratorio», una questione di ritmi e di soffi, un desiderio di ritrovarsi «all'unisono». Nel teatro, anche in quello di parola, si avverte qualcosa di fisico, si assiste a una prova fisica straordinaria per tutti. Credo che per un attore sia molto importante lavorare con un autore vivente perché, in seguito, ciò gli permette di capire meglio gli altri testi.

**H.** - La lettura e la recitazione delle sue opere ricordano, spesso, una partitura musicale. Quali sono i rapporti tra scena e musica, tra testo ed effetti vocali?

**N.** - È vero, amo la musica. Il *Discours* consiste precisamente in undici variazioni su un unico tema; lavoro come un pittore e come un musicista più che come qualcuno che mette insieme delle idee. Il ritmo musicale non è proprio del teatro, ma di ogni singolo testo: la ricchezza ritmica di certi testi del XVII secolo mi sconvolge. In Pascal, che è uno dei



## A SPOLETO IL TEATRO EMERGENTE

**P**er il secondo anno Luciano Meldolesi e Maddalena Jallucchi, che dirigono la Cooperativa *Il carro dell'Orsa* hanno organizzato, con la collaborazione di Fulvio Fo, una rassegna stimolante già dal titolo: «Spoleto Teatro Giovani», per presentare al pubblico tutto ciò — ed è molto — che il nuovo teatro può offrire.

Dal 7 al 15 maggio le nove Compagnie che si sono susseguite al Teatro Nuovo (*Nuova Variety*, *Tag Teatro*, *Cada die/teatro*, *Ruota libera*, *Banda Osiris/Teatro dell'Elfo*, *Teatro Panna Acida*, *Piccolo Teatro di Savona*, *Teatro di Porta Romana*, *Ente Teatro Cronaca*, *Compagnia Solari-Vanzi*) hanno presentato spettacoli assai diversi tra loro, riuscendo a dare una «panoramica» del teatro giovane. Quel teatro che troppo spesso viene trascurato e non trova adeguato rilievo nella distribuzione.

Sempre al Teatro Nuovo, accanto a questi spettacoli, è stata allestita per la prima volta una mostra, a cura di Rodolfo di Giammarco, intitolata «Fate spazio alle idee: i nuovi», che ha presentato giovani scenografi. Sono stati esposti una quindicina di plastici e bozzetti di opere già andate in scena o ancora inedite. Ogni plastico era stato corredato da una scheda dello scenografo, che illustrava il suo punto di vista sull'opera. È stato quindi possibile avere conferma che gli scenografi di talento, oltre a lavorare accanto al regista, assorbendone le idee, possono sviluppare una propria cultura e filosofia, influenzando tutto lo spettacolo.

Sempre a Spoleto, dal 12 al 14 maggio si è svolto un convegno sulla Critica di Teatro organizzato dall'Associazione nazionale Critici teatrali.

La rassegna — che è stata promossa dall'assessorato alla Cultura del comune di Spoleto e dall'Eni, continuerà per valorizzare ogni anno il settore giovane del lavoro teatrale. Data l'importanza della rassegna, ci spiace pensare che il numeroso pubblico che un mese dopo ha affollato Spoleto per assistere al suo 31° Festival, non ha avuto la possibilità di vedere gli spettacoli di questo teatro «giovane», e la mostra scenografica. Forse, una «Rassegna Off» inserita nell'ambito di una manifestazione così famosa come il Festival potrebbe suscitare molta curiosità e sicuro interesse. *Maura Chinazzi*

miei autori preferiti, c'è un'energia verbale unica; la ricchezza della scrittura di La Fontaine proviene, in parte, dal fatto che è molto vicina alla voce e poi basti pensare a Bousset... Oggi si è persa la tradizione della lettura musicale. Personalmente leggo i libri molto lentamente, ascoltandoli, respirando come se li recitassi, perché ritengo che il lettore sia una sorta di autore. Anche in questo caso c'è un rovesciamento dei ruoli.

**H.** - Il suo linguaggio è insieme violento e suggestivo, lei sembra affascinato dalla parola. Quale ruolo occupa il linguaggio verbale all'interno della sua espressione artistica?

**N.** - La scrittura è l'attività in cui soffro di più. Procede lentamente, al contrario del disegno che nasce spontaneo. La mia è innanzitutto una scrittura per la voce, in essa c'è qualcosa di violento, ma è una violenza contro di sé, prima di tutto, che produce una sorta di lacerazione, uno sradicamento profondo. Il teatro andrebbe scritto «a caldo», a me piacerebbe scrivere più velocemente. Così, nel disegno ritrovo la gestualità che perdo nello scrivere piano. È vero che sono affascinato dal linguaggio: c'è un'opacità nella lingua che occorre difendere. Occorre preservare lo stupore, la meraviglia davanti a certe parole e a certi suoni, rimanere in ascolto anche delle parole più semplici. Le zone d'ombra del testo vanno assolutamente mantenute.

### STUPITI DI ESISTERE

**H.** - Nei suoi testi e nei suoi disegni non ci sono oggetti, ma solo esseri viventi, uomini o animali, uomimali. Perché?

**N.** - Sì, parlo solo degli esseri viventi, di figure e corpi sospesi, in caduta; una proliferazione di personaggi che sono stupiti di esi-

stere, che si chiedono da dove vengono. La vita, il dolore, la morte, il «senso», le origini, sono questi i veri interrogativi della vita.

**H.** - Qual è la sua posizione nei confronti del teatro francese attuale, e quali sono i suoi progetti per il futuro?

**N.** - Non faccio un teatro del quotidiano e dello squallore. Quindi, devo allestire da solo i miei spettacoli. Quest'anno ho portato il *Discours aux animaux* all'estero, a Berlino, Milano, Roma, per poi riportarlo al teatro de *La Bastille* di Parigi. Fra poco sarà pronta per le scene la seconda parte del *Discours*, di cui André Marcon ha già il testo. La direzione del Festival d'Avignone mi ha chiesto un testo per il 1989. Nell'ambito specifico dei festival, i miei lavori sono sempre andati bene: da anni presento le mie *pièces* al *Festival d'Automne* e a quello di *La Rochelle*. Ora non mi rimane che scrivere il testo per Avignone con un ritmo più veloce, non posso impiegare i miei soliti cinque o sei anni per la stesura. Ecco, mi metto subito al lavoro; spero di farcela. □

Nella fotografia (1987), Valère Novarina.

**BARI** - Abbonamenti «finanziari» per il Teatro Petruzzelli. Da quest'anno potrà essere sottoscritto un abbonamento della durata di tre anni, del costo di 10 milioni, che darà diritto alla partecipazione, scontata del 40 per cento a 60 spettacoli tra il 1988 e il 1991. Alla fine del triennio è previsto il rimborso dell'investimento iniziale al netto della somma relativa agli spettacoli ai quali l'abbonato avrà partecipato. Come «premio» per la sottoscrizione: l'offerta di un viaggio gratuito in occasione di rappresentazioni all'estero curate dall'ente.

**MILANO** - Hystrio ha partecipato alla campagna di sensibilizzazione intorno al problema della *Comuna Baires*, ora *Actor's Playhouse*, le cui difficoltà economiche e il mancato riconoscimento e aiuto delle istituzioni teatrali ne minacciavano la sopravvivenza. Dopo 37 giorni di sciopero della fame Renzo Casali, regista e direttore artistico della compagnia, ha avuto positive risposte dalle pubbliche istituzioni sul riconoscimento e il sostegno al progetto Orizzonte 1992, che dovrebbe concludersi con la fondazione di una comunità di intellettuali pacifisti latino-americani e italiani. Tale progetto verrà inserito nel programma di scambi culturali tra Italia e Argentina.

ANALISI DELL'ULTIMA COMMEDIA DI JEAN TARDIEU

# C'È UN VECCHIO ORFEO NELLA CITTÀ SENZA SONNO

*La pièce, rappresentata al Mama Theater di New York ma sconosciuta in Italia, mette in scena un tiranno che ha soppresso il riposo per stimolare la produttività - Ma l'inconscio si ribella e gli scatena contro i sogni della gente: è una metafora teatrale sui diritti dell'immaginario.*

VALERIA PANICCIA

**D**i Tardieu si conoscono soprattutto il teatro da camera e le commedie radiofoniche. Pochi sanno invece che egli ha scritto una *pièce* di ampie proporzioni intitolata *La cité sans sommeil*, e rappresentata negli Stati Uniti. Tale *pièce*, a nostro avviso, è interessante perché rappresenta una sintesi dei diversi elementi che compongono il teatro di Tardieu: il grottesco, la satira sociale, l'onirismo, la pittura, la musica, la danza. Nata come idea per un balletto su richiesta del musicista Marius Constant, noto come collaboratore di Peter Brook, il testo fu lasciato da parte per molti anni e ripreso, con modifiche, nel momento in cui Tardieu lasciava la direzione del *Club d'Essai* (programma radiofonico d'avanguardia) alla radio nazionale francese.

Pare che *La città senza sonno* sia l'espressione di qualcosa di molto personale per l'autore, in quanto è stata scritta tra la veglia e il sonno. L'insonnia e i suoi tormenti rappresentano un tema ricorrente in Tardieu; la sua opera abbonda di descrizioni di notti insonni ma fascinate, di visioni e di mostri che popolano le veglie. Tardieu ha ribadito, in un recente volume di poesia (*Margeris*, Gallimard, 1986), che «c'è un connubio evidente tra gli orrori che la vita, personale e collettiva, trascina nella sua scia e i fantasmi creati dai sogni o dall'immaginazione». Questi due mondi «sono le facce di una stessa medaglia».

## VIETATO DORMIRE

I personaggi della *Città senza sonno*, sono ossessionati dai fantasmi dei loro sogni e dei loro incubi. Il sottotitolo dell'opera — «finzione tragicomica» — è esplicito. Un paese immaginario è caduto nelle mani di un despota, figura terrificante e caricaturale allo stesso tempo, che i suoi sostenitori hanno battezzato «il Promotore», per analogia con certi nomi storici quali il «Duce», o il «Fuehrer». Desideroso di aumentare smisuratamente le capacità lavorative del popolo, il tiranno ha imposto a tutti una scoperta medica che permet-

te, senza apparenti pericoli, di sopprimere il sonno o per lo meno, di ridurlo al minimo. Il Promotore arriva a praticare la pena di morte per chiunque sia sorpreso a dormire al di fuori dello scarso tempo di riposo autorizzato. Ad un certo momento, però, i sogni più folli si vendicano, prendono corpo nella vita normale del mondo diurno. Ad una sorta di epidemia onirica, dovuta alla fatica e all'insonnia, non sfuggono né la moglie del Promotore, né gli agenti incaricati di braccare chi dorme.

Sullo sfondo di questa follia collettiva si distinguono Paolo e Maria, due giovani innamorati cui toccherà, alla fine, di cambiare le sorti della situazione. Tardieu, a proposito di questi due personaggi, si è riferito ad una versione moderna del mito di Orfeo ed Euridice. Interessante sarebbe una analisi della *pièce* dal punto di vista psicanalitico.

*La città* che il tiranno vorrebbe *senza sonno* potrebbe anche chiamarsi *la città senza sogni*, ossia privata dei propri desideri. Se il sogno è infatti soddisfazione di un desiderio, questa città condannata al lavoro come «festa perpetua» diventa infatti la stessa negazione del desiderio. Sappiamo che insonnia, per Freud, rappresenta la difficoltà ad abbandonarsi, a perdere il controllo della realtà.

## REALTÀ E MOSTRI

Il sonno, infatti, grazie all'allentamento della censura permette l'emergere nel sogno dell'inconscio, dei pensieri, di desideri anche inammissibili, di istinti repressi. Tardieu «non può dormire» perché, dormendo, la «scatola degli incubi» (è il titolo di un capitolo di *Margeris*) potrebbe aprirsi e i fantasmi del proprio inconscio emergere ed invaderlo: la realtà, con i suoi mostri, deve essere tenuta sotto controllo. Se Tardieu non può abbandonarsi al sonno, può però scrivere, e la scrittura permette — come il sogno — di dare voce all'inconscio. Ancora potremmo tentare di attribuire uno dei possibili e infiniti significati alla metafora aperta che è *La città senza sonno*. Lo scienziato scopritore del siero antisonno rappresenta la creatività. Il tiranno, impedendo alla gente di sognare, impedisce loro di abbandonarsi all'inconscio; ma egli non può arrivare ad un controllo capillare, ed utilizzerà allora delle «appendici»: il Corpo di Sorveglianza Generale, le guardie, i soldati. Il tiranno rappresenta dunque il *super-io*, che si avvale di *super-io* derivati, cioè di coloro che fanno proprie le ideologie del potere. Ma l'istintualità non può essere repressa troppo a lungo, ed ecco che gli incubi fuoriescono. Il *black-out* della città è un avvertimento: si può proibire il sonno, quindi i desideri, gli istinti, ma prima o poi questi si sprigionano. I due giovani innamorati, che danno voce all'istintualità, indicano la salvezza.

Con il titolo *The Sleepless city*, la commedia è stata messa in scena al *Mama Experi-*

### JEAN TARDIEU TEATRO



HENRI

Rappresentati in prima mondiale «Penombra e sussurri» e altri testi rari

## L'OMAGGIO DI TORINO A JEAN

**N**egli anni Settanta Gian Renzo Morleo riconosceva a Jean Tardieu «un posto importante e al medesimo tempo appartato» tra gli autori del *nouveau théâtre*. Oggi si tende a parlare di Tardieu come di un autore appartenente a un'avanguardia superata. Secondo l'opinione di certi registi, e di agenti teatrali, Tardieu non esisterebbe neppure più fisicamente. E invece, «Tardieu è vivo e sta bene».

Al suo «recupero» ha pensato l'Università di Torino, che alla fine di aprile gli ha dedicato un omaggio, con una tavola rotonda e due allestimenti scenici, presente l'autore ottantacinquenne. La Facoltà di Magistero, in collaborazione con il Consolato di Francia e il Centro culturale francese, grazie all'apporto di specialisti della letteratura francese e all'efficienza del professor Sergio Zoppi, che dirigeva i lavori, ha organizzato il seminario di studi su un personaggio che non ha mai voluto mettersi in vetrina e assoggettarsi alle leggi dei media.

Nel sottotetto di un antico palazzo torinese, sede del Consolato francese, è stata allestita per l'occasione, in prima mondiale, *Pénombre et chuchotements* («Penombra e sussurri»), da parte del «Teatro dei 30» di Lione. La piccola sala dal soffitto a volta, ospitante 30 spettatori, (coincidenza casuale, ma pare che la compagnia si chiami così proprio perché agisce in un teatrino di 30 posti), con un paio di inginocchiatoli ai lati, costituiva una scenografia ideale per questa *pièce*, che dev'essere ambientata in una chiesa. Il regista Laurent Figuière ci ha detto di essere stato attratto dalla storia dei due protagonisti (un uomo e una donna che si sono amati ai tempi della giovinezza, che si ritrovano 28 anni dopo), mentre Tardieu si sente ormai lontano da questa sua commedia sentimentale e autobiografica. In realtà, dietro ad ogni suo lavoro teatrale c'è sempre un'idea, una tecnica, un *parti-pris* da mettere in rilievo o in discussione, sia nella forma della *pièce* sia

nella regia. *Pénombre et chuchotements*, per esempio, è un tentativo di utilizzare, nella recitazione, il sussurro e, scenicamente, i giochi d'ombra. Dunque, per Tardieu non è importante la storia della *pièce*, ma la tecnica recitativa del sussurro, che in questo caso è quasi una «sfida»: parlare di un argomento molto personale in un luogo sacro.

Nel corso della tavola rotonda Claude Debon (Università di Chambéry) ha messo in evidenza un Tardieu non soltanto poeta *fantaisiste*; Michel Decauden (Università di Parigi 3) ha sottolineato i rapporti fra Tardieu, Ponge e Queneau; Jean Yves Debeuille (Università di Lione) ha intitolato il suo intervento «Un gioco senza persone», con riferimento al titolo di una commedia, anzi di una «poesia da recitare» (*poème à jouer*) che si chiama *Une*

*voix sans personne*, in cui in scena non appare alcun personaggio. Jean Burgos (Università di Chambéry) ha proposto un approccio originale all'immaginario poetico di Tardieu, e Paul Vernois (Università di Strasburgo), che gli ha dedicato molti studi, ha voluto mettere in rilievo i rapporti fra il suo teatro e le altre arti. Jean Claude Bolle-Reddat, Claude Tissot e Michel Pruner, che curava anche la regia, hanno poi interpretato alcuni fra i testi più esilaranti di Tardieu: *Le Guichet* («Lo sportello»), *Le Meuble* («Il mobile»), *La Serrure* («La serratura») e *La Sonate et les trois Messieurs* («La suonata e i tre signori»). L'omaggio a Tardieu, si è concluso davanti alle sue *Joyeuses affiches*, poesie visuali di fattura surrealista esposte all'entrata del Centro culturale. Valeria Paniccia □

NOSTRA INTERVISTA CON TARDIEU

### CHE RITARDO, IL TEATRO!

**H**YSTRIO - Lei ha inaugurato, Jean Tardieu, la sua lunga carriera artistica con liriche autobiografiche e traduzioni di Holderlin e di Goethe. Come e quando è giunto al teatro?

**TARDIEU** - Il mio esordio come scrittore di teatro risale al '47, quando pubblicai sulla rivista *L'Arbalète* due *Cauchemars scéniques* («Incubi scenici») intitolati *Qui est là* e *La Politesse inutile*. In realtà, già all'età di 15 anni avevo cominciato a scrivere le prime commedie, tentativi teatrali rimasti inediti. Mi avvicinai al teatro quando accettai di tenere la cronaca teatrale per il settimanale *Action*, propostami dal mio amico Francis Ponge. Assistendo alle rappresentazioni teatrali negli anni susseguenti la Liberazione, rimasi colpito dal profondo ritardo del teatro sulle altre arti. Facendo eccezione per pochi innovatori come Pirandello, e qualche americano, trovai che nell'insieme l'evoluzione del teatro era inferiore a quella della poesia, della letteratura, della pittura o della musica. Fu questa constatazione che mi spinse a creare una drammaturgia diversa. Così tra il 1945 e il 1947, in un'epoca in cui Ionesco e Beckett (*i loro primi testi risalgono al 1950, n.d.r.*) non avevano ancora scritto nulla per il teatro francese, mi ero proposto di lavorare per una svolta drammaturgica che portasse il teatro allo stesso grado di evoluzione della poesia cubista e astratta, o della musica dodecafonica. Essendo stato nominato direttore del settore prosa alla Radio nazionale, e avendo poco tempo a mia disposizione, cominciai a scrivere brevi commedie. Il mio scopo era quello di esporre una sorta di ventaglio delle *pires possibilités* («peggiori possibilità») del teatro. Intendevo mettere in evidenza la crisi delle forme teatrali e del loro linguaggio, parodiando ora le forme classiche ed ora l'uso del monologo, della parte, ecc. La mia idea era di operare una sistematizzazione delle forme prese in esame, di compilare cioè una specie di «grammatica teatrale» con degli esempi brevi.

**H.** - *Un'impresa di largo respiro.*

**T.** - Sì, il mio sogno era quello di realizzare, con tutto il rispetto dovuto al genio di Bach, una sorta di «clavicembalo ben temperato della drammaturgia», un catalogo delle strutture, dei mezzi e anche degli effetti, antichi e nuovi, partendo dai temi più semplici per arrivare ai più complessi. Avrei dovuto scrivere almeno un centinaio di questi esempi, ma non ne ho scritti che una parte. Ora ho intenzione di riprendere questo progetto che ho appena presentato ad un editore: vorrei fare una riedizione di tutte le mie *pièces*, ad un prezzo popolare e quindi adatto alla richiesta del giovane pubblico. Dovranno raggrupparsi attorno a un'idea. Così, il piano delle mie opere teatrali dovrebbe risultare: *Commedie del Linguaggio*; *Commedie della Commedia*; *Commedie delle Arti*; *Commedie della tripla Morte del Cliente*; *Sogni ed Incubi*. Ogni tema sviluppa un insieme strutturato e significativo delle mie *pièces*. Valeria Paniccia

*tal Theater* di New York. L'operazione, suggestiva ma poco attendibile (un personaggio, Mario, cambia sesso) era di Françoise Kourilsky, fondatrice dell'*Ubu Repertory Theater*, che dal 1982 si occupa, tra l'altro, di rappresentare opere teatrali inedite di lingua francese.

Le scene curate da Jun Maeda rappresentavano per il primo e il secondo atto una grande gradinata, su cui gli attori si muovevano. Nel terzo atto il pubblico veniva invitato da una banda a cambiare sala: lo spettatore diventava allora testimone e, sistemato in un semicerchio, guardava dall'alto verso la piazza della città, che era una piattaforma di legno. Il *cast*, costituito da attori di origini differenti, comprendeva Alexi Myhomias, Chris Odo, Wagnih Takla e Cedering Fox. □

# NOVE SU DIECI

*I prodotti Star sono i benvenuti sulla tavola di nove famiglie italiane su dieci\* dalla mattina alla sera. La giornata comincia con una buona colazione: caffè Suerte, té Star, Orzo Bimbo. A pranzo e a cena, tutti a tavola in buona compagnia: Brodo, Tortellini, Pizza, Ragù, Sughetti Star, Grand'Italia, Polpa-bella, Concentrato di pomodoro, Sugo Lampo, Sugocassa, Soffritto Pronto, Pizza, Puré, Carne in scatola, Tonno all'olio d'oliva e al natu-*



*rale. Fagioli, Piselli, Ceci, Lenticchie, Maionese, Olita, Foglia d'Oro, Star Oro, Starlette. E per merenda? Qualcosa di dolce: Ciao Crem. E quando la giornata finisce, buona notte con Camomilla Sogni d'Oro. Star vi dà appuntamento a domattina.*

• Dati Nielsen 1985.



**SULLA TAVOLA DI NOVE  
FAMIGLIE SU DIECI.**

UNO STERMINATO MENÙ DI 400 MANIFESTAZIONI

# VACANZE INTELLIGENTI NELL'ESAGONO FRANCESE

*Gli allievi del conservatorio alle prese con un Marivaux poco noto - Rousillon maratoneta del teatro - Vitez prepara l'«autunno russo» a Parigi.*

SIMONA ACCETTELLA

In Francia, non meno di 400 manifestazioni si contendono in estate l'attenzione del pubblico dello spettacolo. Tra quelli che dedicano spazio al teatro ricordiamo il *Festival de la Butte Montmartre* (giugno-luglio): ideato da Guy Shelley, direttore di *Espace acteur*, è arrivato alla quarta edizione.

Il *Festival du Marais*, che da 24 anni si celebra nei palazzi del quartiere, è andato in pensione. «Il Comune di Parigi ha deciso di tagliarci i viveri», commenta amaramente Michel Raude, suo fondatore e presidente. Per sapere tutto sui festival francesi ed europei, ci si può rivolgere a *Saison en Europe - Association Nationale de Diffusion culturelle* 5, rue Bellart - 75015 - tel. 47.83.33.58. Oppure si può ricorrere alla pubblicazione *Festivals et expositions France 1988*, in vendita a 50 franchi.

Andrzej Konchalovsky, fratello di Nikita Mikhalkov (regista di *Occhi neri*), dopo avere girato alcuni film negli Stati Uniti, tra cui *Maria's lovers* con Natassja Kinski, si è dedicato in giugno, per la prima volta, ad una regia teatrale a Parigi, al *Teatro d'Europa*. Si tratta di «*La Mouette*» (*Il gabbiano*) di Cecov. Sulla scena Juliette Binoche, Macha Méril, Christine Murillo, André Dussollier, Jean-Philippe Ecoffrey, Pierre Vial e Michel Parent.

Antoine Vitez accoglierà da settembre a Chaillot il Teatro d'Arte di Mosca, tempio di Cecov e Stanislavski. Lo stesso Vitez metterà in scena a Mosca *Phèdre* di Racine, interpretata dall'attrice russa Alla Demidova, che reciterà poi a Parigi in francese.

In dicembre Anatoly Vassilev presenterà a Bobigny *Le Cerceau* di Victor Slavkine, storia degli abitanti di una casa che gli spettatori scoprono da dietro le finestre.

Sempre a Bobigny, Yuri Eriomine evocherà il dramma degli ospedali psichiatrici sovietici, così come si è venuto svolgendo dal secolo scorso (basti ricordare *Il reparto n° 6* di Cecov) fino ai nostri giorni.

Jean-Pierre Miquel — attore e regista che al-

cuni vorrebbero alla guida della *Comédie-Française* — in qualità di direttore del *Conservatoire d'Art Dramatique* ha voluto che i suoi allievi interpretassero *L'Épreuve* e *Les Sincères*, due commedie in un atto di Marivaux proposte in anteprima a Vienna e poi a Budapest, prima di approdare ad Avignone. Alla ripresa della stagione, in autunno, saranno al *Théâtre 13* di Parigi.

La nota commedia di Samuel Taylor *Avanttil*, ha trovato un nuovo adattamento ad opera di Jean Piat, ed è in scena al *Palais-Royal*, con la regia di Pierre Mondy, fino a metà settembre. Tra gli attori Jean-Pierre Cassel, Françoise Dorner, Aldo Maccione e Beppe Chierici. È questa la quarta versione di *Avan-*

*til* dopo la prima del 1968, dalla quale Billy Wilder trasse l'omonimo film con Jack Lemmon; lo stesso Taylor scrisse una terza versione per il teatro, che teneva conto di certi suggerimenti cinematografici e che aveva il titolo *A touch of spring*.

La qualifica di maratoneta del teatro spetta quest'anno, senza dubbio, a Jean-Paul Rousillon, che mentre la sera recitava le ultime repliche di *Conversations après un enterrement*, preparava la commedia di Thomas Bernhard *Simplement compliqué* per Avignone e interpretava in pomeridiana la parte di Honoré de Balzac in *Le cheval de Balzac* di Gert Hofmann, al *Théâtre de la Colline*. *Simona Accettella*

## FRAMMENTI DI UN DISCORSO ITALIANO

«Vorrei raccontare una storia d'amore tra la lingua francese e la lingua italiana. La prima è quella della terra nella quale sono nata e sono cresciuta; l'altra è quella dei miei antenati». Il progetto di Myriam Tanant si è realizzato dal 19 al 24 aprile sulle scene del *Petit-Opéra*, con «Frammenti di un discorso italiano»: una «lettura spettacolo» di brani di racconti e romanzi di scrittori famosi (come Savinio, Moravia, Buzzati, Calvino, Sciascia, Morante, Pasolini) e di altri autori meno noti al pubblico francese (come Loria, Gadda, Landolfi, Manganelli). Con storie che, immaginate in italiano, sono state raccontate in francese, è quindi iniziata la tormentata stagione '88 del Teatro d'Europa. Myriam Tanant, insegnante di letteratura italiana all'Università di Lilla, traduttrice di Goldoni, Svevo e Brecht, appartenente alla «famiglia» di Strehler, di cui è stata assistente ne «L'illusione» e nell'«Opera da tre soldi», non è nuova ad operazioni di questo tipo. Qualche anno fa, insieme a Gérard Desarthe, realizzò al Cen-

tro Pompidou di Parigi una lettura dell'«Inferno» di Dante.

Da esperta di teatro, la Tanant non ha voluto cadere in una piatta lettura di testi. Ha perciò immaginato per ciascuna delle sei diverse serate una cornice unificante, un pretesto alla lettura. I brani sono stati poi raggruppati per temi: opposizione di due strutture-scritture la prima sera, la storia e la quotidianità nella seconda, la poesia e la prosa dei poeti nella terza, il fantastico nella quarta, la musica nella quinta e l'infanzia nella sesta ed ultima. Musiche e registrazioni delle voci di attori italiani di cinema e di teatro avevano il compito di restituire l'atmosfera italiana.

Il complesso lavoro di scelta e di montaggio si è avvalso del contributo di eccellenti attori, alcuni dei quali — come Alessio Caruso e Emanuelle Riva — di origine italiana. Tra loro Claude Everard, uno dei più noti interpreti di Beckett, e Laurence Crombé che ha saputo strappare applausi con brani non certo facili, come «Le faucon» (il falco), tratto da «Le sirene» di Loria. *Simona Accettella*

MOLTA MUSICA MA ANCHE PROSA IN GERMANIA  
PER L'ESTATE

## E PIRANDELLO ARRIVÒ AL MURO DI BELINO

*I «6 personaggi», allestiti dalla scuola drammatica di Mosca, sono inclusi nel cartellone dell'ex capitale - A Friburgo il Festival della Prosa è stato animato dall'Europa dell'Est e dal Sud-America.*

ROBERTO GIARDINA

È giusto cominciare da Berlino, «capitale della cultura» d'Europa per il 1988, dopo avere festeggiato l'anno scorso i 750 anni della fondazione, una ricorrenza un po' artificiale (i 700 anni furono «scoperti» da Goebbels) che vide le due parti della città da una parte e dall'altra del «muro» in aspra gara, vinta largamente dall'Est. Le *Berliner Festwochen*, dal 30 agosto al 2 ottobre, vedranno tra l'altro i «Sei personaggi in cerca d'autore», con la regia di Wassiljew e la Compagnia della scuola drammatica di Mosca (il 24, 25, 28 e 29 settembre); il Teatro delle marionette di Tbilissi (il 17 e 19 settembre); il Balletto dell'Opera di Francoforte (il 20 e 22 settembre) e il *Tanztheater* di Vienna (il 21 e il 23), il *Cullbergbaletten* di Stoccolma (il 24 e il 25), ed infine la *Kibbuz Dance Company* di Israele (il 30 settembre e il 1° ottobre).

Tra le consuete polemiche, il Festival wagneriano di Bayreuth esordisce il 26 luglio con il «Parsifal» diretto da Levine e con la regia di Friedrich, che viene replicato il 4, 7, 17 e 21 agosto. In scena il 27 luglio «L'anello dei Nibelunghi», diretto da Barenboim con la regia di Kupfer (repliche il 9 e 23 agosto); il «Loheingrin», diretto da Schneider e la regia di Herzog, vero *clou* della manifestazione, è in cartellone il 2, 5, 8, 13, 16, 19 e 22 agosto. Per finire i «Maestri cantori di Norimberga», con la direzione di Schnwandt, in scena il 3, 6, 15, 18 e 29 agosto.

Dal 27 luglio al 30 agosto, ecco i *Festspiele* di Salisburgo. Quest'anno si conta sulla partecipazione di Abbado, dopo il successo all'Opera di Vienna, ma Karajan — che non ama molto il collega italiano — ha ordito una serie di complicate trame — così si mormora — in modo che non fosse disponibile un'opera adatta al suo temperamento. E così, come sempre, è il «vecchio» Karajan al centro dell'attenzione con il «Don Giovanni», in scena il 6 agosto, unica replica il 26.

Il Festival viene aperto dalla «Clemenza di Tito» diretto da Muti, più nelle grazie di Karajan, e la regia di Brenner, replica il 28 ago-

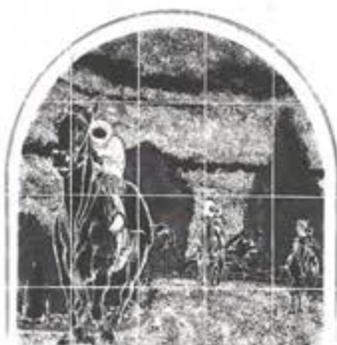
sto. Le altre opere in programma: «Le nozze di Figaro», diretto da Levine con la regia di Ponnelle; «La Cenerentola», direttore Chailly e regista Hampe; «Il ratto dal serraglio», diretto da Stein e regia di Schaaf, la «più originale» dell'estate salisburghese; il «Mosè e Aronne», ancora con la coppia Levine e Ponnelle; ed infine «Der Bauer als Millionär», «Jedermann», «Hochzeit» e «Otello».

Come ogni anno, la Germania offre tutta una serie di appuntamenti minori ma non per questo da trascurare, per chi non ama gli appuntamenti mondani e obbligatori, e la ressa. Tra questi ricordiamo l'estate musicale di Baden Baden, dal primo al 19 luglio, con in programma «Didone e Enea» (il 5 luglio), «Le nozze di Figaro» e «Don Gil» di Tirso da Molina.

A Friburgo, immersa nella Foresta Nera, il Festival internazionale del teatro (26 giugno-3 luglio) ha offerto una settimana intensa, con compagnie sudamericane e dell'Europa dell'Est.

Per chi non teme l'estate in città, segnaliamo gli «Opern-Festspiele» di Monaco di Baviera, il cui clima in luglio ricorda quello di Milano. Il Festival operistico ha preso il via il 4 con «Die Liebe der Danae», di Richard Strauss, diretta da Sawallisch e la regia del nostro Del Monaco, che in Germania gode di buona stampa. Il 6 ancora una regia italiana, quella di Pizzi per il «Mosè», diretto sempre da Sawallisch, ancora sul podio per «Arianna a Nasso», l'8 luglio; e il 12 per «La donna senz'ombra», con la regia di Busse. Il Festival è un omaggio a Richard Strauss, di cui sono in cartellone anche «Salomé», con la regia di Everding e la direzione di Hollreiser, il «Rosenkavalier», diretto da Kout con la regia di Schenk, «Arabella», sempre con Sawallisch e la regia di Beauvais, «Die schweigsame Frau», ed infine «Capriccio», sempre con la direzione di Sawallisch. Ma l'appuntamento più atteso sarà, il 27 luglio, «Il Falstaff» con la direzione di Patané e la regia di Giorgio Strehler. □

# Ascot Ristorante



**Il ristorante  
che non pone  
limiti  
alla fantasia  
dei suoi clienti**

**HOTEL  
TEAM SERVIZI s.r.l.**

20153 MILANO  
Via Caldera, 21  
(angolo Via Novara)

Telefono  
(02) ☎ 4526279  
4525390

IL FESTIVAL DI EDIMBURGO SI APRE A NAPOLI

# BELLA ESTATE SCOZZESE DEL TEATRO NAPOLETANO

*Alla quarantaduesima edizione, la manifestazione ha in cartellone «La gatta cenerentola» di De Simone, «Misericordia e nobiltà» di Scarpetta e «Peppe e Barra» - Prima europea dell'opera «Nixon in Cina» - Le rassegne teatrali d'estate risultano in aumento in tutta la Gran Bretagna.*

LUIGI FORNI

La stagione dei festival teatrali si delinea quest'anno in Gran Bretagna più fitta che nel passato. Come sempre, la scena sarà dominata dal Festival internazionale di Edimburgo.

La manifestazione scozzese, quarantaduesima della serie, sarà concentrata sull'Italia, in particolare su Napoli. Due produzioni teatrali partenopee, mai presentate nel Regno Unito, verranno messe per la prima volta a confronto con l'*humour* di marca albionica: *Misericordia e nobiltà*, la farsa di Eduardo Scarpetta, e *Peppe e Barra*, la fortunata serie di *sketches* interpretati da mamma e figlio che passano in rassegna le amenità, i dolori, le aberrazioni e quella disperata voglia di vivere che promana dai bassifondi della Campania.

L'economia del vicolo, la vitalità insopprimibile delle famiglie accampate nei *bassi*, saranno presentate nel capoluogo della Scozia, area depressa dell'Europa settentrionale, in una simbiosi tra Nord e Sud del continente che valica lo spazio e il tempo, considerando che la miseria tratteggiata da Scarpetta risale all'anteguerra.

Va osservato che lo Stato italiano ha contribuito con duecentomila sterline al finanziamento del Festival, il cui costo complessivo sarà di due milioni e settecentomila sterline (circa sei miliardi di lire).

Ai margini delle rappresentazioni teatrali, tesori di Ercolano o di Pompei che non hanno mai viaggiato fuori dai confini nazionali saranno presentati dal 14 agosto al 5 settembre. Accanto agli attori napoletani si esibiranno a Edimburgo i giapponesi della splendida compagnia Ninagawa, che sapranno certamente rinnovare i successi conseguiti nei precedenti Festival locali con la *Medea* e il *Macbeth*. Questa volta essi portano in scena *La tempesta* di Shakespeare. Il Baxter Theatre di Cape Town entrerà nel cartellone con uno spettacolo polemico verso la politica razzista dell'*apartheid*, congegnato e realizzato secondo lo stile Broadway.

In chiave musicale Edimburgo offrirà la pri-

ma europea dell'opera *Nixon in Cina* basata sulla visita che l'ex presidente americano fece a Pechino nel 1972. Altri motivi di controversie saranno suscitati da una versione contemporanea della leggenda di Edipo ambientata a Londra, con musiche di Mark Anthony Turnage e testo di Steven Berkoff, già applaudito autore di un *Oedipus* in prosa. Il cartellone scozzese include *La gatta cenerentola* di Roberto De Simone, che sarà presentata dal Teatro Mercadante di Napoli, e le marionette siciliane impegnate in ruoli shakespeariani. Traduzioni simultanee sono previste per le recite di *Misericordia e nobiltà*, diretta da Mario Scarpetta, e per *Peppe e Barra*, diretta da Lamberto Lambertini e Peppe Barra.

I contributi delle altre nazioni al ciclo delle rappresentazioni sono molteplici. Il Raam Teater belga di Anversa porterà *Trafford Tanzi* di Claire Luckham, l'acclamata commedia costruita intorno ad una lottatrice da ring, che sarà interpretata alternativamente in inglese, francese e fiammingo.

Il Canada sarà presente con due farse: *B Movie: The Play* di Tom Wood, dedicata a una parodia del cosiddetto cinema di serie B, e *The Rez Sisters* di Tomson Highway, sulle donne di una riserva indiana dell'Ontario ammatite per il bingo, che invadono Toronto con l'intento di arricchirsi giocando.

La Repubblica Federale Tedesca metterà in scena la favola astrale di Rainer Werner Fassbinder *Sangue sul collo del gatto* (ovvero *Marilyn Monroe contro i vampiri*), che descrive l'arrivo sulla terra dell'emissario di una costellazione venuto a indagare sul sistema democratico umano. Da parte tedesco-occidentale è annunciata anche l'operetta *Perichole* di Jacques Offenbach, su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halevy.

La Repubblica Democratica Tedesca sarà rappresentata da Ekkehardt Schall, uno dei più prestigiosi esponenti della Berliner Ensemble di Bertolt Brecht, con una serie di recital individuali.

La ricostruzione di un dramma religioso del dodicesimo secolo arriverà dagli Stati Uniti con *Daniele e i leoni* dello Early Music Theatre.

Due commedie di lingua e spirito francese completeranno la serie del teatro di prosa internazionale: *Les jeux de l'amour et du hasard* di Marivaux, e *Les Petits Pas* dell'autore-regista Dechamp, emulo di Jacques Tati, che introduce gli spettatori in un ospizio per anziani abitato da divi di ieri: un musical sul filo della nostalgia.

Il quadro estivo dei festival teatrali britannici spazia da Edimburgo all'estremo lembo della Cornovaglia, dove il Minack Theatre di Porthcurno alla periferia di Penzance, presenterà una serie di commedie, drammi, musicals e operette che partendo dal *Tartufo* di Molière si concluderà a metà settembre con i *Two gentlemen of Verona* di Shakespeare. Occorrerebbe un numero unico di questa rivista per diffondersi sui vari programmi. Dovrò limitarmi a citare luoghi e date dei Festival in ordine cronologico: dopo *Bath*, *Greenwich* e *Aldeburgh*, in giugno, *York* (specializzato in *mystery plays*) 10 giugno-10 luglio, *Ludlow* 1-10 luglio, *Chichester* 2-16 luglio, *Lichfield* 1-10 luglio, *Cheltenham* 2-17 luglio, *City of London* (teatri del centro Barbican) 3-21 luglio, *Chester* 15-23 luglio, *Cambridge* 16-31 luglio, *Buxton* 16 luglio-7 agosto. □

**LONDRA** - La famosa attrice Joan Plowright si è dimostrata anche regista di talento, come testimonia il suo allestimento di *Married Love*, dello scrittore Peter Luke. Assistiamo a turbolenti episodi nella vita di Marie Stokes mirabilmente interpretata da Susan Hampshire. La Stokes fu a suo tempo pioniere nella campagna per la contraccezione, rischiando la galera per le sue convinzioni. Comunque non fu affatto una blue stocking, come si diceva all'epoca, ma nelle parole della Plowright, «la Germaine Greer della sua generazione che parlò apertamente della sessualità in un'epoca in cui altri non osavano neppure menzionare certe parti del corpo». La Stokes fu amata da Bertrand Russell, H.G. Wells e perfino dal vescovo di Birmingham.

UNA «KERMESSE» DI NOVANTA MANIFESTAZIONI

# EFFIMERA E AFFOLLATA L'ITALIA DEI FESTIVAL

*Lo spettacolo d'estate, introdotto in Italia nel 1911 dal grecista Ettore Romagnoli, è diventato il fiore all'occhiello di comuni e aziende turistiche - La proliferazione va a scapito della qualità, ma le platee all'aperto sono affollate. E il ministero ha incluso le rassegne estive nel calendario teatrale - Occorre adesso coordinare e selezionare: un compito che dovrebbe svolgere la neonata Federfestival - Una costellazione di appuntamenti: eccone la mappa, da Siracusa a Benevento, passando attraverso Spoleto, Asti, la Versiliana, Taormina, Fiesole, Verona, Vicenza.*

ETTORE ZOCARO

La nuova circolare ministeriale che regola le attività della prosa ammette, per la prima volta, che le rappresentazioni estive all'aperto, fino a ieri considerate un'appendice fuori stagione, sono parte integrante dell'anno teatrale. Difatti, vi si sancisce il loro ciclo burocratico-amministrativo in un arco di tempo che va dal primo settembre al 31 agosto successivo. In tal modo, non restringendo più la stagione fino al 31 maggio, è ufficialmente riconosciuto un fenomeno che nel nostro Paese si è sviluppato, dagli anni Sessanta in poi, in dimensioni straripanti.

Il teatro «estivo», che, una volta, era limitato, oltre alle ordinarie rappresentazioni girovaghe dei *Carri di Tespi*, alle rappresentazioni classiche nei teatri antichi e a qualche evento straordinario, in manifestazioni quali la *Biennale di Venezia* e il *Maggio Fiorentino*, ora prolifera ovunque, promosso da istituzioni, enti locali, comuni, aziende turistiche. È il fiore all'occhiello di comunità che, fra luglio e agosto, aspirano a ritrovarsi sotto le stelle, in luoghi storicamente e ambientalmente suggestivi, per sentire le parole di Shakespeare o di Goldoni.

L'inventore dei moderni spettacoli estivi (che non hanno niente a che vedere con le sempre esistite recite in piazza delle maschere o dei giullari della tradizione popolare) può essere considerato il grecista Ettore Romagnoli che, nel 1911, ricevette dal *Comitato dell'Esposizione* di Roma l'incarico di realizzare alcune rappresentazioni classiche sul Palatino. Prescelse *Le Baccanti*, *Le Nuvole* e *Il Ciclope* che, poco dopo, approdarono al teatro greco di Siracusa, dove trovarono la loro giusta sede.

Senza voler ripercorrere la storia del teatro estivo in Italia, ci limitiamo a constatare che, tra l'iniziativa di Romagnoli e quelle attuali, molta acqua è passata sotto i ponti. Nel senso che il teatro all'aperto ha occupato un'infinità di spazi (nel frattempo è sorto un apposito istituto per il dramma antico, l'*Inda*), tanto che gli spettacoli siracusani, in alternanza ad altri che si svolgono a Segesta, sono giunti oggi al loro XXX ciclo con gli allestimenti dell'*Aiace* di Sofocle (regista Calenda) e di *Le nuvole* di Aristofane (regista Sammartano). Elemento che è venuto ad aggiungersi da poco è la nascita, in sede associativa di una *Federfestival*, che si propone il coordinamento delle diverse iniziative. Un'esigenza, quest'ultima, nata dall'eccessiva proliferazione delle manifestazioni salite, nel 1987, a novantuno, tra piccole e grandi, con conseguente scadimento della qualità media delle iniziative.

## IL MEETING DI PARMA

Il Festival *Incontro-azione* di Palermo, riservato a gruppi off italiani e stranieri, dal 12 al 17 aprile e il *Festival di Parma*, con la partecipazione di formazioni europee, hanno aperto nell'88 la serie degli avvenimenti straordinari, che si annunciano affatto ridimensionati. È difficile dire, senza un calcolo preciso, se il loro numero sarà lo stesso dell'anno precedente; certo è che il quadro generale è quanto mai massiccio. La parte propriamente estiva è cominciata con la già ricordata Siracusa (21 maggio-26 giugno), il Festival *Teatro Ragazzi e Giovani* di Torino (27 maggio-16 giugno) e la 4ª edizione del *Festival di Narni*, in provincia di Terni, (18-22

maggio), nella quale, con esperimenti vari, si dà spazio a una nuova forma di scrittura teatrale: il video-teatro. Inizia così, per il critico e l'appassionato, il peregrinare in ogni parte d'Italia.

Altro che margine alla marea di proposte! Quel che persiste è un'affannosa corsa per superarsi l'un l'altro, una sorta di *distinguo* fra le diverse manifestazioni che non sempre è apportatrice di originalità e anzi, il più delle volte, è soltanto un pretesto per fare spendere quattrini.

Naturalmente, il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto (23 giugno-10 luglio) si sente giustamente esentato da certi rilievi. La manifestazione resta la regina di un «concorso festivaliero» fra i più ricercati, con strutture e scelte che rispondono alle diverse esigenze del programma. Forse solo la prosa, negli ultimi anni a Spoleto non ha dato risultati eccellenti; tuttavia due spettacoli come *La metamorphose* di Kafka, diretto da Steven Berkoff, protagonista Roman Polanski, e *Une visite inopportune* di Copi, diretto da Jorge Lavelli, più una «novità» di Mario Missiroli, *Tragedia popolare*, costituiscono di per sé, nell'edizione di quest'anno un incentivo apprezzabile. Son lontani i tempi dell'*Orlando* ronconiano o delle prime apparizioni di Grotowski. I *Due Mondi* ha fatto da guida e molti ora cercano di imitarne le caratteristiche, per cui numerose produzioni, sotto la spinta di offerte economicamente più sostanziose, si dirigono altrove.

Fra i festival nati in questi ultimi anni, ricordiamo quello delle *Ville Vesuviane* a Napoli (dall'1 al 31 luglio), tema il Settecento, con autori che vanno da Gozzi a Diderot a Marivaux. La *Versiliana*, a Marina di Pietrasan-



ta, si trova alla nona edizione: dall'8 luglio al 28 agosto, nella pineta, cara alle scorribande amorose di Gabriele D'Annunzio, si celebra il cinquantenario del Vate con messinscene affidate a Trionfo (*Francesca da Rimini*) e a Giancarlo Sepe, *habitué* della manifestazione (*Il piacere*).

La Toscana, regione tra le più vivaci dal punto di vista del teatro estivo, dà appuntamenti a Fiesole, in luoghi come il *Teatro Romano*, il *Chiostro* e il *Giardino della Badia*, per alcuni progetti del locale «centro di drammaturgia» (in programma testi di Chiti, Torta-Zannoni, Santanelli, Moscato); a Montalcino, a Montepulciano (dove sarà rappresentato un *Laudario* del XIII° secolo per la regia di Tonino Pulci), a Monticchiello, per il tradizionale «autodramma» scritto e recitato dalla gente del posto, e, infine, a Volterra.

## TANTO SHAKESPEARE

Di particolare risalto, sul piano dello spettacolo e del richiamo popolare, le manifestazioni di *Taormina Arte*.

In genere il suo «piatto forte» è stato sempre Shakespeare. Il grande William continua a primeggiare con *Sogno di una notte di mezza estate*, diretto e interpretato da Glauco Mauri, e *La tempesta* del giovane gruppo inglese *Cheek by Jow*. In programma, inoltre, l'immane Pirandello con il sicilianissimo *Liòlà*, per la regia e l'interpretazione di Luigi Proietti.

Un altro luogo caro a Shakespeare è Verona, il *Teatro Romano* fa da cornice a *Antonio e Cleopatra* interpretato da Valeria Moriconi e Massimo De Francovich, regista Giancarlo Cobelli, già allestitore dello stesso lavoro

nel '73.

Nell'area tradizionale rientra, tra il 15 luglio e il 10 agosto, Borgio Verezzi, gradevole paesino della riviera ligure, che nel suo accogliente teatro in piazza ospita diversi spettacoli (*Le baruffe chiozzotte* di Goldoni, *Turandot* di Gozzi, *Falstaff* e *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare), puntando però anche su una produzione propria: *La cortigiana* di Pietro Aretino, regista Roberto Guicciardini. Dal 3 al 17 luglio, ecco *Asti Teatro*, che si distingue come vetrina di nuovi drammaturghi. Si tratta di una funzione che trova conferma in due «novità» italiane (*Festa al celeste e nubile santuario* di Enzo Moscato e *Naja* di Angelo Longoni, premiato al *Riccione*) e in due straniere, di Lars Noren e Martin Walser. Più o meno negli stessi giorni, dal 5 al 10 luglio, il «nuovo» passa per Polverigi, nelle Marche, con lavori interdisciplinari che si avvalgono di mezzi espressivi misti. In evidenza un lavoro di Giorgio Barberio Corsetti, *Descrizioni di una battaglia*, tratto da tre racconti di Kafka. Sempre nell'ottica della sperimentazione si distingue il festival-laboratorio denominato *La cittadella del teatro* che, tra il 9 e il 17 luglio, si svolge a Sant'Arcangelo di Romagna, i cui molteplici spazi, ricavati nel paese e nei dintorni, si offrono con slancio alla «ricerca» italiana e straniera (nome di lusso, questa volta, il cileno Raoul Ruiz, noto per i suoi film e le sue «provocazioni» teatrali).

In un ambito piuttosto singolare rientra Gibellina, zona terremotata della Sicilia, dove si incontrano avanguardia e tradizione. Si pensi al suo cartellone che presenta *Edipo re* di Igor Strawinskij, su libretto di Jean Cocteau, per la regia di Mario Martone, e *Le*

*troiane* di Euripide, per la regia di Therry Salmon.

Sempre in Sicilia, a Marsala e all'isola di Mozia, tra il 15 e il 25 luglio, prenderà il via (è il primo anno) un «progetto Mediterraneo», con un convegno e uno spettacolo cui prenderanno parte, in diversi recital, Giancarlo Sbragia, Irene Papas e José Luis Gomez. Il tutto promosso da un neonato «Ente Teatrale Mediterraneo». E a Erice, ancora in Sicilia, dal 12 al 15 settembre Carlo Quartucci completerà il suo «progetto Pirandello» (cominciato con «La favola del figlio cambiato»), allestendo sulle Torri del Balio, vicino al Castello di Venere, «I giganti della montagna». Da ricordare ancora il *Festival del Teatro Italiano* di Fondi (dal 23 luglio al 16 agosto) che ha il merito di proporre novità italiane, incoraggiando così il nostro repertorio che, come al solito, stenta a trovare la via del palcoscenico. Nella cittadina laziale è stato costituito un promettente *poker*: *Addio amore* di Franco Cuomo, *Oh, Cabiria!* di Renato Giordano, *Il palco delle nebbie* di Giorgio Manacorda, *Il protagonista* di Luigi Malerba e *Al posto di Giambattista* di Roberto Mazzucco.

## MA GLI STRANIERI?

Ancora non si possono trascurare Vicenza, con gli spettacoli dell'*Olimpico* (protagonista il teatro spagnolo di Calderon de la Bar-

Il teatro itinerante del festival d'estate in un disegno di Roberto Perini.

OCCHIO CRITICO SULLE RASSEGNE D'ESTATE

## SAGHE DEL CONSENSO?

DOMENICO DANZUSO

**C**ategoria a rischio, quella dei critici drammatici. Rimasti in pochi quelli della vecchia generazione, ma pur reintegrati da nuovi adepti divisi tra un giornalismo del consenso sempre più imperante e la stroncatura come abito mentale, eccoli correre in estate a destra e a manca, saltare da un treno a un aereo, inerparsi per montagne e valli su autobus ora affollati e accaldati, ora cadenti e vuoti, residui fino ad esaurimento di autolinee in estinzione.

Ma soprattutto, categoria a rischio perché continuamente stressata e, di fatto, priva di ferie distensive e rigeneratrici.

Il tutto non tanto per la gioia della scoperta, della novità autentica, della genialità esplosiva e magari esaltata da una solare gioia di vivere all'aria aperta, quanto piuttosto per la liturgia del déjà vu, che non è solo ripetitività del passato ma anche del prossimo venturo: della stagione invernale appena conclusa cioè e di quella che fin dall'apertura riproporrà certe rappresentazioni gabellate per festivaliere con appena qualche adattamento scenografico. Ed è una fortuna che spettacoli di routine sostanzianti autentiche offese al pudore culturale, scompaiano, appena dopo il debutto, negli anfratti teatrali archeologici della zona.

Il fatto è che dovunque si organizzano festival, i quali, attraverso l'abito della costituzionale «educazione permanente» del cittadino italiano, perpetuano clientelismo di sovvenzioni locali e malinteso turismo di massa; sagre paesane e rituali profani iscritti all'interno di feste patronali.

Una volta di Teatro estivo-autunnale si parlava quasi esclusivamente a Venezia in sede di Biennale, ed era poco; ora che quell'attività lagunare, Carmelo Bene imperante, è stata cancellata (e giustamente, dovendosi una volta o l'altra mettere dei punti fermi alla Storia) per rescritto del Principe, i festival di prosa con digressioni musicali e ballettistiche, proliferano dovunque in maniera incontrollabile e addirittura a macchia d'olio, quasi entrando nella dimensione futuribile della grande ameba bio-fantascientifica. E sarebbe un gran bene se tutto ciò servisse al Teatro, se al numero corrispondesse qualità e apporto di sangue vivo: se cioè scopriremmo a ogni piè sospinto i Visconti immaginifici e, a un tempo, rigorosi dei primi festival spoletini, o «Compagnie dei giovani» con la forza di quelli ultrapremiati apparissero disposti a usare la propria versatilità geniale per inventare il Bello, lo Straordinario, il Perfetto, senza vessare il pubblico

fino alla noia soporifera e senza spingere nel baratro finanziario financo enti pubblici. I quali, in fondo — e non è male ricordarlo — spendono il nostro denaro.

Purtroppo, invece, pochissime le scoperte e pochissime financo le «esclusive» nazionali o estere. All'ampliamento dell'offerta è in effetti corrisposto un appiattimento qualitativo che fa simile l'Umbria alla Campania, la Sicilia al Veneto, la Toscana alla Liguria. Non tanto per gli interscambi che magari faranno somigliare — stante alcuni titoli uguali, appena sfalsati nelle date — Verona a Taormina, ma soprattutto per la mediocrità di fondo che caratterizza la maggior parte delle manifestazioni e per quel senso di déjà vu di cui discorrevamo all'inizio.

Scomparso o quasi «il grande attore» (se si vuole, mito ormai ridimensionato anche dal gusto), è purtroppo scomparso anche «il grande regista» e, conseguentemente, «il grande spettacolo»: non per nulla, nel 1985, al Festival dei Due Mondi si gridò al miracolo quando un regista giovane come lo spagnolo Luis Pascal propose quel suo Eduardo II di Marlowe-Brecht che, come impianto, recitazione, rigore e inventiva, usciva autenticamente dall'usualità. Fu allora come respirare l'atmosfera magica che a Venezia creò Peter Brook con il suo shakespeariano Sogno di una notte di mezz'estate o, ancor prima, col Titus Andronicus dominato da attori come Vivien Leigh e Laurence Olivier; o come quella aleggiante nelle medievali stradette di Spoleto per le «invenzioni» di Luchino intorno a Violetta e Manon nuove di zecca, inserite in messinscena di estenuata bellezza.

Oggi, nell'affollarsi di spettacoli festivalieri, all'affannato critico (magari un po' interdetto e talvolta addirittura stravolto) non rimane spazio che per il mestiere, per il generico, per il non meravigliarsi di nulla nel bene e nel male. Tanto il Teatro vuole solo il consenso dei giornali e soprattutto del pubblico. E quest'ultimo (il consenso del pubblico, cioè) a un punto tale da premiare con i cosiddetti «biglietti d'oro» in una grande fièvre d'agosto di ogni anno a Taormina splendida e sognata, la quantità degli spettatori e non lo spettacolo, come se l'affluenza di pubblico può significare scelta artistica o di qualità, o non piuttosto, come molto spesso accade, «non scelta», usualità, moda, divismo, acquietamento verso il prodotto «facile», d'intrattenimento. O, come direbbe Brecht restituitoci vivo e vitale dal recente Galileo di Scaparro, «digestivo». □

ca e di Tirso de Molina); Reggio Emilia con *Micro Macro*, dal 18 al 22 luglio, originale bottega creativa; Muggia, nei pressi di Trieste, il cui *Festival dei ragazzi* vanta notorietà e partecipazioni internazionali. Si aggiungono Chieri, che ha ripreso il suo *Festival del Nuovo Teatro*, con formazioni indiane e variazioni di Eugenio Barba su *Judith*; Sirolo, che si dedica al ricordo di Franco Enriquez, Mentana, Tagliacozzo, Spoltore, Santa Severa, oltre alle puntuali rappresentazioni nelle cavee di Ostia, Minturno, Tindari, Pietrabbondante. Il tutto, se vogliamo fissare un termine alla girandola, si conclude a Benevento, dal 5 al 15 settembre, con la *Città Spettacolo* di Ugo Gregoretti che basa le sue scelte su un unico tema-conduttore. Tocca quest'anno alle «lingue vincenti», dopo le «lingue sconfitte» dell'edizione scorsa, con le

rappresentanze di diverse regioni, in particolare Campania, Sicilia, Lazio, Piemonte, Lombardia e Veneto che più di altre hanno chances in questo senso.

Indubbiamente, l'effimero teatrale non è mai parso tanto effimero come per gli spettacoli che, in estate, si danno per pochissime sere, per lo più seguiti da un pubblico distratto, voglioso di refrigerio atmosferico, propenso più a un buon gelato che ai giochi linguistici di Moscato.

Ma, per fortuna, non è sempre così. In diversi casi si riscontra una partecipazione sorprendente (Sant'Arcangelo, Polverigi, le Ville Vesuviane, Spoleto, Verona e Taormina possono essere citati positivamente), anche quando non tocca a un «mattatore» mobilitare la piazza. Se non lo fosse, sarebbe assurdo vedere azionate tante forze in un così ampio

ventaglio di palcoscenici che offrono richiami a intenditori, curiosi, appassionati dell'establishment, ricercatori del nuovo.

Forse ci troviamo di fronte a un nuovo criterio di fruizione della cultura teatrale di massa, che i festival estivi stanno coltivando e allargando. Il fatto che il fenomeno si ripeta da diverse stagioni, e in luoghi che si ripropongono dopo i primi rodaggi, merita di essere approfondito. Tutto sommato, le ragioni turistiche — che in un primo momento sembravano soffocare tutte le altre — stanno passando in second'ordine, specie se si riflette sul carattere quasi sempre domestico, (ad eccezione di Spoleto, Siracusa e qualche altra) di manifestazioni che, a differenza di Avignone, Edimburgo e altri centri europei, difficilmente riescono ad attirare un pubblico di stranieri. □

ROBERTO  
DE MONTICELLI

L'ATTORE

Quarant'anni di teatro  
vissuti da un grande critico.

Temi e figure della scena italiana  
dal dopoguerra ad oggi.

GARZANTI

*A cura  
di Odoardo  
Bertani*

*Dello stesso  
autore:*

**L'EDUCAZIONE  
TEATRALE**

**Premio  
Campione 1988**

RESTAURO DEL «COCCIA» E FERVORE DI ATTIVITÀ

# COME NOVARA RINASCE AL TEATRO

*Fra un anno uno dei pochi grandi «teatri di tradizione» italiani, dove direbbero Toscanini e Cantelli, sarà restituito non solo alla lirica ma anche alla prosa - Intanto, tramite il novarese Umberto Orsini, sono state prese iniziative di coproduzione che hanno interessato un pubblico prima disperso fra Milano e Torino - Prevista una scuola di recitazione.*

RENZO CRIVELLI

**N**ovara: una città agricola che, negli ultimi cent'anni, ha visto crescere progressivamente il settore industriale (basti citare la Montecatini e l'Istituto Donegani, l'Alivar-Pavesi, la Dynamit Nobel), fino ad inserirsi a pieno diritto nell'asse più produttivo d'Italia, che va da Milano a Torino e che, con l'emblematica sigla Mi-To, sintetizza un vasto progetto di sviluppo tecnologico. La sua vocazione, dunque, è sempre stata caratterizzata dall'intraprendenza commerciale (è sede di una tra le maggiori banche italiane: la Popolare di Novara), nel segno di un'operosità assidua e, forse, non particolarmente attenta alle suggestioni della cultura.

Soltanto negli ultimi cinque anni, in virtù di un maggiore coinvolgimento dell'amministrazione comunale che ha puntato sulla rinascita culturale cittadina, e che ha cercato nuovi e diretti collegamenti con le industrie e gli enti locali (non dobbiamo dimenticare che Novara è anche sede di una grossa casa editrice come De Agostini), la città ha registrato un interessante cambiamento. Abituata ad essere tributaria della vicina Milano — mezz'ora di treno, venti minuti di auto — e, almeno organizzativamente, a subire più o meno arbitrarie «colonizzazioni» da parte del capoluogo piemontese, non incline a decentrare cultura senza imposizioni funzionali al mantenimento della propria *leadership*, Novara ha lungamente alimentato, al suo interno, un pernicioso luogo comune: che cioè, proprio a causa della sua collocazione geografica e delle sue tradizioni, sarebbe stato inutile produrre cultura per un pubblico assai ben addestrato nel gusto e nelle esigenze culturali dalla troppo vicina Milano. Un pubblico, in ultima analisi, ben accasato nelle comode poltrone dei teatri milanesi.

## FAME DI CULTURA

Ma le cose, evidentemente, non stavano così. E la scelta, da parte dell'assessorato alla Cultura, di puntare inizialmente proprio sul teatro per il rilancio della città lo ha dimo-

strato chiaramente, facendo di questo centro agricolo-industriale un significativo esempio di come sia proprio la provincia a detenere inaspettate potenzialità. Nel giro di alcuni anni, con la scelta di un cartellone di livello e l'abbandono del tradizionale rapporto di dipendenza con lo Stabile di Torino (il quale, il più delle volte, fungeva da mero agente teatrale, collocando compagnie di giro senza un disegno organico), il Comune di Novara ha cominciato ad «attirare» compagnie di prestigio e a portare in provincia — con la collaborazione, rivelatasi subito più costruttiva, dei teatri milanesi e romani — opere di qualità che, il più delle volte, erano programmate proprio nel vicinissimo capoluogo lombardo. Ciò ha permesso un lento ma progressivo recupero dell'utenza di teatro abituata da anni ad abbonarsi a Milano.

## CONTRO L'EFFIMERO

Il rientro di quest'utenza, a dire il vero, ha stupito gli stessi amministratori comunali. Non solo la città era affamata di cultura, ma questa sua vocazione era sempre rimasta celata all'interno delle numerosissime organizzazioni private o no (moltissimi i Cral), che gestivano campagne di abbonamenti ai teatri milanesi e colonne di pullman per i trasporti. Il fenomeno, dopo le prime paure e perplessità («ma anche da noi è possibile fare sul serio?») prese a lievitare, generando nuovo interesse, specialmente tra i giovani. Nel giro di un paio d'anni l'Assessorato alla Cultura si è trovato a gestire oltre tremila abbonamenti (subito rivelatisi «affezionatissimi»). Ed ha, conseguentemente, aumentato il numero delle repliche, portandole dapprima a tre (molti erano quelli che non trovavano posto) e poi addirittura a cinque, balzando tra le piazze provinciali italiane più appetibili.

Ma si è fatto di più, specie in direzione di una nuova «produttività». Si sa, l'attenzione dell'industria per la sponsorizzazione culturale è un fatto abbastanza recente e, dopo avere interessato le grandi città d'arte o quelle tra-

dizionalmente produttrici d'arte (da Venezia a Milano a Torino), ha cominciato a distribuirsi anche in provincia. Nel caso novarese, data la presenza di grandi industrie, volontà e disponibilità finanziarie formarono un interessante binomio su cui l'Assessorato, guidato da Antonio Malerba, un giovane amministratore affascinato dalla possibilità di varare un disegno organico di sviluppo culturale che non risentisse delle deleterie «ricadute» delle numerose fiere dell'effimero patrocinate da molti comuni d'Italia, cominciò a contare. Ovviamente, in un'atmosfera di aspettative quale quella che si andava delineando, anche taluni imprenditori locali illuminati sentirono il bisogno di scendere in campo. Grazie alle sponsorizzazioni, che coprono l'80 per cento delle attività dell'Assessorato (contando anche, oltre alla ricca stagione di prosa, una stagione lirica, una stagione di danza, una stagione concertistica di appoggio alle due gestite da organismi privati, mostre come quella dedicata al centenario dell'architetto Alessandro Antonelli, convegni internazionali come il recente «L'Altrove narrato», che ha coinvolto tre sedi universitarie: Torino, Milano e Trieste), era dunque possibile fare quel salto qualitativo verso la «produzione» che soltanto pochi mesi prima era considerato soltanto un sogno.

In questo caso, tramite un attore di origine novarese, Umberto Orsini, il Comune stabilì un collegamento con il Teatro Eliseo di Roma. Orsini, tenuto conto della potenziale *audience*, si accordò per una «co-produzione», con prove a Novara e prima nazionale al Civico Teatro Faraggiana, sede temporanea della stagione di prosa. Gli *sponsors* novaresi avrebbero contribuito alla realizzazione di questo interessante progetto che invertiva per la prima volta una annosa (e sterile) tendenza: finalmente era Novara a creare un fatto culturale a livello nazionale e ad esportarlo in tutt'Italia. Nascevano spettacoli come *Miele selvatico* dal *Platonov* di Cechov (1985-86), *Volpone* di Ben Jonson (1986-87)

e *Amadeus* di Shaffer (1987-88). E la loro nascita, testimoniata dalle prove in teatro, era un avvenimento culturale aperto alla città. Il coinvolgimento, concordato con la compagnia, delle scuole novaresi contribuiva a creare un'aspettativa proprio tra i giovani, il serbatoio naturale del futuro, e a ciò, in un ampio programma di «avvicinamento» ai testi che si stavano allestendo, si aggiungevano i fortunatissimi incontri tra i ragazzi e gli attori, le tavole rotonde sugli autori teatrali, le conferenze di professori universitari e specialisti.

## PROGETTO ORGANICO

Sulla scia propulsiva del teatro e, per così dire, all'ombra dell'unica, grande tradizione di spettacolo da sempre legata alla città — il melodramma — si delinea a questo punto una ulteriore iniziativa. Novara, infatti, non ha solo il Civico Teatro Faraggiana (edificato negli anni Trenta). Da un secolo a questa parte quasi tutti gli avvenimenti culturali di rilievo ruotano intorno al grande Teatro Coccia, uno dei pochi «teatri di tradizione» italiani, dalla interessante architettura *fin de siècle* (fu inaugurato nel 1888 da Toscanini, che vi diresse gli *Ugonotti*) assai provata però dai guasti del tempo. Di proprietà privata, appartiene alla Società dei palchettisti, ed è ormai relegato alla marginale funzione di cinematografo. Il Comune, dopo lunghe trattative, lo acquisisce ed inizia, con contributi di privati (la Popolare di Novara), il suo completo restauro, basato su di un rigoroso recupero filologico e storico. Il Coccia, infatti, presenta una straordinaria omogeneità costruttiva: è un contenitore completamente autonomo progettato per «raggruppare» attorno agli spazi teatrali innumerevoli funzioni collaterali di tipo culturale (ha sale e saloni per stages di teatro, conferenze, un museo musicale, le prove di piccole compagnie, ecc.). Nasce pertanto il progetto del «grande Coccia», che ha l'ambizione di sperimentare a Novara un notevole rafforzamento della programmazione teatrale, con 7-8 spettacoli rappresentati per cinque serate, con capacità di utenza che si avvicina ai quattromila spettatori. Con la «realizzazione — come si legge in un documento programmatico dell'Amministrazione — di rassegne o festival a tema, o comunque improntate alla ricerca e alla valorizzazione delle espressioni teatrali d'avanguardia e contemporanea, il tutto accompagnato con iniziative costanti di tipo formativo, quali conferenze di presentazione dei testi, convegni su autori e temi di particolare significato, laboratori, prove aperte agli studenti nel caso di allestimenti realizzati a Novara, sino alla possibilità di corsi di recitazione, mimo, ecc. da tenersi in collaborazione con le scuole di Milano».

Attualmente il Coccia è in fase avanzata di restauro (si prevede la sua solenne riapertura entro dodici mesi con un concerto degno di quello, toscaniniano, che lo inaugurò e di quello, diretto dal giovane erede di Toscanini, Guido Cantelli, prematuramente scomparso nel 1956. Gli accordi con il Teatro Eliseo di Roma per una nuova produzione nel 1988/89 sono praticamente assicurati. Lo stesso vale, attraverso la collaborazione diretta di Ugo Ronfani, per il collegamento con le scuole per attori. In città, dove sono nel frattempo sorti alcuni gruppi teatrali di giovani desiderosi di respirare questa atmosfera di sperimentazione, c'è grande aspettativa. □

L'ISTITUTO DI FEDERICO DOGLIO

# PER UN TEATRO DELLE RADICI

*Lo studioso ci parla del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale: origini, scopi, travagliato percorso. E progetti.*

MARIE JOSÉ HOYET

**H**YSTRIO - *Come e quando nasce, professor Federico Doglio, il Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale?*

**DOGLIO** - In modo curioso e per caso, in occasione della presentazione a Viterbo, nel 1973, di un libro di un mio assistente, Quirino Galli, che aveva scoperto nell'archivio vescovile una commedia cinquecentesca, *Cangiaria*. I rappresentanti dell'Ente del Turismo mi chiesero consiglio per una iniziativa che coinvolgesse la città e l'Università. Proposi un centro che non esisteva ancora in Italia, da intitolare *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*. Mi dissero che la cosa era interessante, anche perché avrei potuto fare all'interno degli spettacoli. Il Centro, sovvenzionato dall'Ente del Turismo, nacque nel 1975.

**H.** - *Qual è stata la prima rappresentazione?*

**D.** - Cominciammo con i *Benedettini di Sant'Anselmo*, a Roma, tra i massimi cultori europei del canto gregoriano, che vennero a Viterbo per un convegno, *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale*, nella chiesa di San Sisto. Va sottolineato che nei dieci convegni viterbesi abbiamo sempre cercato di avere come sfondo un ambiente architettonico d'epoca legato all'opera che veniva rappresentata e al tema del convegno. Quanto ai *Benedettini*, le loro tre ore di liturgia affascinarono i convegnisti; purtroppo ci fu un problema per filmare quello che per i frati era pur sempre un rito, e dovemmo accontentarci di brandelli di prove.

**H.** - *Lei ha parlato di rito: tale ritualità è specifica o del teatro in genere?*

**D.** - Nel Medioevo si iniziò con il dramma sacro, sceneggiando episodi della vita di Cristo; ogni festa religiosa aveva il proprio teatro sacro, prima a livello simbolico, poi realistico. La sacralità in senso stretto si è perduta, ma è rimasta quella del fatto teatrale che è pur sempre un evento magico, la creazione di un fantasma poetico che concreta in sé l'esperienza di vita e quella interiore.

**H.** - *Tornando al Centro, può dirci come esso è andato avanti negli anni?*

**D.** - Si è ripetuto quello che è successo nel primo anno: scelta di un tema che esplori un fenomeno poco studiato, in Italia e all'estero, di teatro, dalla caduta dell'Impero romano d'Occidente fino a tutto il Quattrocento e primo Cinquecento; scelta di un testo e di una compagnia professionista che lo studi, al fine di rappresentarlo, prima con me, poi con il regista; scelta dei relatori, convegno annuale e spettacolo nel contesto del convegno stesso. Dopo quattro anni di felice convivenza con l'Ente del Turismo, nel 1979 la Provin-

cia di Viterbo divenne il nostro referente. Per alcuni anni il nostro rapporto fu positivo. Poi, per motivi di incompatibilità psicologica con l'assessore alla Cultura, siamo venuti a Roma, accolti a braccia aperte dall'assessore Gatto. Purtroppo anche a Roma non sono mancate le difficoltà. Ciò vuol dire che abbiamo dovuto, con sacrificio personale, anticipare i compensi agli attori, perché avevamo sperato nella rapidità dell'Amministrazione. In ogni modo, l'aiuto del Ministero e quello dell'Ente, che ci ha dato una sede in via Arcione 98, in quella che è la famosa Casa del Teatro e al Teatro Valle, che ci viene concesso per questi nostri spettacoli romani, sono stati preziosi.

**H.** - *I progetti per il futuro?*

**D.** - Sono caratterizzati dal fatto che il nostro Centro Studi non può essere soltanto Centro di produzione di convegni e di spettacoli. Abbiamo la stima dell'Università di Viterbo, che ha stipulato con noi una convenzione nel periodo di trapasso, poi dell'Università la Sapienza di Roma, che ha stipulato una seconda convenzione. Grazie a queste convenzioni e a giovani di talento a cui pensiamo di poter riconoscere delle borse di studio, speriamo di poter trovare forze organizzative e culturali.

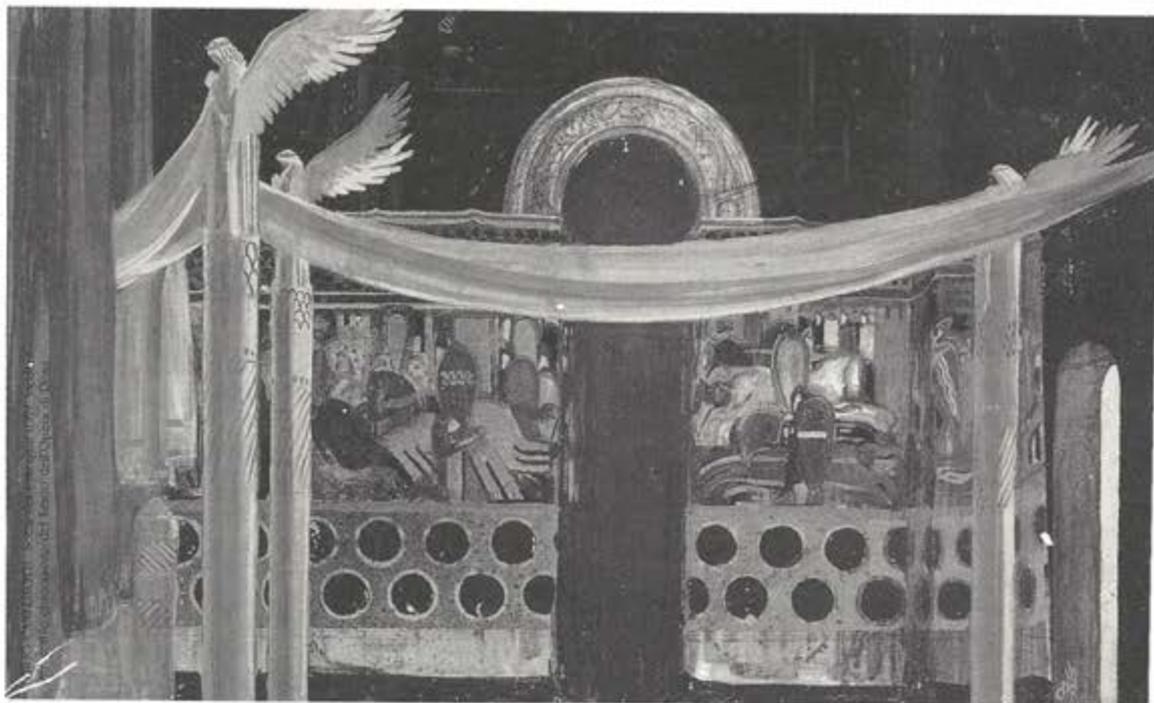
**H.** - *Quale materiale di consultazione offre il Centro?*

**D.** - Esso mette a disposizione la serie dei volumi degli atti dei nostri convegni, contenenti tutte le relazioni e le comunicazioni: per ora sono 11, presto saranno 12; una piccola biblioteca specializzata, da unificare con quella rimasta a Viterbo; i 15 filmati in videotape; un archivio stampa teatrale, valido elemento di aggiornamento.

**H.** - *In quale prospettiva vengono scelti e sceneggiati i testi?*

**D.** - Nella prospettiva di un teatro di antiquariato, che sia cioè conservativo e restitutivo dei testi del passato talvolta misconosciuti o dimenticati. Quest'anno si è presentata la possibilità della messinscena della *Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo*, di Lorenzo de' Medici. È una specie di testamento politico il quale, venti anni prima del *Principe* del Machiavelli, utilizza lo schema ed il linguaggio della sacra rappresentazione toscana per esprimere le proprie idee sul potere. Occorre dire che, nella prospettiva indicata, viene conservata l'integrità testuale e filologica. Certo, sarebbe assurdo non avvalersi dei mezzi che la moderna tecnica teatrale offre; il non utilizzarli vorrebbe dire soltanto fare un'operazione archeologica e non uno spettacolo vivo. □

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



## QUANDO ARTE CHIAMA UN TELEFONO RISPONDE PER TE

 SIP



I PREMI PER IL TEATRO ALLA BORBONI, A GASSMAN E A RANDONE

# TRE «INTRAMONTABILI» PER IL FIUGGI 1988

**T**re premi di 30 milioni ciascuno, conferiti *ex-aequo*, al Teatro, nell'ottava edizione del Premio Fiuggi del 15-16 luglio. Nella cornice della cittadina termale, frequentata, oggi come in passato, da celebri personaggi per le virtù terapeutiche delle sue acque, Paola Borboni, Vittorio Gassman e Salvo Randone ricevono il premio denominato *Una vita per il Teatro di Prosa*, da una giuria composta da Guido Alberti, Alba Calia, Franz De Biase, Giorgio Prosperi, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Renzo Tian, Lucio Villari, Sergio Zavoli e presieduta da Giorgio Petrocchi.

Al pubblico, presente alla cerimonia, il compito di assegnare invece un premio speciale, di 20 milioni al preferito fra i tre vincitori della Scena, che al teatro hanno dedicato la loro vita.

Altre autorevoli giurie assegnano altrettanti premi nelle altre sezioni. I presidenti sono: per l'architettura Paolo Portoghesi, per l'archeologia Carlo Pietrangeli, per il premio speciale per la medicina Alessandro Beretta Anguissola. Premiati inoltre, con 15 milioni, un saggio sulla riforma delle istituzioni (la giuria è presieduta da Giovanni Spadolini) e un saggio di politica economica e finanziaria (coordinatore della giuria Rodolfo Rinaldi).

I sei premi sono stati istituiti dal Consiglio generale della Fondazione Fiuggi per la Cultura che annovera Giulio Andreotti come presidente e Giuseppe Ciarrapico ed Enrico Manca come vice-presidenti.

La Fondazione è nata sei anni fa dal desiderio dell'Ente Fiuggi Spa di promuovere una stretta collaborazione tra l'imprenditoria e la cultura, sulla scia di una tradizione che vedeva Fiuggi come punto di incontro sociale e culturale. Sei anni di attività che, tra seminari e convegni su problematiche di attualità, e la pubblicazione di una collana specifica denominata i *Quaderni di Delta*, non si esauriscono dunque nei Premi, pur importanti e significativi, assegnati, come di rito in luglio.

Ricordiamo, in una veloce carrellata sulle edizioni precedenti, gli insigniti Mario Luzi, Indro Montanelli, Renato Guttuso. Ogni tre anni, infine, le Palme d'oro della cultura vengono assegnate a personaggi internazionali che abbiano apportato all'umanità, con la loro dedizione e i loro studi, benefici degni di eccezionale riconoscimento. Nel 1987 una

giuria di studiosi italiani ha selezionato 170 candidati del mondo della medicina e della biologia; per i nove finalisti la difficile scelta è stata affidata a una giuria internazionale con ben quattro premi Nobel. Vincitore è risultato lo statunitense Paul C. Lauterbur, per avere intuito la possibilità dell'utilizzo della risonanza magnetica e averne realizzato l'applicazione. *Silvia Borromeo*

**ROMA** - L'Associazione scrittori di teatro ha assegnato il premio «La lente d'oro» al critico Domenico Danzuso del giornale *La Sicilia*, per avere valorizzato il repertorio nazionale contemporaneo. «L'equa mercede» è stato assegnato, con le medesime motivazioni, all'organizzatore teatrale Mauro Carbonoli.

**ROMA** - Saranno proclamati alla fine di luglio, nel corso dell'VIII Festival del Teatro Italiano, i vincitori del premio Fondi-La Pastora, giunto alla sua XIV edizione, per un'opera teatrale inedita.

**ROMA** - La commissione di lettura dell'Istituto del Dramma Italiano ha comunicato i nomi dei vincitori del Concorso IDI 1988: M. Letizia Compantangelo per *Trasformazioni*, Antonio Nediani per *La grazia umana* e Giacomo Piperno per *Amori difficili*. È stato inoltre segnalato il testo di Carla Van gelista e Luca Di Fulvio Solo per *amore*.

**ROMA** - Con il patrocinio dell'I.D.I. e la collaborazione dell'A.S.S.T. è stato bandita la terza edizione del Premio Giuseppe Fava, per opere teatrali inedite e non rappresentate che affrontino la tematica della violenza, della corruzione, del privilegio e della mafia nella società italiana. Il premio è organizzato dall'AICS, alla cui segreteria le opere dovranno pervenire entro il 31 ottobre 1988.

**ROMA** - Il Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale ha bandito un concorso internazionale per due borse di studio riservate a giovani laureati che abbiano discusso una tesi su argomenti attinenti al teatro medioevale e rinascimentale italiano nello scorso anno accademico.

**ROMA** - Enzo Siciliano e Roberto Toni sono stati nominati rispettivamente direttore artistico e direttore organizzativo del Teatro Stabile di Calabria. Hanno assicurato per il prossimo cartellone grosse novità assolute e riprese di testi «ingiustamente dimenticati del '900 assieme a lavori stranieri restituiti in italiano dagli scrittori».

**ROMA** - Sono stati consegnati i premi «Diego Fabbri» dedicati alla saggistica dello spettacolo. Nella sezione teatro il riconoscimento è andato a Paolo Emilio Poesio per Maurizio Scaparro, l'utopia teatrale.

**ROMA** - L'Unat, sezione teatro a gestione cooperative, ha un nuovo comitato di presidenza eletto all'unanimità dal consiglio direttivo, dell'Agis. Ne fanno parte Mauro Carbonoli e Giorgio Guazzotti. È subito cominciata un'analisi sugli assetti organizzativi dell'Agis e del teatro italiano.

**ROMA** - Federico Fellini ha firmato un accordo con Rai Due per la produzione di alcune trasmissioni dedicate all'attore. Protagonista-simbolo: Salvo Randone per la tradizione più classica, Marcello Mastroianni, attore-divo e «compagno di viaggio» di Fellini, e altri ancora.

**ROMA** - I premi Diego Fabbri di quest'anno sono stati assegnati, per la sezione teatro, a Paolo Emilio Poesio per il suo libro Maurizio Scaparro: l'utopia teatrale e, per la sezione speciale, a Andrea Bisicchia per *Tutto il teatro di Strindberg*, presentato da Hystrio.

**PERUGIA** - A maggio si sono avute due giornate di studio promosse dall'Etì, con associazioni di categoria ed esperti del teatro di ricerca, sulla funzione del nuovo teatro all'interno della scena nazionale. Hanno partecipato alcune compagnie, operatori e critici.

**FANO** - Si sono riuniti l'11 e il 12 giugno, i critici di teatro iscritti all'Anct. Il dibattito ha ripreso i temi del recente convegno di Spoleto sulle difficoltà che incontrano i critici di teatro nell'esercizio della loro attività, in un clima caratterizzato da un diffuso conformismo culturale, ma ha anche messo l'accento sulla necessità di procedere al rinnovamento dell'Associazione. Cominciando con una revisione dell'albo degli iscritti, al fine di escludervi coloro che non svolgono o non svolgono più una funzione critica assidua e reale, sulla stampa, nella radiotelevisione e negli istituti accademici. E procedendo ad una riforma statutaria, che garantisca una maggiore trasparenza della vita associativa. Sulla base di un ordine del giorno presentato da Ugo Ronfani, un gruppo di lavoro ha elaborato nel corso del convegno le linee di fondo del nuovo statuto che dovrà essere approvato entro un anno e definirà meglio i criteri di appartenenza, l'impegno di promozione della cultura critica, la salvaguardia dell'autonomia professionale e geografica, l'uso delle deleghe, i casi di incompatibilità. È stato nominato un direttivo formato da Ursic, Caponetto, Mancioti, Colomba, Petroni, Tian e Liberini.

I PROGRAMMI DELLO SPETTACOLO  
PER UN MILIONE DI SICILIANI

## PALERMO LABORATORIO DEL NUOVO IMMAGINARIO

*Mentre Vittorio Fagone sta realizzando un piano organico per grandi esposizioni e centri museali, Pietro Carriglio lavora ad un Festival internazionale del Teatro, proiettato su nuovi spazi scenici - Intanto l'Università palermitana prepara un proprio archivio dello Spettacolo - L'obiettivo è quello di uscire finalmente dai limiti del dialetto-etnia.*

RENATO TOMASINO

Oltre un milione di abitanti nel territorio metropolitano, senza considerare le grandi periferie intensamente urbanizzate ed estese a macchia di leopardo su tutta quella vasta area che un tempo fu la «conca d'oro» e fino alla corona dei monti; ma un centro storico sparito, distrutto dalle bombe di quarantacinque anni fa, disgregato dall'emigrazione popolare, immiserito dal crollo economico delle attività tradizionali, attaccato dalla lebbra del degrado ambientale. Questa l'immagine urbanistica della Palermo attuale; alla quale, su altri versanti, corrispondono altre immagini: le speculazioni dei grandi appalti, le immense fortune spesso occulte e più spesso ostentate e le sacche di inqualificabile miseria, il traffico internazionale della droga e i crimini mafiosi, l'impetuoso sviluppo dei consumi anche culturali e l'assenza di industrie e di classe operaia, sicché il terziario domina sovrano. Probabilmente ci vuole del coraggio a definire tutto ciò una «megalopoli» del nostro tempo. E invece è proprio il caso di definirla tale, Palermo, se a differenza della città prospettica rinascimentale orientata dalle mura e dal cosmo tutto, se a differenza della metropoli industriale e produttrice d'ideologia e cultura otto-novecentesca, per «megalopoli» intendiamo il territorio urbano vasto, in forme e discontinuo, il territorio dai contrasti stridenti e dove il più radicato provincialismo convive con i più arditi attraversamenti dell'immaginario planetario; il «deserto metropolitano» insomma, solcato da piste che ora aprono a nuovi, inebrianti orizzonti e ora sembrano franare e perdersi definitivamente. Ché anzi, adesso, saremmo tentati di definire così la Sicilia tutta con i suoi oltre cinque milioni di abitanti e la cancellazione dell'autoctona cultura contadina, le zone di sottosviluppo e le altre tecnologie di ogni tipo, anche elettroniche, fino a quelle sofisticate e di morte delle basi militari internazionali. Perdita di cultura e d'immaginario, deserti

densamente popolati, correnti planetarie: che si vuole di più perché si parli di «megalopoli»? Il termine ben s'attaglia a tutte le simili situazioni di quel gran Meridione che contraddittoriamente emerge in tutto il pianeta.

### SCENA MEDITERRANEA

Ora, mentre c'è chi s'adatta sui valori d'una tradizione culturale in pezzi e anzi vi fonda il proprio potere di sottogoverno sia alla Regione che presso gli altri enti locali (si veda quanto si spende nell'isola in nome di un teatro di drammaturgia siciliana o di un teatro di classicità greco-latina, ad esempio); e mentre c'è anche chi il proprio potere lo fonda sul provincialismo del dialetto-etnia, del dialettofarsa, (convincendo politici e assessori di eguali orizzonti culturali anche con viaggi premio in America, grazie a «trionfi» *tournees* presso le comunità sicule d'oltre Atlantico), non c'è da meravigliarsi che i più sensibili e inquieti operatori di teatro e di cultura cerchino di rispondere ai profondi mutamenti cui accennavamo, cerchino di elaborare il «nuovo» lavorando sulle contraddizioni, tentando il progetto di un nuovo immaginario.

E non si tratta di certo di perdere le memorie ancora possibili, ma al contrario di riattivarle, di renderle nell'oggi produttive e fruttuose attraverso il loro inserimento dialettico nel panorama planetario dell'immaginario, appunto in una progettualità tesa tra la comprensione della megalopoli attuale e delle sue contraddizioni e l'utopia culturale e civile della civile convivenza del Duemila a livello postindustriale. Palermo è dunque, nel bene e nel male, il territorio privilegiato per le più ampie e attuali sperimentazioni di pratiche del teatro, intendendo queste nella loro accezione più ampia di pratiche spettacolari.

Non è un caso che la trasformazione del vecchio *Biondo* — il teatro delle commedie leggere e delle riviste care all'angusta borghesia egemone dei decenni trascorsi — in Teatro Stabile di Palermo sia un fenomeno di questi anni '80; né è un caso che Pietro Carriglio, il direttore artistico che ha voluto e gestito questa trasformazione anche tallonando e forzando i pubblici poteri, abbia impostato prima di tutto il problema della gestione pubblica come problema di un radicale mutamento del pubblico, il pubblico teatrale appunto, nella sua composizione di ceti sociali, di generazione, di cultura e ideologia. Mutamento rischioso ma ormai ampiamente attuato grazie al rapporto con le scuole, con l'Università, con i Cral aziendali, ma soprattutto con il varo di programmi che alla pura gastronomia e alla gratificazione culturale del risaputo hanno sostituito le coraggiose scelte di produzione — Shakespeare e i grandi classici della moderna drammaturgia occidentale — i contatti con il Novecento teatrale internazionale — Brook, Wilson, il festival d'Avignone, Pina Bausch, etc. — e l'attivazione di un *Ridotto* come laboratorio di alta qualificazione: Martone, Quartucci, Loggetta di Brescia, etc. Ma di questo, e di come entri in una situazione di interessanti fermenti siciliani, abbiamo già scritto in *Sicilia palcoscenico del Mediterraneo*, nel primo numero di questa rivista.

Qui ci interessano, piuttosto, le valenze spaziali e territoriali del «Progetto Palermo» elaborato da Carriglio al *Biondo*, e i riflessi su di una molteplicità di pratiche di spettacolarizzazione da attivare. La scommessa non consiste tanto nel mettere in piedi e consolidare l'ultimo degli Stabili italiani, sia pure con programmi ad elevata qualificazione, quanto nel trarre da tutto ciò materiali di pratiche e d'immaginario, attese di pubblico, sollecitazioni progettuali concrete per una spettacolarizzazione territoriale a livello della megalopoli. In sostanza, il nuovo modello di



teatro pubblico dovrebbe procedere alla rottura dello spazio scenico all'italiana, sia come spazio fisico che come spazio mentale del teatro, per rifondare una necessità comunitaria del teatro che si articoli e si radichi sia nell'estensione del territorio che nella sua diacronia.

## DOPO L'EFFIMERO

Quanto all'estensione: si tratta d'agire teatralmente al chiuso e all'aperto, dalle grandi periferie al centro storico in modo da ridisegnare, con il teatro, percorsi logici e direttrici simboliche nel territorio informe e disgregato; e si tratta anche di restituire memoria e funzione alle archeologie in degrado, facendo delle pratiche di spettacolarizzazione una forte leva di risanamenti e recuperi tante volte progettati e mai attuati. Quanto alla diacronia: si deve lavorare in accordo con la presupposizione del sindaco Orlando e della giunta comunale che Palermo costituisca una «Capitale d'arte», una delle quattro dell'intero paese, poiché offre in stratificazione grandi testimonianze di diverse civiltà, dai fenici agli arabo-normanni, agli Svevi, i provenzali, gli aragonesi, gli spagnoli, i Borboni, l'età liberty dei Florio, e da ultimo proprio lo sviluppo megalopolitano.

Il piano per il recupero e la riattivazione della «capitale d'arte» ha un nome, quello del critico e operatore internazionale di cultura Vittorio Fagone che, come consulente del Comune, ha elaborato un progetto — utopico ma concretamente perseguibile almeno nei suoi lineamenti essenziali — per l'attuazione organica e integrata di grandi esposizioni e rassegne di pratiche artistiche e di nuovi, specifici centri museali. Su questo orizzonte della «capitale d'arte» il teatro e le pratiche di spettacolarizzazione sono oggettivamente chiamate a svolgere un decisivo ruolo di definizione. L'idea di Carriglio di un Festival internazionale di teatro e spettacolo, ad estensione urbana, porterebbe quindi al preciso coronamento di una visione delle cose e di una serie di sforzi che tagliano trasversalmente pratiche e culture.

Sembra allora che tutta la complessità dell'intervento sia definito, e che si tratti solo di ca-

pitali e di lavoro. Purtroppo proprio per il teatro non è così, e più che in altri settori. Infatti da tempo lo spettacolo cittadino — dato il suo livello generalmente modesto e provinciale, e la sua spropositata proliferazione figlia dell'assistenzialismo e della disoccupazione intellettuale — si è costituito in clientele di sottogoverno e in aree di consenso funzionali agli interessi di gestione della cosa pubblica dei partiti del così detto «arco costituzionale», di fazioni all'interno di questi partiti, e perfino di singoli notabili politici che accompagnano il «loro» gruppo teatrale privilegiato. Ora è evidente come una giunta anomala come quella di Palermo (democristiani, verdi e sinistra non socialista, con costruttivo rapporto con il Pci esterno alla giunta) si trovi a proposito in una situazione di particolare fragilità e debba più che mai corrispondere alle attese di tutti, siano o no dell'area di governo. Ciò rallenta l'azione del sindaco Orlando — che pure è presidente del Teatro Stabile — e dei suoi competenti assessori.

## MEMORIA E FUTURO

Al punto che il *Biondo*, esemplare nella progettualità, già sconta nell'immediato una crisi di operazioni concrete che a quella progettualità l'avvicinano. E intanto continuano a fiorire convenzioni ingenti tra il Comune e i singoli operatori teatrali al di fuori di qualsiasi pianificazione (alcune delle quali appaiono doverose e in ritardo, come quella con la scuola di teatro del *Teatras* di Michele Perriera, e altre del tutto arbitrarie) e soprattutto al di fuori di qualsiasi definizione di ruolo del teatro pubblico e del settore pubblico in generale.

A questo proposito è indicativo il rapporto tra Comune e Università nel settore. La cattedra di storia del Teatro e dello Spettacolo, l'unica a sud di Lecce e di Napoli nel Meridione d'Italia, ha da tempo predisposto un progetto d'archivio dello spettacolo che attraverso le fasi successive dell'archeologia degli *stages* e dei *set* filmici, dell'archiviazione informatizzata e della catalogazione audiovisiva secondo griglie di fruizione, della produzione di materiali originali d'archivio co-

si ottenuti e della conseguente spettacolarizzazione con tecniche multimediali (editoria, incontri di studio, mostre e rassegne, multivisioni, performances, installazioni, etc.) e con estensione urbana. Anche qui si tratta di lavorare, sulla «memoria» ad una cultura analitica dello spettacolo e ad un immaginario che siano a livello della megalopoli, tant'è che nei prossimi mesi Fagone verrà a dare il suo contributo al programma suddetto in qualità di professore a contratto presso l'Università. Inoltre il programma è stato elaborato dalla Cattedra in rapporto di piena collaborazione con il teatro Stabile e in unità d'intenti. Si aggiunga che l'*équipe* universitaria ha lavorato in questi anni, per proprio conto, proprio su tali direttrici — e in sintonia con l'idea di Fagone che nei Duemila saranno i centri museali specifici, in quanto mutati in laboratori di produzione, i veri centri dell'elaborazione culturale non omologata al consumo e al mercato — giungendo ad operazioni-prodotti che hanno consentito spettacolarizzazioni multimediali su Omero, Lorca, Pirandello, Antonioni, Pasolini, Shakespeare, etc. Operazioni multimediali condotte ovunque, alcune anche al *Beaubourg* di Parigi, al *Reina Sofia* di Madrid, a Los Angeles, ma non a Palermo, dove l'*équipe* elabora il suo metodo archivistico.

Anche qui non sono mancati l'intesa con il Comune e tassativi impegni di programma. Tanto che, per esempio, nel 1986 l'Università intraprese un progetto intitolato alle *Pratiche nella megalopoli* che venne ufficialmente inaugurato, ma non finanziato. E invece l'intervento, e il collante universitario sono imprescindibili non solo rispetto alla grande progettualità dello Stabile ma rispetto alla stessa progettualità del Comune su Palermo capitale d'arte. Infatti l'Università potrà essere il luogo d'incontro, analitico, di Carriglio, Fagone, e di tutte le esperienze che all'orizzonte megalopolitano guardano, ma per superarlo. □

Due momenti di «La vita è sogno» di Calderon de la Barca, prodotto dal Teatro Biondo - Stabile di Palermo, direzione di Orazio Costa, scene di Pietro Carriglio. Da sinistra, Manuela Kusterman, Ivo Garrani e Tino Carraro, interpreti del dramma.

MARCO BERNARDI  
SUL FUTURO DELLO STABILE DI BOLZANO

# UN TEATRO DI FRONTIERA SENZA PRETESE EGEMONICHE

*La progettata nuova sede consentirà un ampliamento delle attività del TSB, che in questi anni ha alternato i classici ai contemporanei, da Bernhard a Woody Allen - «Non ci contrapporremo in alcun modo alla presenza dell'etnia tedesca, del resto io stesso lavoro spesso in Germania. Il nostro compito sarà invece di informazione e di educazione teatrale» - Fra le prossime novità Beaumarchais, un Grabbe ancora sconosciuto in Italia e la versione scenica di «Anni di piombo» della von Trotta.*

ENRICO GROPPALI



«Il Teatro Stabile di Bolzano è un teatro di frontiera con tutti i problemi, le difficoltà, ma soprattutto gli stimoli, che una situazione del genere può offrire», dice Marco Bernardi con il tono di voce del *manager* che illustra con giusto compiacimento i suoi primi otto anni al timone di una barca che ha prodotto, sotto la sua direzione, i primi (e finora gli unici, se si eccettua la sporadica eccezione del Gruppo della Rocca), Thomas Bernhard del teatro italiano: *Minetti*, con Gianni Galavotti, e *Il Teatrante*, con Tino Schirinzi. Non solo. Il TSB ha promosso da tempo un'equazione-scommessa, un'equazione-domanda (l'annosa disputa che continua a contrapporre il cinema al teatro) che, almeno a Bolzano, ha trovato risposte calate nella concreta realtà dei fatti... «È vero — ammette questo giovanotto dagli occhi azzurri e dalla bionda chioma ribelle, che è stato chiamato in Germania dal grande vecchio della scena teutonica, il leggendario Bernhard Minetti, il quale l'ha voluto a dirigerlo nella *Forza dell'Abitudine* —. È una linea che mi sta particolarmente a cuore. Tant'è vero che, fin dall'inizio della mia attività, ho sempre alternato nel cartellone, ai classici consacrati (Shakespeare e Goldoni, Schnitzler e Molière) i testi programmatici, a volte scomodi, dei contemporanei. Cineasti che erano, contemporaneamente, dei drammaturghi che esploravano con angoscia e furore i nodi focali della vita associata, come il Cassavetes di *Coltelli*, o *comedians* più sorridenti ma non per questo meno sferzanti nell'indagar in controluce la nostra deplorabile soggezione alla mitomania, magari cinefila. Penso al Woody Allen di *Provaci ancora, Sam* o al Dale Wassermann di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* che, in un *pamphlet* amaro, denuncia l'anomalia, esibita come sintomo di scompenso, nella più terribile tra le istituzioni chiuse: il *lager* coatto del manicomio».

## NESSUN LIVELLAMENTO

In questo senso, il TSB si può considerare un segnale confortante paragonato al conformismo di tante istituzioni pubbliche? «Una sagacia politica di equilibrio, se non di tutela o di salvaguardia della funzione culturale di uno Stabile — dice Bernardi — suggerisce di non trascurare la lezione dei classici. Un cartellone non deve tendere al livellamento in una sola direzione, ma deve aprirsi ad ipotesi di lavoro allargate, che tengano conto dei budget a disposizione e di una corretta informazione (c'è un pubblico giovanile da non sottovalutare, che forse ha solo letto determinati autori e a cui non si è ancora offerta la possibilità di un giudizio definitivo, del vaglio di palcoscenico). Ma c'è anche, irrinunciabile, un compito statutario che, se non impone, perlomeno consiglia di non trascurare i contemporanei. Soprattutto, quei contemporanei scettici e problematici — tra cui metterei in prima fila Woody Allen — che, nel nostro tempo di media impazziti, hanno riflettuto sul problema della trasformazione del linguaggio».

Già: il copione che diventa sceneggiatura mentre la sceneggiatura, magari opportunamente arricchita dallo stesso autore, confluisce in un'opera teatrale autonoma, a volte totalmente diversa dallo spunto di partenza... «Credo che in questo senso abbiamo restituito al pubblico una funzione essenziale: quella di giudicare il divario, l'incidenza e le caratteristiche strutturali dei testi. Risalire, insieme allo spettatore, dal film al copione originale e, attraverso la messinscena, essere in grado di ricostruire la passata esperienza cinematografica arricchita da una serie di ipotesi, di apporti, di diagnosi destinate, prima o poi, a dare frutti in direzioni impensate». Anche il cartellone della stagione 1988-'89 sarà fedele a questi presupposti? «Direi di sì, dato che si è stabilito di cominciare ad ottobre con un Beaumarchais, *Il Barbiere di Siviglia*, famoso per le opere di Paisiello e di Rossini che ne sono state tratte, ma quasi completamente ignoto al teatro di regia in Italia mentre, come sappiamo, è solo il primo tassello di una famosa trilogia (gli altri titoli sono «Il matrimonio di Figaro» e «La Madre Colpevole») che ci riserviamo di presentare nelle stagioni successive. Il secondo titolo della nostra stagione è ancor più programmatico. Coerenti alla nostra impostazione, ci prepariamo infatti ad allestire un'edizione teatrale di *Anni di Piombo*, basata sulla sceneggiatura originale di Margarethe von Trotta».

## IL PROGETTO ZANUSO

È per ottemperare sempre più scrupolosamente a queste premesse che anche il Teatro Stabile di Bolzano sta progettando di trasferirsi in una sede più adeguata? «Il problema della nuova sede esiste per ogni istituto pubblico che, non è un gioco di parole, si propone di realizzare e di potenziare nei fatti la propria naturale destinazione di servizio, di organo promozionale di cultura. Per quanto riguarda noi in particolare, posso anticipare che il nostro progetto, firmato dall'architetto Zanuso, dovrebbe articolarsi in tempi brevi ed essere concluso in un triennio». Ma come vive un giovane regista italiano di oggi, sospeso tra la cultura italiana e quella tedesca, il problema della confluenza tra queste etnie contrastanti? «Posso rispondere scindendo la domanda in due. Come diret-





tore dello Stabile di Bolzano, il problema che ci siamo posti io e i miei collaboratori non è, e non è mai stato, quello di istituire un modello di italianismo egemone in contrapposizione a un altro gruppo culturale che oltre a tutto, in città, dispone di una sede apposita (la *Haus der Kultur*), con una sua rete distributiva di spettacoli in lingua tedesca che arrivano in *tournee* dall'Austria e dalla Rft. Ci siamo posti, semmai, il problema opposto: un compito di educazione e di informazione. Questo è uno dei motivi, anche se non il solo, che giustifica l'immissione in cartellone di un teatro inquieto e apparentemente non allineato come quello di Bernhard o, domani, di un testo sacro della riflessione ideologica delle sinistre come lo *script* del capolavoro della von Trotta, premiato a Venezia.

## ANCORA ARLECCHINO

Questo, secondo me, è il vero modo di essere europei. Per quanto riguarda, invece, direttamente il mio lavoro posso tranquillamente affermare di essere soddisfatto delle opportunità che presenta una situazione di confronto, e non di scontro, di approfondimento e non di conflittualità, come quella di Bolzano. Tanto è vero che continuo ad alternare l'Italia alla Germania, nelle mie scelte professionali. A Francoforte, la prossima stagione, oltre alla ripresa del mio allestimento di *Arlecchino, servitore di due padroni*, farò una nuova regia, di un classico purtroppo

sconosciuto in Italia, *Il duca Teodoro di Gothland, di Grabbe*.

Questo giovanotto che predilige Shakespeare ma ama sfrenatamente i fumetti, che ha trasformato il *Sogno di una notte di mezza estate* in uno spiritoso e fantastico balocco in bilico tra Hugo Pratt e Walt Disney, continua a fabbricare progetti. Mi comunica che ha intenzione di tornare prestissimo ad esplorare la psicologia di uno dei suoi eroi favoriti, il *clown* lunatico e bizzoso prediletto da Goldoni, *Arlecchino*, che ha già fatto una fortuita apparizione, questa stagione a Bolzano, nei *Due Gemelli Veneziani*. Stavolta l'appuntamento è fissato per la prima decade di luglio al Festival delle Ville Vesuviane, ma stavolta l'attenzione di Bernardi si sposterà da Goldoni a Marivaux, ovvero alla fortuna del personaggio nel secolo dei lumi e in terra di Francia: *Arlecchino educato dall'amore*.

A quanto mi pare di capire, *Arlecchino* non è il solo segno-guida che occupi la mente e il cuore del suo attuale padre putativo. Anche Mozart ha un posto rilevante. Prima come autore (*Bastiano e Bastiana*) e poi come protagonista (in *Mozart e Salieri*, un'opera di Rijmisky-Korsakov), l'immortale fanciullo di Salisburgo entrerà nel repertorio, già zeppo di titoli, del direttore del TSB che ha scelto a Trento, per il suo debutto nella lirica, un dittico insolito suggerendo, com'è sua abitudine, un accostamento culturalmente provocatorio. □

Nell'immagine a pag. 84, Marco Bernardi. Nella sequenza a pag. 85, l'«Arlecchino» presentato a Francoforte con Alberto Fortuzzi; il finale di «Qualcuno volò sul nido del cuculo», con Andrea Bosic e Tino Schirinzi, e lo Schirinzi con il direttore dello Stabile bolzanese, in occasione di «Ringraziamenti», di Bernhard. In questa pagina, Bernardi con Gianni Galavotti, suo interprete in «Minetti» di Bernhard.

EXIT

## ANNA CARENA MUSA DEL VERNACOLO

**C**oetanea di Paola Borboni (qualche mese di meno), doveva festeggiare i 90 anni in veste di Perpetua nella nuova edizione televisiva dei «Promessi Sposi». Ha mancato l'appuntamento — lei così precisa — lasciando questo mondo in aprile. In punta di piedi. Non ha mai fatto chiasso, e la mancanza di *glamour* fu il suo limite. Per altro, brava quanto mai. E strenua paladina del teatro milanese.

Di battesimo, Giuseppina Galimberti. In arte, Anna Carena. «Mio padre — altri tempi! — non amava l'idea di vedere il mio nome "vero" sui cartelloni». Uscita dalla scuola dell'Accademia dei Filodrammatici, proprio al Teatro Filodrammatici ebbe i suoi maggiori successi, a capo di una sua Compagnia milanese. Nel '35 scopri un copione di Carlo Dossi mai recitato in 53 anni, *Ona famiglia de Cilapponi*; Guido Bertini scrisse apposta per lei *El delit de via Spiga*. Di Bertolazzi la Compagnia mise in scena *La gibigianna*; dal teatro "in lingua" trasportò in milanese *La vedova di Simoni*, *La buona figliola* di Lopez, e di Pirandello *Ma non è una cosa seria*.

Col 1938 cominciarono i guai. Già era diventato impossibile far quadrare i conti senza sovvenzione governativa; e al duce — *parvenu* imperiale — il dialetto pareva un avvilente ritorno alla provincia che lo aveva partorito. Il Minculpop (Ministero per la Cultura Popolare) faceva avere ai giornali «veline» con l'invito (e più avanti, l'ordine tassativo): non occuparsi di vernacolo. I titoli delle commedie fossero tutti rigorosamente in italiano. Così, *El bagolon del luster* diventava, in verbo italico, *Il frottolone del lucido*.

Non senza difficoltà, la Carena emigrò nelle Compagnie in lingua. Poi, sposata a un illustre medico, specialista in cure ormoniche per vegliardi (esibiva lettere gratissime di Ermete Zacconi) abbandonò le scene. Rimasta vedova, la rivedemmo in saltuarie apparizioni, anche televisive, ma specialmente al servizio della poesia meneghina: sempre più minuta nel suo sorriso, e con un flauto di voce. *Miracolo a Milano* l'ha consegnata alla storia del cinema, con un'intensa partecina. Guido Lopez

## MILLER: ECCO I MIEI AUTORI

**MILANO** - «I miei autori preferiti tra i contemporanei sono David Mamet, David Rabe e Sam Shepard. Per gli Stati Uniti il problema non è la mancanza di autori, ma l'assenza di teatro. Il nostro è un teatro troppo commercializzato: se un autore non è di quelli che fanno cassetta non gli viene offerta la possibilità di portare le sue opere sulla scena». Un altro aspetto sottolineato da Miller è stato quello dei costi dei biglietti: 45 dollari per una poltrona in un qualsiasi teatro di New York e 28/30 dollari per l'Off-Broadway. Tutto questo non permette ai giovani e alle persone di medie possibilità economiche di seguire le proposte teatrali e non favorisce la produzione di nuovi testi. Alla domanda: quale preferisce tra le sue opere, il commediografo ha risposto: «Non ho delle preferenze, in generale dipende dall'ultima che ho visto trasposta sulla scena in modo eccellente. Il mio lavoro più rappresentato è il crogiuolo, testo di cui sono orgoglioso perché è a favore della libertà. D'altra parte, ho trovato particolarmente interessante la messa in scena di Uno sguardo dal ponte che ho visto l'anno scorso a Londra».

Queste, alcune dichiarazioni del celebre commediografo americano in occasione della presentazione della sua autobiografia *Svolte*, edita da Mondadori.

## Le nuove proposte degli autori italiani

**E**cco le novità italiane rappresentate dal dicembre 1987 al marzo 1988 secondo i dati dell'Istituto del Dramma Italiano. *Don Camillo e Peppone* di Beppe Gualazzini - Comp. Teatroaperto, Bologna; *Per tenersi in esercizio* di Claudia Poggiani - Teatro dell'Orologio, Roma; *Casa del sonno* di Bruno Stori - Comp. delle Briciole, Parma; *La donna di cenere* di Grazia Fresu - Teatro Due, Roma; *Re-Gisti* di Donadoni-Gentili - Teatro in Trastevere, Roma; *Gabbare* di Luigi Badaloni - Teatro Tordinona, Roma; *Daniele Formica in concert* di Daniele Formica - Teatro Vittoria, Roma; *Gente di facili costumi* di Nino Manfredi e Nino Marino - Teatro Storch, Modena; *Motodiotaxi* di Gianpaolo Spinato - Teatro Litta, Milano; *Rem and cap* di Riccardo Caporossi e Claudio Remondi - Comp. Remondi - Caporossi, Roma; *Pensieri proibiti* di Leonardo Franchini - Comp. Sagitarii, Trento; *L'isola dei beati* di Enzo Vetrano e Stefano Randisi - Coop. Nuova Scena, Bologna; *Hello George* di Vincenzo Cerami - Comp. Teatro del Buratto, Milano; *Ritratto di Sartre da giovane* di Mariela Boggio - Sala Umberto, Roma; *Castelli di sabbia* di Antonella Parisi - Gruppo Quarta Parete di Salerno, Napoli; *Viktor viktoria* di Mario Moretti - Comp. Effebeipi, Napoli; *A qualcuno piace caldo* di Mario Moretti - Novafeltria, Mercatino Marecchia di Talamello; *La vie en rose* di Salvatore Martino - Teatro Agorà, Roma; *Torno a casa Lessa* di Paolo Montesi, P. Tiziana Cruciani, Francesco Grazioli - Teatro de' Cocci, Roma; *Su e giù per le rotte scatte* (le di e con Grazia Scuccimarra, Giovanna Brava, Vincenzo Preziosa, Alessandra Menichincheri - Teatro Piccolo Eliseo, Roma; *Due amiche* di Adriana Martino - Teatro dell'Orologio, Roma; *Sentimental* di Pietro Favari - Atri, Teatro Comunale; *Kabarett* di Roberto Mazzucco - Comp. Teatro Scientifico, Verona; *Nonna Sabella*, adattamento di Pasquale Festa Campanile di Paola Scarabello - Teatro San Genesio, Roma; *Saranno felici* di Lucia Poli e Laura Fischetto - Comp. Le Parole Le Cose, Capri; *Senza luce* di Stefano Antonucci e Maurizio de la Vallée - Teatro in Trastevere, Roma; *Vienna* di Giancarlo Sepe - Comp. La Comunità, Roma; *Toro incatenato* di Riccardo Zinna - Teatro Ausonia, Napoli; *Alla bellezza tanto antica* di e con Romeo Castellucci - Prod. Centro San Geminiano di Modena, Longiano; *Anima bianca* di Giuseppe Manfredi - Premio Idi 1987 - Prod. E.T.C. in collaborazione con l'Idi, Roma; *Vuoto esigente* di Angiola Janigro - Metateatro, Roma; *Les liaisons dangereuses* adattamento da F.C. De Laclot di Mario Moretti - Coop. Teatroggi, Roma; *Sacra Rota* di Vincenzo Stornaiuolo - Comp. Teatro Belli, Roma; *La fine del gioco* di Aldo Giuffrè e Bruno Colella - Comp. Aldo Giuffrè, Napoli; *Marte (L'uomo delle onde)* di Enzo Cecchi - Gruppo Emiliano del Piccolo Parallelo, Roma; *Ti concio per le feste* di Mattia Sbragia - Teatro Argot, Roma; *Sosta vietata* di Walter Lupo - Teatro Argot, Roma; *Scanna play surice* di Enzo Moscato - Coop. L'Orfano Veleno, Napoli; *La bella e la bestia* di Luigi Lunari - Teatro San Babila, Milano; *Serata d'onore*, di Ugo Ronfani - Compagnia Teatro Orazero, Padova; *Diario intimo di Sally Mara* di Mario Moretti - Collettivo Isabella Morra, Roma; *Rumore di fondo* di Giorgio Manacorda - Teatro dell'Uccelliera, Roma; *Ugo* di Carla Vistarini - Premio Idi 1987 - Comp. Teatro delle Arti, Roma; *Inverni* di Carlo Repetti - Comp. Teatro di Genova, Genova; *Breve è la notte, è ora di dormire* di Emanuela Giordano - Teatro Due, Roma; *Le tigri* di Gian Piero Bona - Comp. L'Astec - Stabile dei giovani, Roma; *Mais e poi mais* di Piera Angelini e Claudio Carafoli - Piccolo Eliseo, Roma; *Partitura* di En-



### Brecht in musical senza troppo impegno

**HAPPY END** di Dorothy Lane (pseudonimo di Bertolt Brecht) ed Elizabeth Hauptmann. Musiche (celebri) di Kurt Weill. Traduzione (efficace) di Umberto Gandini. Regia (comicità goliardica) Dino Desiata. Scene e costumi (ingegnosi) Lorenzo Ghiglia. Direzione musicale Pino Ajroldi. Interpreti: Bob Marchese, Lino Spadaro, Fiorenza Brogi, Annamaria Pedrini, Gisella Bein, Loredana Alfieri. Prod. Gruppo della Rocca.

Un esordio italiano per questa operetta del '29, che nacque dalla collaborazione di Brecht con Kurt Weill e che è ricordata nelle cronache della sua prima berlinese come un fiasco. Consapevole di non avere scritto un capolavoro, l'autore preferì celarsi dietro una inesistente Dorothy Lane e lasciar limare i dialoghi di *Happy end* dalla fidata collaboratrice Elizabeth Hauptmann. Il risultato è una commedia satirica in tre atti e quattro scene il cui pregio consiste principalmente nei *song* di Weill: *Bilbao*, *Surabaya Johnny*, *Mandelay*, *Il Song dei marinai*, *la Canzone del mercante di liquori*.

Tra malavita e pratiche di redenzione dell'Esercito della Salvezza si sviluppa la satira al dio Profitto in cui i malavitosi redenti si trasformano in un'assemblea di azionisti: cioè «più delinquenti di prima». Una moralità troppo cruda per l'epoca del Grande Crollo di Wall Street e una «predica» quasi superflua per lo spettatore italiano di oggi: per questo era buona l'idea del regista Desiata di sottolineare il carattere di *musical*, senza grandi pretese didattiche, e di puntare sulla caricatura di una certa produzione *hollywoodiana* sulla mala. Ma se la scenografia asseconda con misura questo disegno, la chiave interpretativa insiste troppo su toni grotteschi di goliardica gratuità. Convincenti le prove canore degli attori. **A.L.M.B.**

zo Moscato - Comp. Teatri Uniti, Napoli; *Dure o morbide?* di Duccio Camerini - Comp. Lucia Modugno, Roma; *Tuo per sempre Tarzan* di Pasquale Caiello, Mario De Candia, Letizia Mangione - Teatro in Trastevere, Roma; *Prima di cena* di Elio Pecora - Premio Idi 1987 - Associazione Opera Teatro, Roma; *Lilli* di Stefania Porrino - Coop. Incontri, Roma; *Ordine di arrivo* di Vittorio Fanceschi - Comp. Il Carro dell'Orso. **A.L.M.B.**

### L'ultimo viaggio di Leo nel teatro

**NOVECENTO E MILLE**, di Leo De Berardinis. Regia (onirica), scene (allegoriche) e costumi Leo de Berardinis. Musiche (in sottofondo) Autori Vari. Con Leo De Berardinis e Eugenio Allegri, Elena Bucci, Alfredo Caruso Belli, Francesca Mazza, Marco Morellini, Gino Paccagnella, Riccardo Rovatti, Marco Sgrosso e Paola Vandelli (giovani e dignitosi).

È un peccato che il mitico e carismatico Leo De Berardinis non sia riuscito, questa volta, a raggiungere la raffinata compiutezza de *La Tempesta. Novecento e Mille*, a parte alcuni momenti «forti», non si eleva, non scatena l'immaginario, non si fa capolavoro, né affresco, né inno.

Un'opera visionaria che scomoda testi e personaggi di grande portata, rievocandoli sul palcoscenico come spettri dilaniati; un sogno, lungo tutta una vita, invaso da ossessioni, manie, angosce; un *amarcord* intellettuale, un'indagine sul proprio *background* emotivo e professionale, tra il rimpianto e la confessione delle «origini». Un «urlo», infine, contro un'epoca presuntuosa vicina all'apocalisse.

La «linea» e lo «stile» sono quelli tipici di Leo: l'ironia e la dissacrazione, la dolcezza e il narcisismo, la rabbia e la rassegnazione. Platone fa da filo conduttore e parla, nel prologo, attraverso l'ombra di un impiccato (Leo). Tutto si svolge in una oscurità che stimola e affatica senza tregua le nostre capacità percettive. È l'alba, l'ora delle esecuzioni, del risveglio estatico, del «silenzio» dove tutto può accadere. Lo spettacolo, infatti, riprende in più parti l'idea del «passaggio», momento necessario che occorre affrontare e contro cui si può, al massimo, prendere qualche precauzione e dare qualche avvertimento. Le scene si susseguono, come le musiche e i rumori, sovrapponendosi e sciogliendosi l'una nell'altra sino ad arrivare alla coesistenza fisica e psicologica sul palcoscenico degli interpreti di *Aspettando Godot* e dei *Sei Personaggi*.

Citazioni di Cechov e di Kafka, Eliot, omaggi a Charlot: consegnati agli spettatori la follia dell'universo con Artaud, la genialità dell'uomo con Einstein, il terrore come unica certezza di un futuro dove i bambini cantano filastrocche macabre, la nostalgia affettuosa verso qualche sedia vuota (Eduardo).

Anche Leo tra Thomas Mann, Shakespeare, Ungaretti, Isaia ed altri ancora, propone poesie, pensieri e soliloqui. Qualcuno troverebbe da obiettare; noi crediamo, invece, che tutto può accadere, in una scenografia semplice, fatta quasi solo di luce, autoconsistente (l'allegoria politica e religiosa degli standardi e dei cipressi) e perciò aperta alla ricerca del senso e allo sfuggire del senso. Chiediamo e ci attendiamo, in compenso, più teatralità. *Silvia Borromeo*

## Godot supercomputer s'interroga su Dio

TIBET (1987), da «I nove miliardi di nomi di Dio» di Arthur C. Clarke. Regia (funzionale) di Giancarlo Cauteruccio, adattatore con Marcello W. Bruno e Giuliano Compagno. Teatro Krypton. Costumi (realistici) Giulia Mafai.

Da una contaminazione fra letteratura ed espressione multimediale nasce *Tibet*. Non si tratta del tetto del mondo, bensì di un'ambientazione post-moderna nella quale, facendo ricorso ai linguaggi più sofisticati e a elaborazioni elettroniche, il Gruppo Krypton immagina una possibile nuova vita per l'uomo, oltre il timore della fine del mondo.

Accompagnato da coreografie appena accennate, da movimenti di danza derviscia (Raffaella Mattioli), l'arrivo di Godot non può che essere l'approdo di un umanoide del domani in un mondo già intriso di neolingue quali Cobol e Fortran, dove l'ingegnere informatico assume, non a caso, il nome di Chomsky. Ma se Godot ha ora un volto, seppure in forma di computer, dov'è Dio? Dal convento dei monaci dove è stato installato, il supercomputer Godot 2000 fornirà la risposta al Gran Lama e all'intera umanità. Ma con la nuova luce, la rivelazione dell'ultimo nome divino, è inevitabile l'inizio della fine, l'arrivo dell'Apocalisse. Se lo spunto narrativo è ironico, altrettanto non si può dire dello svolgimento del tema, al quale contribuiscono i destini incrociati delle metropoli e dell'Himalaya. Bella la prova di Roberto Schiavoni. Ma lo spettacolo manca di ritmo, almeno nella prima parte. *Elisabetta Dente*

## Graffia ancora la Gatta Cenerentola

LA GATTA CENERENTOLA, di Roberto De Simone. Scene (stili diversi) Mauro Carosi. Costumi Odette Nicoletti. Partitura musicale (degnata di sopravvivere) Roberto De Simone. Con uno stuolo (ragguardevole) di cantanti-attori, cantanti ed attori: Fausta Vetere (la solista della Nccp), Rino Marcelli (al posto di Beppe Barra), Isa Danieli (da applausi a scena aperta), Antonella d'Agostino (che intona "Jesce sole"), Virgilio Villani (spassoso) e altri. Regia Roberto De Simone. Produzione: Ente Teatro Cronaca.

Torna, dopo 12 anni, la classica *Gatta* di De Simone: da vedere, o da rivedere con l'attenzione con cui si guarda a una pietra miliare del nuovo teatro italiano. E da rivedere, assaporandone, di nuovo, la freschezza.

Il tentativo, miracolosamente riuscito, di creare un modello — inesistente — di compiuto e subito vitale spettacolo «totale» nostrano: la riscoperta di un patrimonio musicale popolare, reso più suggestivo e prezioso dalla presenza di risvolti «colti» ed arcaici; la sottolineatura delle venature, provocatorie e rituali, di una spettacolarità «popolana» di cui non si nasconde, per la prima volta, la carica dionisiaca e eversiva. Tutto questo si ritrova in una edizione ritoccata, solo in misura minima, della *Gatta* di dodici anni fa.

Impressionano ancora scene convulse e sconvolgenti come quella delle lavandaie, e divertono ancora le schermaglie fra la matrigna e le sue figliole, e le irresistibili sortite di lei. La modifica più importante dello spettacolo sta nella riscrittura del secondo atto, adesso completamente musicato e quindi più vicino a quel modello melodrammatico, verso cui si indirizzano da sempre gli intendimenti di De Simone.

Post scriptum: è da rivedere, questa «Gatta», an-



che per rendersi conto di quanti gruppi, o quanti spettacoli, abbiano preso le mosse attraverso gli anni da questo inimitabile «esperimento». *Francesco Tei*

## Una esordiente e Messer Boccaccio

LE PIETRE DI CALANDRINO, di Marina Cavalli. Regia (puntuale) Massimo Masini. Scena e costumi Tobia Ercolino. Musiche Claudio Scannavini. Con Mario Valgoi (interpretazione vigorosa), Rosa Ferraiolo e Mario Pardi (bene). Prod. Tantra di Roma.

È il persuasivo esordio di una scrittrice di teatro. Esperta delle letterature greca e latina, per la scena Marina Cavalli aveva tradotto l'*Antigone* di Sofocle e la *Medea* di Euripide. Adesso ha affrontato il pubblico con un testo originale, anche se scritto «in collaborazione» con Messer Boccaccio. Una novella del *Decamerone*, quella di Calandrino e l'elitropia, fornisce insieme il titolo e la morale della storia (una storia d'amore, filtrata e scomposta attraverso il prisma della letteratura), che la Cavalli ha ambientato in una Venezia stremata, invernale, come rivisitata attraverso le pagine di Thomas Mann. La novella è quella del credulo Calandrino, beffato dai compari Buffalmacco e Bruno, i quali gli fanno credere ch'egli abbia trovato in riva al Mugnone la pietra miracolosa che rende invisibili.

Un Calandrino beffato e punito si sente, nel ripercorrere la novella, il protagonista della commedia, Luciano, studioso del Boccaccio. Siamo al mesto epilogo, suggellato dalla sconfitta sentimentale e dalla solitudine di un intellettuale che, come il Calandrino del *Decamerone*, aveva anteposto fittizie realtà alle pulsioni della vita stessa, e che nella gabbia della finzione letteraria aveva creduto di imprigionare se stesso e la donna amata. Questa, Annina (fragile, ardente e insieme rigorosa nell'interpretazione di Rosa Ferraiolo) è un'attrice che, da Roma, è venuta a Venezia, dallo scrittore, accompagnata da un giovane regista, Vizzini, del quale Mario Pardi esprime bene gli entusiasmi ingenui. I due chiedono a Luciano, prima riluttante, di aiutarli a realizzare una versione teatrale (forse moderna: la peste o la guerra atomica?) del *Decamerone*. «Galeotto fu il libro»: la storia d'amore e di morte fra Girolamo e Salvestra, raccontata dal Boccaccio, serve a Luciano come simulata confessione della solitudine amara in cui Annetta — con la quale aveva avuto in passato un'intensa relazione — l'aveva lasciato andandosene. Riconquistata, Annetta rimane; ma la prigione sentimentale e letteraria in cui Luciano la rinchioda ha ragione, di lì a qualche mese, del suo equilibrio psichico. L'universo irrealistico dello scrittore è ad alto potere distruttivo; fortunatamente Vizzini ricompare in

tempo per spezzare i fili di questa «strategia del ragno».

Anche in questa esposizione riduttiva, il plot lascia intendere ambizioni e difficoltà di questa commedia, tutta giocata sul contrappunto fra il «teatro delle ombre» della letteratura e la «fatica di vivere». Devo aggiungere che sopra la trama metaforica delle due novelle del *Decamerone* (dette stupidamente, con una resa felicissima della plasticità della lingua del Boccaccio, da Mario Valgoi, che ha cesellato un Luciano tutto ombrosità e smarriti, perduto nei meandri di una solitudine sado-masochistica), la Cavalli ha tessuto — con una coerenza di sentimento, di pensiero e di scrittura che ha ragione di qualche residua inesperienza — una plausibile, sincera, intensa *love story* del nostro tempo. *U.R.*

## Scene tragicomiche della vita in due

DUE DI NOI, di Michael Frayn. Regia (agile) Giampiero Solari. Scene (povere, in trompe d'oeil) Elisabetta Gabbioneta. Costumi Silvia Polidori. Interpreti (bravi e affiatati) Marina Confalone, Giampiero Bianchi. Prod. Teatro Niccolini Firenze.

Quattro quadretti di vita di coppia, quanto basta per tratteggiare con ironia frustrazioni quotidiane e situazioni-tipo di un movimentato *menage* familiare. Il tema comune è quello dell'«incomunicabilità» — più o meno evidente — che si insinua tra le due parti dando luogo a situazioni spesso paradossali.

Dei quattro atti unici, il più convincente è l'ultimo, in cui il tempismo delle battute e delle azioni rivelano l'abilità e la tecnica smaltiziata di Frayn, moderno emulatore di Feydeau.

Qui Stephen e Jo tentano di evitare l'incontro inopportuno tra Barney, un vecchio amico malcapitato a cena, e la sua ex-moglie ufficialmente invitata con il nuovo compagno. Tra porte che si aprono e si chiudono a tempo debito e travestimento dei due interpreti che si cimentano in più ruoli, il divertimento è assicurato.

La scena è di pannelli dipinti, volutamente artificiosi, che rimandano al genere della farsa ottocentesca, ma la comicità amara che scaturisce dai quattro episodi s'accosta allo *humour* «crudele» di Pinter.

La regia di Giampiero Solari predilige ritmi veloci, a cui bene si adattano l'irresistibile Marina Confalone e Giampiero Bianchi, altrettanto divertenti e disinvolti nei molteplici ruoli. *A. Luisa Maré Brunenghi*

## Per Carlo Giuffrè Pirandello in vaudeville

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, di Luigi Pirandello. Regia (stile vaudeville) Armando Pugliese. Scena (spoglia, ma funzionale) Bruno Garofalo. Con Carlo Giuffrè (misurato ed efficace), Patrizia Zappa Mulas (sobria, intensa), Sergio Reggi (caratterizzazione eccessiva), Armando Bandini, Vincenzo Ferro, Franca Tamantini (bene).

Il dramma borghese, che segna in Pirandello il passaggio dal teatro naturalistico a quello più intimista, cerebrale e non esente dall'influenza grottesca, è rivisitato e trasformato dal regista in una sorta di danza allegrotta e sanguigna, con ammiccamenti al vaudeville e alla sceneggiata.

Carlo Giuffrè ha scelto per la sua interpretazione uno stile dimesso, ancora una volta diverso da quello di altri illustri predecessori che si sono cimentati nel ruolo di Baldovino.

Quasi in contrapposizione molto efficace risulta essere l'intensità espressiva della Zappa Mulas nel ruolo di Agata.

Intorno ai due protagonisti gli altri attori ruotano come macchiette, fin troppo colorite, fino ad essere, in alcuni momenti, elementi di disturbo. In conclusione una lettura pirandelliana attraversata da una sorta di intuito e innocenza registica, più che da cosciente rigore filologico e dettata da una buona dose di semplicità che non manca, però, di teatralità e umanità. *S.F.*

## Alla ricerca dell'anti-stile

ALLA BELLEZZA TANTO ANTICA, di Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Paolo Guidi, Claudia Mura. Regia (divagante) Romeo Castellucci. Scene e costumi (effetto *kitsch*). Con Paleofilo Spada (a tratti divertente), l'Antenata senza testa, la Maga dell'inizio (espressiva), i Genitori carnali, la Regina delle mura (originale), i Guardiani del bosco, Neofilo drago, l'Attore avulso, il Guardiano della capanna. Produzione Società Raffaello Sanzio-Centro Teatrale San Geminiano.

Si tratta di una fiaba, allegorica, caotica, accompagnata da un *mix* di musiche (liriche, tribali, liturgiche, orientali, popolari); fondali scenografici giganteschi che ammiccano al *kitsch*; luci invadenti e piatte; elementi in scena essenziali e simbolici; giovani attori più due serpenti e una stupitissima pecora.

Dietro a tutto questo si riesce, a fatica, a intravedere la «bellezza tanto antica» verso la quale, però, non si comprende il reale atteggiamento del regista: più chiaro, invece, il suo pensiero nei confronti del teatro. Il cantastorie della «compagnia degli avulsi», dopo avere preparato accuratamente la scena, comincia a narrare di Paleofilo che — cacciato di casa da due vecchi, impolverati genitori — inizia il suo viaggio spazio-temporale. Il distacco gli causa una violenta rivelazione dell'identità e della sua condizione di uomo-attore, seppure ancora primitivo. Le tappe della «crociata» sono segnate da gesti rituali: viene, per esempio, dipinta di bianco la schiena del protagonista, spazio nudo e vasto che invita all'«azione». Sul palcoscenico si mischiano, forse non volutamente, Brecht e Beckett, il Sole e la Luna, i riti, gli archetipi delle leggende arcaiche, le *gags* dei clown; ma l'ironia che filtra l'insieme non è efficace. Nel secondo atto godiamo la scena migliore dello spettacolo: l'incontro con una sorta di maga Circe o Didone abbandonata, la Regina di una città distrutta dal drago Neofilo. Paleofilo, cavaliere-bambino, va alla ricerca del drago che dapprima lo ipnotizza — l'intellettuale — di parole, ma subito dopo soccombe lasciando sul costato dell'antagonista un segno indelebile di viva auto-coscienza. Applausi un po' perplessi alla ricerca di un senso e di un fondo godibile di gioia o di tristezza. *Silvia Borromeo*

## La pazza di Chaillot combatte la mafia

LA PAZZA DI CHAILLOT, di Jean Giraudoux. Traduzione Raul Radice. Regia (intelligente, discontinua) Pietro Carriglio, che firma le scene. Costumi (tutt'altro che di routine) di Sergio D'Osimo. Musiche Fiorenzo Carpi. Con Bianca Toccafondi (un'Aurelia di pregio), Claudio Lorimer (spalla rispettosa), Maria Teresa Cella (giovane ma già brava), Gianfranco Barra (efficace), Aldo Puglisi (marziale popolaresco). Signorili e imperturbabili «cattivi»: Tino Bianchi, Ennio Groggia, Quinto Parmeggiani e Umberto Cantone. Produzione Stabile di Palermo.

Ambientare la «Pazza» di Giraudoux in Sicilia, identificando i «cattivi» — affaristi e speculatori — con gli occulti detentori del potere mafioso. Questa la scelta del regista-scenografo Pietro Carriglio, responsabile di questa «Pazza» del Biondo Stabile di Palermo: scelta significativa, segnata da un marchio di impegno civile, ma non per questo meno ardita. Al punto che, saggiamente, la stessa regia non si avventura più di tanto su questa strada: e preferisce puntare su di una cornice pittorica e circense (nel cast ci sono anche due clown e Flavio Colombaioni in vesti di giocoliere), meridionaleggiante e popolaristica.

È uno spettacolo attento, questo di Carriglio, sensibile, ma indeciso — forse — nel momento di scegliere un'impostazione unitaria: così da far risaltare una certa quale frammentarietà del pur memorabile testo di Giraudoux.

Si sono visti giustamente, qui, i quattro o cinque personaggi dei «cattivi» non tanto come dei delinquenti quanto dei «ricchi», dei detentori — lucidi



ed inappuntabili — del potere economico; dei seguaci, convinti e determinati, della fede nel profitto. E il contrasto fondamentale è quello fra il loro potere subdolo e sotterraneo, la loro decisione neldere travolto tutto ciò che è «improduttiva» stranezza e poesia, e le ragioni dei difensori a oltranza della fantasia e dell'ingenua sincerità del cuore, della magia e della felicità semplice del sentimento. Fotografia ironica ma impeccabile di un contrasto «politico» di fondo, paradossale e sublime leggerezza della scrittura di Giraudoux, cedono al fascino di un linguaggio unico e bizzarro che traduce tutto in termini di colorata ed ispirata poesia, di tenero candore, di dolcezza, anche strampalata, del sentimento. E tutto questo riesce ad incantare il pubblico.

Capitana della rivolta, cenciosa e bizzarra, contro i «cattivi», ma anche regina di un suo mondo immaginario, di follia consapevole e di malinconia, di decadenza — nonostante tutto — di amore per la vita, la figura di Aurelia appare indimenticabile nell'interpretazione sfaccettata di Bianca Toccafondi, che le dà bizzarria, commovente entusiasmo, singolare e amabile follia. *Francesco Tei*

## Anche la Bibbia diventa un musical

ESTHER, musical (briosissimo) scritto e diretto da Liz Swados. Versione originale inglese del (giovane) Living Arts di New York. Con (affiatati, bravi nel canto e nella recitazione) Brick Hartney, Peter Herber, Marcus Olson, Nancy Ringham, Lauri J. Taradash, Frederique Walker. Tastiere Michael Sottile; percussioni David Sawyer. Nell'ambito del Festival ebraico.

Una gustosa occasione per conoscere da vicino la cultura ebraica è questo *vaudeville Magillah* che la compagnia americana del Living Arts ha portato in Italia. Si tratta di un *musical* che si propone di ripercorrere con spirito brioso e moderno la vicenda biblica della favorita del re di Persia, poi elevata alla dignità di regina, vincitrice delle trame del ministro Aman e liberatrice del popolo ebreo. Tutto questo viene proposto come una farsa contemporanea in cui la capacità inventiva della Swados si esprime nell'umorismo fortemente visualizzato, nella cantabilità dei motivi, nella ritmica della par-



titura jazz e rock, nella vitalità degli interpreti pienamente calati nello spirito di «rivisitazione», con occhio contemporaneo e smalzato. Recitato e cantato in inglese, lo spettacolo si avvale di interpreti giovani, ma con una buona professionalità. A.L.M.

## L'eredità di Scarpetta conquista il pubblico

O'SCARFALINETTO di Eduardo Scarpetta, adattamento di Eduardo De Filippo. Regia (arguta, brillante) di Armando Pugliese. Scene e costumi (linea napoletana) di Raimonda Gaetani. Musiche (adeguate) di Nicola Piovani. Con Luca De Filippo (all'altezza), Antonietta Cioli (un po' sopra le righe), Gianfelice Imparato, Raganelli, De Rosa, Pandolfi, Bellissimo, Salemme, Felaco, De Simone, De Paola, Piscopo, Palumbo, Marazita, Folli, De Luca.

Eh sì, la «farsa» conserva, integra, la tradizione della risata sana e liberatoria. La *stirpe* dei De Filippo, con la sua arte, ha segnato la riaffermazione, qualora ce ne fosse stato bisogno, di questo genere che ha accolto in sé la *pochade*, il *vaudeville* e ancora, rigenerati, i materiali e gli umori della Commedia dell'Arte. E il teatro scarpettiano, con questo testo, esilarantissimo, pare rivendicare non soltanto la paternità di quella scuola, ma l'esecuzione fedele ancorché capricciosa, dei dettami di quel teatro che scorre nel sangue partenopeo più nobile e che trova nella «maschera» di Felice Sciosciammoeca la gioia autentica di recitare per la gioia della platea.

O' *Scarfalietto* scritta da Eduardo Scarpetta all'età di 27 anni, si svolge in un interno borghese napoletano dove, lo scaldaleto (la *boule*, la bottiglia d'acqua calda, o' *scarfalietto* appunto) con le sue «perdite» notturne diviene la croce dei coniugi Sciosciammoeca, che rimproverandosi l'un l'altro di metterlo nel letto, decidono di separarsi. Ma in tribunale, grazie alla testimonianza decisiva del domestico che dichiara di essere l'artefice volontario dei continui litigi coniugali, avviene la riconciliazione. E questo perché il «servo» maschilista aveva nostalgia dei tempi in cui divideva — in tutti i sensi — il celibato di Don Felice. Ma ciò che accade, nella quasi immutabilità del teatro comico, è ben altro. Sono le scene e le controcene, i malintesi verbali gustosissimi, i dialoghi surreali, i *non-sense* pirotecnici, i personaggi, le cui fisionomie (soprattutto Imparato e Raganelli, il *dandy-gagà* e l'avvocato balzubiente-scenografo russo) sembrano delle caricature uscite dai disegni di Daumier. E quei ballerini nani che trasformano il teatro in un evento parodistico, in una maschera ruffiana e impertinente.

Depositario intelligente di questo teatro, Luca De Filippo si muove con padronanza scenica e non irrita il fatto che qua e là ripeta la voce ingolata del padre o ammicchi a moduli recitativi fin troppo noti. Molto bravi i citati Imparato e Raganelli, così come tutto il complesso degli attori. Carmelo Pistillo

## I sei personaggi in jeans e minigonna

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE, di Luigi Pirandello. Regia (incisiva) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (di servizio) di Aldo Terlizzi. Costumi di Gabriella Pescucci. Con Mariano Rigillo (appassionato Padre), Laura Marinoni (sensuale Figliastro), Ilaria Occhini (palpitante Madre), Giovanni Crippa (impenetrabile Figlio), Vittorio Caprioli (sarcastico Capocomico), Caterina Boratto (regale Madama Pace). Produzione Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia.

Secondo Pirandello della trilogia del teatro nel teatro progettata per lo stabile triestino, questi *Sei personaggi* sono anche la seconda personale lettura di Patroni Griffi nel breve giro di sei anni (la prima regia fu per la compagnia di Giulio Bosetti, unico elemento di contatto la presenza nel ruolo della figliastro Laura Marinoni, che fu inclusa nel corso della prima edizione per sostituire Lina Sastri). Non

si tratta, però, di un *remake*, tutt'altro: Patroni Griffi ha cambiato atteggiamento nei confronti del capolavoro pirandelliano e non solo per una diversa distribuzione d'attori. Ci è parso, infatti, che il regista abbia accentuato (ed approfondito), la conflittualità fra il capocomico ed i personaggi così come la manifesta Pirandello in una lettera al figlio Stefano, sei anni prima della stesura definitiva del dramma. E se Pirandello vedeva se stesso nel ruolo del capocomico, ora Patroni Griffi si sovrappone all'autore, facendo del personaggio-chiave del dramma un'ulteriore strumento di smontaggio del meccanismo teatrale. In realtà, per Patroni Griffi, il capocomico, più che l'autore, perseguitato dalla «realtà creata» (non «fantasmi») dalla sua fantasia, è il regista di oggi che «deve» mettere in scena i *Sei personaggi* e compie una scoperta diretta della labirintica struttura del dramma attraversando una sequenza di stati d'animo e di rapporti variabili con la scrittura pirandelliana: disappunto, stupore, curiosità, interesse, divertimento, derisione, sconforto. Insomma il personaggio capocomico ripercorre il tracciato del regista, interpretando un uomo di oggi (come sono pittoreschi giovani attori di oggi in jeans e minigonna i componenti della compagnia), incline a indagare con nuovi strumenti critici sull'universo pirandelliano senza falsi scrupoli, a disvelare anche ironicamente il procedimento di smontaggio, a contribuire con inserimenti testuali e gags ad una aspra, ardita, ulteriore frantumazione del dramma dei «personaggi». Paolo Lucchesini

## Gli spazi del martirio delle Carmelitane

I DIALOGHI DELLE CARMELITANE, di Georges Bernanos. Regia (strumentale) di Luca Ronconi. Scene (viventi) di Margherita Palli. Costumi (multitemporali) di Carlo Diappi. Con Franca Nuti (splendida Enrichetta del Gesù), Paola Mannoni (battagliera Maria dell'Incarnazione), Marisa Fabbri (disuguale Maria di Sant'Agostino), Sabrina Capucci (impegnatissima Bianca). Produzione Ater Emilia Romagna Teatro.

Non sarebbero mancati seri motivi per recuperare i *Dialoghi delle Carmelitane*, sia di ordine spirituale, sia di ordine politico-sociale, motivi che sono ancora oggi oggetto di quotidiano dibattito. In primo luogo il conflitto fra libertà di Stato e libertà individuale: la prima proclamata, assoluta, codificata; l'altra scelta da singoli individui o gruppi che si danno regole di vita che possono apparire costrittive, illegali. Bernanos, inoltre, riesce anche a compiere con le sue diciassette suore (una sola, la più accesa sostenitrice del martirio come voto, scamperà alla ghigliottina) un'analisi acuta, talvolta venata di candido *humour*, di una microsocietà claustrale composita, ugualitaria e fraterna — forse di più di quella che le ribolle intorno e si va a costituire con la Rivoluzione ed il terrore — che, nella crisi, riscopre assopiti steccati classisti. Né si può tacere che Bernanos si accinse a scrivere *I dialoghi* nell'inverno 1947-48 a Tunisi, quando il suo destino era già segnato da una malattia incurabile e che cercava in un sereno travaglio una ragione cristiana al mistero della morte. Ebbene, se l'Ater ha deciso di mettere in scena *I dialoghi* per celebrare in anticipo i duecento anni della Rivoluzione francese che, in questo caso, paradossalmente palesa aspetti fra i meno edificanti, Luca Ronconi ha visto nel testo lancinante di Bernanos soprattutto un'occasione di spettacolarizzare una scenografia, evidentemente ispirata dalla serialità conventuale delle celle e dei filtri che si frappongono fra suore e mondo esterno. Il marchingegno scenografico danzante di Margherita Palli diventa il vero protagonista, fino al punto di ripetersi appesantendo e dilatando lo spettacolo. A Ronconi interessa far vivere uno spazio con tutto ciò che contiene, uomini e cose. Meno si preoccupa del testo, proposto quasi sempre nella sua interezza: un atteggiamento che sta in bilico fra il reverente rispetto per l'autore e una sorta di signorile distanza che interpone fra sé e la pagina che, diventata fonte di ispirazione di un'opera teatrale autonoma, non preclude altri interventi critici. Paolo Lucchesini

## Questo Don Giovanni sembra Casanova

DON GIOVANNI, di Molière (1665), traduzione (scorrevole) di Luigi Lunari, regia di Gigi Dall'Aglio, scene e costumi di Nica Magnani. Con: Giancarlo Ilari, Marcello Vazzoler, Roberto Abbati (caldo, simpatico ma qui esteriore), Laura Cleri, Milena Metitieri, Elvira Pallone (attrici immaturre), Giorgio Gennari. Compagnia del Collettivo, Parma.

*Don Giovanni* è un testo meraviglioso, sommo tra tutti quelli che trattano la vicenda del libertino impenitente, perché libera il tema dal dibattito moralistico. E attualissimo, perché molti, oggi, sono in preda allo stesso problema: se non c'è niente in cui credere, quale limite dare alla ricerca del piacere? Un testo, dunque, cui nessun allestimento, per quanto sbagliato, può impedire di raggiungere lo spettatore. La Compagnia del Collettivo lo



ha affrontato assieme al *Tartufo* diretto da Walter Le Moll.

Dobbiamo dire che in questo caso la squadra teatrale parmigiana ha deluso meno del solito. Anche qui l'aggressione al testo è superficiale o soltanto sbagliata: il protagonista sembra Casanova da vecchio e non Don Giovanni, mentre, chissà, la scena di Elvira è realizzata con un'approssimazione intollerabile, dopo aver visto cosa ne cavava Strehler nella lezione-spettacolo da Jovet. Eppure qualcosa ha funzionato: forse l'anima di una padania terragna e bestiamiatrice che, abbandonati i furori ideologici, si pone degli interrogativi esistenziali, rivolgendosi a Dio per il tramite del pubblico. In una scena nera sul cui fondo sta un organista che commenta semiserio le peripezie del libertino, l'anziano Don Giovanni-Casanova di Giancarlo Ilari ha toni sinceri e convinti, è così sobrio e intenso nelle sue contraddizioni da farci parteggiare per lui. Mentre gli altri personaggi sono piuttosto ridotti dallo stile macchietistico della compagnia e la scena si ingombra a volte di trovate incomprensibili, come un doppio muto di Sganarello. Il finale poi, con quella mano che esce dal tavolo a ghermire Don Giovanni, è del tutto insoddisfacente. Il finale del *Don Giovanni* chiede agli autori dello spettacolo una presa di posizione che qui manca. Antonio Attisani



## Se un vecchio solitario incontra un rapinatore

COLPO GROSSO (Six heures au plus tard), di Marc Perrier. Traduzione (troppo letteraria) e regia (accorta) Franco Gervasio. Scena (stilizzata, efficace) Carlo Giuliano. Costumi (caricaturali) Patrizia Gilli. Con Walter Chiari (eccezionale) e Ruggero Cara (degno partner). Produzione Stabile di Torino.

«Vaudeville sulla mala» prodotto dal «nuovo» teatro francese, è la storia di un vecchio Anchise del Nord della Francia (Chiari) e di un Enea cresciuto nelle bidonvilles e carico di violenza (Cara). L'incontro è clamoroso: reduce da un colpo al Casinò, con una valigia piena di biglietti, Enea, Gérard all'anagrafe, sfonda con la sua automobile il muro della casetta di Anchise, detto Gus, dopo essere uscito di strada. Aspettando il complice che, «alle sei al più tardi», dovrà venire a prelevare per poter fuggire via mare da Le Havre (gli ruberà invece il malloppo), Gérard passa la notte prima a tenere il vecchio Gus sotto la minaccia di una pistola (scarica), e poi a fare amicizia con lui. Un sogno infranto dal complice infido di Gérard; in compenso — lieto fine — Gus ritrova un figlio in Gé-

rard. La storia di un'amicizia virile, l'incontro di due solitudini come in *Cin-cin* di Billeloux, dialoghi alla Audiard, un po' di Celine (che Gus, aspirante scrittore, avidamente ha letto). Perrier, nella sua *pièce*, non è avaro di citazioni. Anche da Shepard, col *Beaujolais* al posto del *whisky*. Purtroppo il profumo del *Beaujolais* svapora nella traduzione troppo «letteraria» di Gervasio, che si riscatta invece come regista. Ma ad aggiustare le cose c'è Walter Chiari che supplisce allo svaporamento con personali umori, con manciate di autoironia trapassate dal personaggio all'attore, con un personale «metodo Stanislavskij» che attinge al vissuto. Quando, simpaticamente logorroico, cita il Larousse o il metodo Assimil sul quale studia l'inglese, o si fa strangolare dall'emozione ricordando il suo ragazzo ucciso; quando si veste da borchiato John Wayne per assomigliare al figlio o espone contro Gérard che estrae la pistola, stavolta carica, temendo l'arrivo della polizia, in tutti questi momenti Chiari costruisce, attraverso piccoli niente, uno splendido personaggio. Tracagnotto, falso duro, randagio metropolitano, istericamente violento ma sprovveduto davanti alle bordate di umanità del vecchio Gus, il Gérard di Ruggero Cara è filato con intelligenza e sensibilità. Ugo Ronfani



## Tre donne nella buia solitudine di Gramsci

LA FORESTA D'ARGENTO, di Gianna Schelotto e Paola Pitagora. Regia (sobria) Lamberto Pugelli. Scena (allusiva) Roberto Laganà. Con Paola Pitagora (Giulia, moglie di Gramsci), Susanna Marcomeni (Tatiana, la cognata), Regina Bianchi (la madre), Umberto Ceriani (il censore); impegnati e compresi nei rispettivi ruoli.

Interessante proposta drammaturgica che la senatrice Gianna Schelotto e l'attrice Paola Pitagora hanno elaborato attingendo dai ventuno quaderni delle *Lettere dal carcere*, scritte tra il '26 e il '37 da Antonio Gramsci, durante la prigionia. Presentato per la prima volta al Festival dell'Unità di Bologna, poi a Montecitorio su invito del presidente Nilde Iotti, *La foresta d'argento* ha il pregio di lasciare sullo sfondo la vicenda politica per approfondire la personalità di Gramsci come figlio, marito e padre, in relazione alle figure femminili che segnarono la sua vita. La «foresta» del titolo allude alle betulle che circondavano la clinica nei pressi di Mosca dove l'esponente antifascista, ricoverato per motivi di salute, aveva conosciuto la futura moglie Giulia Schucht e la cognata Tatiana, che tanta parte ebbe negli ultimi anni della prigionia.

In una scenografia di efficace suggestività — pochi oggetti significativi in una selva-prigione di aste metalliche — prendono corpo i rapporti travagliati e intensi che legarono Gramsci alla madre, alla moglie e infine alla sorella di lei: una Bianchi fiera e materna, una Pitagora fra mezzitoni e sussulti di interne tempeste, una Marcomeni sospinta da slanci di vitalità e forza combattiva.

Nuove un po' l'impianto celebrativo e didattico della prima parte riscattato soltanto a recita avanzata dall'approfondimento psicologico di quella «nevrosi familiare» che il fascismo, con crudeltà sottile, inflisse a Gramsci e ai suoi. A.L.M.B.

## Il ritorno di Candoni su una scena di Roma

EDIPO A HIROSHIMA di Luigi Candoni, commediografo friulano morto nel 1974. Regia (inventiva) di Giorgio Mattioli. Scene (affastellate in breve spazio) del Ministero dell'Aeronautica. Costumi (occasionalmente) di Maria Zuccarini. Con Giorgio Mattioli (tormentato pilota), Rossella Bianchi, Daniela Bracci, Germana Martini, Giusi De Angelis, Maria Dato, Ornella Minnetti, Mirella Ajassa, Giuseppe Lelio, Stefania Corradi, Franco Di Lucia. Teatro In, Roma.

Dramma «storico-sociale» contro tutte le guerre e il pericolo nucleare, propone un processo a colui (a coloro) che furono gli autori materiali del bombardamento atomico della città giapponese. Non ci sarà né condanna né assoluzione. Tra l'indifferenza generale, resta centrale e macroscopica la sofferenza di colui che si sente l'unico colpevole, lasciato al proprio personale tormento, chiuso nella spirale che lo accascia. L'angusto palcoscenico ove si accalcano molti personaggi femminili, è il contenitore parecchio affollato per una *pièce* che il regista ha dotato di eccessive simbologie, a coronare un testo che spesso ricorda i film di guerra Usa Paolo Guzzi.

## Don Giovanni a New York con uso di computer

DON GIOVANNI A NEW YORK di Luigi Fontanella. Regia di Alfio Petrini. Musiche di Maurizio Cristofori. Con Alfio Petrini (il sessantenne dongiovanni che non disarmò) e Katia Nani (la baby-sitter che si trova in imbarazzante situazione). Teatro delle Voci, Roma.

Ancora un Don Giovanni contemporaneo, questa volta nella solitudine di un appartamento situato in un grattacielo del centro di New York. Estremamente modernizzato, il personaggio del titolo si serve di telefono e computer per catalogare e coinvol-

gere le sue conquiste. Non può fare a meno, erede di un pesante retaggio, e di una fama da sostenitore, di continuare stancamente, ingannando gli altri ed in definitiva se stesso, nel tentativo della conquista in cui forse nemmeno lui crede più. Una buona idea, che tuttavia si sorregge su di un dialogo piuttosto debole, da curare ulteriormente. *Paolo Guzzi*

## Don Giovanni smarrito nella città inquinata

ATTO TERZO, SCENA TERZA di Edoardo Sanguineti (collaborazione del *Don Giovanni* di Molière). Regia (colma di metafore) di Alfio Petri. Musiche di Maurizio Cristofori. Con Alfio Petri (Don Giovanni-rock) e Aldo Massasso (Sganarello-infermiere). Produzione UT. Teatro delle Voci, Roma.

Nell'aderire al *Progetto Fabula* che si propone di verificare la resistenza del mito di Don Giovanni, Edoardo Sanguineti si è servito come pre-testo della scena ben nota, che dà il titolo al suo atto unico del *Don Giovanni* di Molière (quella della foresta, del povero e dell'amore per l'umanità, per intenderci) per operare, con un linguaggio ironico e allusivo, come al suo solito, una lucida e spietata demitizzazione della *pièce* molieriana o piuttosto, di quanto, in essa, ha bisogno di correttivi e si mostra fuori tempo. La foresta, ad esempio, luogo labirintico denso di significati, oggi si complica per i fumi ed i fuochi dell'inquinamento ambientale che non rendono impossibile la frequentazione. La foresta ed il labirinto reale è la città, in cui poveri *sui generis* si aggirano, tra il sibilo delle sirene d'allarme, i funerali.

Strani personaggi, nuovi poveri emblematici poco ripiegati su se stessi, popolano queste strade. Don Giovanni non può fare l'elemosina, non può divertirsi cinicamente invitando alla bestemmia, non può offrire la sua moneta «per amore dell'umanità». L'amore, quello di Don Giovanni era un «orrore» dice Sanguineti ma l'orrore per l'umanità non autorizza tuttavia, oggi, nessun Timone d'Atene o nessun povero, a rifugiarsi in una foresta che non può più esistere come alternativa al campo concentrazionario in cui viviamo. Un atto unico compatto, che procede per argomentazioni filosofiche, articolato dalla regia che ne alleggerisce il profondo contenuto con invenzioni comiche eleganti (il funeralino finale). *Paolo Guzzi*

## Warrilow gransolista di un Beckett sconosciuto

IMPRONTU D'OHIO, SOLO, CETTE FOIS, lettura spettacolo in francese di David Warrilow (perfetto esecutore) da testi di Samuel Beckett.

La breve lettura-spettacolo, presentata da Warrilow nel corso di una delle serate del Festival di Parma, al Teatro Due, è in grado di far ricredere tutti coloro che, alla ricerca dello specifico teatrale, lo vedono sempre di più sfuggire. Sul piccolo spazio scenico un unico accessorio, una poltrona di raso rosso e poi il grande attore che sembra ristabilire l'autenticità del teatro e del ruolo dell'interprete con i mezzi più fisici e naturali: la voce e l'espressione del viso. «Avrete per tutto divertimento la mia faccia» esordisce l'attore. Protagonisti del primo brano due uomini, due larve umane, seduti a un tavolo bianco, in una situazione ancora più estrema ed esasperata di quella già assurda di *Aspettando Godot*. Fra ciò che rimaneva da dire e ciò che non c'è più da dire rimangono i brandelli di un passato, di un senso struggente degli affetti che, nel vuoto beckettiano, rimangono pur sempre un elemento essenziale, forse l'ultimo barlume di tenerezza. In *Solo* ritornano i *flashes back* di una vita inghiottita nel buio, dove le parole del monologo sono l'unica certezza e l'unico appiglio contro il nulla e la desolazione. L'attore ha ritmato il testo sugli ansiti della parola che muore. Nel terzo e ultimo brano due voci registrate e il solo volto dell'attore immobile: un momento intenso, straziante, di grande bellezza. *S.F.*



## L'Agamennone di Alfieri in un interno di Ibsen

AGAMENNONE, di Vittorio Alfieri. Regia (introspectiva) di Nanni Garella. Scena (ronconiana, ma agile) di Antonio Fiorentino. Costumi (suntuosi) di Ida Meo. Con Virginio Gazzolo (benevolente Agamennone), Paolo Bessegato (Livido Egisto), Nicoletta Languasco (passionale Clitennestra), Stefania Stefanin (vibrante Elettra). Produzione Centro Teatrale Bresciano.

Gli spettatori, una cinquantina, si dispongono sulle sedie in paglia di Vienna disposte lungo le pareti di un ambiente semibuio. Quando la luce si alza un po' si accorgono di trovarsi in un salone antico: le soglie e le balaustre che adornano il soffitto sembrano indicare l'età e lo stile, il manierismo. Lo confermano i costumi usciti dagli arazzi di Palazzo Vecchio. È qui che si consuma l'*Agamennone* alfieriano nella versione di Nanni Garella. Ci potremmo attendere una lettura aulica, calligrafica, filologica della tragedia, ma sulla citazione iconografica dei costumi prevale l'ambiente che, se risale al XVI secolo, è diventato nel susseguirsi di generazioni un rispettabile, signorile appartamento borghese che indulge alla riservatezza, al decoro, ai sentimenti sotto chiave, ai panni sporchi da lavare in famiglia.

E così *Agamennone* prende una piega insolita, moderna, azzardando un po' di più, ibseniana. I personaggi si agitano, per i primi due atti dell'attesa di Agamennone, nel contenitore, costruito all'interno del teatro di Santa Chiara, aprendo e scomparendo dalle quattro porte d'accesso, quasi ad evitarsi gli uni con gli altri: le voci giungono riverberate dagli ambulacri fuori scena. Con l'arrivo di Agamennone la situazione cambia radicalmente: la sala diventa il luogo deputato in cui, a porte chiuse, in segreto, si alimenteranno i sospetti, i tradimenti, i delitti. I toni si abbassano, si fanno confidenziali, fino all'esplosione della tragedia, con Agamennone che, ferito a morte, stramazza in scena. *P.L.*

## La coppia di Capote recidiva sulla scena

A SANGUE FREDDO dal racconto omonimo di Truman Capote. Regia (cruda, con musiche ossessive) Marco Solari. Compagnia Teatrale Solari-Vanzi (bravi).

Inserendo un personaggio femminile che nel racconto originale non comparé, il gruppo Solari-

Vanzi delinea il filo conduttore fra la violenza narrata da Truman Capote (riguardante un fatto realmente accaduto nel Kansas nel 1959) e un'attualità che ha riscontro nel nostro quotidiano. L'ossessività ripetitiva assurge a elemento portante dello spettacolo: nel montare e smontare una scenografia scarna di quadrati di lamiera, nell'utilizzo di strumenti primitivi dai quali ricavarne ritmi e rumori. L'omicidio di un'intera famiglia ad opera di due sbandati, Perry e Dick, viene narrato in un altalenarsi di momenti reali e di *flash-back*. Accanto ai due giovani, Maria spiega a sua volta il proprio delitto. In tanta crudeltà, sottolineata da musiche eseguite alle percussioni al limite della tollerabilità, i tre si avviano con sarcasmo alla pena di morte. Oltre alle scene di Marco Solari, le luci di Stefano Pirandello contribuiscono alla riuscita dell'allestimento. Bravi: Alessandra Vanzi, Marco Solari, Thorsten Kirchoff e Ermanno Ghisio Erba, ma dopo uno stentato avvio (quasi un'introduzione troppo lunga) lo spettacolo prende quota solo nella seconda parte. *Elisabetta Dente*

## Il fascino discreto di due storie di vecchi

INVERNI, di Silvio D'Arzo. Adattamento (rispettoso) di Carlo Repetti. Regia (vellutata) di Marco Sciacaluga. Scene (efficaci) di Valeria Manari. Con Elsa Albani (solenne lavandaia e dolcissima signora), Ferruccio De Ceresa (travagliato prete e allegro marito), Gianna Piaz (attenta perpetua). Produzione Teatro di Genova.

Silvio D'Arzo è lo pseudonimo di Ezio Comparoni, scrittore morto trentaduenne di leucemia nel 1952 e considerato uno dei maggiori narratori del Novecento. Da due racconti che fanno parte della raccolta *Casa d'altri*, Carlo Repetti e Marco Sciacaluga hanno tratto *Inverni*, spettacolo in due parti distinte, due atti unici strettamente collegati tematicamente (la vecchiaia) e formalmente (la prosa ritmica, modulata, non sappiamo quanto volontariamente, su frasi decasillabe o endecasillabe di Silvio D'Arzo), ma diversi nell'ambientazione e nella conclusione. *Casa d'altri*, che dà il titolo all'antologia, è un racconto lungo che recita l'incontro di un prete di montagna con una vecchia lavandaia che chiede la dispensa per uccidersi, tanto inutile è la sua vita; *Due vecchi* è un prezioso bozzetto in un interno borghese, un ricatto inatteso ai danni di una coppia anziana felice. Due storie delicate, tristi e commoventi, di alta civiltà. Un'iniziativa che fa onore a uno stabile di rango. *P.L.*

## La scena di Moscato come un quadro di Klee

PARTITURA di Enzo Moscato. Regia, (aderente empaticamente al testo) di Toni Servillo. Musiche originali (suggestive) di Antonio Sinagra. Scena (di grande fascino) di Lino Fiorito. Costumi (senza tempo) di Berto Lama. Luci (evocatrici di volti galleggianti sullo sfondo) di Pasquale Mari. Con Toni Servillo (La Medusa), Tonino Taiuti (Il Rondò) Anna Esposito, Raffaele Esposito, Iaia Forte, Pasquale Russo (Le Schiume). Teatro Ateneo, Roma.

La programmazione del Teatro Ateneo, che già da qualche anno anche se episodicamente, si era fatta incisiva per seminari e sessioni di ricerca di straordinaria importanza (Grotowski, Barba, Eduardo, Dario Fo, Kazuo Ohno) nella stagione '87/'88 ha presentato spettacoli di notevole livello (il Progetto Shakespeare, *Novecento e mille* di Leo de Berardinis, *Escamot* di Bustric, *Dramatis Persona in persona* con gli scritti di Gerardo Guerrieri), ed ha ospitato anche questo «atto unico lirico» che dimostra come e quanto possa risultare efficace un teatro di poesia quando è sapientemente cucito da una regia attentissima e si avvale di un testo evocativo di immagini in cui la Voce assume un significato assoluto quale espressione unica della poesia. E la Voce si identifica allora con il Volto (il volto del poeta) nello spettacolo che vuol rappresentare



l'invisibile e far muovere l'immobile. *Partitura* vince l'ardua scommessa e Moscato lega in un continuum multilinguistico suoi testi con quelli di Leopardi, Baudelaire, Lorca, Cvetaeva, Dickinson, Pasternak, Sarduy creando un'unica lingua complessa e piena di fascino di cui il dialetto napoletano partecipa in maniera non secondaria. Il tutto recitato con molta attenzione alla musica, ed alla musicalità della parola e della voce che a volte grida a volte brusisce, che itera e si accanisce e rimbalza in rimandi da diversi luoghi misteriosi.

*Partitura* «è il momento finale di un'agonia» si dice nella presentazione del libretto a cura dei Teatri Uniti che racchiude l'intero testo, una seduta spiritica, o forse, come è stato detto per i quadri di Klee, ciò che vede l'occhio del morente, tra le palpebre socchiusse, poco prima di morire. **Paolo Guzzi**

## Il veleno di Salieri contro il genio di Mozart

AMADEUS (1978), di Peter Shaffer. Traduzione (accorta) Masolino D'Amico. Regia (abile, di raffinate invenzioni) Mario Missiroli. Scene (funzionali e allusive) e costumi (policromi, grotteschi) Paolo Tommasi. Rielaborazioni musicali (puntuati) Paolo Terni. Con Umberto Orsini (ottimo Salieri), Giuseppe Cederna (patetico Mozart), Valentina Sperli (toccante Costanze).

L'elevata professionalità è la prima qualità che contraddistingue questo spettacolo, seguita immediatamente da un felice impianto scenografico che, senza soffocare il testo, permette di colmare con l'immaginazione le ricostruzioni dei numerosi ambienti e luoghi in cui si svolge la storia. Il testo di Shaffer è pressoché lo stesso utilizzato per la versione cinematografica di Milos Forman ed è quindi comprensibile quanto fosse essenziale la funzionalità e la capacità di suggestione della scenografia. Shaffer, ispiratosi a una leggenda popolare e romantica, in seguito ripresa da Puškin, ha voluto rappresentare il contrasto artistico e umano che voleva contrapposti il diligente maestro di cappella Antonio Salieri e il giovane, geniale Mozart alla corte di Vienna.

Il tema portante è dunque quello della morbosa invidia di Salieri che, attraverso una perseverante opera distruttiva, conduce Mozart alla morte. A lato si pone anche il tema dell'impossibilità di stringere patti con Dio, sebbene volti alla sua glorificazione per mezzo della musica. Proprio su quest'ultimo aspetto si concentra la forza drammatica del testo di Shaffer, teso ad evidenziare la sfida che Salieri lancia a Dio e che si risolve con una im-

mortalità conquistata in negativo, come «assassino» di Mozart (ma l'«avvelenamento» non riguarda il corpo). La regia di Missiroli punta a dare il giusto rilievo all'ansia di assoluto del maestro di cappella votatosi ad una vita integerrima pur di raggiungere la perfezione artistica e, insieme, alla sua dolorosa consapevolezza che il genio creativo è stato invece concesso a un ragazzotto dai costumi tutt'altro che integri. Al chiaro disegno registico fa riscontro un eccellente Umberto Orsini, che trascorre con disinvoltura ed eccezionale capacità mimetica dal ruolo di Salieri vecchio e cadente narratore a quello, narrato, di lui più giovane alla corte di Giuseppe II d'Austria, reso dall'invidia e subdolo consigliere. Sono bravi anche gli altri interpreti, a partire dal Mozart di Giuseppe Cederna, prima un po' fragile e bizzarro e alla fine precocemente invecchiato, e Valentina Sperli, da moglie-bambina a addolorata compagna. Figurette caricaturali di cortigiani pettegoli fanno da contorno nel gioco dei cambi di scena a vista. **A. Luisa Marre Brunenghi**

## Edipo è innocente e Lavia lo dimostra

EDIPO RE, di Sofocle (497 - 406 a.C.). Traduzione (magistrale) Salvatore Quasimodo. Regia (sobria, tendenza all'astrazione) e interpretazione (prima introversa, poi espressionistica) Gabriele Lavia. Con (intensi, efficaci) Claudia Giannotti, Gianni De Lellis, Pietro Biondi, Alberto Mancioffi, Ulderico Pesce, Giorgio Giacomini, Mauro Paladini e otto attori-coreuti. Scena (Conceptual Art) Giovanni Agostinucci. Costumi (sobriamente atemporali) Andrea Viotti. Prod. Consorzio Teatro Metastasio.

Un Edipo, questo di Lavia, colto nel momento in cui, precipitato nel baratro di tante sventure, strisciando nell'abiezione e nel dolore, cerca — larva beckettiana, pensiamo oggi noi spettatori; cieco veggente — di risollevarsi a dignità d'uomo.

Dopo *Edipo re* verrà *Edipo a Colono*, in cui il re cieco e ramingo ritroverà pace e giustizia comprendendo che la colpa dell'assassinio del padre Laio e dell'incesto con la madre Giocasta non era stata sua. Lavia ha saputo rendere già nel finale dell'*Edipo re* il senso dell'intuizione di Sofocle che, nell'*Edipo a Colono*, metteva in crisi la filosofia secondo cui l'uomo, in quanto strumento della volontà degli dei, può commettere peccato anche se inconsapevole.

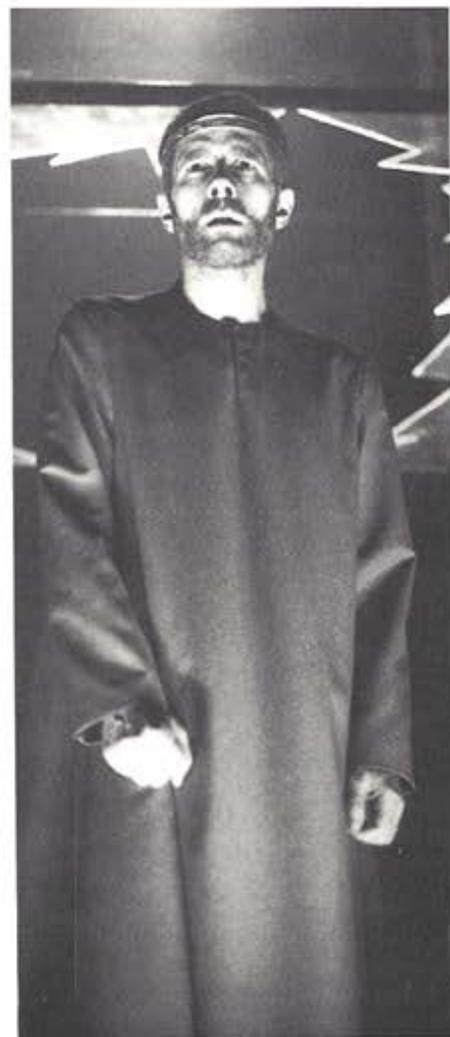
Lacerato da colpi orribili, con i bulbi oculari vuoti e sanguinanti, esule e senza affetti, Edipo si libera dall'ingiusta punizione degli dei attraverso la

propria coscienza del dolore e la nostra pietà. Mancano più di quattro secoli alla diffusione del messaggio cristiano: ma Sofocle ne anticipa il senso. Lavia, lettore contemporaneo, sembra volerlo indicare nel finale esagitato e violento in cui, in una teatralizzazione estrema dello strazio, si trascina — cieco — sul palcoscenico, rendendo tutta la crudele ingiustizia della volontà del Fato. Effetto tanto più incisivo perché contrapposto, nella prima parte, ad una interpretazione in cui paura e orrore sono interiorizzati, ed in cui il tremendo monologo attraverso il quale si scopre parricida e incestuoso viene appena sussurrato.

La scena di Agostinucci favorisce questa chiave di lettura della tragedia. Il palcoscenico è un contenitore bruno in plexiglas, con effetti di specchi. Un enorme cubo di vetro, dal fondo spezzato sovrasta gli attori: è l'Olimpo in forma euclidea, cui si rivolge il coro composto da otto attori in tunica, con la testa rasata e con l'aria di bonzi, bravi nel dare ritmo e vigore al testo mirabilmente tradotto da Quasimodo.

Nove gessi di figure inginocchiate in preghiera «raddoppiano» i coreuti. Sulla sinistra del proscenio la statua bianca, in frantumi della Sfinge (autore: Niccolò Niccolai): Edipo ha voluto la fine dell'età tenebrosa dell'oracolo che condanna l'innocente.

La Giocasta di Claudia Giannotti ha accenti cupi di disperazione, il Tiresia di Pietro Biondi svela la tremenda profezia con verità e dolore, il Creonte di Gianni De Lellis vive tra i poli del furore e della giustizia, Alberto Mancioffi, Giorgio Giacomini, Ulderico Pesce sono con antiretorica gravità il Corifeo, il pastore, il messaggero. I movimenti scenici d'insieme sono gravi, ieratici, «orientali» (talvolta un po' di maniera: Lavia regista deve forse pensare a rinnovare la propria grammatica gestuale). La plastica poetica di Quasimodo e il dinamismo drammatico di Sofocle sono esaltati dall'affiatamento del coro. **Ugo Ronfani**





## Un eroe del dubbio il Galileo di Scaparro

**GALILEI**, da «Vita di Galileo» (1938) di Bertold Brecht. Musiche di Hanns Eisler (elaborazione Pasquale Scialò). Regia (lirico didattico, accorta) di Maurizio Scaparro. Scena (concettuale-simbolista) di Roberto Francia e Pedro Cano. Costumi (toscaneggianti) di Alberto Verso. Con Pino Micol come Galileo (sobrio, intenso), Andrea Matteuzzi (applaudito a scena aperta), Gianna Giachetti, Ezio Marano, Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Beppe Tosco, Sabina Vannucchi e altri 17 attori, cantanti e musicisti, bravi e affiatati. Prod. Teatro di Roma.

La vita di Galileo ha avuto la fortuna di essere portato in scena da grandi uomini di teatro. Due esempi per tutti: Charles Laughton a Hollywood nel '47 e nel '64 Tino Buazzelli a Milano, con la regia mirabile di Strehler, occorre allora estrarre dalla memoria teatrale del secolo questo Galileo e riproporlo? Ogni generazione ha il diritto di rivisitare il grande repertorio teatrale, al di là del «sentito dire»: ecco una prima risposta, positiva, che giustifica l'operazione coraggiosa fino alla temerarietà di Maurizio Scaparro. Ma c'è una seconda ragione di peso maggiore: verificare la tenuta del testo di Brecht, una volta tolte le incrostazioni del kitsch sociale e le perorazioni didattiche, non più nel contesto manicheo delle guerre ideologiche, ma nel nuovo clima politico-culturale che contraddistingue questa fine secolo, caratterizzato dal disarmo ideologico e da nuovi, più complessi, rapporti tra potere e scienza.

Lo stile di Scaparro lo conosciamo. È solare, mediterraneo, tende a stilizzare, a fare chiarezza, a esemplificare. Con lui il didatticismo nordico di Brecht diventa la linea popolare di Copeau e di Vilar. E qui si colloca, con bella coerenza, il suo Galileo: una imagerie astratto-lirica, quasi fiabesca, alleggerisce la disputa politico-religiosa; la teatralità del testo è costantemente mostrata (anche troppo si potrebbe dire) con una ben consolidata grammatica scenica; insegnamento e divertimento vanno di buon grado sottobraccio, e anche nell'impianato scenografico (desunto dal trattato «De divina proportione» del matematico del '500 Luca Pacioli), nei costumi di un'elegante rinascimentalità fiorentina, nell'uso intenso delle luci, nonché nell'adattamento all'italiana delle belle musiche originali di Eisler, si tende a fare, anziché ragionamento o lezione, del teatro allo stato puro.

La «casa dell'astronomo», una grande logosfera, è disegnata soltanto da strutture portanti, e ha poco o nulla di naturalistico. È insieme ideogramma e segno poetico. Il resto del palcoscenico, delimitato da vaste pedane, è Padova, Firenze, Venezia o Roma, insomma il mondo. In questo spazio astratto, ben modellato dalle luci, che stagliano le figu-

re di fondo dei momenti corali, passa la peste che spaventa Firenze; agisce l'inquisizione, figlia del genere della dottrina del «divino» Aristotele; discute il Cardinale Barberini, futuro papa, con il clero oscurantista; vive la sua triste storia d'amore la figlia dello scienziato, Virginia. Bloccato nei momenti gravi — la peste, la lite filosofica fra Galileo e gli scienziati fiorentini intorno alle stelle mediche, l'addio insieme mesto e fiero dello scienziato prigioniero dell'abiura al discepolo Andrea Sarti — il ritmo dell'azione è svelto. Micol è un Galileo concentrato e misurato, attento a evitare gli «astratti furori» di precedenti interpretazioni, e dunque più persuasivo. L'interpretazione è ben centrata sull'idea portante di questa rilettura: Galileo, «eroe del dubbio» tra Rinascimento e Controriforma, diviso tra la vertigine della verità e la paura fisica della tortura, Galileo ridotto alla maliziosa, amara strategia del falso consenso per poter continuare, nella libera solitudine di Arcetri, a servire la ragione. È in questa dimensione, di ironica e autoironica stanchezza, di disillusione arrendevolezza, che Micol ha avuto i momenti più persuasivi. Un elogio al veterano Matteuzzi, applaudito come vecchissimo cardinale, alla Giachetti, alla Vannucchi. U.R.

## Un attore nella foresta della poesia romantica

**ORATORIO NOTTURNO**, drammaturgia poetica sull'età romantica di Carmelo Pistillo e Antonio Porta (ottima selezione). Interpretazione, regia, iconografia Luigi Pistillo (impegno, professionalità). Prod. Società Pielle.

La Società Pielle è un'impresa teatrale che fa capo ai due fratelli Carmelo e Luigi Pistillo — uno poeta e l'altro attore — i quali da anni, con costanza e sacrificio, si battono contro la sordità culturale di molti, troppi, responsabili della gestione del teatro per «vendere» poesia sulla scena. Al Pier Lombardo i fratelli Pistillo e il poeta Antonio Porta, unitosi all'impresa, hanno per tre sere rappresentato «Oratorio notturno». Alla «prima», un successo lusinghiero come quello del recital che i Pistillo e Porta avevano presentato tre anni orsono al «Piccolo», e molte chiamate per Luigi, l'attore, applaudito anche a scena aperta nei passaggi leopardiani dello spettacolo, assai finemente cesellati.

Il titolo dell'insieme, «Oratorio notturno», rivela il percorso. L'aggettivo «notturno», accompagnato a un sostantivo che vuole intendere laica religiosità, annuncia il viaggio della parola poetica attraverso la notte romantica: itinerario storico-critico e, anche, scommessa su un «sentire romantico» dell'umanità del Duemila, bisognosa di controbilanciare l'arida esattezza dell'età tecnologica.

Nella cornice di un fondale che s'apre come una grotta di verzura su rosee-azzurre chiarezze marine, si snoda un «prologo visivo» che introduce la poesia con equivalenze iconiche della pittura ottocentesca: un incalzare sempre più fitto di diapositive ritmate da effluvi musicali anch'essi romantici. Poi i quattro movimenti del viaggio poetico, come in una sinfonia temporale: Crepuscolo, Sera, Notte, Alba. In proscenio, davanti a una batteria di microfoni, fra un trascolorare di luci e di musiche, Luigi Pistillo dice versi di Holderlin, Heine, Novalis, Leopardi, Blake, Hugo, De Nerval, Goethe, Baudelaire, De Vigny, Foscolo, Shelley (li indico nell'ordine della dizione). L'incipit è dato dal famoso, manzoniano «Ei fu»: si comincia con il tramonto dell'Impero napoleonico, si attraversano la sera e la notte del dubbio, della visionarietà e degli interni tormenti, insomma della «malattia romantica» e si arriva alle soglie di un'alba cantata con le «Grazie» del Foscolo e l'incoronazione dell'uomo da parte del pianeta Terra celebrata da Holderlin.

Ecco il grande magma romantico. La fusione di stili ed estetiche si verifica attraverso la fonè omogenea, intensa, appassionata di Luigi Pistillo, molto attento alle coloriture e alle variazioni: dalla sussurrata malinconia leopardiana alla sensualità di Hugo, al panteismo visionario di Blake (bellissima «La tigre»), alle trasparenze sentimentali di Goethe, alle nostalgie classiche del Foscolo. Fa eco, in play back, una voce femminile, quella di Mari-sa Mazzini. L'onda musicale è quella di Wagner, Brahms, Shoenberg e, soprattutto, Mahler. Per un'ora, qualcosa di più, la scena di un teatro è la scena non più buia della nostra anima, che la poesia ha illuminato. Ugo Ronfani

## Incontro riuscito di Franceschi con Beckett

**BECKETT CONCERTO**, testi di Samuel Beckett. Consulenza G. Davico Bonino. Regia (attenta) di Marco Sciaccaluga. Con Vittorio Franceschi (ottimo).

Del linguaggio di Beckett, Franceschi esalta tutta la musicalità, ora insistendo su una ironica ripetitività, ora aggrappandosi ai silenzi. Ma non è solo la bravura di questo attore solista — solo e attivamente in scena per settanta minuti — a prendere lo spettatore. C'è anche la scena (Sergio D'Osimo) a introdurre nella «landa» dell'assurdo beckettiano: un piano inclinato di croste laviche, un magma grigio sul quale si affaccia una cascata di garze bianche lacerate.

Tocca poi alle musiche di Annetchino e Rendine e alle luci di Sergio Rossi coagulare la tensione, inchiodando la platea su una ricerca dell'io tutta proiettata all'esterno in un mondo oscillante tra il reale e il surreale, per concludersi infine in una intimistica richiesta, un abbandono, quasi una resa. E.D.

## Se i mostri incontrano la Commedia dell'Arte

**FREAKS** (1987), a cura di Aldo Boso, da *Spurs* di T. Robbins e dal film di T. Browning. Regia di Carlo Boso. Compagnia Tag Teatro, tutta impegnata in una buona prestazione corale.

Costumi e maschere in questo allestimento, realizzato con il Centro Dramatico Nacional di Valencia, introducono alla Commedia dell'Arte. Su questa struttura portante, cui dal 1983 il Tag Teatro dedica la propria ricerca, si innesta un elemento moderno: mostri da baraccone, i *freaks*, appunto, che dovrebbero costituire la principale attrattiva dello spettacolo di una compagnia di giro. Intrecci pubblici e privati condiscono una storia che vanta ispiratori illustri, dallo Shakespeare del *Sogno di una notte di mezza estate* al Pirandello di *Sei personaggi in cerca d'autore*, supportato dal fantascifico, allegorico impianto scenografico di Lelle Luzzati.

Il plot, in sé esile, è sostenuto dai movimenti coreografici e dalle musiche. Uno spettacolo divertente che si perde in tempi troppo dilatati. E.D.

MEETING DI PARMA: LE DISAVVENTURE DEL TESTO

# L'INUTILE NOSTALGIA DEL GRANDE TRADUTTORE

*Un tempo le traduzioni per la scena erano firmate da Valgimigli, Sbarbaro o Quasimodo, oggi ci pensa il regista «poliglotta» - Sollecitati a produrre, in realtà i drammaturghi non hanno editori e non arrivano al palcoscenico: beffardo comportamento di un sistema che li respinge - Le scampagnate scolastiche a teatro non sono l'educazione teatrale.*

MARINA CAVALLI

Il signore dal viso arguto tace, e aspetta una risposta. Davanti a lui lo scrittore, l'insegnante e l'editore si scambiano un breve sguardo d'intesa. Un brivido d'imbarazzo, un rapido cenno, sono tutti d'accordo: «Il teatro è l'arte suprema, nessun dubbio; ma a noi — ci scusi, caro signore — poco interessa. Insomma, la faccenda non ci riguarda». Sorridono, i tre: un giocoso senso di colpa e un tantino di garbato sprezzo. Sorride il viso arguto di Michel Vinaver. Niente che già non sapesse. La sua domanda voleva forse solo avere la conferma di una difficoltà già ampiamente avvertita. E proprio di questa difficoltà è venuto a parlarci, con lucida passione, in un dibattito dal titolo «Testo, traduzione, edizione per il teatro in Italia», organizzato dal Teatro Festival di Parma all'interno del Meeting europeo dell'attore.

L'indagine che Vinaver ha promosso in Francia per analizzare il rapporto di scrittori, editori e mondo della scuola con la specificità del testo teatrale, ha posto in luce una situazione decisamente simile a quella italiana, ossia lo scollamento tra il teatro e i diversi canali di produzione della cultura. Il crescente favore del pubblico e dei mass media nei confronti dello spettacolo teatrale non deve indurre ad affrettati entusiasmi: perché se è vero che il grande teatro di tradizione ha ritrovato in questi anni consenso e vigore, è altrettanto innegabile che poco si sta facendo per favorire l'affermarsi di testi contemporanei di qualità. Il problema va senza dubbio osservato come fenomeno generale, che presenta caratteristiche non diverse da quelle che affliggono altri campi dell'arte contemporanea; e non si può certo pretendere di spiegarlo solo dall'interno, escludendo dall'indagine i malleteri che condizionano un'intera società. E tuttavia è possibile avvicinarsi per gradi al suo nucleo, e ascoltare le diverse voci delle cate-

gorie chiamate in causa.

Rieccoci dunque ai tre signori di prima. Tenendosi tutti per mano in una sorta di danza macabra, il professore dice: «Io non posso insegnare ai ragazzi come si legge il teatro contemporaneo, perché non esistono adeguate testi di supporto». Il grande editore sospira: «E io non posso pubblicare testi di teatro contemporaneo, perché il mercato è troppo ristretto». Lo scrittore affermato ridacchia: «E come posso io scrivere un testo teatrale, se poi nessuno me lo pubblica? E fosse solo questo: ma rappresentarlo? I teatranti ci pensano loro ad abborracciarsi i testi che vogliono mettere in scena. Ormai a noi scrittori hanno tolto persino il ruolo di traduttore: ci pensano i registi, che come ben si sa conoscono tutti almeno cinque lingue, russo e scandinavo compresi».

## LETTORE PARTICOLARE

Cerchiamo di dipanare il garbuglio partendo dalla difficoltà principale, ossia dall'effettiva natura ibrida e mostruosa del testo teatrale, parola nata per essere vista e ascoltata nella sua realizzazione scenica, e la cui semplice lettura esige quindi un'abitudine e un'esperienza non certo comuni da parte del lettore. Avviene così che persino la maggioranza delle persone di media e alta cultura, se pur appassionate di spettacolo, si accosti con difficoltà alla lettura di un'opera drammatica: e non parlo in questo caso solo di testi contemporanei, ma anche di classici famosi, quelli che «non si può non aver letto». Il romanzo è opera analitica, dove ben poco viene lasciato alla fatica interpretativa del lettore; ma un testo teatrale vive di sintesi, ed è il lettore che deve colmare con la sua fantasia tutto quello che non viene detto o solo alluso: è il lettore, insomma, che deve farsi attore e regista, in uno sforzo di compren-

sione appassionante, certo, ma che esige un certo atletismo intellettuale.

Non stupisce quindi la scarsa disponibilità della scuola verso una seria educazione teatrale. E non sono certo quei terrorizzanti intruppamenti di classi, stipate a forza dentro un teatro e dedite al culto del bercio e del tiro al bersaglio, a dare il senso di una onesta volontà didattica del corpo insegnante. Mettere a contatto gli studenti con il teatro in questo modo non ha molto più valore di una scampagnata, ed anzi può risultare in alcuni casi gravemente diseducativo, quando non sia sorretto da una adeguata e progressiva opera di accostamento al testo scritto, alle sue tecniche, alle convenzioni di un'arte. Ed è proprio questo che la scuola non fa. Nella affannosa corsa ad esaurire il programma imposto dal ministero, i professori possono trovare un'ottima scusa, e lasciar da parte senza eccessivi rimorsi il difficile insegnamento dei criteri dell'arte teatrale, di fronte ai quali loro stessi si trovano, per una sorta di circolo vizioso, pigri e impreparati.

Non di pigrizia è il caso di parlare, invece, per gli editori, categoria anzi votata alla superattività, non per vocazione forse, ma certo per istinto di sopravvivenza. E pare che siano proprio le inderogabili leggi di questa sana pulsione vitale ad escludere il morbo del teatro. Niente di moralistico in tutto ciò, il teatro non è opera del demone, non corrompe ormai più le fanciulle e non porta alla perdita. Ma a una perdita porta senz'altro, e alla più amara: quella del guadagno. I testi teatrali non hanno mercato, tutto qui. E quindi non si possono pubblicare, pena il fallimento.

## UN ALIBI PER I PIGRI

Sappiamo bene quanto le sorti delle case editrici, anche le più gloriose e collaudate, si reg-



gano su equilibri perennemente a rischio, e quindi controllatissimi (nei quali peraltro una certa tendenza al lamento funge da ottimo fattore stabilizzante). Ma ciò non basta a far assolvere un vuoto editoriale che coinvolge non solo i testi contemporanei, ma addirittura i grandi classici. Le leggi commerciali vanno certo comprese e giustificate; ma resta il sospetto che sotto questo alibi trovi talora facile albergo una mancata volontà di rinnovare ed educare con adeguati mezzi (e anche con fatica, certo) le abitudini dei lettori.

Coraggio, passione e noia dell'immobilismo non necessariamente contrastano con le leggi del mercato. Ne danno fede alcuni piccoli editori specializzati, che il teatro contemporaneo lo pubblicano eccome, e di grande qualità poetica e d'immagine: ad onta della distribuzione che li beffeggia, dei recensori che li ignorano, dei teatri stessi che reputano superflua la loro attività. Cosa che non accade invece in Francia, per esempio, dove — come ha riferito Vinaver — piccoli editori e teatri si consociano nella pubblicazione dei nuovi testi, favorendone non solo la diffusione libraria, ma anche la possibilità di messa in scena.

Perché il punto dolente è proprio questo. Se da un lato, infatti, registi e produttori teatrali lamentano l'indifferenza degli scrittori, accusati di non produrre opere per la scena, dall'altro questi ultimi denunciano la beffa di un ingranaggio perverso che a parole li invoca ma nella realtà li respinge. Pare che solo gli esordienti possano permettersi il lusso dei sogni nel cassetto. Lo scrittore affermato è un professionista, e produce nella logica di una concreta diffusione e commercializzazione del suo lavoro.

Da questo punto di vista, hanno al limite miglior fortuna i giovani letterati avventurosi: piccole compagnie, sul cui vessillo sventola

il motto «il pericolo è il mio mestiere», non di rado accolgono con entusiasmo un nuovo compagno d'arte e di debiti. Ma anche in teatro prevalgono ragioni non diverse da quelle editoriali. Il classico vende, il contemporaneo (se pur di chiara fama) poco o punto. E le grandi compagnie vanno sul sicuro. Il colmo dell'audacia, se proprio le colga un *raptus* di rinnovamento, si esaurisce nella trascrizione scenica di un romanzo famoso: operazione spesso votata allo squallore, data l'inconciliabilità dei due diversi generi letterari e la poco esperta mano del riduttore, che quasi sempre si identifica con quella del regista o del primo attore. Sì, perché è ben vero che il teatro emargina gli scrittori, a cominciare da queste attività, pur laterali, che esigerebbero invece una più rigorosa professionalità.

## SE SPARISCE IL TESTO

Ma qual è il vero motivo per cui sempre più spesso elaborazione e traduzione del testo sono appannaggio del teatrante e non dello scrittore? Forse una sana avarizia: inutile lasciare ad estranei la (piuttosto consistente) percentuale sugli incassi che spetta al curatore del testo. E poi, andiamo!, per qualche taglio qua e là, e una traduzione che viene benissimo con un po' di pratica nel collage... che ci vuole? I grandi letterati traduttori? Quasimodo, Sbarbaro, Valgimigli? Nostalgie inutili di un tempo in cui si credeva che il teatro nascesse da un bel testo da rappresentare.

Quello che si avverte, insomma (c'è chi parla, è vero, di progressiva inversione di tendenza), è una sorta di fastidio della parola scritta, quasi tirannico elemento che inibisce la libertà della fantasia scenica. Lo spettacolo è altra cosa: e il testo ne è solo il servo (muto talora). Con buon diritto lo si può manipolare, piegare, azzittire *ad libitum*, quando le

ragioni della scena lo esigano; e se non lo esigono, fa lo stesso. È chiaro che dopo le esperienze degli anni Cinquanta e Sessanta, tra scrittori e teatranti non può correre buon sangue. Quando uno spettacolo non è più scomponibile nei suoi elementi, quando la parola perde autonomia, come si possono conciliare due diversi ideali artistici e due tecniche antitetiche? Lo scrittore vuole ascoltare (o forse ascoltarsi), il regista vedere (o forse vedersi). Ed è triste pensare quanto possano sui destini di un'arte alcune rivalità non solo di pensiero, ma più angustamente personali.

«Se sparisce il testo, muore il teatro», ha sospirato Vinaver. Non è una facile profezia, ma un appello severo ad indagare i motivi di un'aporia spesso trascurata, e che solo con un'attenta autocritica siamo ancora in tempo a sanare. □

**ALBA** - Le compagnie di Teatro/Ragazzi si sono date appuntamento in marzo per un convegno dal titolo Giovane Drammaturgia/Drammaturgia per giovani promosso dal teatro dell'Angolo di Torino. Il dibattito si è sviluppato intorno al rapporto con il cosiddetto teatro per adulti e alla futura configurazione del teatro-ragazzi. Due le tendenze emerse: da un lato la ricerca di nuovi spazi progettuali, dall'altro l'assoluta fedeltà ai tradizionali legami con la scuola e l'infanzia.

**TORINO** - A Gabriele D'Annunzio e ai variegati aspetti della sua poetica, del suo rapporto con la scena e dell'approccio con la settima arte, l'Università di Torino ha dedicato in marzo un convegno, il primo nel cinquantenario della morte, sul tema: Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo. Sulle correlazioni tra i testi teatrali dannunziani e il teatro simbolista francese, tra poesia e scrittura scenica, nonché sul profilo artistico di Eleonora Duse si è incentrata invece la giornata di studi promossa il 24 maggio dall'Università di Milano sul tema: L'esperienza drammaturgica e scenica di Gabriele D'Annunzio.

## IL BOMPIANI AUTORI E IL TEATRO INFORMAZIONI CORRETTE E QUALCHE DIMENTICANZA

*Dizionario Bompiani degli Autori - di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, 1987, volumi 4, pagine 2550, L. 120.000

Della nuova edizione, aumentata e aggiornata, del *Dizionario Bompiani degli Autori*, a qualche decennio dalla prima, memorabile edizione nel dopoguerra, si è sentito dire bene e male. I quattro volumi dedicati alle vite e alle opere degli scrittori «di tutti i tempi e di tutte le letterature» — come recitava il frontespizio — sono stati dilatati fino ai nostri anni e, per la prima volta, vi si possono trovare monumenti viventi, i non ancora canonizzati, i più giovani o meno vecchi.

Bisogna avere pazienza se fra tanti nomi, opere e mistificazione letteraria qualche nome in più è sfuggito, e qualche autore d'imporanza, invece, è sfuggito alla rete ragionata dei curatori illustri e saggi. Ironia a parte, errori è sempre possibile trovarne, imprecisioni, e perfino qualche differenza d'impostazione dovuta alle personalità dei responsabili di sezione: per cui, può accadere di leggere schede acutamente critiche accanto a schede puramente descrittive, oppure voci storiche e voci elencative, alternativamente. Ma anche nella medesima sezione le differenziazioni non mancano, e ancor più se, anziché seguire la traccia semplificata «per letterature» (la italiana, la ceca, la inglese, ecc.) si sceglie un percorso a osta-

coli: per esempio la traccia teatrale. Dunque, eccoci all'inseguimento degli autori di teatro di ogni letteratura: Pirandello e Ionesco, Machiavelli e Beckett, Brancati e Rosso di San Secondo. Intanto, sul contemporaneo più stretto, notiamo due assenze cospicue: due voci teatrali italiane importanti come Massimo Biazzi (scomparso da non molto tempo) e Carlo Terron, felicemente vivente, risultano trascurate. Altre carenze si rivelano in voci relative a scrittori che hanno una produzione teatrale oltre alla normale (si fa per dire...) produzione letteraria. Insomma, qualche trascuratezza in un contesto generalmente accurato. Nella nuova edizione, fra l'altro, sono stati usati i medesimi caratteri di stampa del passato; e perfino compare la vecchia «à» accentata al posto dell'usuale «ha» della terza persona del verbo avere, soluzione a suo tempo escogitata dalla redazione allo scopo di risparmiare spazio e carta (si faccia conto di quante volte può comparire questa stessa forma verbale in oltre 2500 pagine fittissime).

Tornando ai nostri autori teatrali, si può dire che in generale le notizie biografiche e bibliografiche del *Dizionario Bompiani* sono — diremo, prudenzialmente, quasi sempre — corrette. Lo conferma un rapido riscontro a campione con altre, anche note, enciclopedie letterarie o teatrali che non si vogliono qui citare per discrezione, ma in qualche «voce» delle quali si possono contare fino a tre errori su cinque righe di testo. Dunque, il *Bompiani* fornisce elementi, titoli di opere, date e luoghi certi, rettificando perfino l'anagrafe di scrittrici che hanno spostato in avanti l'anno di nascita, creando incertezza nei compilatori (Matilde Serao, o la Invernizio). E parecchio altro. Si può concludere che questo è un degno strumento di consultazione e di uso, accettabile e affidabile per tutti, studenti e professori, attori e registi, critici e scrittori ormai troppo lontani dai rispettivi antichi studi. *Gilberto Finzi*

### La «demoniaca creatura» che è amica del teatro

Vladimir Jankélévitch, *L'ironia*, Melangolo, Genova 1987, pag. 170, L. 20.000.

Che cosa è l'ironia, questo ingrediente così indispensabile al teatro? Ecco alcuni aforismi che tracciano la tessitura di questo libro scritto negli anni Sessanta da uno tra i più eminenti filosofi francesi: «battito o vibrazione da un estremo all'altro», «circonlocuzione della serietà», «saper giocare con l'errore», «difendere il falso nell'interesse del vero», «fare e disfare senza posa». Questa che Jankélévitch chiama «creatura demoniaca» con la sua arte di sfiorare, ci pone dinnanzi a questa constatazione: «fare dell'ironia significa scegliere la giustizia». L'autore, non senza ironia, con l'ausilio di esempi tratti da un'immensa cultura letteraria, filosofica e musicale, ci guida — come scrive Fernanda Canepa, curatrice del libro — «a riconoscere gli stratagemmi della finzione e i suoi innumerevoli volti: conformismo, menzogna, ipocrisia, ma anche gioco, allusione, poesia. E a cogliere quanto instabile sia l'equilibrio della coscienza ironica minacciata dal gelo dell'indifferenza e dalla vertigine dello sdoppiamento infinito». *G.R.*

### L'invenzione della Croce in un dramma di Acquabona

Plinio Acquabona, *Il segno - Una croce per l'impero*, Spirali Edizioni, Milano, pagg. 128, L. 5.000.

Plinio Acquabona, poeta già apprezzato presso una ristretta cerchia di lettori e critici, approda ora alla narrativa con un romanzo dal titolo *Come la luce immobile*, presso l'editore Garzanti. Raccontando di Elisa, la protagonista, l'autore si serve di un linguaggio e di temi fortemente impegnati delle sue 75 primavere, distanti cioè dalle nostre problematiche e dal nostro tempo. Caparbio, in ogni caso, nel sostenere una personale concettualità quasi ermetica, strenuo difensore di quel messaggio che ci rimanda tra le righe, Plinio Acquabona si rivela ancor più tenace e puntiglioso in veste di drammaturgo. Forse, proprio per queste sue peculiarità, resta un autore a sé, non inscrivibile in un preciso filone letterario. Il testo apparso presso Spirali Edizioni con prefazione di Ugo Ronfani e no-

te di regia di Orazio Costa Giovangigli si intitola *Il segno - Una croce per l'impero*. Non nuovo ai soggetti religiosi (i suoi precedenti drammi gli hanno valso, fra gli altri, i premi «Ugo Betti» e «Pro Civitate Cristiana»), Acquabona evoca in questa opera in due tempi l'invenzione della Croce avvenuta, secondo la leggenda, per opera dell'imperatrice Elena, madre di Costantino, nell'anno 326. Guidato da profondo fervore religioso, l'autore ricostruisce l'avventuroso «disseppellimento» del sacro legno da parte di Elena, dietro il quale non è difficile intravedere l'altra «scoperta», quella del significato dell'umiltà e del perdono. *Elisabetta Dente*

### La scena interiore della passione critica

Giuseppe Rovella, *I colloqui di Wichita*, Libri Thule/Romano Editore, Palermo 1987, pagg. 139, L. 20.000.

Il libro rientra nella produzione religiosa di Giuseppe Rovella, autore di cui fu pubblicata una *Vita di Gesù*, *I colloqui di Wichita* sono la fedele trascrizione di una serie di dialoghi (per l'esattezza sei più un postillario) che si svolsero, tra lo scrittore e alcuni amici, dal 18 al 26 dicembre 1986, a Wichita, nel Kansas.

Iulia Florentina, (una bambina ospite dei padroni di casa) che, a scuola, si è avvicinata per la prima volta alla lettura dei Vangeli, offre lo spunto alla discussione che animerà l'attesa della nascita di Gesù. I dialoganti indagano sulla figura di un Cristo debole e di un Cristo forte, che nella sua «leggerezza» e «profondità», svela il proprio volto di Dio-uomo; discutono sul «cristismo» e sul tentativo di «leggere» il Cristo e i Vangeli in modo puro senza ricorrere alle infinite interpretazioni. L'evidente erudizione dell'autore in materia di esegesi ed ermeneutica cristiane gli permette di affrontare argomenti come la Chiesa, l'ecumenismo, l'eresia, la questione ebraica. Anche il teatro, cristiano, viene «interpellato» come la prima vera espressione di «teatro del riscatto».

Senza addentrarsi nella validità «teologica» di questo tentativo maieutico, sofferto e rispettabile, di arrivare alla definizione dell'identità del Cristo e del cristismo, il giudizio sul valore letterario non può essere molto positivo. I motivi sono la totale assenza di freschezza e genuinità che lascia traspa-

rire l'«impalcatura» delle intenzioni dello scrittore; i personaggi sono privi di spessore psicologico e inverosimili; non c'è azione; la dialettica, peraltro non esasperata, si esprime attraverso un linguaggio privo di realismo e di emozioni. *Silvia Borromeo*

### Le radici nascoste del Teatro dell'Islam

Velia Iacovino, *Il Sipario della mezzaluna*. Spettacolo e immagine nel mondo islamico, Bulzoni Editore, Roma 1988, pagg. 187, L. 20.000.

Anche se le forme teatrali tipicamente arabe-musulmane sono andate via via scomparendo, sostituite da un teatro totalmente occidentale, non è esatto credere nell'inesistenza di una tradizione teatrale araba.

Questo libro, avvalendosi sia delle testimonianze di viaggiatori europei che della ricostruzione compiuta da storici mediorientali sulle forme più lontane del mondo arabo-musulmano, riesce per la prima volta ad analizzare ed a ribaltare le tesi secondo le quali per un veto coranico che preclude ogni rappresentazione di immagine umana, non si possa attribuire che all'occidente la diffusione dello spettacolo nel mondo islamico.

Velia Iacovino ci presenta un'analisi capillare delle radici della civiltà musulmana: in *Il sipario della mezzaluna* i fenomeni vengono mostrati così come essi si presentano, assumendo quindi un carattere quasi scientifico, ma denso comunque di sollecitazioni fantastiche. L'autrice inoltre, attingendo dalle fonti del *preislam*, offre un documento ricco di testi originali, finora inediti, e una bibliografia ragionata, unica nel suo genere, sottolineando così il valore del cammino dei nomadi del deserto d'Arabia, che servendosi della loro lingua ne hanno fatto uno strumento di diffusione e conquista. *L.G.*

### Uno sperimentatore del Rinascimento

Raffaele Sirri (a cura di), *Giambattista Della Porta, Teatro*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1985, pagg. 616, L. 60.000.

Dopo le tragedie profane e sacre ed i testi delle commedie a matrice classicistica raccolti in due volumi editi rispettivamente nel 1978 e nell'80, in que-

sto terzo è pubblicato un secondo gruppo di commedie composte da Della Porta, una delle figure più interessanti del Rinascimento italiano. Il volume, che segue la cronologia delle prime stampe (dal 1601 al 1607), comprende cinque componimenti: *Gli duoi fratelli rivali*, *La Sorella*, *La Turca*, *Lo Astrologo* e *Il Moro*. Il terzultimo e l'ultimo, mai più ristampati dopo l'edizione settecentesca del Muzio, sono testi che, in varia misura, hanno un loro significato nella storia della letteratura teatrale del tardo Rinascimento.

In una solida introduzione Sirri (cui è dovuto l'accurato restauro filologico degli ultimi due testi) scandaglia la produzione della portiana riproposta. Dall'analisi, che mira a ricostituire il contesto entro cui essa matura, emerge come Della Porta, avvertendo venirgli meno l'adesione del pubblico, a partire dal 1601 tenti notevoli mutamenti di forme e contenuti rispetto alla consueta scrittura teatrale. Sullo sfondo delle coeve polemiche tra letteratura e drammaturgia egli vede la Commedia dell'Arte, ed intuisce che è questo il fenomeno che sta tagliando la via del futuro alla letteraria produzione del Cinquecento. Ed egli passa allora dall'esperimento romanesco de *Gli duoi fratelli rivali* (ripreso e intensificato ne *Il Moro*) alla struttura plautina innestata su un filone drammatico già saggiato alcuni anni prima (ne *La Sorella*). E per finire si accolgono soluzioni variamente atipiche ne *Lo Astrologo* e *La Turca*, che paiono preludere ad altre sortite. In particolare quest'ultima, sceneggiatura ancora *in fieri*, introducendoci nel laboratorio dello scrittore documenta come egli lavorasse. **Roberto Trovato**

### Incerto e inconscio nella Mirra di Alfieri

Vittorio Alfieri, *Mirra*, Einaudi, Torino 1988, pp. 95, Lire 8.000.

Leggendo le *Metamorfosi* di Ovidio, Alfieri si imbatte nell'episodio della giovane Mirra. E scrive: «Un subitaneo lampo mi destò l'idea di porla in tragedia e mi parve che toccantissima ed originalissima tragedia potrebbe riuscire...». Oggi i critici e gli studiosi sono concordi nel ravvivare in quest'opera la prima tragedia italiana che ha come oggetto non tanto l'amore incestuoso, quanto l'inconscio che diventa protagonista in scena. Alfieri si dedicò alla stesura per cinque anni, dal 1784 al 1789, quando vide la luce la stampa parigina. Il libro è curato da Guido Davico Bonino. **G.R.**

### L'umile artigianato amico degli Zanni

Ezio Maria Caserta, Jana Balkan, a cura dell'Assessorato all'Artigianato del Comune di Verona, *Artigianato d'Arte nella Commedia all'Improvviso*, EBS Editoriale Bortolazzi-Stei, S. Giovanni Lupatoto Verona 1987, pagg. 121, s.i.p.

L'intento originario è di ripercorrere, rivalutandoli, i genuini itinerari del mestiere «artigiano», ma poi il manualetto si rivela una sorta di omaggio alla Commedia dell'Arte. Anche se un po' disorganico nell'esposizione, il saggio illustra le tappe della «commedia all'improvviso», accennando alle diverse teorie sulla sua origine, fornendo un glossario dei termini, descrivendo maschere e «tipi» e riportando alcuni documenti d'epoca.

Dal mondo fantasmagorico di Iazzi e Zanni, vicende politico-religiose e acrobazie che le pagine ricreano, emerge una convinzione di fondo: la Commedia dell'Arte nasce dall'incontro-scontro tra «scenari» popolari e cultura classica, tra improvvisazione e rigore. Le didascalie delle foto si prestano a una lettura parallela e discreta che vuole ricordare l'attività sommersa, spesso trascurata ma indispensabile, dell'artigiano che, oggi come allora, attraverso le sperimentazioni e il laboratorio, si oppone alla produzione in serie e a ogni forma di codificazione. **S.B.**

## NUOVE TECNOLOGIE PER LA SCENA

### RICERCA TEATRALE E AUDIOVISIVI



**V**alentina Valentini, *Teatro in Immagine* (due volumi: *Eventi performativi e nuovi media*), pagg. 216, L. 26.000, e *Audiovisivi per il teatro*, pagg. 246, L. 25.000, Bulzoni Editore, Roma.

Il documento audiovisuale è diventato così importante che non è più possibile escluderlo dallo studio del teatro del Novecento. Sono di natura ideologica piuttosto che scientifica le resistenze da parte di taluni studiosi, circa la sua affidabilità. In effetti è stata proprio una esigenza di scientificità (quella di tentare di descrivere lo spettacolo) che ha portato registi e studiosi di teatro, in modo massiccio a partire dagli anni '70, a integrare i sistemi audiovisivi nel proprio orizzonte di ricerca. Dei due volumi, infatti, il primo è un approccio metodologico e storico al problema, il secondo è un repertorio documentario di audiovisivi per il teatro. Vi sono schedati, con tutte le informazioni utili per identificarli e reperirli, mille documenti relativi a un'idea molto ampia di teatro, dai primi del Novecento a oggi, e cinquanta videoteche italiane e straniere che raccolgono e archiviano audiovisivi per il teatro. Questo studio ha il merito di incominciare a cartografare un territorio inesplorato, quello del rapporto fra teatro e nuovi media, e di affrontare il problema non più da un punto di vista «ontologico», cercare le essenze comuni o le differenze, ma secondo un approccio intertestuale che rileva, su fenomeni specifici, su singoli testi e autori, le sceneggiature comuni.

A partire dai ritratti degli attori nei «Teatri di Posa», agli spettacoli del teatro di varietà che usavano proiezioni cinematografiche, ai «film d'arte» realizzati essenzialmente da attori di teatro, fino all'attuale drammaturgia elettronica, numerose sono le occorrenze che danno atto di queste interferenze e che forniscono un campo di studi completamente insondato. L'influenza del cinema e della televisione sulla recitazione dell'attore, l'emergere di figure come quella del *performer*; il problema della messinscena e il conflitto fra spettacolarità (attributi del cinema e della televisione) e antispettacolarità; l'opposizione fra verbale e visivo, sono tutti aspetti che vanno indagati tenendo presente l'opera di modellizzazione svolta dai nuovi media in questo ultimo secolo. I due volumi sono interdipendenti, ma possono vivere anche autonomamente.

Valentina Valentini, studiosa di teatro e spettacolo del Novecento, collabora da cinque anni con il Centro teatro Ateneo e con il Dipartimento di Musica e spettacolo dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza». **N.F.**



## L'enigma della collezione Contini

Elsa De' Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi*, Mondadori, Milano 1988, pp. 367, lire 24.000.

L'autrice è Elsa De' Giorgi, la nota attrice che attualmente dirige in Umbria un laboratorio d'arte scenica. Il libro ha come protagonista la nota saga della famiglia Contini Bonacossi. Si narra l'avventurosa formazione e poi la dispersione scandalosa di una delle più importanti collezioni d'arte private del mondo. In pochi decenni Vittoria Galli e il marito Alessandro Contini avevano raccolto molti tesori d'arte ed erano diventati tra i protagonisti assoluti sul mercato dell'arte, proprio nel momento in cui più ricco era il flusso di capolavori che lasciavano l'Europa per l'America. Sul palcoscenico di due continenti, tra gli anni '30 e '50, si muovono finanziari, politici e banchieri in una ridda di affari. Nell'ingrannaggio di questi traffici un coerede, Sandrino Contini Bonacossi, curatore della Collezione e marito dell'autrice, improvvisamente fugge in circostanze misteriose. Quella fuga culminerà vent'anni dopo, negli Stati Uniti con la sua impiccagione, definita dalla polizia un suicidio. Il libro (con la premessa di Maria Grazia Rombaldi, coordinatrice della parte documentaria), quasi come un giallo ruota intorno al più inquietante segreto del collezionismo e del mercato d'arte degli ultimi decenni. G.S.

## Quando il bambino si mette la maschera

Gino Di Rosa, Giorgio Sciacaluga, *Tecniche per una scuola nuova - Quaderni di Tempo Sereno* N. 3, 12, 15 (Il teatro, Laboratorio teatrale, A scuola con i burattini), La Scuola, Brescia 1981, 1986, 1987, L. 7.000, L. 12.000, L. 12.000.

Tre volumi di una collana di albi didattici per le attività integrative, ovvero uno stimolo alla fantasia e all'operosità, uno strumento per impiegare in modo divertente e istruttivo l'otium dei ragazzi. Il Quaderno intitolato *Teatro* dedica la prima parte ai legami tra luogo scenico e gioco, per poi percorrere le principali tappe della storia della rappresentazione. Dalla teoria alla pratica grazie alle utili informazioni sulla tecnica del «mestiere» che permette ai giovani lettori di improvvisare giochi mimici e sperimentare alcuni generi di spettacolo. Qualche cenno al teatro-laboratorio che viene ripreso e approfondito nel secondo volume. I titoli dei capitoli sono significativi: *Dallo spazio del fanciullo allo spazio teatrale*, *Lo spazio e il suono* (come nasce la voce), *Lo spazio e gli oggetti* (maschere), *Il ritmo*, *Il corpo*. Ogni parte comprende un pia-

no di lavoro, esercizi propedeutici e di verifica e anche obiettivi e metodi. Dalle maschere artigianali ai burattini il passo è breve ed entriamo nel vivo del terzo albo, dedicato, appunto, all'incontro con il burattino. Tutti i volumi sono corredati di appendici, esercizi e bibliografie essenziali. La collana (soprattutto il secondo e terzo volume) è rivolta agli educatori (insegnanti, animatori, operatori ecc.) che, anche senza una preparazione approfondita, possono «iniziare» il ragazzo al mondo del teatro con metodologie didattiche coinvolgenti e d'evasione, anche se, forse, un po' datate. S.B.

## È di scena il malessere nelle nostre caserme

Angelo Longoni, *Naja*, prefazione di Sergio Zavoli, Mondadori, Milano 1987, pagg. 102, L. 7.000.

*Naja* è il titolo di un dramma col quale un giovane scrittore trentenne, Angelo Longoni, ha appena vinto (con un *ex aequo*) il Premio Riccione Ater per il teatro, e che è stato proposto al Festival di Asti 1988.

La struttura drammaturgica si sviluppa intorno al tema dei suicidi nelle caserme, dopo aver tratto l'ispirazione da cifre ufficiali, cronache dolorose e ricordi personali dell'autore.

L'azione si svolge nella camerata di una caserma italiana, una domenica. Cinque i personaggi, tutti poco più che ventenni, ognuno con la propria personalità e storia individuale. I cinque, per un atto di vandalismo di cui è ignoto il colpevole, si ritrovano consegnati in caserma per punizione: una triste domenica dunque, avvelenata dalle reciproche accuse e dai sospetti; una afosa domenica d'estate, visitata dai fantasmi della vita di fuori, in cui si scatenano gli istinti e le angosce. Il più debole sceglie la morte, impiccandosi. Una cronaca asciutta e dolorosa che Longoni (il quale, dopo aver frequentato la Civica Scuola di Arte Drammatica di Milano, ha svolto intensa attività in campo televisivo e teatrale) ha portato sulla scena senza orpelli, per farne la cornice di cinque ritratti di giovani d'oggi di particolare spessore umano. A.L.M.B.

## Lo Sturm und Drang di Lenz e altre più vicine utopie

Franco Cordelli, *Antipasqua*, Se, Milano, 1988, pagg. 87, L. 11.000.

*Antipasqua* si ispira alla novella di George Buchner, *Lenz*, che in questo volume accompagna il testo teatrale di Cordelli. Il racconto buchneriano si ispirava a sua volta al diario del pastore Oberlin, che nel 1776 accolse nella sua parrocchia il drammaturgo Jacob Lenz, e che fu testimone del progressivo manifestarsi della sua follia.

Nelle intenzioni di Cordelli, la messa in forma drammaturgica della pazzia dello scrittore tedesco, travolto dalle illusioni dello *Sturm und Drang*, dovrebbe rispecchiare altre utopie e cadute a noi più vicine: nei ribelli anni Settanta del XVIII secolo, in Germania, si può infatti leggere, in filigrana, la piccola-grande tragedia della generazione intellettuale formata negli iper-ideologici, furenti anni Settanta del nostro secolo in Italia. F.G.

## Nel «Giardino dei ciliegi» con la guida David Mamet

David Mamet, *Writing in Restaurants*, Faber and Faber. Lire Sterline 3.95.

Il drammaturgo americano David Mamet, noto per commedie come *American Buffalo* e *Glengarry Glenross* e come sceneggiatore di film come *Il postino suona sempre due volte*, *Gli intoccabili* e *La casa dei giochi*, ha preparato una raccolta di una trentina dei suoi articoli apparsi su riviste come *The New York Arts Journal* e *Vogue*. L'autore spazia su un panorama di argomenti diversi: interessanti le sue idee sul teatro e sul realismo teatrale, una penetrante analisi del *Giardino dei ciliegi* di Cechov e una divertente digressione sul gioco del *poker*. M.R.



## Dietro le quinte della Serva amorosa

Sergio Ragni, Roberto Tessari, *Da Goldoni a Ronconi*, Editoriale Umbra, 1987, pagg. 189, L. 15.000.

Questa raccolta di saggi nasce dalla volontà di offrire la testimonianza critica di un evento teatrale e di documentare le fasi di costruzione dell'evento stesso, durante le prove.

Il pretesto è stata la promozione delle attività dell'Audac (Associazione umbra decentramento artistico culturale) il cui primo impegno produttivo è stato appunto quello de *La serva amorosa* di Goldoni, per la regia di Luca Ronconi.

Il primo approccio esegetico, di Roberto Tessari, spiega come sia stato possibile riconoscere in questo testo del 1752 delle «corrispondenze tra nascita della commedia borghese e teatro della borghesia al tramonto». Sergio Ragni passa quindi all'analisi di alcuni frammenti dello spettacolo (corredati da immagini) per farne emergere il rapporto tra gestualità e testo. Un diario delle prove trasporta il lettore dietro le quinte, testimoniando lo spirito di collaborazione, l'impegno e la concentrazione degli attori e dei tecnici. Chiudono la raccolta una intervista di Tessari a Ronconi su questa sua seconda regia goldoniana, e un intervento di Ginette Herry sulla figura di Corallina e sui suoi possibili agganci alla biografia di una *soubrette*, interprete e ispiratrice di Goldoni. A. Luisa Marrè Brunenghi

## Tre padri fondatori del teatro dell'assurdo

Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco-Beckett-Adamov*, seguito da conversazioni con Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault. Prefazione di Eugène Ionesco. Introduzione di Marcel Maréchal e José Corti, Parigi, 1987, pagg. 296, FF. 140.

L'autrice delinea l'opera dei tre maggiori protagonisti della scena parigina degli anni Cinquanta-Sessanta, con un cenno — forse un po' troppo veloce — al debito verso i padri fondatori della drammaturgia contemporanea, Jarry e Artaud. Se è vero, come viene qui ben sottolineato (e non c'è da stupirsi, perché tutti e tre scrivono in francese), che il problema del linguaggio è al centro delle preoccupazioni dell'irlandese Beckett, del rumeno Ionesco e dell'armeno Adamov, nondimeno occorre ribadire che la specificità di questo teatro va ricercata nella gestualità, più precisamente nel rapporto dialettico che si stabilisce tra «discorso» e «corpo». Tale interazione viene rafforzata dai due

livelli del testo, che consta di dialoghi veri e propri e di un discorso didascalico che assume una non trascurabile funzione metalinguistica, potenziata dalla terza struttura di rappresentazione, anch'essa visiva, che è lo spazio scenico. In questo ambito il gesto assume a messaggio e viene radicalmente trasformato il concetto di personaggio: essere alienato, privo di identità, estraneo a sé e agli altri. Lo studio, prima separato (particolarmente utile quello riguardante Adamov, sul quale esiste scarsa bibliografia), e poi comparato, dei tre drammaturghi porta ad alcune ripetizioni nella sintesi finale, pur tuttavia degna di nota per l'approfondita analisi dell'immaginario corporeo. Un altro limite risiede nella non del tutto adeguata messa in risalto delle specifiche modalità di questa «nuova» scrittura drammaturgica e nella valutazione non pienamente soddisfacente della sua reale influenza sulle moderne forme di teatralizzazione del corpo. Lascia perplessi infine l'assenza di riferimento all'espressione coniata da Esslin proprio per accomunare i tre drammaturghi che, pur essendo il termine «teatro dell'assurdo» ormai inflazionato, andava in questa sede per lo meno ridiscusso. Marie-José Hoyet

## Un lungo viaggio nel reame di Amleto

J.C. Trewin *Five and Eighty Hamlets*, Hutchinson Lire Sterline 14.99.

Un illustre critico inglese ci conduce in un viaggio attraverso i teatri inglesi degli ultimi sessanta anni, il tutto raccontato in uno stile quasi autobiografico. Conosciamo l'Amleto di John Gielgud memorabile per «la sua voce stradivariana», quello di Lawrence Olivier che incarna un magnifico Amleto sui bastioni di una Danimarca autentica. In tempi più recenti l'autore ci presenta David Warner, il moderno Amleto degli anni Sessanta ideato da Peter Hall, senza dimenticare gli Amleti degli anni nostri, come quello di David Jacobi, che a giudizio di Trewin è il più significativo dell'ultimo decennio. Ma l'importante di questa storia teatrale intrinsecamente amletica è l'implicazione che i vari stili di interpretazione funzionano per farci meglio capire il secolo in cui viviamo. M.R.

## Ionesco ci invita a essere curiosi

AA.VV., *Ridotto*, Rassegna mensile di teatro, a cura della Siad, ottobre-novembre 1987, pagg. 110, L. 5.000.

Dopo un articolo di Ionesco che invita ad «essere curiosi», di teatro naturalmente, la pubblicazione prosegue con alcune riflessioni sull'utilità dei Premi Teatrali e sulla «museificazione» della stagione teatrale in corso. Non manca il «ritratto d'attore», che punta i riflettori su Giulio Brogi, seguito da un testo di Franco Cuomo, *Addio amore (Beatrice Cenci)* e dalla commedia di Stefania Porrino, *Lilli*. Dopo uno sguardo al teatro amatoriale, recensioni di libri a cura di Vico Faggi e Carlo Vallauri. S.B.

## La bella di Perrault e il poeta d'avanguardia

Elio Pagliarani, *La bella addormentata nel bosco*, Corpo 10, Milano 1987, pagg. 57, L. 8.000.

La Casa Editrice Corpo 10 prosegue, con questa opera di Elio Pagliarani, il suo interessante itinerario attraverso la letteratura italiana contemporanea e l'ormai assimilata interazione fra i generi. *La bella addormentata nel bosco* è un poema poetico-teatrale che mette in luce le capacità ritmico-ironiche del noto poeta che sostituisce le immagini e i motivi della favola di Perrault, con figure poetiche che raccontano un'altra storia. Pagliarani sembra divertirsi, regredisce e si libera dell'immaginario infantile, cambia la morale finale con l'ironia di chi è spettatore cosciente del reale. C.P.



## I mille segreti del teatro La Fenice

Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, *Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Albrizzi Editore, Venezia 1987, pagg. 292, s.i.p.

Realizzato con il contributo degli «Amici del Teatro La Fenice», il volume racconta la storia di un teatro che, forse più di ogni altro, nella città lagunare è lì a testimoniare che Venezia non muore, ma ogni volta rinasce, come Andrea Memmo sosteneva. Si deve a lui, uomo politico già anziano, l'edificazione di questo teatro, avvenuta nel 1792, una delle ultime realizzazioni di una Venezia ancora repubblicana, ma già avviata a un futuro diverso. Dopo una svelta cronologia, dove sono indicati i momenti essenziali dell'ideazione e della costruzione del teatro fino alla più recente inaugurazione della nuova decorazione delle pareti e del soffitto della sala dedicata a Dante a opera del pittore Virgilio Guidi, si passa a illustrare il significato di un teatro per Venezia e alla più specifica disamina del rapporto fra luogo teatrale e architettura. La riproduzione di bozzetti, piantine e plastici illustra con quanta accuratezza si fosse tenuto conto di ogni singola esigenza per la realizzazione o, in tempi successivi, per il restauro di quella che i veneziani chiamavano il «teatro» per antonomasia. Preziose le note d'archivio. E.D.

## Seicento voci per dire il teatro

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Editions Sociales/Messidor, Paris, 1987, pagg. 478, FF. 350.

Questa nuova edizione ampliata del dizionario dei termini e concetti teatrali presenta sotto forma di enciclopedia ragionata un insieme di seicento voci su tutto ciò che riguarda la tradizione teatrale occidentale. Si alternano voci brevi redatte con precisione (citiamone qualcuna: *mise en abyme, quatrième mur, paratexte*) e piccoli dossier (alcuni particolarmente degni di nota: *coro, favola, gesto, metateatro*), che chiariscono le parole chiave sotto il profilo dei contenuti e soprattutto della metodologia, più della terminologia vera e propria. I termini recensiti in ordine alfabetico appaiono anche in traduzione inglese, tedesca e spagnola e si avvalgono di una bibliografia specifica e aggiornata e di un sistema di rinvii ben articolato che permette una lettura trasversale dell'opera. Avviare un discorso critico e una riflessione sul fenomeno teatrale nella sua globalità, precisarne i concetti base

proponendo una metodologia critica applicata al fatto teatrale attraverso la presentazione dei grandi problemi attinenti la drammaturgia, l'estetica, l'ermeneutica e la semiologia teatrale, ecco quello che si era prefisso e ha raggiunto l'autore. Il volume è corredato di una bibliografia generale, di un indice dei nomi e di un indice sistematico così diviso: *Drammaturgia, Testo e discorso, Attore e personaggio, Generi e forme, Messinscena, Principi strutturali e problemi di estetica, Ricezione, Semiologia*. Marie-José Hoyet

## UOMINI E LIBRI

periodico bimestrale illustrato di critica e di informazione letteraria

anno di fondazione: 1965

Direzione: MARIO MICCINESI  
Redazione: FIORA VINCENTI

EDIZIONI EFFE EMME

Tariffe abbonamenti 1988

Italia: lire 40.000  
estero: lire 85.000  
paesi europei aereo: lire 95.000  
extraeuropei aereo: lire 100.000

L'abbonamento può essere effettuato con versamento sul c.c.p. N. 42822205 intestato a Edizioni Effe Emme  
Viale Emilio Caldara 8  
20122 Milano/Italia



## Divine e chanteuses del Politeama Rossetti

Guido Botteri-Vito Levi, *Il Politeama Rossetti 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Editoriale Libreria, pagg. 366

Dal 1878 ad oggi il Teatro Politeama Rossetti di Trieste ha alternato cartelloni illustri a periodi di degrado e abbandono. Politeama nella prima proposta — dalla lirica alla canzonetta, la prosa, il circo, le conferenze a pagamento e i comizi politici — venne ridimensionato nell'assetto e nella funzione polivalente, nel '28. Si ricostituì come teatro alternativo all'ente lirico di stato, il Giuseppe Verdi, con un repertorio più popolare sia nella qualità che nel prezzo. Riaperto, infine, a opera della Llyod Adriatico, proprietaria dello stabile, dal '69 si è assestato sull'attività di prosa gestita dal teatro stabile a cui si aggiunge l'Ente lirico durante l'estate.

Piccoli e grandi eventi percorrono la storia di questo teatro, documentata in un denso catalogo in occasione del centenario. Una prima dell'*Ernani*, le letture futuriste di Marinetti, la politica-spettacolo di Mussolini, il tramonto di Sarah Bernhardt e la scoperta di Pirandello, per dirne solo alcuni in ordine sparso.

Foto, bozzetti, articoli da giornali dell'epoca e curiosità sul repertorio, gli artisti, l'edificio, ma anche sulle vicende del contrastato rapporto con Trieste, che oggi gli rende doveroso omaggio con questa pubblicazione, riscattando così le feroci polemiche che accompagnarono la sua costruzione. M.M.

## Il piacere teatrale di un ricco signore

Fortuny e Caramba: la moda a teatro. *Costumi di scena 1906-1936*, Cataloghi Marsilio, Venezia 1987, pagg. 152, s.i.p.

Ultimati i lavori di restauro, Palazzo Fortuny ha di recente riaperto il proprio piano nobile, rinnovando così l'incontro con la moda con una mostra dedicata ai costumi di scena nel periodo compreso negli anni 1906-1936. Disposti in sintonia con i drappaggi, i cuscini e l'arredo dell'artista spagnolo cui il museo è intitolato, i manichini indossano i costumi realizzati in quell'epoca per gli allestimenti più significativi in campo teatrale, cinematografico e operistico, come illustrano nei loro saggi Dino Villatico (*Il fuoco raggelato*), Alessandro Pestalozza (*Il figurinato*), Marco Tosa (*«Storie» cucite*) e Paolo Peri (*Un «déjà-vu» d'autore*). La mostra fa

nuova luce sull'attività teatrale di Mariano Fortuny y Madrazo, ed è precisa testimonianza dei frutti nati dalla sua collaborazione con Luigi Sapelli, in arte Caramba, scenografo, costumista e regista torinese, che nei tessuti elaborati da Fortuny trovò piena rispondenza al proprio estro creativo. Da segnalare le foto di scena e le schede, utile guida per la «lettura» dei modelli. E.D.

## Festa di compleanno per la Gaia Scienza

AA.VV., *Omaggio a La Gaia Scienza*, Centro Odradek per la ricerca teatrale, pagg. 94, Mantova, 1987.

«La celebrazione dovrebbe realizzare l'hegeliano *aufheben* (conoscere, portare a compimento e superare al tempo stesso), ovvero liberarci dal passato in quanto tale». È questo, forse, il senso di questa pubblicazione dedicata al decennale della Gaia Scienza, ora Compagnia Barberio Corsetti e Compagnia Solari-Vanzi. Ricordi personali e profili affettuosi, con qualche nota di sentimentalismo, si intersecano a una più lucida analisi dei luoghi poetici e teatrali esplorati da questo gruppo che con i Magazzini e Falso Movimento, ha contribuito a determinare le traiettorie del nuovo teatro italiano degli ultimi dieci anni. Interventi di Giuseppe Bartolucci, Carlo Infante, Antonio Attisani, Achille Mango, Oliviero Ponte di Pino, e altri attenti osservatori degli eventi teatrali di questi anni. M.M.

## Suorine e prostitute nella quiete amorosa

Federico Tiezzi, *La bellezza della quiete amorosa*, Edizioni L'Oblio, Brescia 1988, pp. 56, L. 8.000.

Dopo aver pubblicato *Perdita di memoria*, una raccolta dei suoi recenti testi drammaturgici, Federico Tiezzi passa alla narrativa.

*La bellezza della quiete amorosa* nella serata di tre suorine, ultime dell'Ordine Serve del Divino Latte, divisa tra topi e tv, in un convento sul pendio di alcuni monti genovesi. O tra le prostitute del racconto anulare, ognuna con il soprannome, che tra un cliente e l'altro si accapigliano, raccontano sogni di parabole persiane e diffondono l'etica nicomachea e il diritto alla felicità. O ancora, nella perfezione di certe sere fiorentine, su a Bellosguardo, consumando un incontro tra ricordi d'infanzia e gente di buone letture.

Tra amore sacro e profano, Tiezzi rende omaggio a Pasolini, a cui dedica in chiusura una poesia, ma non dimentica Boccaccio. I personaggi e le situazioni vengono vivacemente tratteggiate in una scrit-

tura che unisce alle assonanze toscane i ritmi e le scansioni del «parlato». Fino a giungere alla destrutturazione sintattica, specie nell'ultima parte, dove si evidenzia una ricerca stilistica che a volte compromette l'immediatezza di alcune immagini e l'efficacia di alcuni brani. Quattro sono i racconti, uno lungo e tre brevi, che compongono questa raccolta. M.M.

## Quando la poesia è teatro dell'assurdo

Antonio Porta, *Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori, Milano 1988, pp. 91, lire 20.000.

In quest'ultima raccolta di poesie di Porta troviamo, lungo la sua vocazione sperimentale, due *suites* che mettono in scena, ognuna, due voci recitanti. In «Fuochi intrecciati», due coniugi rappresentano il rito di un'impossibile evasione da un mondo violento. In «Pigmei, piccoli giganti d'Africa», due anziani patiscono la condizione drammatica del figlio carcerato sullo sfondo di un'Africa selvaggia. Questi due testi dialogati e grotteschi, che rientrano in un certo modo in un teatro dell'assurdo, sono certamente più da leggere o da recitare che da rappresentare. Ed è la sigla finale «Per teatro» posta in chiusura ai due testi che allude a molto di più che una semplice curiosità letteraria. G.R.

## Dürrenmatt «giallo» in ventiquattro frasi

Friedrich Dürrenmatt, *L'incarico*, Garzanti, Milano 1988, pp. 92, lire 16.000.

Sarebbe impreciso dire che si tratta dell'ultimo romanzo di Dürrenmatt, perché questo libro, scritto nel 1986, è piuttosto — come scrive l'autore — una «Novella in 24 frasi». Una novella scritta in 24 frasi (letteralmente) può essere letta come un testo teatrale di 24 atti? Ecco un quesito che rinviamo ai lettori. Curioso anche il sottotitolo: «Dell'osservare di chi osserva gli osservatori». E anche questa bizzarra specularità ci fa pensare a un teatro nel teatro che prosegue all'infinito. Le 24 frasi — ciascuna formata da un'unica, lunga proposizione — raccontano l'avventura nel deserto marocchino di una giornalista televisiva incaricata di ricostruire con la cinepresa un misterioso delitto. Scandita da magistrali colpi di scena e condotta con una precisione spietata e al contempo divertita, la vicenda coinvolge non soltanto la polizia e i servizi segreti ma vari e enigmatici personaggi come quello del reduce dal Vietnam o del tranquillo filosofo. È una storia abitata da paradossi, da insinuazioni, da sottili violenze, da labirintici scenari. La traduzione è di Giovanna Agabio. Giancarlo Ricci

## Che cosa Pinter dice dietro a ciò che va dicendo

Dario Calimani, *Radici sepolte (Il teatro di Harold Pinter)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, pagg. 204, L. 32.000.

Benché non recentissimo, è opportuno segnalare il lavoro di Calimani, ricco di citazioni e di rinvii alla vasta bibliografia, a chi intenda approfondire la conoscenza dell'opera pinteriana e scoprire le direttrici di quella psicologia ebraica che la percorrono.

Con l'ausilio di uno schema tipo, condizionato dalla psicanalisi (Fuga dalla stanza-esilio, Crisi d'identità, Desiderio di purificazione/espiazione mediante la coazione a ripetere), l'autore ci introduce nel «ghetto», in quelle reti associative e metaforiche, che insieme alla griglia di paure e ansie, formano l'ossessione dei personaggi pinteriani. E se Wesker, preferisce rappresentare sulla scena la condizione ebraica, Calimani ricorre al concetto di repressione per spiegare la soluzione «adottata» da Pinter, nel superare le stigmate delle sue radici. E non manca, in questa attrezzatissima analisi, la messa a fuoco del linguaggio pinteriano, la cui funzione difensiva e di riparo, suggerisce abbastanza chiaramente come «dietro a ciò che si dice si sta dicendo qualcosa d'altro». C.P.

**RISERVATO AI PROFESSIONISTI  
DELLA RISTORAZIONE**



**IL PERCHÈ DI UN MARCHIO**

**SULLE EMITTENTI TELEVISIVE:**



«VOCALIZZI»: UNA CONFESSIONE SULLA LINEA D'OMBRA

# GASSMAN, LA VITA E IL METRO POETICO

GILBERTO FINZI

## VITTORIO GASSMAN VOCALIZZI



**A** Vittorio Gassman non si perdona niente. È stato troppo mattatore, ha avuto troppo successo (quello vero, che dà il pane e il companatico) perché gli si conceda qualcosa: un accento errato, un verso dubbio, una qualsiasi caduta o solo un'incertezza. Così il critico che, come sempre, è anche poeta — «in proprio», come si dice, e non «per conto terzi» —, prende questo volume (Vittorio Gassman, *Vocalizzi*, Longanesi, pagine 168, L. 18.000) con riluttanza, lo legge con fatica, e già invidia le migliaia di copie che lui (il critico) mai e poi mai venderà. Si tratta di versi scritti *en amateur*, da diletta: dico «versi», si badi, e non «poesia», parola che riservo *a posteriori*, nel tempo, e che non uso quasi per nessuno, salvo i grandi metri.

Fatti i debiti gestacci di scaramanzia, letto il libro in ogni sua parte, rimeditata anche una certa polemica che ha visto Gassman reagire giustamente a una pur giusta (*sic*) critica del suo spettacolo-poesia, ritengo di dover confermare e contemporaneamente variare alcuni dei presuntivi giudizi.

Confermo, innanzitutto che la poesia di Gassman nasce da un atteggiamento di diletta: di grande gusto; che deriva da uno scon-

tento, un'incertezza, dopo tanto successo, e ancora da qualche cosa che ha a che fare con gli anni che passano: con quella che un Quasimodo, in un momento beato di trentenne chiamò «curva minore della vita». La vecchiaia è una sorta di malattia e l'approssimarsi schifoso (mi si consenta) della medesima appare ancora più che preoccupante, bestialmente brutto. Sfogata la mia attitudine all'iperbole, veniamo a questa poesia, o versificazione, o comunque sia.

*Vocalizzi* sottolinea un approccio autocritico: non «canti» ma prove di voce; e l'autore insiste a parare i colpi non dall'amletica sorte, ma dei poeti, «irritabile genus», e dei critici che — come nella fattispecie chi scrive qui — sono quasi sempre anche poeti (non necessariamente frustrati, però...). E così Gassman scrive della sua «età matura», e di come i suoi «modesti parti letterari» forse aspirino a una specie di psicoterapia; e, raggiunta «la certezza di non essere un poeta», sostiene di presentare, con *Vocalizzi* «un piccolo coacervo di riflessioni casualmente sortite in forma versificata».

È così? Non è così? Tutto questo rientra nella astuta retorica della *captatio benevolentiae*. Ma bisogna leggere questi versi e accorgersi a poco a poco di come Gassman tratti seriamente l'arte e la tecnica versificatoria per capire che fa sul serio, approfondendo ciò che più conta nel poetare, ossia il ritmo, la musica, la rima e gli accidenti prosodici, dall'assonanza all'allitterazione, ecc.

Personalmente, ritengo la poesia una tecnica in cui, a conti fatti, *per puro caso* (e non sempre), balzano su, come misirizzi, delle emozioni. Gassman ce ne fornisce un esempio: ma di che cosa? Di tecnica sul tradizionale, che affonda il bistorio sulle «cose da dire» e non sulle emozioni — alle quali lo scrittore riserva il moto tematico, il privilegio dei sentimenti. Voglio dire che, in una poesia di tutto rispetto, che sa il fatto suo (la poesia medesima), così come nell'arte dichiaratamente attuale, si preferirebbe qualche presa di rischio in più.

I temi di Gassman sono in sostanza due, fondamentali, essenziali fin quasi dall'età della pietra: la vita (con gli annessi e connessi, l'amore, i figli, il suo contrario pauroso, la morte) e il suo specchio teatrale. Al teatro lo

scrittore-attore dedica forse il meglio della sua produzione poetica, ne testimoniano i numerosi nomi, i riferimenti, il culto dell'amicizia e quello della classicità: ma in questo specchio della vita c'è molto Marziale, c'è molto, anche, Orazio delle *Satire*, ci sono svariati poeti moderni, poi esemplificati, anzi rimodellati nelle traduzioni che costituiscono l'ultima parte del libro. E alla vita l'uomo Gassman arriva con tristezza, con fatica, a volte con astio: di rado in modo *soft*, di rado dalla parte, per esempio, del sogno o dell'irrazionale.

Per cui, sì, *Vocalizzi* si legge volentieri, colpisce e persino turba, fa pensare e ripensare, tocca le corde più scordate della vita, eppure si vorrebbe qualche cosa di più. O meglio di diverso. Si vorrebbe, per usare una frase dello stesso Gassman nella «nota» alle traduzioni, che fosse molto più chiaro il senso del «giocare con la poesia»; che gli arbitri fossero molti, molti di più; che il poeta o aspirante poeta o come lo si voglia chiamare liberasse un canto assoluto e assolutamente slegato (per dire...) dai sentimenti diretti, distaccato dai figli; dove le contingenze esistenziali si verificassero tutte, integralmente, nel verso, nella parola, nella pagina. E che il suo sogno dominante fosse quello di «fare poesia» in modo ancor più psicanalitico, certamente più irrazionale, tecnicizzante e insieme ludico possibile: lasciando che le parole del testo scorressero come una limpida e vitrea «fons bandusiae», oppure come una acronica immagine surreale.

Ma insomma, diciamo la verità, è poi fin troppo facile dare consigli agli altri: «medico, cura te stesso», mi dico. Perché, bene o male, certi testi di questo diletta geniale intaccano i nervi, e (niente di male se mi contraddico) nella deliziosa metafora del «sottopassaggio» da cui si sbucca con dolore e rassegnazione, non c'è solo la vergogna della pena canora, «l'impudicizia di scrivere versi»; c'è una grande verità che gli antichi avevano prevista e scontata: cioè che «la vita prevale sul metro». Vittoria dell'esistenza sulla *fiction*, della realtà sull'invenzione? Ancora una volta troppo facile, troppo bello per essere vero: bisogna guardarsi dalle platealità, continuare a sognare, a innamorarsi, a *giocare* con la poesia. □

GALLERIA IN TRE VOLUMI DI IMPRESARI E DIVI  
FRA OTTO E NOVECENTO

## NELLE LETTERE A TESTONI IL TEATRO «FIN DE SIÈCLE»

GUIDO LOPEZ

P.D. Giovannelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*. Lettere ad Alfredo Testoni. Roma, Bulzoni, 1985-86, 3 voll. indivisibili, pagg. 1696, L. 150.000.

**C**ento mesi di lavoro hanno prodotto questi tre volumi — una sorta di enciclopedia storica ragionata sulle strutture e infrastrutture del teatro italiano a fondali, e sugli uomini che lo percorsero, davanti e dietro le scene. Paola Daniela Giovannelli ci si è messa da sola, con la sua tipica determinazione. Per gli indici — ma soltanto per quelle 73 pagine, esemplari sul modo di concepire un indice al servizio del fruitore — si è aiutata con un computer. Risultato: quasi duemila pagine per rappresentare e decifrare che cosa fu — fu: passato remoto — il teatro in Italia nel mezzo secolo fra il 1880 e gli Anni Venti, e come questo sistema si arrangiò a far funzionare una macchina teatrale povera di mezzi e di ideologie, strabordante di repertorio e di fatiche, caratterizzata da formidabili istrioni.

Fungono da molliche di Pollicino 540 lettere, dirette a uno dei più popolari teatranti dell'epoca, quell'Alfredo Testoni giornalista, direttore di compagnia, poeta e dicatore in rime bolognesi, ma soprattutto autore fecondo di macchine e personaggi di buona lega, lacrima e sorriso. Microgigante della scena di prosa italiana fra Ottocento e Novecento, in quotidiana fitta corrispondenza con l'intero mondo teatrale pre-pirandelliano, incuriosisce trovare oggi proprio il suo nome (Teatro Testoni) legato alla cooperativa «Nuova scena». Troviamo due grossi personaggi a fianco o in polemica con Testoni: Marco Praga e Adolfo Re Riccardi. A Marco Praga — *deus ex machina* della Società degli Autori dal 1896 agli Anni Venti, e fondatore della sua fortuna e potenza esattoriale — sono riserbati in queste pagine lo spazio e la considerazione che ha sempre ricevuto; ma quanto al suo antagonista Re Riccardi — rappresentante dello stesso Testoni e di mezzo teatro francese d'arte e di cassetta — qui per la prima volta in una storia dei palcoscenici, eccolo pienamente rivalutato. La Giovannelli lo definisce — quando Praga lo costringe all'ultima resa (1918) — vincitore morale; e antesignano del moderno gestire le cose del teatro. Attorno alla triade Re Riccardi-Testoni-Praga brulica tutto un mondo di personaggi e di fatti che la Giovannelli ha depistato andandosi a cercare dati e date giorno per giorno sulle tabelle di spettacolo dei quotidiani di un cinquantennio, oltre che pagina per pagina nelle riviste della categoria, e bussando presso gli uffici anagrafici di città e paesi per riscontrare e spesso correggere anche le più accreditate Enciclopedie dello spettacolo. Metà del terzo volume dell'impresa Giovannelli è coperta da 267 schede: vi sono inclusi personaggi famosi e iperbiografati — e in questi casi la scheda rammenta solo l'essenziale — ma anche le seconde donne, i

caratteristi, i promiscui, gli autori oggi dimenticati. Ci credevano, all'arte, non solo le Duse e i Salvini ma anche i Giacosa, i Testoni, i Rovetta, i Niccodemi, gli Antona Traversi: con ansia per le poche speranze di sfondare, Bertolazzi; con autocritica feroce, Praga; e Sabatino Lopez, grato alla schiera dei suoi interpreti, alla fedeltà dei suoi ascoltatori; tendenzialmente rancoroso Roberto Bracco, e con aspirazioni all'immortalità: non meno di D'Annunzio e di Sem Benelli. Passioni d'arte — dunque — accanto ai virtuosismi d'artigianato; intrecci di interessi, battibecchi, gelosie, consuetudini giugulatorie (le vacanze forzate e non pagate per gli attori, le spese per il guardaroba, il trasporto del «legname»); la fatica del mestiere e la strategia del successo; le «serate d'onore» e quelle «per le signorine»; le lotte fra le varie categorie (proprietari di teatri, capocomici, scritturati, trovarobe; autori, traduttori, importatori); il nascere e il costituirsi di associazioni di base come la stessa Società degli Autori, o la Associazione dei Capocomici, i Sindacati degli Attori, le Società di Previdenza e — sul finire dei tre tomi — la Provvidenza dittatoriale del Regime.

Da un mondo ancora tutto «personalizzato», autonomo, artigianale, che colloquia parlando occhi negli occhi, o con penna, pennino, dove vediamo muoversi personaggi a tutto tondo come Zacconi e Salvini in scena, e i Gismani, i Polese, i Suvini, i Chiarella dietro le quinte, il percorso conduce verso la svolta degli Anni Venti, quando si comincia a bussare a quattrini dallo Stato — e li si ottengono una prima volta per la famosa Compagnia dei tre capocomici, la Ruggeri-Borelli-Talli; ma l'eccezione stenta a farsi regola, così come fatica a conquistarsi un posto di rispetto il *metteur en scène* (futuro regista) sul terreno aperto dai Virgilio Talli e dagli stessi Praga e Niccodemi, in parallelo con lo sgretolarsi delle ferree leggi dei ruoli e al «tramonto del grande attore». Nel contempo, sulle garrule voci della libera (ma affamata) concorrenza va scendendo l'ala nera della rivoluzione fascista: ha le sovvenzioni in una mano; e nell'altra le censure e l'arroganza. Non c'è dubbio che metta ordine, e che si tratti di un ordine diverso (non vogliamo dire «ordine nuovo») meno provinciale, meno guitto. «Rivoluzione» fascista non è termine retorico in questo caso specifico del teatro; e la Giovannelli ce la descrive nell'ultimo capitolo fase per fase, ma senza più il supporto di lettere a Testoni, perché in questa nuova dimensione lui non esiste, e non ha amici. Del resto, il superstito autore della *Duchessina*, di *Fra due guanciali* non interessa più affatto agli alfieri di un nuovo teatro: il 29 maggio del 1923 tutta Bologna ha acclamato il suo beniamino per la millesima recita zacconiana del *Cardinale Lambertini*; 6 anni più tardi accoglie con una sala semi vuota l'ultima sua commedia: *Teatro bum-zu-bum*. Titolo che parrebbe addirittura futurista, ma la sostanza è «fritta e rifritta», come

ne scrive impietosamente il giovane critico de *L'Asalto* (5 ottobre 1929).

Il teatro moderno nasce (nelle sue strutture come nei contenuti) sulle ali di fervidi propositi e fecondi slanci, ma anche fra battaglie sordide e denunce incrociate, a conoscere le quali si rimanda alle carte del Ministero della Cultura Popolare e della Segreteria particolare del Duce, rese pubbliche da Alberto Cesare Alberti nel suo disorganizzato ma affascinante libro-documento *Il teatro nel fascismo* (Bulzoni, 1974). □

### L'amaro gioco quotidiano

Luigi Compagnone, *La Scadenza*, Il Girasole Edizioni, Valverde (CT) 1987, pagg. 73, L. 10.000. Nella collana di poesie e narrativa «Le gru d'oro» esce questo lungo racconto sulla conflittualità nella società contemporanea, tema sempre presente in tutte le opere dello scrittore partenopeo. Con un linguaggio semplice ed ironico, Compagnone coinvolge il lettore nel dramma della *scadenza*, castigante destino dell'umanità. L'arco di tempo da vivere è continuamente provato dalla precarietà esistenziale e fisica dell'individuo, costretto a piegarsi ad ogni sorta di compromesso davanti alle evenienze della vita. L.G.

### Il musicista compone per l'architetto

Michael Forsyth, *Edifici per la musica*. Zanichelli, Bologna 1987, pagg. 352, L. 54.000.

Da Gabrieli a Stockhausen, il progetto acustico è stato, più che una scienza, un'arte e una questione di buon senso musicale. E lo sviluppo della musica occidentale è stato sempre legato agli spazi in cui doveva essere eseguita. Questo, in sintesi, è il risultato dello studio illustrato di Michael Forsyth che ripercorre le tappe storiche dell'influenza del gusto musicale sull'architettura e, viceversa, quella dell'acustica degli interni sull'esecuzione e la composizione.

L'autore — violinista e docente di architettura — descrive le prime *concert rooms* costruite in Inghilterra, Austria e Germania, veri luoghi elitari con atmosfere da salotto, così diversi dai *pleasure gardens* londinesi destinati alle «masse», dove si diffuse l'idea di concerto pubblico. Lo sviluppo del Teatro dell'Opera (in Francia e in Italia) viene assimilato da Forsyth all'evoluzione della musica romantica. E ciò gli consente di argomentare tecnicamente i pregi e i difetti di quelle costruzioni, fino a ridimensionare alcuni miti acustico-musicali. Il libro si chiude con l'analisi dell'influenza che la scienza acustica applicata e la musica contemporanea, hanno ricevuto dalle nuove tecniche di riproduzione del suono. Carmelo Pistillo

# MOTHER ADAM

COMMEDIA IN DUE ATTI DI CHARLES DYER



Traduzione di Giuseppe Marcenaro - Diritti per l'Italia Piero Boragina  
I disegni nel testo sono stati eseguiti espressamente dal pittore Luigi Le Voci

## ATTO PRIMO

Mamma è anziana, vivace, ma anche di una sgradevole prepotenza. È adagiata — assolutamente vigile — su un vasto letto matrimoniale dorato, su cui si intrecciano cigni. Vistose e goffe cornucopie lo sostengono.

Mamma è la madre di Adam.

Mamma tiene le braccia sotto il risvolto della coperta. I suoi occhi — ruotando con difficoltà la testa — sono per lo più fissi su uno specchio appeso a un attaccapanni in vimini. Lo specchio riflette il mondo fuori della finestra. Questo è l'unico contatto che Mamma ha con l'esterno, sempre che un miracolo non scopercia la casa.

È l'attico di una casa in stile vittoriano, fatiscente, e, adesso, suddivisa in appartamenti.

La scena mostra porzioni di pavimento disposti su piani diversi, con tubature e travi a vista. La porta è sulla sinistra. Si apre su una scala esterna che si scorge da una finestra panoramica — a sinistra — dalla quale si intravedono anche comignoli e antenne della televisione. La scala è «protetta» da una tettoia dall'aspetto instabile.

La parte sinistra della scena è «suppostamente» separata dal resto da una balaustra che «racchiude» un lettino da campo in disordine, una cucina economica e una specie di acquario. Vi sono inoltre un tavolino, una seggiola, un antiquato grammofo. L'arredamento è costituito da un miscuglio grottesco di «ricordi raccogliuti», di provenienza evidentemente occasionale. La cosa più emergente, tuttavia, consiste nell'intreccio di linee e bande colorate, nelle più disparate sfumature, con cui Adam ha decorato questo «piccolo universo» della madre.

Una testa di rinoceronte dipinta in rosa. Litografie vittoriane entro vistose cornici...

... E, a destra, Adam, ha «rinfrescato», ridipingendolo, il drago rampante che attorciglia un incornice armadio di stile cinese. La testa, le zampe e la coda del drago spiccano in maniera clamorosa, mentre il resto dell'animale sfuma nei toni sommessi del mobile.

Tutte le coloriture sono sul tono del pastello, mentre Mamma risplende in un luminoso broccato. Mamma sta nel mezzo del letto, con i capelli raccolti sul capo alla moda edoardiana. Sono azzurri e si può supporre possano essere una parrucca.

MAMMINA - (fissa allo specchio) Adam! C'è uno strano tremolio sulla chiesa di St. Peter. Una specie di movimento me la fa vedere imprecisa... E, anche, non riesco a scorgere il cimitero. Sono state le vibrazioni, le vibrazioni, Adam...

(Adam, sulla sinistra, è visto in controluce, in piedi, davanti alla finestra che si apre oltre la spalliera del letto. Con una mano regge un barattolo di colore e un pennello. Non sembra essere molto giovane. Tuttavia, in relazione alla madre, gli si potrebbe attribuire qualsiasi età. Indossa un pigiama azzurro con il colletto alto, chiuso, alla maniera russa. L'abbigliamento gli conferisce un'aria di religioso, ma è soltanto apparenza. Indossa calze dello stesso colore del pigiama ed è in ciabatte).

MAMMINA - Adam! ... quelle macchine... tutta la notte. Mostri! Ma anche deliziosi mostri. Serpeggiavano così bene tra loro. Le vibrazioni che producono mi inquietano... ma... anche mi piacciono. Adam... sono vive!

(Adam gira dietro l'attaccapanni. Posa il barattolo e il pennello sul pavimento. Si appresta a sistemare lo specchio secondo le indicazioni della madre).

MAMMINA - Un... un po' più a lato. Appena, appena. Ecco! Così va bene! Purtroppo adesso il tremolio è sul cimitero. E mi si impedisce la vista dell'angelo addolorato, quello che piange.

(Adam ripulisce pazientemente lo specchio con la manica del pigiama).

MAMMINA - Eccolo! Eccolo là... Arriva il sacrista. Si agita proprio vicino a te, sul tuo orecchio Adam. È proprio una checca. Una checca.

(Adam si scosta dallo specchio per poter vedere a sua volta il sacrista. Si volge alla madre con aria perplessa. Per sincerarsi della sua affermazione si

avvicina alla finestra per guardare direttamente).  
MAMMINA - Sì dà troppe arie questo sacrista. Tutto impettito. Sembra tutto collo e spalle... Il suo collo mi fa schifo.

(Adam raccatta barattolo e pennello. Compie un giro e scende nella parte inferiore, sulla sinistra. Camminando fa una pausa rivolto al pubblico, come se si guardasse in uno specchio. Si controlla le spalle e tenta di ripulirsi un dente con l'unghia. Si aiuta aspirando tra i denti. Poi, di nuovo, ritenta con l'unghia).

MAMMINA - Ecco, ecco, arrivano le puttane. Odorano di sesso e di talco. Ogni mattina cercano di mascherare la loro lussuria. Vieni a guardare! (Mamma tenta di alzare la testa, allungandosi il più possibile verso lo specchio. Vorrebbe vedere meglio).

MAMMINA - E devi vederli i complimenti che fanno a quel... a quella checca del sacrista. (Alzando

## PERSONAGGI

### MAMMINA ADAM



la voce). Perdete il vostro tempo Messaline!  
(Mamma volge l'attenzione verso Adam che sta guardandosi in giro cercando, con scoperta evidenza, qualcosa da dipingere. È attratto da una cassetta ai piedi del letto).

MAMMINA - (con veemenza) Adam!  
(Adam sembra non intendere il perentorio richiamo, assorto com'è nel suo mondo creativo. Posa il barattolo e il pennello sul pavimento. Scopre la cassetta dal drappo che la ricopre. È la cassetta di Mamma. La sua foggia è del tipo edoardiano da viaggio e assomiglia a una sella usata. Le decorazioni e i rinforzi sono in ottone. Emanava una sorta di sacralità, tipica degli oggetti amati e a lungo adoperati. Adam agguanta il pennello, lo intinge nel barattolo, ma viene bloccato...).

MAMMINA - Adam! No! La mia cassetta no! Ti proibisco di dipingere la mia cassetta.

(Adam abbandona reticente il progetto. Ad un tempo assume un'aria contrariata. Rimane come sospeso a mezz'aria con la coperta della cassetta tra le mani. È assolutamente indeciso. Si guarda attorno. Mamma riprende i suoi commenti).

MAMMINA - Grifagne, untuose... Da scollar via dalla manica. Sono come larve che succhiano un braccio canceroso... Mi portano con la mente a un trafficante olandese che conobbi in Nuova Guinea. Era stato per tre giorni disperso in una palude. Aveva un piede gonfio... lucido e nero per il gonfiore. Mio fratello Caleb, con mio aiuto, arroventò un pugnale e lo conficcò nel bubbone dell'olandese... Esplose un verminaio. (Con piacere). Sgocciolavano vermi... che erano come quelle donne svergognate, avvvinghiate al sacrista.

(Adam non muove una palpebra. Prende a fischiare tra i denti. Si getta la coperta della cassetta sulle spalle, come fosse una toga da professore di college. Contempla l'effetto rivolto al pubblico, come fosse davanti a uno specchio).

MAMMINA - Ecco là, una piagnona in satin! Mostra la sua moscia mano e il lucido delle chiappe. (Sul davanti, a sinistra, su un cassettoni in foggia turca, stanno pile di libri, giorhali, una grossa Bib-

bia di famiglia, un grammofofono portatile, dischi, ecc. Adam prende una custodia per dischi — di quelle bucate — e se la pone in capo ad imitazione di un tocco accademico).

MAMMINA - Che stai combinando Adam? Adam! Che stai facendo?

(Adam che ha assunto una posa retorica davanti allo specchio, finge di tenere una lezione ad un gruppo di allieve).

ADAM - Oh, voi giovani! Voi, felicemente arrampicate sulla coppa della vostra pubertà... e che balzate nella vostra clamorosa beatitudine, superbamente impettite, ma anche scopertamente ingenua...

Io... invece... ho trascorso la mia adolescenza tra tossi e starnuti, avvolto in brevi flanelle.

Oh, voi giovani! Che guardate con spietata sicurezza verso tutto quanto a me faceva avvampare e... anche tremare il cuore...

MAMMINA - Adam, sarei pronta per la colazione. ADAM - (Continuando nella sua prolusione) ... E queste nonnine incartapecorite (Indicando la madre), invece cianciano, imperturbabili, di sesso, di bordelli, di omosessualità. Appunto l'omosessualità, grande argomento dell'epoca nostra, sconosciuta negli anni Quaranta. Immaginate, ragazze, e dovete averlo ben presente, un problema di quel tipo è stato rinviato al dopoguerra... Evidentemente avevano altro a cui pensare... Eppure, considerando il caso di ciascuna nazione, si apprendono dei fatti assai interessanti. I tedeschi, intanto. Nell'omosessualità erano calati fino al collo. I francesi facevano finta che non esistesse. E gli americani sembra rifiutassero di crederci. Per noi, inglesi, era un lusso riservato alle classi di ceto elevato...

(Adam cambia atteggiamento, assumendo un ritmo più incalzante).

Invero qualche attenzione o divagazione teorica in merito era compiuta... tipo esplorazione accennata dagli studenti delle università, specialmente durante i ritiri di studio. Eccentriche fanciulle, naturalmente incuriosite, sembrano disposte a qualche attenzione in merito all'argomento. Forse soltanto per una forma di snobismo. Le altre... quelle poverette delle periferie è impensabile che... ohibò! (Adam alza un sopracciglio quasi ammiccando a se stesso, sempre spezzandosi).

... Come ognuno sa è possibile che Platone, ovviamente, praticasse l'amore greco. L'omosessualità era diffusa tra i tibetani... E gli anglosassoni? ... La maggior parte di quelli vissuti nel nostro secolo sono vissuti e morti senza... naturalmente... saperne nulla.

Così è naturale per voi bambine. Non è così? Invece, mia madre, nata, allevata, cresciuta in un'atmosfera rigorosamente austera... E che ha diffuso la parola di Dio tra gli infelici... E che a imitazione di una monaca santa ha curato i lebbrosi... E che ha percorso, in lungo e in largo, gli intestinali bassifondi londinesi brandendo la Bibbia... lei... oggi... con il massimo della disinvoltura, condanna una donna che indossa abiti di satin, accusandola di oscenità... lei... oggi... bolla un ignaro sacrista, additandolo quale sodomita (pausa). La lezione è finita!

(Adam si toglie la «toga» e il «tocco». Si avvicina alla cassetta).

Oh madre! Mio padre... è forse lì dentro mio padre? Ovviamente non intendo la sua pelle secca. Ma il suo spirito. È lì dentro lo spirito di mio padre? Forse bisbiglia da un'antica lettera? Oppure fuma la pipa da un'ingiallita fotografia?

(Adam bussa sulla cassetta).

Sei lì dentro papà?

MAMMINA - Ricopri immediatamente la cassetta. Coprila!

ADAM - Stavo vagheggiando...

MAMMINA - O vaneggiavi.

(Adam si sposta sulla sinistra, verso la «cucina». Accende il gas e poggia un pentolino sopra la fiamma).

ADAM - Certo... ovviamente... vaneggiavo. Sono proprio un buffone. Mamma d'amore, è vero: un autentico buffone.

MAMMINA - E... quello stetoscopio di proprietà del museo, ti sei ricordato di restituirlo? Oppure intendi ancora giocare al dottore?

MOTHER ADAM: RAGIONI DI UN SUCCESSO TEATRALE

# L'AMORE ALLEGRO E DISPERATO DI UNA MADRE E DI UN FIGLIO

GIUSEPPE MARCENARO

Quando *Mother Adam* fu rappresentata per la prima volta (3 dicembre 1971), Harold Hobson, sul *The Sunday Times* di due giorni dopo, scrisse di un'accoglienza trionfale. Il critico dell'autorevole giornale non esitò a collocare Dyer in un gruppo di autori di teatro che costituisce per Hobson un'arco ideale: Ibsen, Maeterlinck, Whiting, Osborne, Beckett, Pinter.

«Al momento attuale — scrisse ancora Hobson nella sua recensione — non so quale sarà il futuro di *Mother Adam* dopo l'*Arts Theatre*. Ma affermo con assoluta fiducia che essa sarà classificata come un capolavoro nella storia del teatro contemporaneo». La *pièce* fu rappresentata fino al 1973 con crescente successo.

L'azione di *Mother Adam* si sviluppa nel corso di una giornata, una domenica. Si svolge in una stanza fatiscente, con qualche pretesa di borghesia tramontata da tempo, dove vivono una madre e un figlio. Il rapporto tra i due avviene in una apparente quanto tradizionale conflittualità; tuttavia, attraverso la continua dichiarazione di inadattabilità al mondo dei due personaggi, emerge la loro prepotente aspirazione all'amore.

La vicenda reale assume lo spessore di una «rappresentazione nella rappresentazione».

*Mother Adam* è anche uno scandaglio sottile sul problema dell'età, dell'invecchiamento, e sul desiderio di aggrapparsi al tempo che scorre. Con accenni e allusioni è evocata la giovinezza della madre che, ora costretta a letto, «rivive» un suo grembo passato. È stata una missionaria, una predicatrice; è stata sedotta e scopre, in tarda età, il piacere della menzogna per convincersi di essere vissuta nel pieno di una esistenza trionfale, con una famiglia eccezionale. In realtà, come tutti, non è affatto sicura del proprio passato. L'unica, apparente sicurezza è un fatiscente presente concentrato nell'unico figlio Adam, incapace di affrontare la vita, incerto nelle questioni del sesso, la testa piena di domande. Il «contrasto amoroso» che li allontana e li attira ad un tempo, pervaso di ambiguità, diventa in realtà un incitamento al coraggio: a fare luce intanto sulle illusioni del passato. Le pesanti eredità turbano. Adam, ignaro, tenta di esorcizzarle, scandagliando la reticente madre.

Il dialogo, nella sua svagata apparenza evoca straordinarie immagini. Lo stravagante diventa l'esplorazione della mente, in una proiezione che affonda la sua luce in un *feeling* pieno di compassione. Adam e la madre si amano nella disperazione irrazionale del tempo trascorso, per sostenere il cuore nel doloroso disordine del presente. □

## CHARLES DYER: UN ARRABBIATO CHE SA ADOPERARE L'IRONIA

Di un anno più «anziano» di John Osborne, Charles Raymond Dyer (nato a Shrewsbury nel 1928) ha con il capofila degli *arrabbiati* — gli ormai celebrati *Angry Young Men* — poche affinità. Eppure appartengono entrambi ad un analogo clima; e convincenti risonanze che inducono ad una visione da scompiglio sono prepotentemente evocate dai loro testi teatrali.

Assai precoce come il suo più noto «collega», Dyer entra nel mondo del teatro come attore. Nel 1947 debutta al *New Theatre* di Crewe. Prosegue così la sua «carriera» di attore per qualche anno, scrivendo contemporaneamente testi che mette in scena, e in taluni casi interpreta. La sua carriera non differisce molto da quelle dei suoi più noti contemporanei: Harold Pinter, Clive Exton e Alan Owen sono infatti, all'inizio, attori di piccole compagnie.

Dyer dovrà aspettare fin al 1961 per conseguire un pieno riconoscimento. In quell'anno viene messa in scena la sua *Rattle of a simple man*, una commedia che sarà rappresentata per oltre un anno al *Garwick Theatre* di Londra, per poi passare a Parigi e New York. In Italia è nota con il titolo *La raganella*.

Nel 1965 un suo testo già applaudito in teatro, *Staircase* (Il sottoscala) viene portato sullo schermo con l'interpretazione di R. Harrison e R. Burton.

*Rattle of a simple man* e *Staircase* sono i primi due scomparti di una trilogia sul tema della inadattabilità al mondo, che si completerà con *Mother Adam*, la cui messa in scena si varrà della regia dello stesso Dyer.

Opere di Charles Raymond Dyer: *Clubs ars sometimes trumps*, 1948; *Who on earth!*, 1951; *Turtle in the soup*, 1953; *The jovial parasite*, 1954; *Single ticket Mars*, 1955; *Time, murderer, please, poison in jest, wanted (one body)*, 1956; *Prelude fury*, 1959; *Rattle of a simple man*, 1961; *Gorillas drink milk*, 1964; *Staircase*, 1965; *Mother Adam*, 1970. G.M.



ADAM - *(Tornando accanto al letto)*. Non gioco affatto quando la mia mente è in vacanza. Io è un altro.

Stavo rivolgendomi ad un eletto consesso di studentesse. Sono certo d'essere stato particolarmente brillante, prestante, sottilmente intellettuale e... sessualmente desiderabile. Si capiva perfettamente che sospiravano e bramavano di condividere il mio letto...

*(Adam si volge allo specchio/pubblico)*.

Ed io vi ringrazio, dolci fanciulle. Voi avete dato un senso alla mia domenica. Cerchiamo di risvegliare adesso la domenica di mia madre.

*(Consulta una lista appesa alla parete e legge)*.

... Dunque... ginnastica... quindi colazione. Non è vero mamma?

MAMMINA - No.

ADAM - Invece sì! Assolutamente, mia signora. Un-due, un-due, sopra, attraverso, di lato... esercizi, esercizi... E intanto le altre cosette le hai fatte? MAMMINA - Sì.

ADAM - Voglio crederci... Dunque: giornali sì, latte sì... Oh Dio! Il bacetto stamattina non te l'ho dato. No... Strano... Deve essere proprio una domenica speciale.

*(Bacia Mamma sulla fronte e torna al fornello)*.

ADAM - Buona confusione Mamma! Come stai a confusione?

MAMMINA - Non desidero pensarci.

ADAM - Oh! Ed io me ne guardo!

MAMMINA - Voglio vederti Adam. Voglio vedere il tuo volto.

*(Mamma, come è noto, non può ruotare il capo, ma solamente gli occhi. A passi laterali Adam entra nel suo campo visivo)*.

Sei un ingenuo bambinone. Non crescerai mai.

ADAM - Sì mamma, sono un imbecille. Cosa sono? Un imbecille.

MAMMINA - Esigo rispetto... La mia testa è ancora giovane e la mia... la mia...

ADAM - Sagezza, intelligenza, maturità, onestà e soprattutto genialità...

MAMMINA - Certo, ho tutto.

ADAM - Naturalmente più di me.

MAMMINA - Contempla in me quell'epoca dell'anno

Quando foglie ingiallite, poche o nessuna, pendono da quei rami tremanti contro il freddo,

Nudi cori in rovina, ove dolci cantarono gli uccelli.

ADAM - Oh!... Di gran gusto Mamma. Di alta qualità. Prova a ripeterlo.

MAMMINA - Contempla in me quell'epoca dell'anno

Quando foglie ingiallite, poche o nessuna, pendono da quei rami tremanti contro il freddo,

Nudi cori in rovina, ove dolci cantarono gli uccelli.

*(Adam, beffardo, cade in ginocchio)*.

ADAM - Oh divina! Divina! Compì il miracolo. Fa che io possa di nuovo camminare! Risana le mie dita, affinché possa ancora suonare il violino.

*(Mamma è perplessa. Poi con la dolcezza di chi si rivolge a un bambino...)*.

MAMMINA - Dio è con te Adam... Odilo... Ascoltalo poiché egli sarà la tua musica.

ADAM - Bene. Dunque grazie. Ho certamente molto da ringraziare.

*(Adam si alza)*.

MAMMINA - È Bettya, quella?

ADAM - Bettya?

*(Adam corre alla finestra per guardare)*.

MAMMINA - Proprio lì... Li vicino alla sguadri nella in raso... Sulla porta della chiesa.

ADAM - La mia Bettya?

MAMMINA - *(facendogli il verso)*. «La mia Bettya?». Quante Bettya vuoi che veda nel mio specchio.

ADAM - Continua a divertirti!

MAMMINA - Non è per niente tua Adam. Non è tua.

ADAM - Non è neppure nel tuo specchio, amore. Bettya è troppo austera per una chiesa allegrona come St. Peter. La chiesa di Bettya è rigorosa come un saio, essenziale come una panca di preghiera. In quella chiesa non sanno neppure dire «amen». S'limitano a belare.

*(Adam in precaria posizione, sulla balaustra che separa l'angolo cucina dal resto della stanza, pone un grande e lussuoso vassoio d'argento. E, al-*

*ternandosi a mescolare il pentolino — dove cuoce il porridge — prepara la colazione per Mamma, con le posate necessarie: una grande quantità di coltelli da pesce, cucchiaini da minestra, caffettiere, lattiere, portatoast, condimenti, insomma tutto; anche un servizio georgiano d'argento, che si suppone essere di famiglia)*.

MAMMINA - Adam... Desideri che faccia gli esercizi?

ADAM - Che mamma splendida!

MAMMINA - E che mangi fino all'ultima briciola?

ADAM - Sei proprio la mia cara Mamma.

MAMMINA - Vuoi il mio rispetto e il mio amore, Adam?

ADAM - *(Guardandola con sospetto)*. Oh... sì... MAMMINA - Sposa Bettya, Adam. Cercala. Chiedile di sposarti. *Falla tua!* Ho bisogno di una donna, di una figlia, Adam. Sposa Bettya. È una brava donna... Pura, Adam, pura.

ADAM - Mmm... Non ha il minimo granello di polvere. Niente capelli sugli occhi: è impossibile, lo sai. E se per caso si trova un pelo fuori posto comincia a strofinarlo con l'alcool fino a cancellarlo. È linda, fino al fondo di ogni poro e il suo ombelico è superimmacolato.

*(Adam, irritato, pianta una forchetta in un panino)*.

Ignora l'esistenza della birra. Proprio così. Non ha mai sputato e non suda alle ascelle. Talvolta sono tentato di gridarle qualche porcheria orrenda mentre è al suo circolo musicale... Ma non avrebbe senso, perché lei non sa che cos'è una porcheria.

MAMMINA - E allora... per te... oh Adam... addio al matrimonio. Sei troppo vecchio, ed è troppo facile dare la colpa a Bettya. Le tue non sono che proiezioni... *(assente)*... Proiezioni... L'ho visto in televisione.

*(Adam punta verso la madre forchetta e panino come un microfono)*.

ADAM - Vuole illustrare il caso per i nostri ascoltatori?

*(Mamma serra le labbra)*.

ADAM - La prego! Illustri con questa sua voce, sorta di grazia di Dio che viene dal profondo: il ribollire di uno stomaco di ruminante in gara con una fossa biologica. Adesso, in fine di trasmissione.

*(Adam compie mezzo giro e si rivolge al pubblico. Tiene il microfono davanti alla bocca. Assume un atteggiamento intimo, confidenziale, flautato nei toni. Muove in modo eloquente la testa da sinistra a destra come seguisse lo scorrere delle didascalie, senza distogliere gli occhi dal centro)*.

Dopo ottanta anni di arroganza catechistica, saltellando qua e là tra selvaggi, Mamma Tanner, dal suo profondo, accusa il figlio d'avere un attaccapanni da sacrestia al posto del suo apparato genitale.

MAMMINA - Non ce la fai più e dai la colpa a Bettya.

ADAM - *(Guardando la «telecamera»)*. Grazie e buona sera. Avete ascoltato Adam, Adam Tanner, naturalmente. Adesso potrete seguire un programma sui pitali per cardinali. Restituisco la linea. *(Getta forchetta e panino)*.

MAMMINA - In Bettya c'è la purezza di Dio. E fino a qualche attimo fa imploravi purezza.

ADAM - Purezza? Ero io? Imploravo purezza?

MAMMINA - Certo! In tocco e toga. Condannavi nudismo e lascivia.

ADAM - Condannavo? La elogiavo! Su muovi le braccia Mamma: un-due, avanti, un-due... Sembravi di gesso, tesoro. Fai arrivare un po' di sangue festaiolo al tuo cervello. Avanti. Esercizio! Un-due... Lo dico sul serio Mamma.

*(Adam si accorge che il pentolino, bollendo, deborda: corre a toglierlo dal fornello. Dà un'occhiata al fondo. C'è puzza di zucchero bruciato. Prende uno straccio e ripulisce, asciugandolo, il fondo del pentolino)*.

Condannavo? Io elevo degli osanna all'onesto e osceno linguaggio e alla nudità degli adolescenti. Oh, poter avere la pelle liscia e il corpo elastico.

Sentirsi vispo in ogni angolo del corpo e offrirsi all'ammirazione. Nuotare libero in un mare di giovinezza. C'è Dio nella nudità. Mamma. Dio guarda con un occhio puro.

MAMMINA - Tuo zio Tobias impose agli indigeni di coprirsi con un perizoma, quando si recavano al pozzo. Fu costretto a discutere sulle foggie dei perizomi, tanto da non lavorare più. Gli indigeni si erano messi a discutere di moda...

ADAM - Quel vecchio accattono aveva mal riposto il suo fervore missionario.

MAMMINA - Che mormoreggi, rimuginando, Adam?

ADAM - Mormoreggia Adam? Ciao!

*(Torna verso i fornelli e continua a preparare la colazione)*.

MAMMINA - Non avresti osato prendermi in giro, me e la mia famiglia, se non fossi piantata in questo letto.

ADAM - Famiglia... Che è anche la mia, vero?

MAMMINA - È già, i Tanner. Se io potessi correre e fare le scale, avresti ancora il coraggio di prendere in giro i Tanner?

ADAM - Direi comunque la mia.

MAMMINA - Allora sgombra la tua mente dai cattivi pensieri.

ADAM - La mia mente? Chi ha chiamato puttane quelle povere disgraziate? Poverette! Mi viene da piangere per loro. Passetto per passetto vanno alle funzioni, incipriate e agghindate color lavanda. Tutte a pregare Dio perché il curato le guardi. E buona fortuna al tuo storto sacrestano!

MAMMINA - Ma piantala con gli auguri. Né a lui, né a te, Adam. Adam. È proprio il nome giusto per te. Vecchio quasi quanto me, ecco quello che sei.

ADAM - Certo, ma con la differenza di almeno trent'anni.

MAMMINA - Ero giovane quando presi marito... *(Esita e ridacchia)*... Sei vecchio quanto me.

ADAM - Ci prepariamo alla guerra Mamma? Tutto pronto per una domenica di rogne? L'avrei giurato.

*(Guarda soddisfatto il vassoio della colazione. Tira fuori una bocconcina e va verso la madre)*.

Me l'hanno annunciato i campanari quando hanno pasticciato: due dong invece di un ding. Sempre un brutto segno.

*(Fa cadere una pillola sul palmo della mano e gliela porge)*.

Prendi!

MAMMINA - Non voglio veleni.

ADAM - Sono due mattine che salti la cura.

MAMMINA - Che salto il veleno... Tu vuoi il mio letto... per un uomo.

*(Adam scoppia a ridere)*.

ADAM - Chi mal comincia...

*(Si caccia in bocca la pillola, la mastica e inghiotte con un brivido)*.

Soddisfatta?

MAMMINA - Baro come sei?

ADAM - Da buona Tanner ricordi la confusione mascellare di un mastodonte, tutto aggomitolato durante la rumorosa colazione. Il mento stirato e secco, quasi stilizzato, come se fosse in esposizione su una colonna preraffaellita. Sai sempre tutto, non è vero?

MAMMINA - Sì, tutto. Ho provato tutto.

ADAM - Settant'anni di tutto. Senza rossori e senza esitazioni. I santi della cappella avrebbero potuto rizzare i loro falli e tu, incurante, avresti sputato, impassibile, nella pila dell'acquasanta.

*(Richiama l'attenzione della madre battendo le mani)*.

Come vuoi... Allora: di traverso e di lato: un-due, un-due...

MAMMINA - Ma no, no... Adam, gli esercizi li ho fatti.

ADAM - Eh?

MAMMINA - Prima che ti svegliassi.

ADAM - Credi di riuscire a imbrogliarmi?

MAMMINA - Sulla Bibbia, Adam.

ADAM - Quello che dovrei risolvere è un rompicapo. Io lo so che tu, Mamma adorata, stai raccontando balle. Sei bugiarda o lo fai?... Tu mucchio di bugie! *(Si decide)*. No! È per il tuo bene.

*(Adam allunga le mani verso Mamma e lei strilla cercando scuse)*.

MAMMINA - No, Adam, no! Il pacco no. Quel pacco, Adam. Quell'involto!

ADAM - *(Pausa)*. Involto?

MAMMINA - Questa notte. Ho sentito rovistare Adam.



ADAM - Rovistare? Ero io che mi grattavo lo stomaco.

*(Corre a pescare un involto sotto il proprio letto, a sinistra. Potrebbe essere un involto da lavanderia. È di carta scura e intatto. Adam pone il pacco bene in vista, tenendolo in bilico su un angolo della balaustra).*

Sapevo che mi avrebbe esaltato... *(Soppesa il pacco)...* Piume? Sembra una piuma!

MAMMINA - Qualcosa per Bettya, Adam?

ADAM - Mmmm. No... no, no. Per me. Una specie di... costola temporanea, potresti dire. L'altra costola di Adamo.

MAMMINA - Te lo ripeto, Adam, sposa Bettya! Va, cercala, dichiarati e falla tua.

*(Adam liscia, accarezza, soppesa il pacco, distratamente).*

MAMMINA - Adam!

ADAM - La vedo domani... Bettya, domani.

MAMMINA - Prendi la Bibbia!

*(Tira fuori la mano da sotto le lenzuola. Per la prima volta mostra le mani dalle nocche gonfie e deformate. Le povere dita contorte dall'artrite sono una visione terribile, sembrano rizomi pendenti da un tubero disgustoso. Mamma riesce a malapena a sollevare le braccia al di sopra delle lenzuola. Si appoggia su un gomito e indica una vecchia Bibbia posata sul cassetto a sinistra).*

Adam, mi viene il mal di testa a furia di gridare.

ADAM - Sta calma, tesoro. Calmati.

*(Adam prende la Bibbia e si piega sotto il peso del volume).*

Oh! Qua dentro c'è una tonnellata di devozione! Vuoi le Epistole o i Vangeli?

*(Appoggia il volume sul letto e ne sfoglia le pagine).*

MAMMINA - Voglio che tu metta la mano su questo libro sacro. La tua mano destra.

ADAM - Il tocco dei Tanner.

*(Obbedisce. Mamma appoggia la propria mano su quella di Adam).*

MAMMINA - Giura sul Signore che non aprirai mai il tuo pacco.

ADAM - Pensi che a Lui importi qualcosa?

MAMMINA - Importa a me. Giura su di me come giureresti su una santa.

ADAM - *(Malinconico).* Mmmm. Non sei poi così tanto pia Madame-Dieu. Almeno da quando sei qui con me e con la televisione dentro a questo solaio cadente. Sotto la tua pretesa di santità si cela più di un Adamuccio dispettoso e perverso, Mamma cara!

MAMMINA - Non dire queste cose mentre poggia la mano su questo libro.

*(E allontana la mano di lui dalla Bibbia).*

ADAM - Molta della mia devota pietà è naufragata nel tuo letto, affogata tra le lane e i tuoi mali. Non abbiamo — né tu né io — niente da offrire a tale libro.

MAMMINA - *(Volgendo gli occhi al soffitto).* Oh Dio che stai in Cielo, fammi cadere morta. Man-

da il tuo tuono! Portami tra i tuoi angeli se questo qui non restituisce quel pacco!

ADAM - L'hai sentita? Signoreeee! Stai arrivando babbo santo?

MAMMINA - In nome dell'onnipotenza, chiamami in Cielo!

*(Adam guarda in avanti come se aspettasse il «momento». Poi va a destra del letto).*

ADAM - E no... A quanto pare non te ne andrai, tesoro. Forse ti ha sentita quando raccontavi bugie...

«Sulla Bibbia, Adam». Eh? Non è così? Forse gli è venuto qualche dubbio che tu, in realtà, voglia restare qui. Sai che ti dico?... Per quanto?

*(Posa la sinistra sulla Bibbia).*

Giuro di restituire il pacco... purché *(Pausa)...*

Metti un po' la tua mano sulla mia, tesoruccio... *(Mamma esegue e Adam posa la propria destra sulla mano di lei).*

MAMMINA - Purché?...

ADAM - Purché tu apra il tuo.

MAMMINA - Il mio? Ma io non ho pacchi da aprire.

ADAM - Ma sì che ce l'hai la scatola del sacro mistero: è scura, cerchiata di ottone.

MAMMINA - No! *(Ritira la mano).*

ADAM - Dieci minuti, Mamma. È quanto ti chiedo. Sette! ... Cinque! Ma no! Due minuti per una curiosità e poi, ti giuro, restituirò il pacco.

MAMMINA - La mia cassetta è chiusa a chiave.

ADAM - E... la chiave... dov'è la chiave? Ce l'hai appesa al collo.

MAMMINA - No!

*(Arriccia il collo e incrocia stentamente le mani sul seno, non potendo sollevare le braccia).*

ADAM - Strapparti quella stupida catenina dal collo sarebbe un gioco da ragazzi.

MAMMINA - No! La cassetta è mia! E tu, Adam, la rispetti. I segreti me li sono guadagnati, ho vissuto per loro, sono morta per loro.

ADAM - Anch'io Mamma, anch'io.

*(Scosta la Bibbia dal letto. E da sotto il letto, sul lato destro, trae un tavolino da ammalato, ne tira fuori le gambe e lo poggia sulle coltri davanti a Mamma).*

Mi chiedo cosa mai facevi là, in quei posti. Mi chiedo che cosa facevi.

*(Attraversa la stanza, allontanandosi dal letto, occhiuggiando la cassetta, posa il vassoio della colazione sul tavolino davanti a Mamma).*

Più di un missionario, stile zio Tobias, deve essersi infilato in quelle radure a disturbare qualche rumba nuda... Per poi, magari, anche parteciparvi! Eh, Mamma? Anche tu ti sei lasciata coinvolgere nelle loro pratiche sanguinarie! Ti sei schifata con qualche pigmeo? Tentata da frenesie tambureggianti, ansimando sotto un albero di ibisco... Oh... che segreti tormentosi!

MAMMINA - Non vorrai mica aprire la cassetta!

ADAM - Nooo... È strano, sai. Non oso: sono angosciato e terrorizzato all'idea di trovarla vuota. Spaventato di non essere io Sua Illegittima Maestà, figlio di Re: ma soltanto un miserabile Adam generato da un guardafreni, dietro a un fascio di binari di raccordo. Sarei tanto deluso... *(Sognante)...* Stivaletti abbottonati... corsetti... polvere... palline di naftalina... cicatrici infantili... una vecchia signora squittente buttata all'indietro... vasino rotto *(Pausa).* «Cattivo bambino!»... frammenti di salterio strappato in un momento d'ira... «Cattivo bambino!»... Stai vaneggiando Mamma?

MAMMINA - No! Per Dio! E che non ti passi per la mente!

ADAM - «Per Dio»? «Per Dio» da un'attempata vittoriana!

*(Raccoglie il pentolino, spegne il gas e si avvicina al letto, da sinistra, e vuota il porridge nella scodella d'argento di Mamma. Gratta il fondo del pentolino col cucchiaino di legno).*

E dove sono andati a finire i tuoi vapeurs, i tuoi hélas!, le tue pose imploranti?

MAMMINA - Scotta!

ADAM - Lo so.

MAMMINA - Hai dimenticato lo zucchero.

ADAM - Ma no, eccolo... E questa è panna fresca.

MAMMINA - Puoi andare.

ADAM - Ai suoi ordini madame!

*(Si inchina e riporta il pentolino al fornello. A que-*

sto punto Adam apre la porta a sinistra, esce e rientra immediatamente con una scala a pioli che piazza dietro al letto. Sosta un momento con la mano posata su un piolo).

E guarda un po' le tue povere braccia! Se soltanto ti decidessi a fare qualche esercizio, invece di raccontare storie.

MAMMINA - Li ho fatti stamattina... un pochino.  
ADAM - Non intendo che tu faccia due o tre svolazzi da stupida farfallina! Su in alto e di lato... un due, un due... ecco cosa intendo!

(Si sposta verso destra e dà una dimostrazione vigorosa dell'esercizio).

Su in alto e di lato... Su in alto e di lato. Scuotilo quel sangue. Scuotilo. Su in alto e di lato...

MAMMINA - Ma sfoga la tua energia su Bettya. Potremo così avere finalmente una donna per casa.

ADAM - Sua igiene serenissima, la vergine Bettya! Quella dai peli strofinati, la pulitissima Bettya!

(Prende una lunga pertica — tipo le scope per spolverare i soffitti — intorno alla quale è avvolto un vecchio cencio).

MAMMINA - Che cosa ti aspetti? Champagne con polpettone?

ADAM - Oh, nel caso il polpettone sarei io! Ho capito...

(Durante questo dialogo Adam sistema la pertica attraverso il letto, dall'attaccapanni fino alla scala a pioli).

E tu Mammina, che faresti? Ammettiamo che ti sbattessimo su un banco in chiesa, in prima fila... E poi?

(Mammina resta sorpresa come se avesse pensato che nulla sarebbe cambiato nella sua vita).

Penseresti di ritornare qui, tesoro?

MAMMINA - Oh! Mah! Umh! Ho tanti progetti... Tanti!

ADAM - A sì? Veramente?

MAMMINA - Potrei, intanto fare dei viaggi.

ADAM - Dei viaggi? Oh! Mah! Umh! Niente male come idea!

MAMMINA - Potrei stare in alberghi di lusso, tra intellettuali di classe.

ADAM - Ah! Sarebbe facile! Credi?

MAMMINA - Ci sarebbe comunque un ascensore.

ADAM - Ah! Beh!

MAMMINA - Vivrei le atmosfere del Raffles di Hong Kong. Li l'ascensore c'è. E anche quelle del Royal Amsterdam di Saigon.

ADAM - Oh... Sentiremo sicuramente la tua mancanza... Bettya e io.

(Srotola il cencio che viene a cadere quasi come un velario vicino al viso di Mammina. Gran parte del letto resta visibile e si scorge anche la forma delle gambe di Mammina, ma lei e il suo cibarsi sono protette dal mondo. Il cencio è diviso a metà così che Mammina può scostarne, se necessario, un lembo, cosa che del resto fa, e noi vediamo prima la mano brancicante e poi il suo volto).

MAMMINA - Qualcosa, allora, è stato deciso? Le hai fatto la proposta?

ADAM - Ah? Mmmm... ne abbiamo discusso insieme.

MAMMINA - Ah! (richiude la cortina).

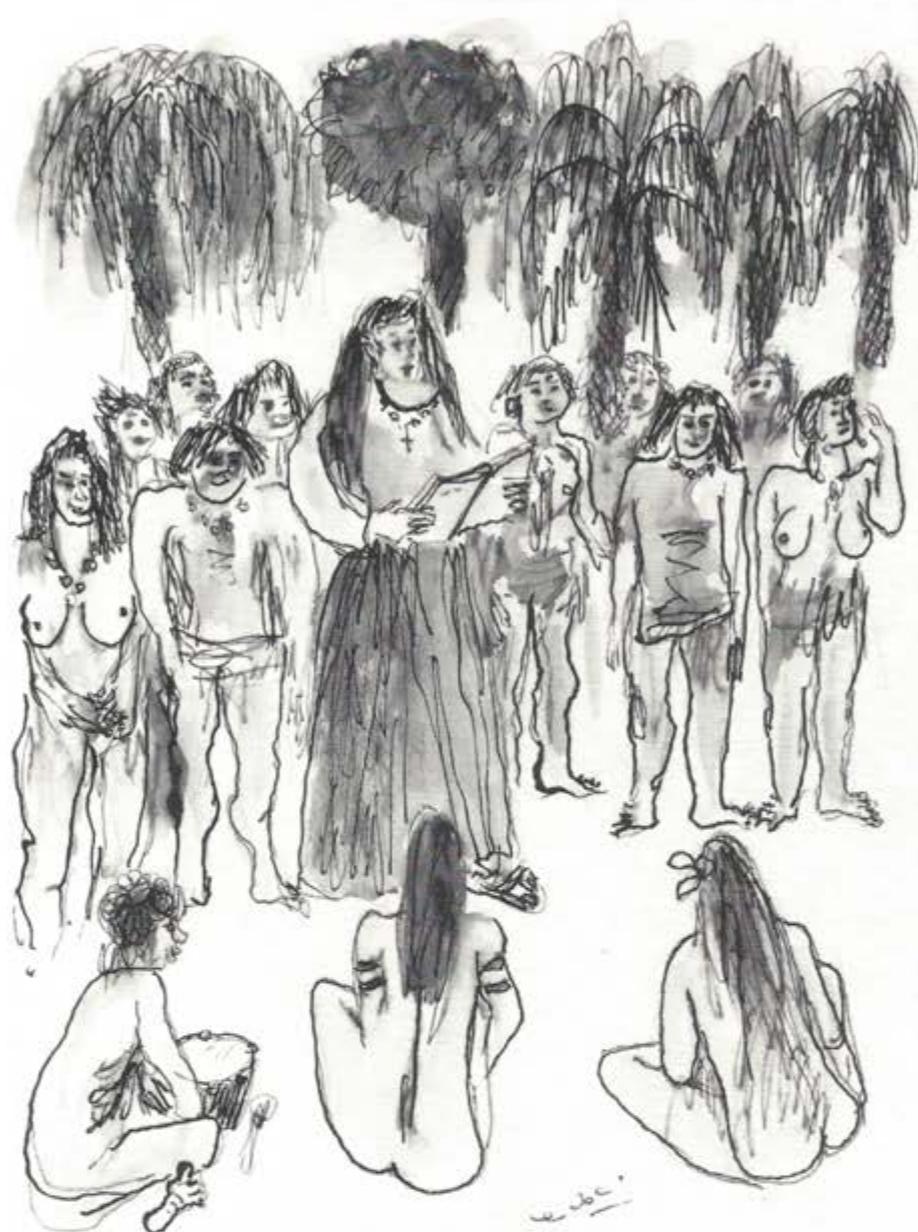
ADAM - Sì! Certo! Discusso insieme. Come si conviene a una maestra di pianoforte ormai matura e un curatore di museo di livello polpettone. Noi... abbiamo girellato nelle sale d'asta di Keebles, a lunghi passi e annuendo col capo. Le braccia di Bettya erano incrociate sul davanti, a sostenere il magro seno. Le mie erano incrociate dietro, alla maniera di un funzionario reale.

(Si dirige verso sinistra, annuendo col capo, a lunghi passi, mimando la descrizione).

Non sono sicuro se abbiamo toccato il tema della carne. Abbiamo solamente disquisito, con delle logicità, sulla solitudine di due scapoli.

(Prende una seggiola sulla sinistra e la colloca accanto al letto).

Questo matrimonio sarebbe come una noce secca. Temo proprio una noce secca. Una specie di «Baciami a fondo» senza echi nei pressi dell'ombelico. (Si siede). Dubito che avrei raramente il privilegio di vedere il suo corpo. E se mai lo avessi, sarebbe — mmh — un mandarino di Natale appeso a una sofa d'aprile. Sì... un piccolo mandarino di Tangeri ormai simile al cuoio. Tutto bene la dietro, Mammina?



MAMMINA - Sì.

ADAM - D'altra parte Bettya potrebbe anche bramarlo, il matrimonio, tanto da tuffarsi dentro torcendosi, sbattendo e urlando oscenità. E io? — mmh — povero Adam a struggermi per la pagina sportiva.

(Mamma per un attimo scosta la cortina).

MAMMINA - Prova e vedrai, Adam!

ADAM - Oh, ma ci sono certe condizioni... condizioni. Certi ostacoli e tali condizioni...

MAMMINA - Tu non ti sposerai mai! Ti conosco! (Richiude la cortina).

ADAM - E no! Tutto quello che conosco è la maschera che io agguanto dal battente della tua porta quando entro, tesoro. Niente ha spento i miei impulsi, lo sai. Li sento, e come, i miei lombi, specialmente negli ultimi tempi. Mi muovo tra le sensazioni del mio corpo. Ho come un formicolio a spirale nell'addome. Strano affare alla mia età. Ho paura che sia proprio colpa dell'età: una tempesta disperata prima della calma definitiva. Che Idio mi aiuti!

(Si alza, ripone la Bibbia sul cassetto).

Li capisco gli uomini che si esibiscono sui treni e nei parchi! Eppure non sono uno di quelli! Mi stai a sentire, Mammina?

MAMMINA - Sì! Ma sì!

ADAM - Non voglio che tu stia sveglia tutta la notte, con turbamenti profondi e ansie rotolanti. Idee disgustose che potrebbero rimbalzarti dentro per

essermi poi rinfacciate a Pasqua. Mi stai ascoltando?

MAMMINA - Sì... sì... ma sì...

(Adam si ferma un momento accanto al pacco e lo scorre con le dita).

ADAM - Tutti noi dobbiamo darci da fare in un modo o nell'altro. Finché ci siamo. Io ci riesco appena, col fiato grosso... e con tanta fatica. E comunque ho tanta voglia di urlare: «Guardami, sono nudo!». Prima che sia troppo tardi. Non restano poi tanti anni di lombi di seta.

(Adam va verso l'acquario, dove c'è una catinella già piena d'acqua. La porta verso il letto e la poggia per terra davanti alla seggiola. Mentre fa ciò Mammina scosta la cortina).

ADAM - Cosa c'è?

MAMMINA - Non stai mica spiando?

ADAM - Per carità!

MAMMINA - Come faccio a saperlo?

ADAM - Non ho mai spiato, non spio e non spierò mai! Nessuno potrà mai guardare Madame-Dieu mentre mangia.

(Si mette a sedere e Mammina abbassa la cortina. Poco dopo si ode un rumore di metallo che cade).

Cosa stai combinando, Mammina?

MAMMINA - Pensa ai fatti tuoi!

(Adam si esamina le mani e fa scricchiolare le nocche).

ADAM - Certe volte penso che le mie nocche siano... piccole fitte... Questa fa proprio male! Po-

trebbero essere i geloni. Devo sbrigarli a cercare, di nascosto, una ragazza calda che sorrida, ammicchi e mi sfiori. Oh la dolcezza e la naturalezza profondamente umane di dire a qualcuno che ti vuol bene «Guardami sono nudo».

*(Serra i pugni, se li preme sullo stomaco e li spinge fino a prodursi un gemito che assomiglia a un sospiro).*

Troppo tardi per una calda e riservata ragazza. Betty purtroppo non si sognerebbe mai di saltarmi addosso e di scuotermi. Così è Adam: brutto mostro che insudicia liscie lenzuola con i suoi bisogni bestiali... E lei mi rimprovererà per un uovo fritto mal fatto... Una vita con orribili mobili e posateria svedese... o roba del genere.

*(Da dietro la cortina Mamma rumoreggia con un cucchiaino sulla tazza. È il segnale del «ho finito».)*  
Adam si alza, allontana la pertica, riavvolge il cencio e posa tutto contro la parete, a sinistra. Mamma, una volta «scoperta» se ne sta tutta impetita e in atteggiamento di comando).

MAMMINA - Voglio il caffè in salotto.

ADAM - Ai suoi ordini, madame.

*(Prende il vassoio della colazione e lo posa a terra, poi sul tavolino da letto per ammalati, posa la bacinella con l'acqua. Mamma furtivamente controlla il proprio abbigliamento e la superficie del letto cercando eventuali briciole).*

MAMMINA - È niente male questa mattina!

ADAM - Proprio brava, tesoro! Non una briciolina sul tuo cuscino... Solo una macchiata.

*(Trattiene sotto il mento il cuscino preso dal letto e ne sfilta la federa. Ne immerge una estremità nel catino e sfrega le mani di Mamma, le labbra...)*

Ci possiamo risparmiare la chiesa, oggi, se vuoi.

MAMMINA - Non lo voglio no!

ADAM - Gli esercizi subito dopo la confessione, ricordatene, se dobbiamo dedicarci alla chiesa.

MAMMINA - No, Adam, no! Dopo l'inno. C'è di più da aspettare.

ADAM - Ma io odio farlo, Mamma. Odio farlo!

MAMMINA - Non abbiamo mai mancato di farlo, mai dal momento della mia calcificazione.

ADAM - Mah, non so. Sono stanco dei tuoi pagani inginocchiati che strillano sulle rive del Gange «Credo, io credo!».

*(Strizza la federa e poi asciuga con l'altra estremità le mani di Mamma).*

Che stupidi miserabili. Stanno annegando come me! Eh? Ipercatechizzato, ecco ciò che sono! Iperbombardato, iperamericanizzato, iperspazializzato, iperussificato, iperinquinato da stupidi sbratanti martiri autoincendiatisi. Sono sommerso fino ai garretti in dannazioni e grazie finché Gesù, finalmente, scenderà in isteria sulla terra e diventerà una palla di stucco in più da schiacciare su una testa instupidita.

*(Butta la federa strizzata in qualche angolo della stanza, verso destra. Solleva poi la bacinella e la va a svuotare nell'acquaio).*

E già, sì, è così. Apprezziamo la vita per paura di Dio. Apprezziamo Dio per paura della morte. È così. E questo tutto sommato mi piace. Apprezziamo la vita per amore di Dio. Apprezziamo Dio per paura della morte. È così.

*(Ritorna verso Mamma).*

A meno che io non sia iperapprezzato.

*(Guarda Mamma, ma lei ha gli occhi fissi sullo specchio).*

E allora, Madame-Dieu?

*(Mamma non sta ascoltando. Sta sbirciando nello specchio e parla con molta lentezza passandosi un dito sulla bocca, una cosa morta che gratta il labbro).*

MAMMINA - Mi chiedo, mi chiedo che cosa ci sia al di là dello specchio. Forse dei posti nuovi? Mi chiedo se siano belli.

ADAM - Ma mi stavi ascoltando?

MAMMINA - No.

*(Adam fa un salto verso la porta a sinistra, la apre e urla).*

ADAM - Non ne posso più! Mi sento assediato!

*(Sbatte la porta richiudendola).*

MAMMINA - Adam! Ecco che mi hai spostato lo specchio. Rozzo bisonte.

*(Mamma guarda torva nello specchio. Poi la sua espressione si rischiarà e in tono di sorpresa...)*

Oh! Quello non l'avevo notato prima! C'è un bar-



boncino che annusa i fiori del cimitero. Che lugubre conclusione per la vita!

ADAM - Son pronto a fare cambio con te.

*(Si muove verso il centro e comincia ad arrotolare la pertica con lo straccio).*

... col tuo cervello, con la tua età, la tua morte... per il mio avvenire... Cambiamo, vuoi? Io ci sto.

MAMMINA - Ci sto.

*(Adam annuisce. Si volta verso di lei sorpreso).*

ADAM - Scusa? «Ci sto?»

MAMMINA - Ho bisogno di una fumatina, Adam. Una fumatina.

ADAM - Felice di prenderti la vita di tuo figlio? È materno e giusto, secondo te?

MAMMINA - Ma siamo solo degli esseri umani. Due di miliardi.

ADAM - Stesso sangue, comunque. Una cosa stile Tanner. Si suppone che tu voglia bene a tua madre e tua madre, si suppone...

*(Mette la pertica e lo straccio dietro al letto).*

MAMMINA - Adesso voglio fumare.

ADAM - *(Andando verso di lei).* Di che mi vuoi bene.

MAMMINA - Ti voglio bene.

ADAM - Dillo col mio nome.

MAMMINA - Sì.

ADAM - Ora di «Ti voglio bene Adam».

MAMMINA - Ti voglio bene Adam.

*(Adam ride. Muove la testa, coprendosi il volto con una mano, che poi allontana).*

ADAM - Sì. Sto troppo vicino alle «sante opere». Sto nella sacrestia della sacra birreria. E anche capo officina alla cereria, lesinando la cera per dare meno luce santa per uno scellino. Oppure sto sotto l'altare a contare i peli sul naso del parroco.

*(Ripone sotto il letto il tavolino per ammalati; poi prende il vassoio della colazione dal pavimento e lo porta all'acquaio, a sinistra).*

MAMMINA - *(Cercando di scusarsi).* Non era tanto male.

ADAM - Male?

MAMMINA - Il porridge. Non malvagio.

ADAM - È un complimento superfluo per tutti e due.

*(Va verso l'armadio e si mette addosso una giacca grigia da prete).*

Sono... sono un poco irritato, capirete, no? Io penso che siamo tutti peccatori. Io perché continuo a cadere... dal letto. E tu, divina, che non ti curi di tuo figlio, ma gli dai un calcio per buttarlo in strada...

MAMMINA - Ma sei proprio strano, Adam. Proprio strano.

ADAM - ... E respinto come quelle povere zitelle, quel sacrestano e tutti quegli altri riflessi nel tuo mondo alla rovescia.

*(Si mette in posa. Si ficca sotto il braccio con un gesto ieratico un orario ferroviario e si prepara a lasciare la «sacrestia».)*

Adam canterella «Sì, Gesù mi ama» e Mamma canterella all'unisono.

Adam si muove con atteggiamento ispirato, da prete, verso la scala a pioli. In cima appoggia il suo «orario-messale» e poi estrae dalla tasca gli occhiali).

ADAM - Sembra che l'organo del maestro di cappella sia un po' sfiatato.

MAMMINA - Te ne intendi. Dovrebbe essere elettrico. Oggi hanno gli organi elettrici.

ADAM - Chi? Gli elettricisti? *(Con gli occhi al cielo).* Che il Cielo preservi la mia Mamma di gesso dai doppi sensi.

*(Adam dà un'occhiata alla sua «congregazione».)*

Appoggia le mani congiunte sull'ultimo gradino. Il suo sermone ha della sincerità, sembra autentico. Avrebbe potuto essere un prete.

Dicono che il sacrestano sia omosessuale. Ma io non l'ho mai veduto in atteggiamenti strani, mai l'ho visto gonfiarsi pettoruto. E ci sono normalissimi mortali che pretendono un poco d'armonia quando chiacchierano con dei musicisti. E il nostro sacrestano gioca a rugby da campione, lo sapete... Anche lui cederà alquanto dalle sue posizioni o parlerà con voce profonda se se ne presenterà il caso. Lui è adorato da quelle pallide zitelle della nostra parrocchia, dai bambini a cui dà dei buffetti sulle guanciotte e dai nipoti a cui dà appena una mezza corona...

*(Si toglie gli occhiali).*

Allora... A parte Mamma Tanner, che non l'ha mai incontrato, chi dice che il nostro sacrestano è strano?

*(Pausa).*

Gli snob lo dicono. Quelli la cui bocca è sempre aperta come quella di un imbonitore di fiera; e che dicono «Terribile», con la soddisfazione di orgoglio. Quelli i cui dirigenti di banca dicono sempre «Caro! Sei cattivo con me!». Deliziosamente esuberanti e terribilmente in disaccordo col Signor Tal dei Tali e che troneggiano, oscurando Dio, in ogni conversazione altisonante! Snob che hanno gli occhi di rospe alle dieci, sono annoiati alle undici e con gli occhi pesti alle sette. Snob che sono sempre seccati di passare il week-end nelle case di campagna di gente terribilmente terribile, che abitano in appartamenti scuri dietro Knightsbridge e raramente sanno da dove gli arriverà il prossimo Campari. Snob che hanno sempre un «Tormento, tesoro mio» per parcheggiare la Lagonda; che portano custodie di binocolo con etichette del Pan-America con dentro due etti di formaggio da week-end preso al supermarket. Snob! Che si sono cuciti l'etichetta di Harris sulla fodera del loro tweed; che scompaiono quando si apre la stagione, fiduciosi che noi li penseremo a Cannes invece che dai loro parenti a Bognor; che si rimpinzano il cuore e la pancia di noccioline da party; che si piangono addosso fino ad addormentarsi e si chiedono perché...

*(Pausa).*

Loro, quelli dicono che il nostro sacrestano è strano, e Mamma Tanner che non lo ha mai visto.

*(Adam apre il «messale» e tiene gli occhiali a mo' di lente).*

È il nostro inno per questa mattina.

«Sì, Gesù mi ama». Non so il numero. Tutto quello che riesco a vedere qui è un treno per Crewe.

«Sì, Gesù mi ama». «Perché lui me lo ha detto». Ma innanzi tutto confessiamo i nostri peccati in

questo umile, miserevole posto.

*(Adam guarda verso Mamma, che tiene le braccia rattrappite sul grembo. Solleva il volto verso l'alto a occhi chiusi. Anche Adam volge gli occhi al cielo).*

ADAM - Io mi sono arrabbiato con mia madre, mancandole di rispetto e le mie labbra sono macchiate di volgarità.

MAMMINA - Io sono stata cattiva e non ho voluto prendere la medicina.

ADAM - Ho fumato ieri dieci sigarette e avevo giurato a me stesso che ne avrei fumate soltanto quattro.

MAMMINA - Io devo fumare, io devo fumare, oh Dio!

ADAM - *(Verso di lei)*. E con la sua benedizione! Che altro ti rimane?

Il tuo Dio non è stupido. Ogni domenica urla la tua confessione con questo pathos del fumare. Te l'ho detto, maledizione, fuma! E fuma! Lui è contento... e così pure io.

MAMMINA - Hai detto «maledizione» durante il servizio!

ADAM - Grazie per la tua generosità. *(Riprendono tutti e due l'atteggiamento con gli occhi verso l'alto).*

ADAM - Va bene, ho detto «maledizione» durante il servizio e ho provato sentimenti di cupidigia nel mio cuore e ho invidiato gli altri.

MAMMINA - Io li ho maledetti perché sono diritti e in gamba.

ADAM - Chi? Mamma?

MAMMINA - Tutti quelli che vedo nello specchio.

ADAM - *(Tuonando verso di lei)*. E tu li hai accusati e biasimati per vendetta.

MAMMINA - Lo confesso! Lo confesso!

ADAM - *(Con gli occhi di nuovo al cielo)*. Io ho detto una bugia al museo e cercherò di non farlo più.

MAMMINA - E io cercherò di dire... di dire «amo» invece di «voglio bene».

ADAM - Amen.

MAMMINA - *(In fretta)*. E ho brontolato per la colazione mercoledì.

ADAM - E il resto?

MAMMINA - ... giovedì, venerdì, sabato.

ADAM - Oh Signore, oh natura, o chiunque tu sia ho usato male la tua opera. Avevo avuto doni meravigliosi e ne ho abusato. Questa mente, queste mani. Avevo della grandezza in me e invece sono niente. È tutto, penso, per oggi. Sono proprio un fallimento... e chiedo scusa.

MAMMINA - Lo stesso per me. Amen.

ADAM - Amen un corno! Tu parli impenitente! Confessa!

MAMMINA - L'ho fatto.

ADAM - Che hai da dire della tua cassetta? E delle sue ombre?

MAMMINA - Lui sa, Lui sa.

ADAM - Chi sono io? E chi era il mio papino? Mio padre chi era?

MAMMINA - Morto. Lui è morto Adam. Morto.

ADAM - Io no! Dillo a Dio!

MAMMINA - Lui sa... Lui sa... Lui sa...

*(Mamma bionda tenendo il capo chinato e gli occhi serrati).*

ADAM - Oh! Bene!

*(Bionda come un prete).*

Sia Gloria al padre, al Figlio e allo Spirito Santo, com'era nel principio e ora e sempre nei secoli dei secoli. Amen.

*(Con brio).*

«Sì, Gesù mi ama». Pronti?

*(Si rimette gli occhiali sulla punta del naso e Mamma prende un respiro profondo).*

Uno... due... tre... Via!

ADAM e MAMMINA *(insieme)* - Sì Gesù mi ama

Sì Gesù mi ama

Sì Gesù mi ama

Perché me lo ha detto.

*(Adam scende dalla scaletta dirigendo vigorosamente).*

ADAM - Ci ama Mamma! Sì Gesù ci ama! A tutta voce tesoro.

ADAM e MAMMINA *(insieme)* - Sì Gesù ci ama

Sì Gesù ci ama

Sì Gesù ci ama

Perché ce lo ha detto.



*(Adam si toglie la giacca, la butta su una sedia. Si rimbecca le maniche del pigiama e con discrezione va dietro il capezzale di Mamma).*

ADAM - Come si dice, ancora una volta, tesoro!

ADAM e MAMMINA *(insieme)* - Sì Gesù ci ama

Sì Gesù ci ama

Sì Gesù ci ama

Perché ce lo ha detto.

*(Sull'ultima parola Adam afferra le braccia di Mamma e gliele alza di forza sulla testa. Mamma canta l'ultimo verso dell'inno con uno strillo di dolore. Continua a strillare e a urlare mentre Adam fa esercitare i suoi muscoli. Intanto Adam fa muovere le braccia come stantuffi; e ruggisce sulla melodia di «Gesù ci ama»).*

ADAM - Sù in alto e poi di lato

Sù in alto e poi di lato

Sù in alto e poi di lato

Perché ce lo ha detto!

*(e così ad lib.).*

*(Mamma piano piano si calma, via via che le giunture si sciolgono. Alla fine Adam si ritira e poi torna accanto alla madre).*

ADAM - Brava, Mamma, non fermarti! Sù in

alto, adesso. Non ti fermare!

*(Mamma grugnisce spossata dallo sforzo, ma con coraggio fa gli esercizi).*

ADAM e MAMMINA - Sù in alto e di lato

Sù in alto e di lato

Sù in alto e di lato

Perché ce lo ha detto.

*(Durante il finale Adam va a prendere un bicchiere d'acqua poi tira fuori una pillola dalla boccetta e all'ultima nota la ficca in bocca di Mamma. Lei è troppo esausta per protestare e lui le fa bere un sorso d'acqua).*

ADAM - Magnificat, tesoro! Magnificamus! Magnificatis! Magnificans!

*(Mamma inghiotte la pillola con un singulto).*

Glu, glu, glu, ben giù! Pronta per l'amen?

*(Mamma annuisce, poi insieme cantano un amen concertato).*

ADAM e MAMMINA - Aaammeeennn...

ADAM - Federa!

*(Adam tira avanti una grande sacca di plastica. Ne estrae un mucchio di abiti, probabilmente provenienti da una lavanderia automatica. Si accuccia*

*e rovista tra le cose e medita).*

ADAM - Mmmm... Da domani, mmm... da domani mi devo alzare prima.

MAMMINA - Siiii?! Ci sono delle difficoltà al museo?

ADAM - Ah! La vecchia volpe! Pillole e porridge, e fai la sorda. Ma basta un soffio di tragedia ed ecco *(indicandola)* che drizza le orecchie. Drizza le orecchie.

MAMMINA - Adam, per caso, al museo sei mica stato retrocesso?

ADAM - Ah! Vorrei avere un tuo tracciato cerebrale. Li conosci quegli elettrodi collegati alle leve? Io scommetto... Sembra che tu abbia avuto delle premonizioni... Lampi argentati, strani odori di porpora e delle schegge in movimento come uccelletti ronzanti. Mi stanno spostando mmm... ai piani di sotto.

MAMMINA - Bel successo dopo trent'anni di niente!

ADAM - Ah... solo... mmm... *(un po' contrariato)*. La paga è la stessa. Abbiamo avuto un po' di sovrannumero di personale, lo sai. Sembra comunque che mi tengano... In fondo mi tengono. Solo si deve entrare prima e si deve portare un camice marrone.

MAMMINA - È quella cosa lì nel pacco, il tuo camice marrone?

ADAM - Nossignore! Non ti preoccupare, grazie!

MAMMINA - E chi tra i responsabili del museo porta il camice?

ADAM - Piantala Mamma! Io ne ho portato spesso uno bianco. Ehi tu? Quelli ai piani alti lo portano bianco. Io penso: questa non è una prova che abbia fallito. Il camice marrone è così... brrr... e intanto io non sarò a contatto col pubblico. Questo mi piaceva però! E penso: tanto chi è che scende giù? A meno che non si vada al bar. Il bar è a ovest e io sarò a est. E già. Penso di essere un po' contrariato, ma pazienza!

*(Adam si alza, avendo trovato una federa. L'appoggia sul letto di Mamma e la spiega).*

Bene! La tua federa fresca sta aspettando. Niente buchi, niente strappi, né macchie... *(Pausa)*. Niente eccitazione... *(Sospira)*. Domani è lunedì...

*(Stende le braccia in avanti).*

Perché il domani è sempre lunedì? Tutta una vita di «domani è lunedì». Ogni sette giorni, ogni domenica, lo stesso odore di lunedì. Perché domani non dovrebbe essere lunevole? E dominevole oggi?

*(Adam si rivolge al pubblico/spettatore).*

Salve, signora Evans! Va in chiesa tutti i dominevoli! Come sta suo marito? No?! Ah! Adesso per lui viene il bello! Comincia a lavorare domani, che è il lunevole.

*(Adam si batte il petto, attraversa la stanza a grandi passi eccitato dalla sua idea).*

Mamma! Godremo un lunedì diverso, tu ed io, nel nostro piccolo mondo: domani è lunevole! E poi inventeremo una intera nuova settimana fantasmagorica: Dominevole, Lunevole, Marziale, Mercuriale, Giovia... e... e... ehm...

MAMMINA - *(Tra i denti)*. Venero.

ADAM - Venero! Magnificans! Ecco! E questo sarà per noi il nostro calendario umano: Dominevole, Lunevole, Marziale, Mercuriale, Giovia, Venero... e... e... Saturnico! E ora dammi il cuscino, tesoro!

*(Adam prende il cuscino di Mamma col mento e lo infila nella federa pulita).*

Ecco! E visto che è dominevole mi metterò un paio di calzini puliti.

*(Adam si «sgonfia» accanto al mucchio di biancheria, tolta dal sacco, e vi affonda ansando e soffiando).*

ADAM - Che mi prenda un colpo. Sono a pezzi a furia di sbattermi il sangue per star dietro a Mamma.

MAMMINA - Ne ho sofferti di tormenti, per te, Adam.

ADAM - Al mio santo arrivo? Ci pensi ancora?

MAMMINA - Fosti strappato dal grembo, dal mio grembo fosti strappato.

ADAM - E chiedo scusa! Cerca di non pensarci troppo tesoro!

MAMMINA - Tutte le donne soffrono. Dal concepimento fino al parto.

ADAM - Come ben sanno gli uomini. Ma *putrop-*



po è un vostro monopolio, no?

MAMMINA - Questa è la volontà di Dio.

ADAM - Mah! Nessun uomo ci si adatterebbe a soffrire tanto... E non dire che non ho calzini puliti... E questo prova che Dio è una donna... Così penso.

MAMMINA - Il tuo grande zio diceva che Dio era una donna... Il tuo grande zio Tobias.

ADAM - Sì, lo avevo sentito!

MAMMINA - Tobias sosteneva che dopo la morte gli uomini diventano donne. «E perché altro dovrebbero avere i capezzoli?». Questa era la sua teoria.

ADAM - Ah... Eh... che strano... veramente... toh, guarda.

*(Adam striscia per terra fino al letto, ci si ficca sotto, e tira fuori una sacca di biancheria. Camicia, cravatta, mutande, calzini, fazzoletti. Tira fuori i calzini).*

Cribbio! Non li ho lavati.

*(Butta la roba verso la federa sporca a destra, e anusa i calzini).*

... ancora per due giorni.

*(Striscia sul pavimento, lottando quasi, per infilarsi i calzini sporchi e intanto accenna verso il soffitto). Quando avrò finito di pitturare tirerò a lucido il soffitto. Non ho lucidato la nostra alma mater da parecchi lunevoli.*

MAMMINA - Era sua moglie che comandava.

ADAM - La moglie di zio Tobias?

MAMMINA - *(Annuisce)*. La tua grande zia Leah. Una vera donna, ecco quello che era. Figlia di un protestante fiammingo, era Leah.

ADAM - Già. Se ne stava appesa sul camino del nonno. Capelli gialli intorno a una fronte saettante come un galantina. Una bocca stretta con sopra narici inarcate. Riempiva quella piccola cucina, me ne ricordo ancora e incombeva minacciosa per tutta la mia infanzia.

*(Mamma si protende un po' e fa capolino cercando di vedere Adam).*

MAMMINA - Adam.

ADAM - Mmmm...

MAMMINA - Adam.

ADAM - Ti ho sentita, ti ho sentita.

*(Adam torce il collo per guardarla ed ecco che si trovano con gli occhi negli occhi).*

MAMMINA - Questi sono i miei ricordi. Tu non hai nessun diritto nella storia.

ADAM - Mmmm... Una profondità gelatinosa al fondo di quegli occhi *(Ritorna ai suoi calzini)*. Racconta tesoro, forse riesci a ricordare qualcosa di importante.

MAMMINA - Ricordo i giardini di Wauxhall. Una bambina, ecco quello che ero allora. Leah all'armonium e lo zio Tobias che si alza per la predica: «E il terzo giorno — gridò — Lei si resuscitò». E diecimila persone persero il controllo.

ADAM - Di solito erano cinquecento, Mamma.

MAMMINA - Tobias fu martirizzato in Crimea.

ADAM - E così finì un altro Tanner.

MAMMINA - Fu martirizzato, Adam. Catturato dal nemico fu spogliato e frustato nella neve fino ai fianchi. Lo immersero poi in un barile di aceto. Lo schernivano mentre lui parlava di Dio. Passarono ventitré ore, finché si inabissò sotto la schiuma dell'aceto. Un nano tuffatore lo ripescò: il tuo grande zio si era tutto raggrinzito come un trippa. La pelle si era conciata con la potassa. Lui però morì con Gesù.

ADAM - Secondo San Marco. Lo so: «E gli dettero una spugna con aceto e lui ne bevve». E io so che sapore aveva!

MAMMINA - Lui era un uomo vero. Un vero uomo era Tobias.

ADAM - Ah! Finché dopo la morte non gli crebbero i capezzoli, naturalmente.

*(Adam si infila di nuovo le pantofole, si alza e va verso sinistra, pestando i piedi).*

Accidenti come sono accartocciate!

MAMMINA - La tua grande zia Leah fu mangiata in Nuova Guinea. Non per rabbia, ma quasi come segno di rispetto. Lei si stava meritando il cielo. Loro mangiarono la sua carne facendo delle piccole porzioni del suo corpo per rendere santa tutta la tribù.

ADAM - Mettendoci anche un po' di ketchup. Vengo subito.

*(Infila la spina al bollitore elettrico, a sinistra).*  
MAMMINA - Rispetto per i tuoi antenati, Adam! Hai poco da imbonire i tuoi insuccessi quando ti confessi. Leah è stata una santa.

ADAM - Lei è stata una santa. Lui è stato un uomo e sempre a spese del povero Adam! Tu e le tue tante zie e le tue tante giugle! Le tue guerre per Gesù, le tue sofferenze, le tue lotte, mi hanno sempre fatto sentire un indegno. La cosa più eroica che abbia mai fatto è stata quella di spegnere un fiammifero nel calamaio.

*(Va verso un armadietto sopra l'acquario e ne trae due tazze da tè).*

MAMMINA - Guardati un po' quelle maniche che ti scendono continuamente! Guarda questa casa! La mia casa: sporcizia e cattivo odore. Io sono stata allevata nella grandiosità, eleganza e vaste ringhiere.

ADAM - Lei lassù! Lei lassù! Perdona Madame-Dieu!

*(Adam va verso il letto, posa le tazze sul tavolo accanto al letto a sinistra).*

MAMMINA - Io ero dolce... attraente... e facevano la fila per avere il loro nome sul mio carnet.

ADAM - Vuoi vedere la fotografia, Mamma? *(Fa un cenno verso il cassettoncino).*

Devo andare a prenderla? Quella grassa e fumante paesana colle mascelle a lanterna e le gambe di pianoforte? Sei stata fortunata ad aver sposato Cristo. Non avresti trovato nessun altro.

MAMMINA - Ero ben fatta.

ADAM - Eh, ben fatta. Ben fatta, te lo concedo...

*(Adam va verso Mamma, lei volta il capo dall'altra parte, ma lui le sussurra qualcosa all'orecchio).*

Chi è che tagliò la corda perché non eri abbastanza ben fatta, eh? India, non è vero? Io ho controllato le date. Figlio di un carrettiere tibetano. Sono questo? Baciò i tuoi piedi sotto le ruote del suo carro e poi scappò per il *pardah*? Dimmelo amore *(Urla)*. Dimmelo! Se lo merito mi incasterò un rubino nella narice e mi piegherò su un *sithar*. Ecco!

*(Adam si affretta dietro al letto dall'altro lato. Mamma volta la testa dall'altra parte e lui, ancora una volta, sussurra qualcosa all'orecchio).*

Oppure fu sui binari di ricordo al di là del mucchio. Nonno sputava collera per i tuoi orrori carnali e ti spedì a Madras col tuo fagotto squitente... Ma io, chi sono? Dov'è successo? Nell'elegante retrocucina del grande casello del nonno, vostra maestà?

*(Adam va dietro il letto a sinistra e allunga il braccio sopra la testiera per prendere da un tavolino una scatola di biscotti).*

Ricorda! Se io sono un umile lacché, tu sei la Mamma di un umile lacché, tesoro! È curioso come la tua storia si faccia esotica man mano che ti avvicini all'immobilità. Lo fai illustrando gli antenati con ritagli di ultimo spettacolo... E dai Leah in pasto ai cannibali.

MAMMINA - Leah venne mangiata! Mangiata da un gruppo di miserabili ostili.

ADAM - Miserabili ostili? E cos'è? Una frecciata politica?

*(Adam prende dalla scatola due bustine di tè. Poi rimette a posto la scatola).*

Leah è morta in una casa per gente decaduta. Io sono andato a trovarla. Te ne sei dimenticata, tesoro?

MAMMINA - Mmm... Frecciata politica? Mmmm...

ADAM - Sì. Andai a trovarla, ma il suo cervello stava ormai svanendo e le gambe non la reggevano più. Come le tue, tesoro! I cannibali odiano le ginocchia viola e rovinata dall'acqua. Lo sai? No? *(Adam mette una bustina di tè in ciascuna tazza).*

Ventitré anni accosciata e raggrinzita, ecco ciò che era Leah. E il suo unico talento è di recitare i Vangeli in Swahili. Lei era ormai schiantata, giallo sporco, dimenticata e persa. E tutto questo per non avere un figlio amoroso che le volesse bene! Che ne dici Mamma?

*(Nessuna risposta).*

Sto aspettando qualche reazione Madame-Dieu-Tanner? Rincredimenti. Rimpianti. Scuse!

*(Adam va verso la porta, la spalanca e grida).*  
Mamma Tanner è una vile bugiarda!

MAMMINA - Mi stai disgustando, Adam!  
ADAM - (*gridando*). Sentite tutti! Ci sei laggiù sacrestano omosessuale?

(*Il bollitore è pronto. Adam chiude la porta sbattendo, va verso sinistra, stacca il bollitore, lo porta verso il letto e versa dell'acqua nelle tazze tenendo il bollitore con la sinistra. Adam estrae il tavolino per malati da sotto il letto e lo colloca davanti a Mamma e vi piazza la tazza di tè per lei. Mamma lo guarda in silenzio. Adam riporta il bollitore all'acquaio. Va a sinistra e prende una camicia dalla pila della biancheria pulita. Comincia a infilarsela e poi goffamente la stira con le mani, spianandola e tirandola. All'improvviso fa una pausa e guarda verso Mamma*).

ADAM - Sto aspettando delle scuse.

MAMMINA - Avevo otto fratelli... missionari. Cinque sorelle... suore. Quattro zii, nove zie e papà... tutti al servizio di Dio.

ADAM - E questo è chiedere scusa?

MAMMINA - Io il dolore l'ho conosciuto Adam. Ho combattuto contro la sofferenza e la malattia. Ho nutrito i deboli e ho visitato i lebbrosi.

(*Adam va verso di lei e sussurra all'orecchio*).

ADAM - Ah! Ma tu... ma tu... A te il martirio l'hanno rubato tesoro! Niente crocifissione! A testa in giù come San Pietro sarebbe stato bello. Ooh! Che carino! Ma no! Hai dovuto startene a marciare in pace col povero Adam il cui gesto più eroico fu di spegnere un fiammifero in un calamaio! È giusto?

(*Adam passa dietro il letto e va all'armadio e ne tira fuori una cravatta nera*).

ADAM - Tu ti glori dei tuoi antenati; e io dell'ammiraglio!

MAMMINA - (*Ansiosamente*). Adam! No Adam! (*Adam tira fuori dall'armadio dei calzoni blu da marina e se li mette sul braccio con cura, mentre si annoda la cravatta*).

ADAM - Giorno eccitante, oggi! Dominevole di eccitamenti. La rinascita del povero Adam.

MAMMINA - Uno dei miei parenti venne mangiato, me ne ricordo. Forse fu zio Tobias a essere mangiato...

ADAM - Il grande zio Tobias! Simbolica madre dell'Uomo, sorella del dio donna. Dov'è più quell'Empire News del 1935?

(*Adam, a grandi passi, va al cassetto turco e rovista tra i giornali e libri appilati, gettandoli a destra e a sinistra*).

Gli editoriali stanno chiedendo la sua incarcerazione! Tutto nero su bianco-sporco. *Eccolo!* Un'ondata per l'Inghilterra, il mio grande zio. Pretendere di essere incinto a settantatré anni, e ormai noto a tutte le maternità. Compariva alla domenica, chiedendo il ricovero!

MAMMINA - Che infame calunnia. Tobias fu martirizzato! Fu martirizzato, Adam, in un barile d'aceto.

(*Adam ha trovato il giornale e lo pone sul letto davanti a Mamma*).

ADAM - (*Con calma*). Il grande zio Tobias morì in un circo: pagina dieci, colonna due.

(*Mamma allontana il giornale, che cade a terra. Adam va verso destra, si toglie le pantofole, indossa delle scarpe nere e poi, usando l'armadio, come paravento, si toglie il pigiama e infila i calzoni blu da marina*).

Si rannicchiò in una cassa di vetro, col rossetto sulle labbra, una parrucca alla Pampadour e cantava: «Oggi ci è nato un figlio»... Sei penny di ingresso. Lo misero sul programma come «L'allegro ermafrodita». Tanner per Tanner. E una ghinea per indovinare di che sesso era!

(*E ora, con un inchino, Adam toglie dall'armadio una giacca da ammiraglio. Galloni d'oro. Una macedonia di colori. Maestoso. Segue poi una feluca da ammiraglio: sembra un uovo strapazzato. Adam si mette il cappello e va verso lo specchio/pubblico mentre si infila la giacca. Controlla il proprio aspetto. Quello che gli manca è una nave da guerra. Ha un aspetto magnifico*).

MAMMINA - Il cappello no! Adam, il cappello non è necessario.

(*Adam va dallo specchio al letto di Mamma. Solleva la sua tazza di tè e sorseggia guardandosi allo specchio*).

Adam! Il cappello non è necessario!

ADAM - Oh! Dovevo pur disobbedire un giorno. (*Riporta la tazza al tavolino accanto al letto*).

MAMMINA - Non vorrai mica uscire.

ADAM - Devo. Devo Mamma. Voglio vedere se mi prendono sul serio.

(*Tenta un paio di saluti militari allo specchio. All'improvviso cade in ginocchio; si appoggia le mani in grembo. È così incongruo questo «glorioso» ammiraglio inginocchiato*).

Perché non è stato diverso? Lui o Lei lassù non avrebbero potuto concederti un piccolo e carino martirio? La pugnolata veloce di un idolatra; o avrebbero potuto risucchiarti in Cielo con una vampata caldissima!... Sarei potuto essere grande. Il mio intelletto — al di sopra della media, lo sai — il mio cervello, la mia pittura, le mie poesie... *Sarei stato grande!* Solo... solo che non ho l'azione, lo vedi Mamma. Sai che cosa avrebbe fatto un genio? Ti avrebbe infilzato alla spalliera, tesoro. Giusto tra i tuoi cigni d'oro non appena le tue gambe cominciarono a fare cilecca. Una missionaria senza gambe non conta, lo sai? E così Lui ti avrebbe eliminato, tesoro.

(*Adam annuisce verso se stesso*).

Si... Te ne saresti andata felice e io avrei dato prova della mia dedizione. Se fossi stato un genio... so di non esserlo e questo ci crocifigge entrambi.

(*Si alza e continua*).

Sono... mmmm... innamorato di Bettya. Brividi di amarezza di quando in quando, ma sono proprio innamorato di lei, veramente. Solo che...

MAMMINA - Solo che... cosa?

ADAM - (*Scrolla le spalle*). Mah!... Certe cose... MAMMINA - Questo non vuol dire niente. Che sorta di cose?

ADAM - Mmmm... condizioni...

MAMMINA - Mi vedi strisciare per le «condizioni». Valla a prendere e mi imporrò io a Bettya. Sono io l'anziana della chiesa. Portala qui davanti a me e...

ADAM - (*Quietamente*). Lei non riesce a sopportare le tue mani.

(*Prende un paio di occhiali da sole dal cassetto, se li mette e guarda verso il pubblico/specchio*).

Le tue mani le danno il voltastomaco. Si sente dentro un senso di raccapriccio — dice — soltanto a pensare di entrare in questo «sordido posto». Si stupisce di come io possa sopportare questo incubo e si chiede come mai non ti spedisca in un ricovero. E questa è la condizione.

MAMMINA - Condizione per sposarti?

ADAM - Sì. Sua Igiene Serenissima è rigida, severa, asciutta e pulita. Lei disprezza qualunque cosa sciolta, molle e rancida. Sarebbe più umano in un ricovero, dice lei. Tu saresti più felice in un ricovero, dice.

(*Adam si volta a guardare Mamma attraverso le lenti scure*).

Me lo hai chiesto tu.

(*Si toglie gli occhiali da sole*).

E io ti ho risposto.

(*Adam incede ora verso la «vita». Proceda a lunghi passi verso «il ponte» e si rivolge alla ciurma*).

ADAM - Sentite un po' questa! Non corretevene via pensando che la vita sia tutta brusca e striglia e spazza. Tanto va la gatta al lardo che... Tuttavia, noi, lupi di mare, abbiamo tanto culo per affrontare i venti di tutti i mari...

MAMMINA - Adam!

ADAM - Gettate le ancore ragazzi! Così Mater?

MAMMINA - Quand'è che dobbiamo dare una risposta?



ADAM - Domani dopo la pappa!

MAMMINA - Pappa di lunevole.

ADAM - Scì, scì, cara! E ora...!

(*Bruscamente Adam pone una candela in una bottiglia — dai gesti sicuri si suppone essere cosa abituale — e posa il tutto sul tavolo di Mamma. Accende la candela. Poi posa accanto una scatola di sigarette*).

ADAM - Non ti fare la bua, Mamma! Afferrala con la bocca e non bruciarti i capelli. E non agitati da scuotere il letto. E vedi...

(*Adam estrae da sotto il letto un oggetto avvolto in un tovagliolo e lo pone accanto al guanciale di Mamma*).

ADAM - È qui a portata di mano. Non tuffartici sopra... «C'era una volta...» ... Ricordi? Sei avvisata! D'accordo?

(*Adam va a lunghi passi verso la porta*).

MAMMINA - E vattene, pagliaccio di un ammiraglio! Guarda un po' chi avrà bisogno di te!

ADAM - Come vuoi. Vaffanculo al capitano e a tutta la compagnia.

(*Saluta e esce. Mamma stringe la tazza di tè tra i polsi e la porta alla bocca, ma prima di sorseggiare controlla, facendo sforzi che nessuno possa spiarla nel suo atteggiamento di inferma. Mamma beve, sospira, sbatte gli occhi e pensa. A questo punto Mamma solleva il pacchetto di sigarette tra i polsi, si ficca la sigaretta tra le labbra e l'accende con la candela. Di nuovo si guarda intorno sospettosamente, aspira, sbatte gli occhi e pensa. Poi si toglie la sigaretta dalle labbra, afferandola con l'indice tutto storto*).

MAMMINA - (*Canta*). Sì Gesù ci ama

Sì Gesù ci ama

(*Si ferma, si guarda indecisa e poi cambia la penultima parola e riprende il canto*).

Sì Gesù mi ama

(*... E con maligna soddisfazione conclude il canto*).

Sì Gesù mi ama

Perché me lo ha detto.

## SIPARIO

## ATTO SECONDO

*L'uniforme da ammiraglio sta sopra una gruccia sull'armadio con dragone.*

*Adam sta dipingendo, nella camera, la parte interna della porta. Ha dipinto in bianco il fondo e sta aggiungendo strisce verdi ondulate.*

*A sinistra è il cassetto dipinto in maniera analoga. Accanto vi sono i barattoli delle vernici e Adam è in continuo andirivieni per intingere il pennello. Di quando in quando aggiunge una striscia verde alla tavola e alla porta.*

*Adam, si ferma ad ammirare i suoi «prodotti» artistici piegando la testa da un lato e dall'altro. Mamma sonnecchia tra lo scampanio serale delle campane della chiesa: tutto uno scampanio disordinato.*

*Gli occhi di Adam sembrano catturati dall'armadio col dragone. Afferra il barattolo di vernice verde, allontana l'uniforme dall'armadio e la butta sul letto. Poi aggiunge una passata di verde alle narici, al naso, alle orecchie del drago. La bestia ha un organo genitale clamorosamente decorato. Adam si ferma a osservarlo, poi lo ravviva con una punta di verde.*

*Adam riintinge il pennello e si guarda attorno in cerca di qualche altro oggetto degno di essere ritoccato. I suoi occhi cadono su Mamma che sonnecchia; le si accosta col pennello alzato, ma desiste dal suo progetto di dipingere anche lei.*

*Adam ritorna a sinistra verso la porta di casa. Le campane smettono improvvisamente. Al silenzio susseguente Mamma si sveglia e si stira borbottando.*

ADAM - Siamo di nuovo sulla terra? Siamo di nuovo sulla landa?

MAMMINA - (*Trasognata*). Perché ho la testa così agitata e ho un pum-pum nel cuore?

*(Guarda di traverso verso lo specchio).*

Fa buio presto la sera. Hanno già acceso i lumi. Guarda quei ritardatari. Nient'altro che ritardatari. Ohimè, mio padre! Mio padre li spingeva a forza sulle panche della chiesa. Lui il diavolo lo conosceva: aveva vissuto e peccato al punto da sfidare Dio e il Maligno. Il suo addome era muscoloso, il torace era profondo e forte. Ma quella massa lì... non hanno carne né fegato per attirare la tua attenzione.

ADAM - Tutto a gloria di Dio e dei Tanner. Hai ragione, tesoro!

*(Mamma solleva la testa e la gira intorno; cerca di vedere dov'è Adam).*

MAMMINA - Ora mi spiego questo pum-pum. Sei tornato!

ADAM - Tornato, sono tornato. Ti ho preparato il pranzo. Ho dipinto il fondo della porta e ho cominciato le onde.

MAMMINA - Cosa c'era?

ADAM - Cosa c'era... dove?

MAMMINA - A pranzo!

ADAM - Ciarle, chiacchiere e alterchi. E tu ogni pezzettino te lo sei goduto, anche se avevi il broncio.

MAMMINA - Mi ha dato bruciori allo stomaco.

ADAM - Ti ha anche dato un bel pisolino!

MAMMINA - Eh!... qualche minuto, non di più.

ADAM - Qualche minuto. Eh?... Ora è già buio. La mano di pittura è asciugata e io ho cominciato con le onde. Guarda un po'!

MAMMINA - Mmmm...

*(Mamma dà un'occhiata al nuovo capolavoro... la porta — per quanto riesca a vederla — al tavolo, al drago).*

MAMMINA - Quanta volgarità in quelle righe! È la tua mente che stai dipingendo Adam *(accenna con la testa al drago)*. Tutta la tua nera interiorità viene fuori.

ADAM - Sto decorando il tuo mondo alla rovescia, Mamma. Sei proprio una brutta strega, per dirne una.

*(Adam posa i barattoli e il pennello sul tavolo a sinistra).*

Quasi, quasi, decoravo anche te, in uno dei tuoi mille pisolini. Vorrei averlo fatto.

*(Mamma, con un gesto, butta l'uniforme giù dal letto).*

Ehhh!

*(Adam accorre, afferra l'uniforme e la spolvera. L'appoggia all'armadio col dragone).*

Questa è presa a nolo. E deve essere restituita senza danni.

MAMMINA - Tieni lontano dal mio letto questo costume da pagliaccio.

ADAM - Ecco, adesso l'oracolo!

*(Dà un'occhiata a un elenco fissato alla parete, sul fondo).*

ADAM - Vediamo un po' i nostri impegni, per questa sera di dominevole. La frizione con lo spirito canforato, te l'ho fatta, Mamma?

MAMMINA - *(Dopo un attimo)*. Venereo.

ADAM - No, venereo è il giorno della pensione. Dev'essere stato per forza mercuriale. E ora che cosa c'è? Le unghie dei piedi! Dobbiamo affrontare queste!

MAMMINA - I piedi sono brutti: sono come vecchie borse in sfacelo. Brutte...

ADAM - Sempre lo stesso. Stiamo perdendo tempo. Forbici, mmm...

*(Cerca le forbici).*

MAMMINA - Ho fatto tante cose, ma mai ho chinato la testa fino ai piedi. Fammi vedere un ammalato. Ti farò vedere il suo peccato: gotta per l'ingordigia, la superbia per i calli. Sono artigli del diavolo, i piedi. Dio ci gonfia la pancia per non farceli vedere.

ADAM - Ah! Non so.

*(Accenna alla Bibbia).*

ADAM - Uno dei tuoi ragazzi non si dava tanto da fare per lavarli alla gente? ... Eccole!

*(Trova le forbici in una scarpa).*

Sapevo di averle messe da qualche parte, al sicuro. Allora, su...

MAMMINA - No, no... fermati.

*(Adam insiste e solleva le coperte scoprendo i piedi di Mamma che si agita freneticamente e dà uno strillo prolungato).*

Nooooo! Piantala! Fermati!

ADAM - *(Si ferma e si impone pazienza)*. Le unghie ti cresceranno all'interno. Nella carne, Mamma. Devono essere tagliate! È necessario!

MAMMINA - Io vomiterei a toccare i piedi di qualcuno. Ti odio!

ADAM - E va bene. *(Batte le mani allegramente)*.

A chi stai pensando? Al postino? Oppure a «Bocuccia», il tuo santo dottore che vezzeggia i suoi pazienti? Me lo vedo proprio mentre lo fa. Altrimenti non resta che il sacrestano omosessuale!

*(Adam va verso la porta, la spalanca e urla).*

Ehi! Sacrestano omosessuale? Le andrebbe di tagliare le unghie dei piedi ingialliti e callosi della mia Mater?

MAMMINA - Esibizionista!

ADAM - No! Ssst! *(Grida)*. Sacrestano omosessuale?! È lì, tesoro?!

MAMMINA - Peggio per te. A me, quelli, non mi vedono!

ADAM - Ascolta?! Molto volentieri, sta dicendo...

*(Urla)* E poi lei avrà tè e dolcetti col cumino. Sono sicuro che non confonderà il cumino con le unghie tagliate di Mamma.

*(Adam sbatte la porta e vi appoggia la fronte. Poi si volta di scatto con le spalle alla porta).*

«Lei dovrà fare tutto». Dice... «Tutto, signora Tanner». Era molto deciso, grave, risoluto e sbrigativo.

*(Tenta l'imitazione di un dottore).*

«Tutto, temo». Aveva la gravità di uno che viene da un lungo giro di visite.

*(Sospira tenendosi le mani sul viso e parlando a occhi coperti).*

E ogni domenica sento che le unghie crescono: cricchianti, contorte, come artigli... nella mia mente.

*(Sospira ansimando tra le mani, poi scopre la faccia).*

Rinuncia a lottare, Mamma. Prendi ciò come una espiazione... così come faccio io.

*(Ci vogliono parecchi secondi perché Adam riacquisti vivacità. Respira profondo; espira e poi dà un colpo battendo, uno contro l'altro, i pugni).*

Sù... andiamo!

*(Si mette a sedere sul letto, vicino agli antichi piedi di Mamma e comincia a tagliare. Mamma si volge altrove, ad occhi chiusi. Borbotta tra i denti, umiliata e amareggiata).*

MAMMINA - Grazie, Adam.

ADAM - Oh, non sono mica tanto male! Solo un filino seghettato. Te le sarai mica mangiate?

*(Per qualche attimo Adam taglia, in silenzio).*

... Mi viene sempre in mente una ragazzina... Tu non sei mai venuta a trovarmi dalla zia nel Galles. Non è vero? Avrò avuto quattordici anni, mi pare. E no... tu eri a consolare i lebbrosi nello Zamumbotti... o qualcosa del genere.

MAMMINA - Meerhut. Avevo la missione a Meerhut.

ADAM - Allora quando eri a consolare i lebbrosi a Zamumbotti? Eh?

*(Nessuna risposta).*

ADAM - Penso che fosse tra il portare Cristo nella Nuova Guinea e «vestire gli ignudi» in Cile.

MAMMINA - La tua santa zia Cora fu martirizzata in Cile. Era caduta in un'imboscata delle tribù fluviali. La sgozzarono e la dettero ai pesci, ma prima che otto di loro ne avessero piacere.

ADAM - Dicono che si divertano anche i granchi.

*(Adam va verso l'altro lato del letto, all'altro piede. Tac, tac...).*

E comunque, questa ragazzina galles l'amavo tanto. La amai tanto! Vibrante e frizzante con una specie di culetto da Alice nel paese delle meraviglie. Piena di curve sporgenti ed io che balbettavo tutto rosso... ed ecco finimmo nella baracca... Ho dimenticato come. «Senti come mi batte il cuore», disse lei e schiacciò la mia mano sulla sua tettina sinistra. Ma io notai che si rosciava le unghie fino alla radice, e mi smontai... Eppure l'amavo tanto.

*(Pausa di rimpianto).*

... col suo culetto da Alice nel paese delle meraviglie...

*(Adam si alza e ricalza le lenzuola, spazzolando con la mano e buttando le unghie sul pavimento, spingendole poi sotto il letto con la punta della scarpa).*

Le raccogliero domani.

*(Rimette a posto le forbici e poi va a sinistra a consultare la lista. E intanto canterella «Si Gesù mi ama»... per qualche battuta).*

Mmmm... la cena più tardi... Rigovernare. Poi abbiamo finito, penso.

*(... Se ne sta a contemplare la lista, grattandosi il sedere. E poi, bruscamente, si volta).*

Sì. Bene!

MAMMINA - *(Vivacemente)* Accendi la televisione, Adam!

ADAM - C'è solo Dio fino alle sette e venticinque. Tu imprechi sempre contro Dio in televisione. Dici che non ho nemmeno un briciolo di fegato.

MAMMINA - Ah, no!... Accendilo, Adam.

*(Mamma si tende avidamente verso la televisione. Ma Adam si curva su lei e le parla all'orecchio).*

ADAM - Ma io non ho dimenticato gli esercizi, tesoro!

*(Mamma, delusa, gira gli occhi verso di lui).*

Ogni mattina, all'ora del pranzo... e alla sera. Sù in alto e giù di lato. Ogni mattina... ora di pranzo... e sera.

MAMMINA - *(Sussurra rauca)*. Tu mi ucciderai Adam.

ADAM - Nooo, ma nooo! *(Avrei potuto farti camminare)*. Un solo spruzzo di fede, una sillaba di incoraggiamento e sarei stato grande. *(E ti avrei fatto camminare)*.

MAMMINA - *(Sussurra prossima alle lacrime)*. Sono finita, Adam. Lasciami in pace. Lasciami in pace. Guardiamo la televisione.

ADAM - La televisione dopo gli esercizi. Fin che io mi occuperò di te, ti dovrei muovere e forse dovrei augurarti una casa di riposo. Lì ti lascerebbero in pace. Per l'inferno se non lo farebbero!

*(Adam si muove verso sinistra. Poi guarda malinconicamente verso la pila della biancheria pulita).*

Oh... se potessimo permetterci una donna per la stiratura! Lavanderia automatica domani (con tristezza). Domani è lunevole.

MAMMINA - Niente figli, Adam...

ADAM - Mmm?

MAMMINA - Niente figli.

ADAM - Niente figli? Quali? Io non ho figli?

MAMMINA - È in menopausa la tua Bet? La tua donna.

ADAM - Lei è?

MAMMINA - Eh si... deve essere a quell'età. E poi tu dici che lei è troppo pulita per queste cose. Immagino che discutiati di archeologia, per tenere in esercizio il vostro cervello.

ADAM - Mamma... mmm

*(Viene avanti).*

Sono stato sleale a criticare Bettya. Secondo me non è poi tanto male. Non è sensuale, non è giovane, ma... è così terribile che tu debba usare le mie parole contro di lei.

MAMMINA - Le hai dette tu!

ADAM - Per ribattere... Siamo sposati, tesoro! Tu ed io siamo sposati e così quando una innamorata, anche soltanto per ipotesi, arriva in primo piano, e Bettya ha una superiorità timida ed irritante, ecco tu reagisci. Lo vedi? *(Ma lei non è tanto male!)*

MAMMINA - Per essere male lo è abbastanza.

ADAM - «Abbastanza»? Abbastanza non si adatta alla mia età. Alla mia età, «spaventosa» sarebbe splendido.



MAMMINA - Ma non hai da strisciare per terra per una cosa del genere.

ADAM - Stai parlando così per le tue mani oltraggiate. Chi è che sta strisciando? E va bene, io! Io sto strisciando!

(Adam gira attorno alla pila della biancheria pulita).

Io, io, mmm... stamattina non avevo intenzione di raccontarti quello che ha detto Bettya.

MAMMINA - Non pronunciamo quel nome!

ADAM - Non dobbiamo biasimarla troppo. Bettya ha avuto due...

MAMMINA - Non pronunciamo quel nome!

ADAM - Voglio dire soltanto che Bettya ha avuto due vecchi...

MAMMINA - Non nominarla!

ADAM - (Con tono di voce scostante). Ah, lei ha avuto due vecchi in casa. Non voglio essere zittito! «Dominevole eccitante, Mamma!» Ricordatelo! Ci saranno dei cambiamenti! Bettya ha dovuto avere cura dei suoi genitori per quasi tutta la sua arida vita; non ci si può certo aspettare che lo rifaccia.

MAMMINA - E loro dove sono?

ADAM - Non lo so. Morti!

MAMMINA - Mmm... Li seppellisce e poi comincia con me!

ADAM - Solo a tua maggior gloria Mamma. Nessuno è ostile: disperato sì! Ma solo per una soluzione a tuo vantaggio.

MAMMINA - Ah sì? Ah se tu permettessi...

(Mamma con un gesto imperioso indica la Bibbia. Adam va a prendere la Bibbia e gliela poggia sul letto).

In certi Paesi in Oriente, quando la morte è prossima, vanno a depositare i vecchi in una capanna fuori del villaggio.

ADAM - Davvero? Pensavo che gli orientali amassero i vecchi. Che cosa vuoi?

MAMMINA

San Matteo.

(Adam sfoglia le pagine della Bibbia).

MAMMINA - I vecchi orientali sono così pieni di riguardo. Si riducono a un niente trascinandosi dietro la mepte e muoiono senza scomporsi come... rane.

ADAM - San Matteo, 26. Ti va?

MAMMINA - Avevo ventisei anni. Un dottore tutto sorrisi mi portò a vederli. Forse... mah! Non so dire quanti fossero i poveri vecchi morenti su quelle stuoie. Mi guardavano z occhi socchiusi, deboli, appassiti. Accanto a ognuno c'era una scodella di riso intatto, dell'acqua e un sudario pronto, fornito dalla figlia meno importante.

(Mamma si lecca il polso e sfoglia una pagina della Bibbia).

Ritornammo passando per il ponte di Kwantock. Il dottore mi teneva per la vita sottile, guardava le mie pallide dita affusolate. Ricordo che pensai: «Grazie a Dio sono giovane, con ancora tanto da vivere»... E adesso... sono qui.

ADAM - Qui è un posto come un altro, Mamma. E... lontano dalla Cina.

(Adam si appoggia alla scala a pioli grattandosi le tracce di pittura secca dalle dita).

ADAM - Io... mi sono informato all'Eltham mentre ero fuori.

MAMMINA - (Legge). «E poi si accostò a Gesù... e lo baciò».

ADAM - Pensavi a un albergo stamattina. Lo dicevi.

MAMMINA - (Legge). «Prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte».

ADAM - Auff... Non possiamo discutere quello che c'è da discutere?

MAMMINA - Se ne è discusso fin troppo.

ADAM - È meraviglioso l'Eltham. Matriarcale un po' brille se ne vanno saltellando alla cena, coi capelli azzurri. Bagni privati. «Oh, ben lieti, ben lieti! È libero un posto al piano inferiore». Hanno detto. «Perfetto per la madre di un ammiraglio».

MAMMINA - Sei andato là con tutta quella vergogna?

ADAM - Certo. Quelli mica mi conoscevano. Né io ci ritornerò, comunque. Sono trentotto ghinee, esclusi i giornali e i succhi di frutta. Trentotto ghinee. A quelli però non ho detto che sei invalida. Dio... che extra!



(Adam va verso sinistra a prendere uno straccio con della trementina. Ritorna poi alla scala e continua a fregarsi le dita).

ADAM - E che cosa bisogna discutere, Mamma? Non ho avuto un minuto di calma da settimana. Conto i disegni sul soffitto alle tre di notte, e conto, conto a migliaia. Uno spasmo doloroso a un orecchio. Oh... premere un bottone e mollarti in un posto di sogno, in una casa o qualcosa del genere, da qualche parte.

MAMMINA - Qualcosa te lo impedisce?

ADAM - Amore e rispetto. E la paura di aspettare, perché non c'è un bottone.

MAMMINA - E le ... trentotto ghinee?

ADAM - E anche quelle, va bene. Ma soprattutto la preparazione. L'andare a consultare. La documentazione. Firmi questo, giuri quest'altro. Due copie in carta carbone dei tuoi acciacchi. Com'è suo padre? Chi era poi lui, a proposito? Il libretto delle assicurazioni. Giuri solennemente di essere indigente. Mai avute malattie veneree? Sputi un po' in questa scatola! Alito cattivo? Sputi un po' in questa scatola! Quanti anni ha? E tu quanti anni hai? Mi chiederanno quanti anni ho io.

(Adam si sposta verso destra, getta lo straccio sporco nella pila della biancheria sporca, sceglie un indumento sporco e si asciuga le mani).

ADAM - ... E sono vecchio abbastanza per essere sposato e avere nipoti.

MAMMINA - Non c'è bisogno di fare domande Adam. Telefona all'ospizio. Di che uno straccio umano sta aspettando il ricovero!

ADAM - Fai presto a dirlo, Mamma... C'è una tale fila... Ci vogliono almeno tre mesi per firmare tutto.

MAMMINA - Di che sono sola e povera. Telefonagli Adam, va, sù, e poi va a nasconderti nel parco a salutare i marinai.

ADAM - E chi potrei dire di essere, al telefono? MAMMINA - Un amico.

ADAM - E quando arrivano — l'infermiera, l'ispettore generale o qualcuno del genere — chi diresti che finora si è preso cura di te?

MAMMINA - Un figlio che è morto. Tu sei morto, per me, Adam!

ADAM - Ma non per loro. Quelli cercherebbero e frugherebbero. Sotto il letto, nella tua cassetta... Oh... guarderebbero anche lì, lo sai? «Chi stira i suoi corsetti?» Ti chiederebbero. «E chi le arriccica la parrucca?».

MAMMINA - E chi inchiodò Gesù sulla croce?

ADAM - Oh che bel tannerismo! Delizioso!

MAMMINA - Quale traditore lo baciò nell'orto?

ADAM - Sì, ma tu non hai risposto al paragrafo 592, del modulo 38. Vedi, amore, loro non hanno linee tratteggiate da completare per il Padre, Figlio e Spirito Santo. Solo Dio ha una ciurlata in triplice copia.

(Mamma tira fuori le sue orribili mani contorte).

MAMMINA - (Urla). Allora di loro che sono stanca di vivere. Sono brutta, trapassata e voglio morire.

(Pausa).

ADAM - (Con calma). Vorrei tanto che tu non fossi così crudele con te stessa, e... con me.

(Adam va verso sinistra. Si ferma e col capo indica verso la cassetta di Mamma).

Tutti questi anni... e mai ci ho dato un'occhiata dentro! Che stupefacente forza, la mia! Una straordinaria volontà. Del danaro... C'è del danaro?

(Mamma lo guarda per un attimo).

ADAM - Ah... stavo solo chiedendo.

(Va verso l'acquaio, si lava le mani).

Comunque l'indigenza è fuori discussione. Non è accettata a meno che tu non stia morendo in un tugurio coperto di pidocchi. Fagli vedere solo qualche libretto postale, un bovindo e un figlio morto che prepara il tè e quelli ti caveranno il sangue, tesoro!

(Mentre Adam si asciuga le mani, Mamma canta dolcemente).

MAMMINA - Sì, Gesù mi vuol bene

Sì, Gesù mi vuol bene

Sì, Gesù mi vuol bene

Perché me lo ha detto!

(Mamma si lecca il polso, sfoglia alcune pagine della Bibbia e legge mormorando tra sé).

Hai mai... (fa una pausa).

ADAM - Mmm...

MAMMINA - Guardami, Adam, fammi vedere i tuoi occhi.

ADAM - Gli occhi? Perché?

(Le si va a mettere davanti).

MAMMINA - Hai mai conosciuto una donna Adam? Non una delle ragazzette galesi. Una vera donna intendo!

ADAM - Ho conosciuto miss Renshaw dell'Assistenza Sociale. Ah... intendi conoscere alla maniera biblica?

MAMMINA - Intendo come conosce un uomo! Hai mai avuto conoscenza carnale di miss Renshaw? È questo quello che ti chiedo.

ADAM - Ah... l'inquisizione. Ci siamo!

(Nello stile di un usciere di tribunale, Adam grida il suo nome, con una voce che sembra chiamare da «corridoio» lontani).

Adam Tanner!... Adam Tanner!... Adam Tanner!...

(Va verso la scala camminando pesantemente, quasi un prigioniero che emerge da una cella. Sale sulla scala, si ferma in cima, come fosse al banco dei testimoni).

Devo giurare di dire la verità, tutta la verità, e niente l'altro? Dio mi aiuti... Giuro... Nome? Adam Tanner. Razza bianca. Ottanta chili. Visto l'ultima volta con dei viveri per la madre. Passato e presente. Età? (Grida). Chi se ne frega.

Perché mi chiedete sempre l'età? Sesso? Maschile. A quanto pare, incredibile. Occupazione? Quasi dissolta. Padre? Non necessario. Domanda: ha conosciuto miss Renshaw? L'ha conosciuta? L'ha conosciuta?... Risponda... Mmm. Posso rispondere con le mie parole Madame-Dieu? Certamente figliolo... Siamo qui per aiutarla, ragazzo.

MAMMINA - (*Annuisce*). Sì, tutto questo è già tra le tue ondulate pitturazioni.

ADAM - Ci siamo incontrati nella sezione di Ornitologia, dietro la vetrina nove. Miss Renshaw era più giovane dell'Igiene Serenissima, la vergine Bettya.

MAMMINA - Trent'anni passati, Adam. Questa tua ultima è vecchia. La Renshaw era vecchia. Tutte vecchie le tue amicizie con le tette?

ADAM - La Renshaw portava una veletta, alla sezione di Ornitologia.

MAMMINA - Era vecchia! *Ammettilo!*

ADAM - (*Annuisce malinconicamente*). Venne verso di me dalla sua tavola di toeletta, tutta colma di suppliche. Il cuore in tumulto. Esplosioni di cipria, ormai indurita là dove affioravano irrispettose le prime rughe. Bisognava guardare oltre la veletta per scoprire una ragnatela tutta puntinata. (*Si volta verso Mamma*). Tutti quei puntini sparsi sulla veletta non si riesce mai a piazzarli strategicamente! Non se ne parla nemmeno! *Non divaghi Adam Tanner!* Va bene!

... Occhi azzurri, palpebre ansiose. E grandi denti bianchi; quelli davanti, gli incisivi, sovrastanti il labbro superiore. Sottili grinze sul mento, come un gomito che è stato poggiato su un tessuto... Grinze, grinze, grinze...

(*Si strofina le labbra, come per pulirle*).

Potrebbe essere il ritratto di mia madre, penso... Conosci le aste delle bandiere che ci sono al museo? Il suo modo di camminare era esitante. Mi faceva vergognare. Noi odiamo la sciattezza Madame-Dieu... Cose da Giungla... Ginocchia contratte, natiche strette e Bibbia in alto, sulla testa. Leccami gli stivali nella casa del Signore... (*Imita miss Renshaw mentre cammina*). «Hello! Hello! Sono così terribilmente in ritardo Adam?»

«No, no, va bene».

MAMMINA - Ciò che dici suona osceno! (*Ride*). E ti dirò anche questo Madame-Dieu... Ci fu poi un cinema. Vestibolo in marmo (*Imita miss Renshaw*). Mi sentii vecchio nella galleria. Inutile in mezzo a bambini. Il film, gelido e straniero: Ingmar Bergmar, bin, bun, ba. Scaloni di ferro e passi sinistri, corridoi che echeggiavano ragazzi infiocchettati. Poi, più tardi, al caffè, miss Renshaw divenne volgare, balbettava trivialità. Il suo cervello almanaccava strade per dirle.

MAMMINA - È il massimo cui sei riuscito ad arrivare, Adam?

ADAM - No, confesso a Madame-Dieu che ci siamo incontrati nella foresta di Hadley il 4 agosto. Bene...? Mmm...?

(*Mamma stringe gli occhi, lo guarda fisso e non dice niente*).

ADAM - Domanda!... Quante volte? Quante volte? Quante volte? Vedremo! Domanda: fini lì? No! Lei mi chiede di sposarla quando ritornammo alla sezione di Ornitologia, dietro la vetrina numero nove... Bolle di pittura verde sul davanzale della finestra. Io le schiacciai con l'unghia del pollice e ne trassi frittelle morbide, che lavorai tra le dita, sulla via del ritorno.

(*Adam schiaccia il suo pollice lungo la parte superiore della scala*).

«E allora perché noi... ah... mmm... non ci sposiamo Adam?...». Come un colpo in testa le parole mi si gelarono... Tic... Tac... Tic... Tac... Batteva un orologio e Filby tra i fossili gridava «Via di qua!» a qualcuno... Mi girò le spalle. Tante grinze sul suo vestito. Pennellate di fard rosso sulle guance di mezza età. Gambe a chiazze, come scottate dallo scaldaleto. Tic... Tac... Tuonava l'orologio... «Via di qua... Via di qua...».

(*Adam attenua le parole man mano che «i passi» di Miss Renshaw si allontanano... Scuote la testa e scende dalla scala*).

Mi chiedo perché ho sprecato l'occasione. Miss Renshaw non era poi tanto male! Una piccola signora, carina... in fondo.

MAMMINA - Ma non hai mai detto seee... nella foresta di Hadley...

(*Adam porta la scala verso sinistra e va ad appoggiarla fuori dalla porta*).

ADAM - (*Con brio*). Bene! Te lo dirò: prepareremo un contratto. Da un lato scriverai il nome di mio padre e quante volte ti sei messa per mettermi



al mondo. E poi io, con gioia, mi impegnerò sull'altro lato.

(*Adam chiude la porta. Batte le mani e indica l'orologio*).

Oh! Un quarto alle sei!

(*Agita una bottiglietta sul comodino a sinistra*).

MAMMINA - Uffa! Lascia stare le tue pillole.

ADAM - È collirio, amore, collirio!

MAMMINA - Oh!

(*Abbassa il mento, guarda in alto e spalanca gli occhi*).

ADAM - Gli occhi di mia madre!

(*Svita il cappuccio della boccetta e afferra il contagocce*).

MAMMINA - Stai speculando sull'immagine materna, non è vero?

ADAM - Non sono stato io a dirlo!

(*Adam versa le gocce nell'occhio sinistro di Mamma e Mamma fa circolare il liquido nella pupilla*).

Io sono cresciuto in compagnie di donne, già da ragazzino, tra un'eternità di giorni del bucato, vene varicose, lavatoi, vapori e brontolii, fianchi imbustati e seni ballonzolanti. «Lui» era il loro comune nemico. Non io, credo... un altro «lui». Lui è quello che lui faceva a letto. Lui con la sua flemma, le sue sigarette e i suoi rutti. Lui e i suoi calzoni... *calzoni*... due ignobili cose a tubo che spelavano la loro pelle al punto da disgustare, dal profondo, lo stomaco di una signora.

... L'occhio destro adesso...

(*Adam va verso destra e misura un'altra dose per Mamma*).

... E dopo aver schiacciato i loro miserabili lui fino alla miseria, guarda poi chi portano in gloria! Te, tesoro, Madame-Dieu. «Come sta la tua cara e brava mamma?» — chiedevano — Quella donna meravigliosa che lotta per il Signore in quelle disgustose giungle?»

MAMMINA - Geloso?

ADAM - Allora no!

(*Versa le gocce nell'occhio destro di Mamma e Mamma fa girare il liquido nella pupilla*).

MAMMINA - Adesso?

ADAM - Forse.

MAMMINA - Stai cercando un motivo psicologico per il tuo monacato? Monacato? Eh! Adam!

ADAM - Non sono un monaco. Non ancora. Mi sto chiedendo se sia plausibile per questo un'immagine materna... Per un mezzo orfano. Non ti ho quasi vista quando ero piccolo. Ricordo che scrutavo verso il cielo, verso una pelle devastata dai colpi di sole, un crocifisso pendente e gli occhi penetranti di Madame-Dieu. «È la tua mammettina Adam». *È così?* Oh, ricordo quella cassetta... (*Adam viene avanti*).

... che odorava di canfora e pepe. Zie che fremevano dalla fretta; il clacson di un taxi; il nonno che ruggiva. Mi ricordo un momento tranquillo accanto al coperchio sollevato, mentre tentavo di rintracciare la faccia di mio padre nelle ghiande e nelle foglie. Non l'hai cambiata, no? La carta da parati?

MAMMINA - Io?

ADAM - Sì. Io pensavo che avrei potuto vedere la faccia di mio padre nelle foglie. Poi la grande zia Abigail sbatté il coperchio.

(*Adam riporta il collirio sul comodino a sinistra*).

MAMMINA - La detestavo Abigail; mi frustava e mi trascinava da mio padre.

ADAM - Oh, e perché?

MAMMINA - Detestavo Abigail. Quanto fui fe-

lice quando venne martirizzata. E lei fu martirizzata, Adam. In Nuova Guinea.

ADAM - Lo so, lo so. Ti concederò Abigail.

MAMMINA - Stesa a terra accanto alla sua Bibbia strappata. La Genesi in un orecchio; l'Esodo nell'altro. E nessuna traccia del Levitico o dei Numeri.

(*Mamma comincia a ridere...*)

Nessuna traccia del Levitico o dei Numeri!

(*... Comincia a ridere istericamente. Adam si unisce a lei e poi asciuga le lacrime dagli occhi di Mamma*).

Ma sì, ma sì. Odiavo il suo ritratto sulla mensola di papà.

ADAM - Quella era Leah, tesoro. La grande zia Abigail era appesa sul comò, sembrava Nerone sotto la campana di vetro. Che confusione per un bambino: non riuscivo a capire come mai la mia grande zia fosse diventata un imperatore.

MAMMINA - La buttarono a calci fuori dall'abbazia di Westminster. Oh, in quegli anni eri un uomo se te ne andavi in giro con i calzoni alla zuava. Lei si rifiutò di togliersi il cappello, e allora la cacciarono a calci.

(*Ride ancora di più*).

ADAM - Riesco a ricordarmi una voce... Ero tanto piccolo, allora. Una voce di uomo che diceva che Abigail Tanner era così santa che il sole brillava dal suo sedere.

MAMMINA - Abigail era proprio così! Sì, sì. E... nessuna traccia del Levitico e dei Numeri...!

(*Mamma ricomincia a ridere e così Adam*).

ADAM - Passai tutta la mia infanzia a guardare la crinolina di Abigail, ma non vidi mai la luce. (*Ridono ancora di più insieme*).

MAMMINA - ... Nè Levitico... Nè i Numeri!

(*Ridono insieme istericamente. Adam va verso il centro ridendo. Poi si ferma, piega le braccia sulla testiera del letto e da lì parla a Mamma*).

ADAM - Era una voce consolante... Quando ero piccolissimo. Calda e permeata di sacra irrispettività per i santi Tanner. Era la voce di mio padre? (*Mamma non risponde*).

Era il mio agosto, inimmaginabile paparino?

MAMMINA - Forse tu...

(*Si ferma e cerca di riprendere a ridere, ma l'atmosfera è cambiata*).

ADAM - Sì, tesoro?

MAMMINA - ... Forse tu stai cercando un'immagine paterna e Bettya è un uomo.

ADAM - Ah... ah... ecco! E per tali osservazioni amare io ho intenzione di sposarla. Lei è un pezzettino di spago attorcigliato. E anch'io sono così. E saremo con tutti gli onori legati indissolubilmente.

(*Adam di colpo va verso destra; tira su la biancheria sporca, la porta a sinistra e la butta sotto l'acquario*).

MAMMINA - Allora è deciso!

ADAM - Deciso! Non ti agitare! Ti sistemero in un bel posto.

MAMMINA - Non voglio che all'ospizio degli estranei mi malmenino.

ADAM - Capisco. Tu vuoi Mary Poppins e noi non ce lo possiamo permettere.

(*Da questo momento il dialogo si fa veloce e pungente. Adam se ne va a sinistra e si mette a piegare la biancheria pulita e ne fa una pila sul cassettone*).

MAMMINA - Una vera donna dividerebbe le tue responsabilità.

ADAM - Bettya ha dei limiti molto precisi. È sana, frigida, pronta a un ragionevole rapporto di coppia, sa guidare e non intende fare la serva.

MAMMINA - Una moglie perfetta.

ADAM - Stamattina ero omosessuale perché non volevo sposarla. E stasera sono contorto perché ho bisogno di lei.

MAMMINA - Matrimonio in bianco, naturalmente!

ADAM - Naturalmente!

MAMMINA - E... ah...

ADAM - Sì? (*in tono più alto*) Sì?

MAMMINA - E a bordo ti accoglierà il suono delle cornamuse?

ADAM - Lascero nel testamento tutto il mio guardaroba al vicario.

MAMMINA - E il tuo pacco?

ADAM - Il mio pacco...

*(Adam si volta a guardare il pacco che sta in bilico sulla ringhiera, a sinistra).*

... Se ne può andare all'inferno, domani.

MAMMINA - Lontano dagli occhi, lontano dal cuore!

ADAM - Lontano dagli occhi, lontano dal cuore!

MAMMINA - Non sarai niente senza di me.

ADAM - Oh!... La santissima Tanner dei Tanner,

unigenita madre delle madri! Così sacra che mi stupisco di avere un ombelico.

*(Adam va verso l'armadio e prende dalla gruccia la giacca dell'uniforme).*

Hai mai notato il mio feticismo morboso per l'ombelico? Mi viene dall'aver Madame-Dieu per madre. Mi contemplo con paura nel terrore di scoprire un ombelico rubato... E il mio ombelico che si muove tra gli angeli, verso l'Oriente.

*(Adam piega alla buona la giacca e la ripone nell'armadio).*

Ti dirò qualcosa, tesoro! *(Batte la mano sulla Bibbia).* Adam lo troverai nella Bibbia. Io qui ci sono. *Ma tu dove sei?*

*(Adam ritorna a sinistra per continuare a piegare la biancheria pulita).*

Nessuno può essere qualcuno senza un altro. Come chiunque altro io traggio profitto dalle riflessioni. Non c'è esistenza senza riflessioni. Io... sono un'illusione, una mente inutile finché non mi rifletto in un altro.

MAMMINA - Mmmm. Senza di me non avrai altri che specchi.

ADAM - *(Irritato).* Senza nessuno. Sì. È quello che dico. Sì, sì, sì. Senza nessuno e senza te, o Bettya. Sì.

MAMMINA - Oh! E lei è d'accordo con... Lei conosce i tuoi giochi con gli specchi?

*(Adam si riscalda sempre di più e indica con la mano verso il pubblico/specchio).*

ADAM - Questo specchio... Non c'è crimine, né pazzia in questo specchio. Tu, io, o chiunque altro, esistiamo solo perché pensiamo che altra gente pensa a noi! Nessuno in fondo è reale, tesoro! Non tu, non io! Non siamo reali... Tranne che nelle nostre menti limitate, secondo la nostra insignificante misura di pensare!... E allora non moltiplicare i miei dubbi, per favore! Ho già dubbi abbastanza squallidi senza che tu ci soffri sopra.

*(Adam guarda nello specchio).*

Non c'è niente di strano qui *(annuisce allo specchio).* È un semplice «facciamo pur finta». Vorrei essere una persona simpatica e fattiva. Il mio ideale di predicatore, il mio ideale di insegnante, il mio ideale di qualcuno... Se solo avessi la forza di uscire e di essere quel qualcuno. Forza che non ho!

MAMMINA - Però l'ammiraglio ha avuto la forza di uscire!

ADAM - Lui era una piccola pazzia, salutato una volta sola da un poliziotto.

MAMMINA - Lui però è uscito, Adam! E lui era una bugia e una pazzia.

ADAM - *(con veemenza).* Ma l'ammiraglio io l'ho creato per te! Ecco come è cominciato! E così ho potuto popolare la tua soffitta calcificata di facce divertenti, di speranza e di sermoni domenicali. Perdio! Come combatti con cattiveria e crudeltà!

*(Adam va verso il guardaroba a destra).*

Sei così maligna da tormentarmi l'anima e il corpo per il tuo divertimento.

*(Si gira con atto accusatorio).*

Come fai a sapere che non avrò figli? Forse io potrei avere dei figli; non so quanti anni abbia Bettya... Veramente; né quanto sia frigida, eppure ce l'ho fatta benissimo con Miss Renshaw... Sissignore, sono felice di poterti dire che mi sono comportato piuttosto sportivamente nella foresta di Gadley.

*(Adam sta dicendo la verità).*

ADAM - *(Dolcemente).* E con una signora di nome Joan, una breve serata; e con la piccola Philis nel Galles.

MAMMINA - Oh, hai proprio...?

*(Mamma vacilla leggermente con gli occhi semispenti verso l'alto. Uno spasmo momentaneo).*

ADAM - Che c'è? Che c'è?

MAMMINA - ... Niente. Hai appena ricordato la tua prodezza sportiva...



ADAM - No... Ho soltanto rivelato un paio di piccoli segreti, e ora mi disprezzo per la mia vanteria. Sono sempre stato così leale verso le mie signore.

*(Adam prende lo specchio di Mamma dall'attaccapanni e vi guarda dentro).*

Sono proprio uno spacccone quando sono davanti a uno specchio. Mi aiuta. Aiuta chiunque. Anche te, Madame-Dieu.

MAMMINA - Quello puoi pure romperlo, quello, Adam. Non è niente per me.

ADAM - E distruggere la luce dei tuoi giorni; la tua quarta parete; il tuo mondo di passaggio?

*(Adam accosta sempre più lo specchio al volto di Mamma che allontana la testa).*

Sacrestano! Portico del cimitero!... Tutti via... E niente puttane puritane da maledire e svergognare. Saresti niente! Visto che aiuta... gridare in uno specchio, non è vero tesoro?

MAMMINA - Ma non riesco a raggiungere nessuno al di là dello specchio!

ADAM - E se tu non potessi nemmeno vederli? *(Mamma allontana con l'avambraccio lo specchio e poi freddamente, con calma...).*

MAMMINA - Rompilo Adam, te lo dico io. Quelli sono solo gente reale. Si può mandare in pezzi gente reale. Rompilo Adam! E ad occhi chiusi sarò molto più vicina al vero vivere e morire di quanto non potrai farlo tu! Rompilo Adam. Rompilo!

*(Adam butta lo specchio in un angolo a destra. Lo specchio si spacca. Adam si avvia lentamente verso l'armadio e vi appoggia una mano e scuote la testa).*

ADAM - *(Sussurra).* Che spreco insensato. Dio, ti detesto!

MAMMINA - Sì. Alla missione mi detestavano perché denunciavo i fanatici: se ne stavano con gli occhi fissi nel sole. Mi detestavano perché piangevo quando le bambine venivano buttate nel fiume; e i maschietti venivano castrati per la gloria dei cori; i bambini venivano mutilati per arricchire le loro ciotole da mendicanti. Oh sì, oh sì! Io imploravo perché rinvassero e loro mi detestavano, per questo.

*(Adam passando dietro il letto va verso il cassetto turco con un atteggiamento di leggera intolleranza... non colpevole, né temperante. Infilò poi il bucato piegato in un cassetto).*

Sono sicura che ti adorano al museo. Caro Adam in pena... *(Con aria un po' di burla).* «È la sua povera mamma immobilizzata, lo sai». Dolce Adam, retrocesso ai piani inferiori e per di più riconoscente. Coraggioso Adam, amato da tutti.

ADAM - Tutti? Non ti ho mai notata nella mia squadra.

MAMMINA - Ah, tu hai Bettya. Striscerai per terra per una sua lode? Le taglierai le unghie? Le laverai la bocca?

ADAM - *(Con calma).* Lo so, lo so. *(Sospira e va verso il fondo).*

ADAM - Dovrebbero santificarmi. Lo so. Dovrebbe esserci una medaglia speciale per tutti quelli «ignoti»... nel caso che abbiano fatto qualche cosa... in qualche modo... chissà quando.

MAMMINA - A Meerut dettero una medaglia a un prete, ma non prima che morisse. Mio fratello Caleb e io lo abbiamo visto morire. Lo abbiamo assistito. Mi faceva orrore dargli da mangiare. Oh, mi faceva orrore dargli da mangiare. Tutto quel lavoro della sua bocca, quello scricchiolio e quel muoversi delle vene...

*(Socchiude gli occhi con disgusto).*

Ed è per questo, mmm..., che mangio dietro una cortina. L'ho deciso, mi ricordo a casa mia.

ADAM - *(Con semplicità).* Mi dispiace che questo tuo ultimo capitolo sia così... *(Si stringe nelle spalle).*... inglorioso!

*(Mamma si sente incoraggiata e si sporge in avanti con impazienza).*

MAMMINA - Adam, vieni qui, Adam. Più vicino. Guardami negli occhi Adam! No! Guarda bene in fondo. C'è una bimba, una fanciulla, una ninfa, una donna... Tutto questo, in questa mia mente. Io sono reale, Adam! Non sono una scatola vuota, non sono carne da cedere ai dottori. Io vivo, Adam, e vivo in te.

*(All'improvviso Adam cade in ginocchio accanto al letto).*

ADAM - Oh, Mamma, Mamma. Abbracciami... Abbracciami...

*(Stringe il braccio di Mamma intorno al proprio*

collo, avvicinandosi di più al letto, le ginocchia sotto il letto e il torace contro la sponda).

Ho bisogno di amore, Mammina. Solo un po' d'amore! Io sogno un po' d'amore!

MAMMINA - Io proprio non riesco a immaginarmi di sognare. Sono proprio un'altra razza, io! «Come mai le...!» Questo sei tu Adam, sei tu Adam! «Come mai lei se ne stette bramosa nelle prime ombre della sera e sospirava miele!».

ADAM - Stringi più forte, Mammina. Non c'è pressione, non c'è forza.

MAMMINA - Sogno senza dormire, io. Servitori affollano questa soffitta, meravigliati per le mie decisioni... Io corro giù dalle scale stringendo la mano a vescovi...

ADAM - (Sussurra). Stringimi, Mammina!

MAMMINA - ... Sogno mio marito...

(Adam solleva la testa e la guarda. Mammina se ne accorge, ma continua dopo una brevissima pausa).

... Mio marito mi adora, mi accarezza «e trova che ogni parte del mio corpo è buona».

(Mammina guarda verso Adam, poi allontana il braccio dalle sue spalle).

Oh sì, dicono che invecchiando si sogna meno.

ADAM - Ho considerato qualunque tipo di marito. Ho fatto qualunque ipotesi. Ho perfino considerato tuo fratello Caleb. Così lontani da qui, mi sembra, tu e lui... E credo... solo che tu attenti alla stabilità della mia mente. Sì, penso proprio che tu lo faccia, tesoro. E dunque... lo zio Caleb era mio padre?

(Mammina cova i suoi pensieri segreti, ma non reagisce).

(Adam... ripresosi dalla precedente emozione, si alza in piedi e si spolvera le ginocchia).

ADAM - Non ti preoccupare, tesoro. Io sono un estroverso, qui, in questa soffitta. (Indica con un gesto la stanza). Ma non qui. (Si batte la testa). Ormai faresti bene a dirmelo, eh? Eh? Mammina, tesoro?

(Mammina chiude gli occhi, per un secondo, e poi li riapre).

MAMMINA - Ho bisogno della mia intimità. Della mia intimità.

ADAM - Oh!

(Con poca fretta Adam rimette la scala a sinistra. Afferra la pertica e lo straccio, li mette in posizione e abbassa la cortina).

Come nel primo atto il cencio rotola giù, una impalpabile parete di stoffa, finché Mammina scompare alla vista.

Adam va dietro il paravento e sembra che stia prendendo qualcosa da sotto il letto. I suoi movimenti sono più «un'atmosfera» che un'azione osservata. Noi possiamo solo immaginare, ma non vi devono essere suggerimenti come se stesse lavandosi. Intanto ci sono varie ragioni perché Mammina abbia bisogno della sua intimità: un povero essere umano, anziano e invalido che deve dipendere costantemente dagli altri. Restare sola e separata... Dove nessuno la possa sentire. E quest'altra ragione, Adam corre a mettere un disco sul grammofo-

no, a destra. «Land of hope and Glory» risuona tuonando e scricchiolando.

Adam incrocia le braccia e aspetta. Quante volte deve aver aspettato così! Si guarda in giro lentamente, cambia posizione, osserva il soffitto, le pareti, il pavimento. Si appoggia al cassettoncino turco. Si gratta, incrocia le dita e sospira.

La cassetta di Mammina cattura il suo sguardo. Va verso di essa, mordendosi le labbra. Potrebbe essere l'ultima occasione per aprirla. Perché no? Gettando degli sguardi cauti verso la cortina, Adam si inginocchia vicino alla cassetta, allontana la coperta e con calma apre i due fermi laterali, ma quello di centro resta bloccato. Adam si alza. Una forcina piegata, forse? Sarebbe un sacrilegio danneggiare la serratura! Un crimine contro Madame-Dieu. Che fare?... Appoggiando le palme sul coperchio e le dita ai lati della serratura centrale Adam impiega tutta la sua forza cercando di spingere in dentro la parte anteriore bassa della cassetta... Non funziona. Adam si mette a sedere sul coperchio con la schiena al letto. Poi rientra... La serratura scatta e in questo preciso momento «Land of hope and Glory» si incanta nel solco e si ripete la stessa frase musicale.

Adam corre a staccare la puntina dal disco. Ansima, col cuore in gola).

MAMMINA - Adam?

ADAM - Sì?

MAMMINA - Puoi togliere la tenda.

ADAM - Sì, mmm...

(Adam guarda verso la cassetta. Non c'è più bisogno di musica. Ormai ce l'aveva quasi fatta. Decide di tentare e rimette a posto il braccio del giradischi. «Land of hope and Glory» riprende...

Adam va dentro il paravento e come prima sta facendo qualcosa. Poi riappare e si affretta cautamente verso la cassetta. Si inginocchia e solleva il coperchio... Il primo ripiano è pieno di indumenti accuratamente ripiegati, tutti neri, ma Adam è attirato dalla vecchia carta da parati di cui è foderata la cassetta... Le stesse ghiande e foglie del suo ricordo.

Con il dito segue i disegni. Scuote la testa cercando di riscoprire la faccia di suo padre...

... Ma di nuovo il disco si incanta...

Adam ha come un brivido di freddo. Guarda indeciso verso il grammofo; la mano di Mammina muove la cortina... Lentamente, quasi con pena, la cortina viene scostata e appare la faccia di Mammina.

Adam fa cadere il coperchio e guarda fisso la madre.

Mammina caccia un grido. Si afferra alla cortina cercando di alzarsi, ma il sipario le crolla addosso. Pertica, straccio e attaccapanni cadono sul letto attorno e addosso a Mammina.

... Intanto il disco gira «incantato»...

Adam si alza, rimette in piedi l'attaccapanni e il paravento e cerca di mettere in ordine. Poi si affretta verso destra a togliere il disco. Si ferma un momento accanto al grammofo.

ADAM - Bene... A questo punto non conviene

comprarne uno nuovo. Volevo solo...

(Adam fa un cenno verso la cassetta. «Ma perché dovrebbe scusarsi!» E in uno scoppio di ribellione trascina la cassetta accanto al letto).

ADAM - Voglio sapere, Mammina. Dimmelo, o guarderò da me!

(Solleva il coperchio. Mammina si rifiuta di guardare e guarda fisso davanti a sé. Adam si gira verso la cassetta, chiude gli occhi...).

ADAM - Canfora e pepe! E la cucina del nonno. Il tempo della scuola. Un portapenne. Il clac vuoto di un righello che cade. La prima stanza che ti ha fatto paura e che non riesci più a ritrovare.

(Adam riapre gli occhi, guarda verso la cassetta, poi si gira verso Mammina).

Bene! Perché, poi, questo sarebbe un terribile sacrilegio? Tutto in famiglia, no?

(Ma Mammina continua a fissare davanti a sé, rifiutandosi di accorgersi della sua presenza).

Come vuole lei, Madame-Dieu. Come vuole lei!

(Adam senza complimenti afferra il primo ripiano e ammassa gli indumenti sul pavimento. Tira fuori tre vestiti neri da donna, varie bluse e guanti, stivaletti alti abbottonati, un parasole e un cappotto).

Adam guarda verso Mammina. Nessuna reazione. Allora Adam toglie il primo ripiano e svuota la sezione inferiore. Tira fuori un mantello nero con un collo di volpe, un'enorme borsa di cocodrillo, varie gonne nere, un ventaglio di piume, uno scialle all'uncinetto, una coperta trapunta e un cappellone indiano. Fruga anche in tutti gli angoli. Vuoto!

Freneticamente Adam fruga nella borsa nera... da cui tira fuori un lungo calzante col manico d'avorio, e niente altro).

ADAM - Niente! Niente! Niente! Niente da dire e niente da nascondere!

(Adam osserva lo squallido mucchio di roba ai suoi piedi, si strofina la fronte con tutte due le mani, poi lascia cadere le braccia, smarrito e si gira verso Mammina).

Perché? Perché?

MAMMINA - Era una cosa mia. Il mio unico posto segreto, libero da qualunque controllo. Era la mia cassetta. E ora non ho niente.

(Adam sospira con pietà e poi prende coraggio, e comincia a gettare di nuovo la roba nella cassetta...).

ADAM - Tu hai ancora mio padre! E un magnifico momento di martirio.

(Mammina si accaccia all'indietro. Gli occhi sono chiusi. Giace immobile).

ADAM - Veramente una Tanner di prima qualità! Labbra contratte in uno spasimo di purezza.

Il capo in atteggiamento di santità. Sopracciglia dolcemente corrugate. E il Signore maledica Adam perché conosce ciò che ha fatto.

(Adam rimette a posto il ripiano e rificca il resto degli abiti nella cassetta).

ADAM - Quindici anni! Quindici anni di inchini in punta di piedi e di frustrazioni. Grugniti e scarpe scricchiolanti. Sta attento! Sta attento! Il buon Gesù ti vede... E non sono mai riuscito a trovare la faccia di mio padre!

(Adam fa scorrere le dita sulla carta da parati e poi di colpo sbatte il coperchio della cassetta. All'improvviso si accorge di Mammina...).

Mammina?... Mammina?... Mammina!

(Adam cinge la mamma con un braccio per aiutarla ad alzarsi. Lei muove la bocca cercando di parlare...).

MAMMINA - Io... avevo una mente... Avevo un intelletto... ma loro... loro mi mandarono tra preti e vergini umili... ragazzina ignara... Avrei potuto essere grande... Ma venni maledetta per un piccolo, stupido peccato da borghese... Fu un soldato, Adam, un soldato...

ADAM - Sì, tesoro. Non ha importanza. Non ha importanza...

(Adam sorregge Mammina e la conforta).

MAMMINA - Un... soldato, Adam, tanto tempo fa.

ADAM - Oh, Mammina!... Tornare indietro con te... Marciare, lottare, predicare. Oh quel lancinante disperato dolore per il tempo perduto! Oh prenderti per mano e trascinarla alla vita.

(Adam si solleva un po' sempre sorreggendo le spalle di Mammina).





Andiamo, Mammina! Tu ed io. Io sarò la tua forza. Vieni verso la vita! Vieni verso la vita, Mammina! Avremo la tua Bibbia come uno stendardo. Tanner alla carica! Madame-Dieu ed io contro la solitudine dell'uomo. Eh, Mammina, Eh...

*(Mammina scuote la testa).*

MAMMINA - Solo ombre là fuori! Noi dovremmo avanzare tra rovine, simulando.

ADAM - Sì. E dovremmo chiedere il permesso per andar via.

*(Adam si alza dal letto. Sistema il cuscino di Mammina).*

Riposa calma, adesso. Cercherò aiuto...

*(Muove un passo verso la porta. Poi si gira).*

Qualcuno in alto, vero? Colonnello o capitano?

*(Mammina scuote la testa).*

Tenente?

*(Mammina scuote la testa).*

Sergente?

MAMMINA - No. Era solo il caporale Jones.

*(Adam annuisce e va lentamente verso la porta a sinistra).*

ADAM - Caporale Jones... Non vale manco la pena di chiederselo... nemmeno il formicolio... dello zio Caleb.

MAMMINA - ... Puoi sposare Bettya, adesso.

ADAM - Sì.

*(Si gira, guarda verso Mammina, poi ritorna verso la porta e appoggia la fronte sullo stipite).*

ADAM - *(Sussurra)*. Non posso sposare Bettya, tanto per sposarla. Prendere questa donna... per disperazione. Voglio sposare la mia donna ideale. So che ce ne deve essere una!

*(Adam si riprende).*

Non ci metterò molto, solo un minuto.

*(Esce e sentiamo i suoi passi mentre scende).*

*(Mammina si solleva un po' e chiama).*

MAMMINA - Adam!... Adam!

*(Si sentono i passi di Adam che risalgono).*

ADAM - Cosa c'è?

MAMMINA - Ho fame.

*(Adam la guarda incredulo, poi corre ai fornelli. Accende il gas. Prende un recipiente dallo scaffale... probabilmente maccheroni al formaggio che forse lui aveva preparato in anticipo. Ficca tutto nel forno. Rimane un momento immobile).*

ADAM - Pensavo che stessi morendo.

MAMMINA - Infatti!

ADAM - Oh! Per qualcosa di serio. *(Va verso il letto)*. Stavi fingendo, Mammina? Non te lo perdonerei mai!

MAMMINA - Non mi perdoneresti mai? E io?

ADAM - Ogni tentativo di ribellione ed ecco tu cominci a morire. Mollì le palpebre come un cavallino impennato. E io non saprò mai la verità.

MAMMINA - A proposito di Bettya? Abbiamo deciso... Lo abbiamo deciso Adam.

ADAM - Non starai di nuovo fingendo?

MAMMINA - Oh, Adamo?, coltivatore della sua virtù. Adamo l'arrogante. Niente... senza la tua Mammina bambolina. Grande, nelle tue riflessioni, brillante nei tuoi sogni, e una volta passata quella porta, stupido e inutile.

ADAM - *(Con durezza)*. Tu non hai sbagliato mai, eh? E va beh!...

*(Adam afferra il suo pacco, taglia lo spago con un coltello preso dal cassetto turco).*

Da questo momento sarà scintillante, riservato, umile, orgoglioso, puro e sozzo, odioso, amabile. Non nero, né biancosporco... E sarò a metà del mio cammino verso la totale incomprensione.

*(Si ferma per un secondo malinconicamente).*

E farò lo strozzino nello spazio. Una quantità di orologi di ogni genere. Nessuno vorrà il tempo... Felicamente a metà tra le sfere... Senza più niente di umano.

*(Adam strappa la carta del pacco e tira fuori una tonaca da monaco di colore sgargiante, come se fosse stata fatta su suo disegno. Un bel marrone, forse, con una bella fodera di seta azzurra).*

*(Si toglie le scarpe e infila dei sandali presi dal pacco e poi un cordone bianco per cintura. Infine un grande crocifisso di legno da appendere al collo... Adam si ammira nello specchio/pubblico).*

MAMMINA - Sei penny per vedere il grande zio Tobias nella sua gabbia di vetro. E quanto per vedere te, Adam?

ADAM - Quanto per vedere me? Oh, dovrei comprarti un abbonamento, tesoro! Posso essere papa la settimana prossima.

*(Batte con forza le mani. Poi fa un cenno con la testa verso il forno).*

Bene! Vuoi la minestrina, seguita dalla preghiera serale?

MAMMINA - No! Prima la preghiera e poi la minestrina.

*(Adam tira fuori la scala a pioli e assume il suo atteggiamento consueto per il sermone).*

ADAM - Siamo tutti travestiti, ragazzi! Tutti fratelli sotto questa enorme coperta di lana. Solo alcuni buchi per far passare gli strani rumori di Dio. L'uomo al piano di sotto col suo fermaglio che dice «Reparto Indiano», mai andato oltre i Bar Karachi a Paddington. E Madame-Dieu e la sua parrucca azzurra... che si protegge indossando la mia pelle. E voi ragazzi! ... Che vi fate crescere i capelli per nascondere i vostri dubbi. Siamo tutti travestiti. *(Annuisce)*.

Vengo dal polveroso reparto di Archeologia, un po' dopo l'Ornitologia, vetrina nove. Un pappagallo intellettuale da Longest Bridges. Fatemi delle domande! Vi risponderò. È facile trovarmi. È facile trovarmi. Guardate sotto Pesi e Misure, a sinistra del calendario ebraico!

*(Punta un dito).*

Quante larve stanno su un pasticcino marcito? Ve lo dirò. Ve lo dirò! Quale fu la prima lady a entrare in parlamento? Ve lo dirò! Io ve lo dirò!

*(Adam congiunge le mani e guarda verso il cielo)*. Oh! Cristo, se solo riuscissi a risolvere uno dei grandi misteri dell'esistenza salvando un bambino indifeso... O a correggere l'errore di un momento...

Ai piani inferiori tutti, al museo. Una discesa continua dalla gloria. Tutto quello che è meglio lasciare alle spalle. Da Adam a Adam. Amen.

*(Adam abbassa gli occhi, e così pure Mammina che congiunge le mani non appena lui dice).*

Preghiamo!

*(Le luci si spengono).*

## SIPARIO

© Charles Dyer e Giuseppe Marcenaro, 1988. Testo depositato presso la Siae, in Roma.

L'ESORDIO DI DUE REGISTI

BRAVI, RAGAZZI  
MA POI, CHE SUCCUDE?

Pubblichiamo volentieri la testimonianza di due registi esordienti — Barbara Ancillotti e Alberto Ferrari — che, forti del loro entusiasmo giovanile e senza una vera e propria struttura teatrale, hanno presentato a Milano *La cantatrice calva*, ottenendo fiducia e consenso.

*La passione per il teatro è cosa magnifica a venticinque anni se resta tale, se non diventa una sorta di malattia il cui unico rimedio è un riconoscimento ufficiale, un ingresso effettivo nel teatro professionista. Tutto questo, per chi vuol essere regista, è a nostro parere ancor più difficile del voler essere attore. Due sono le vie praticabili: seguire una scuola di qualificazione professionale oppure chiedere ad un regista, attraverso una sequela infinita di conoscenze, di assistere ai suoi spettacoli sperando non solo di imparare qualcosa nel corso del divenire dello spettacolo, ma che il regista si accorga delle tue capacità. E proprio queste due vie, una dietro l'altra, hanno costituito il nostro iter formativo. Abbiamo per tre anni seguito come volontari vari allestimenti del Piccolo Teatro, di Cooperative e di compagnie private. Alla fine abbiamo capito che l'istituzione del volontariato, utilissima per cominciare, agiva più a nostro danno che a nostro favore, perché il riconoscimento di una acquisita professionalità, almeno come assistente, tardava a venire. Era giunto il momento di fare qualcosa da soli, di diverso dalle nostre regie a livello universitario; ma come, con quali aiuti? Dove poter fare uno spettacolo? In uno dei soliti*

*teatrini decentrati dove né critica né pubblico si sognano di venire? No, senza arrivare a vere manie di grandezza, occorre una idea che sicuramente sarà già stata praticata, ma che per noi era nuova. Seguendo la formula del lunedì, giorno di riposo nel teatro, abbiamo proposto, al pubblico per noi così inconsueto di un teatro del centro, la nostra idea: La cantatrice calva di Ionesco. Per nostra fortuna la proposta è stata ben accolta da Mario Maramotti del Teatro San Babila, che ci ha spianato la strada anche organizzativamente, lasciandoci realizzare dei lunedì con un ottimo riscontro di pubblico.*

*Con quali soldi? Con quelli di tre sponsors trovati mediante un capillare lavoro di ricerca (leggi, praticamente, porta a porta), che hanno pagato le spese dello spettacolo in cambio di pubblicità sulle nostre locandine e depliant, distribuiti al San Babila. Niente soldi pubblici, troppo difficili da ottenere e troppo lenti ad arrivare. Una scommessa del tutto privata.*

*Come portare al nostro spettacolo la stampa? Qui, parte del nostro ragionamento si è rivelata sbagliata. A parte le ottime presentazioni dell'iniziativa, apparse un po' su tutti i giornali, solo il critico de Il Giorno e tre critici di provincia hanno accordato allo spettacolo la fiducia che avevano espresso con le presentazioni, venendolo anche a vedere e scrivendone (tra l'altro molto bene). Per gli altri, il giorno di riposo è rimasto tale.*

*Chi è un regista al suo primo lavoro «ufficiale»? È un regista per necessità fortemente accentrato-*

*re; non delega, e perciò impara ad essere amministratore, organizzatore, fonico, elettricista, macchinista, addetto stampa, ecc. È un regista spinto unicamente dal desiderio di vedere giungere a buon fine un lavoro estremamente complesso.*

*Conclusioni: traiamo queste conclusioni nel momento in cui riprendiamo l'affannosa ricerca degli sponsors per il prossimo spettacolo: operazione riuscita per noi registi, parole di lode da tutti, proposte di imminenti lavori, fiducia per altre analoghe iniziative anche più «regolari». Noi non intenderemo abbandonare questo trampolino di lancio del lunedì, ma è presto per parlare della prossima stagione. Meno bene è andata ai ragazzi della Civica, del Cta e dei Filodrammatici che hanno lavorato con noi, perché non sono riusciti a mostrare il loro lavoro ad altri registi. Meritavano di più. Ci chiediamo se avremo ancora il coraggio di dedicarci totalmente ad una iniziativa analoga, ma in fondo la risposta già la sappiamo, sappiamo che il teatro è una malattia incurabile.*

BARBARA ANCILLOTTI  
ALBERTO FERRARI

Uno pseudo critico  
che processa Strehler

Scrivo in difesa della recente realizzazione pirandelliana di Strehler contestata da Paolo Granzotto sulle pagine del *Giornale*. Lo pseudo-critico grida allo scandalo per qualche taglio di battuta e per un finale che non è stato affatto cambiato: il regista ha aggiunto di suo un sipario che cala isolando l'ignota con la Demente in un gesto, a mio parere, di profondissima Pietà. Quando il Granzotto parla di testo snaturato, riscritto e tradito non ha ben presente, forse, certe operazioni di Castri che davvero avevano il potere di trasformare i testi di Pirandello. Credo, inoltre, che i dieci minuti di applausi finali smentiscano ampiamente le sentenze pronunciate *ex-cathedra*, col tono della recensione, da un incompetente. *Andrea Pascal*

## ANDAR PER CASTELLI

*I volumi che restano nel tempo a documentazione di un tempo*

Composti con i tipi della «Monotype», stampati in tipografia su carta opaca, riproduzione disegni su clichés, rilegatura in tela con cofanetto in tutta tela, formato 24x32, tavole in cartoncino con disegno di castello firmate dal pittore, edizione numerata da uno a millecinquecento esemplari.

Tutti i volumi hanno schede che presentano diffusamente i castelli storicamente più importanti con ampi riferimenti a tutti quelli esistenti nel territorio trattato.

Ogni ricerca è sempre corredata da un disegno a piena pagina eseguito in esclusiva per la collana dai migliori artisti italiani e stranieri.

<i>Da Torino tutto intorno</i> , pp. 226 - disegni 30 (rist. anastatica 1987)	L. 120.000
<i>Da Cuneo tutto intorno</i> , pp. 225 - disegni 30	L. 280.000
<i>Da Asti tutto intorno</i> , pp. 276 - disegni 30	L. 300.000
<i>Da Ivrea tutto intorno</i> , pp. 366 - disegni 35	L. 340.000
<i>Da Vercelli da Biella tutto intorno</i> , pp. 480 - disegni 40	L. 360.000
<i>Da Novara tutto intorno</i> , pp. 736 - disegni 54	L. 390.000
<i>Da Alessandria da Casale tutto intorno</i> , pp. 756 - disegni 70	L. 450.000



EDIZIONI  
MILVIA

Via San Quintino, 28  
Tel. 011/517421-515421  
10121 Torino

*Lo scaffale/teatro*

TESTI

LUIGI CANDONI  
**EDIPO A HIROSHIMA**  
pp. 80 - L. 10.000

ROBERT LOWELL  
**MIO CUGINO,  
IL MAGGIORE MOLINEUX**  
Introduzione, traduzione e note  
di Barbara Nugnes  
pp. 50 - L. 8.000

ITALO FRANCESCO BALDO  
**ED ERA UN UOMO**  
(F.W. Nietzsche)  
pp. 59 - L. 10.000

ISABELLA CASONI  
**MISTERO IN DUE TEMPI**  
pp. 99 - L. 10.000

DARIA MARTELLI  
**LE STREGHE**  
(Premio Vallecorsi)  
Prefazione di Carlo Vallauri  
pp. 88 - L. 10.000

RENZO RICCHI  
**LA CORONA D'ORO**  
Prefazione di Uta Treder  
pp. 64 - L. 8.000

UGO RONFANI  
**SERATA D'ONORE**  
Prefazione di Giovanni Calendoli  
pp. 76 - L. 10.000

HENRY JAMES  
**TEATRO**  
a cura di Enrico Groppali  
pp. 160 - L. 18.000



**PIOVAN**  
un'editoria per il teatro



**BENIAMINO  
GIGLI**

Paolo Padoan

Il Profanato del '50  
PIOVAN EDITORE



**TOTI  
DAL MONTE**

Paolo Padoan

Il Profanato del '50  
PIOVAN EDITORE



**ENRICO CARUSO**

Paolo Padoan

Il Profanato del '50  
PIOVAN EDITORE



**CESCO  
BASEGGIO**

R. Monaco - G. Zanotto

Il Profanato del '50  
PIOVAN EDITORE

**ABANO TERME**  
Via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767

# DOVE TROVERETE LA RIVISTA

HYSTRIO è in vendita nelle principali edicole e nelle seguenti librerie:

## Torino:

Agorà - via Pastrengo 7 (tel. 011-505723)  
Book store - via S. Ottavio 10 (tel. 011-871076)  
Campus libri - p.zza Carlo Felice 54 (tel. 011-530236)  
Celib - via S. Ottavio 20 (tel. 011-835114)  
Comunardi - via Bogino 2 (tel. 011-83975647)  
Dante Alighieri dei Fogola - p.zza Carlo Felice 19  
Feltrinelli - p.zza Castello 9 (tel. 011-541620)  
Oolp - via Principe Amedeo 29 (tel. 011-8122782)

## Milano:

Edicola Algani - Galleria Vittorio Emanuele II 11 (tel. 02-861438)  
Al Castello - via S. Giovanni sul Muro 9 (tel. 02-800052)  
Calusca - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)  
Centofiori - p.zza Dateo 5 (tel. 02-7381670)  
Clued - via Celoria 20 (tel. 02-230529)  
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)  
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)  
Dello Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)  
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)  
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)  
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)  
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)  
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)  
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)  
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)  
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)  
Unicopli - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

## Gallarate:

Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

## Como:

Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

## Trento:

Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

## Padova:

Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

## Verona:

Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

## Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

## Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

## Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

## Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

## Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

## Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

## Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

## Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)

Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)

Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)

Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)

Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

## Cecina:

Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

## Livorno:

Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)

Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

## Massa:

Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

## Pesca:

Franchini - B. Vittoria 18

## Piombino:

Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

## Pisa:

Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)

Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)

Vallerini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

## Siena:

Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

## Roma:

Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)

Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)

Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)

Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)

Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)

Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)

Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messagerie - via della Mercede 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

## Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

## Terni:

Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

## Napoli:

De Perro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)

Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)

Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)

Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)

Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)

Lexikon - via Lloy 11 (tel. 081-5514775)

Marotta - via dei Mille

Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

## Bari:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

## Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

## HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 30.000 (trentamila) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

Ho versato la quota di L. 30.000 (trentamila) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome ..... Cognome .....

Via ..... Città ..... Cap .....

*A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per festeggiare l'uscita di HYSTRIO. Ogni beneficiario di un abbonamento dono, sarà avvertito del dono e della sua provenienza.*



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



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

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

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE  
L. 350

Direzione Amministrativa

**HYSTRIO**

PIOVAN EDITORE

Via Montegrotto, 41  
35031 ABANO TERME (PD)

*L'editore è impegnato a migliorare la tempestiva consegna della rivista ai signori abbonati. Siccome sono stati riscontrati casi di disservizio postale, gli abbonati che non abbiano ricevuto, o abbiano ricevuto con eccessivo ritardo la rivista sono pregati di esporre direttamente i rilievi del caso, anche telefonicamente, a Piovan Editore - via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD).*

## **CRT E LA CULTURA: "PREMIO GRINZANE CAVOUR" 1988.**

La CRT si pone a fianco della Società Editrice Internazionale, della Città di Alba e della Regione Piemonte per la 7<sup>a</sup> edizione del Premio Grinzane Cavour, organizzato in collaborazione con il Ministero della Pubblica Istruzione. Un riconoscimento alla letteratura italiana e straniera assegnato con il giudizio dei giovani studenti italiani.

Nell'ambito del Premio Grinzane Cavour la CRT ha contribuito ad istituire nelle città di Torino, Milano, Sanremo, i **LABORATORI DI LETTURA**. È un'iniziativa rivolta ai giovani delle Scuole Medie Superiori, ideata per diffondere ulteriormente il gusto della lettura di testi non solo finalizzati a programmi di studio.

 **BANCA CRT**

Cassa di Risparmio di Torino



**PRODOTTO E DISTRIBUITO DA GRUPPO ITALIANO PELLETTIERIE**

Via Modena, 31/E - 10152 TORINO - Tel. (011) 238023-4-5