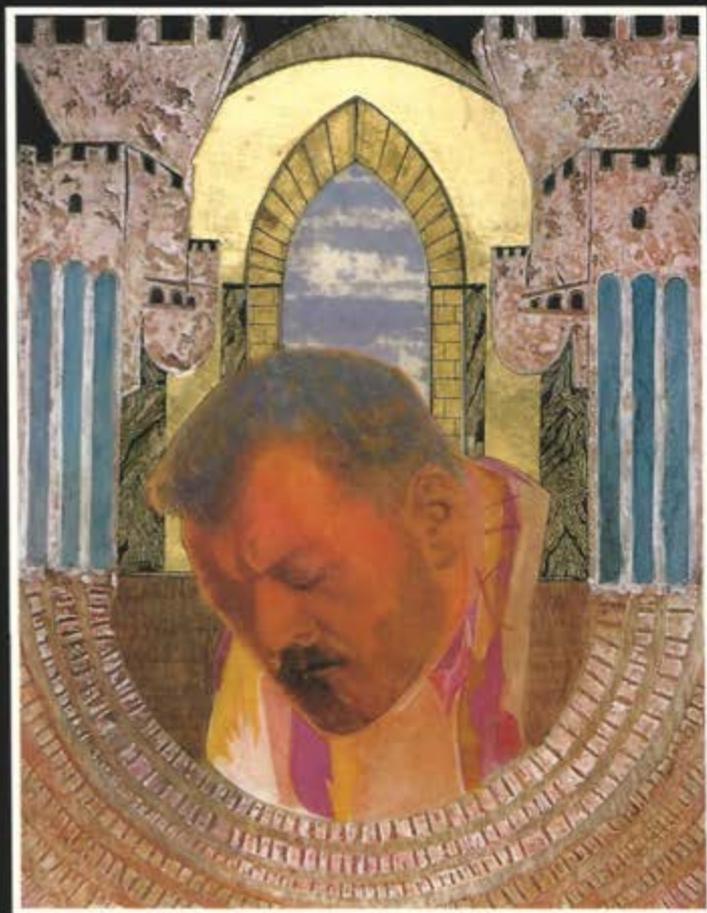


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



La legge Carraro punto per punto - Cartellone '88-'89: si rivede l'autore italiano - Patrice Chéreau (copertina): "Non tornerò in Italia" - Pamela Villoresi: "Il mio breve passato, il mio lungo futuro" - Vasil'ev: "I miei Sei Personaggi" - Come Stalin assassinò Mejerchol'd - Sade e la Rivoluzione - Il teatro di James - Dossier Napoli: gli eredi di Eduardo - Teatro toscano ieri e oggi - Nuova danza: Reinhild Hoffmann e Karine Saporta - Grandezza e miseria dei Festival: Avignone, Edimburgo, Spoleto, Taormina, Verona, Fiesole, Gibellina - Ma esiste il teatro africano?

ANTONUCCI - ATTISANI - BATTISTINI - BISICCHIA - CALEFFI - CALENDOLI - CAVALLI - DANZUSO - DOPLICHER - FAGGI - FINZI - GROPPALI - LIBERO - LUCCHESINI - MAMONE - PISTILLO - RICCI - RIGOTTI - SABA SARDI - VACCARINO

**TESTI: DRACULA, DI ALESSANDRO SERPIERI
SEI POESIE INEDITE DI RUGGERO JACOBBI**

PIOVAN EDITORE

Segui la Tua Musa



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

 **SIP**

Yuppie, Duetto e Tristar sono i nuovi telefoni SIP che rispondono per te quando sei fuori 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 di circa 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.



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 Marré Brunenghi, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Magda Poli

Grafica:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Fabio Battistini, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armando Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Rossana Bonadei, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Calari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Rudy De Cadaval, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Franco Garnero, Armand Gatti, Angela Gorini Santoli, Enrico Grop-pali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Geozzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Viola Lou Canali, Mario Lunetta, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Giuliana Morandini, Gian Renzo Mor-teo, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Roberto Pargaglioni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoro, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Teti, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Rosa Giannetta Treviso, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:

Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), 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. 50.000

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

EDITORIALE - L'autunno caldo del teatro italiano	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - I 23 punti della Legge Carraro - Strehler: «Ho pronto un mio progetto»	3
POLEMICA - Miseria senza nobiltà - Antonio Attisani	6
CARTELLONI - La stagione '88-89: guarda chi si rivede, l'autore contemporaneo - Furio Gunnella	7
MUSEO GREVIN - La morte di Mejerchol'd: finalmente la verità su un altro crimine di Stalin - Béatrice Picon-Vallin	11
INTERVISTA - Chéreau l'italien nella gloria di Avignone - Ugo Ronfani Tutto l'Off del Festival avignonese - Melina Miele	12
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	19
FESTIVAL - Miseria e nobiltà della prosa a Spoleto - Il «Piacere» di D'Annunzio - Sepe alla Versiliana - Il futuro di Sant'Arcangelo - Cura di giovinezza per l'Estate Fiesolana - Rassegna dei due mari ad Altomonte - Shakespeare proscritto da Taormina? - L'utopia dell'Olimpico - Made in Italy a Edimburgo - L'antifestival di Montepulciano - Silvia Borromeo, Giovanni Calendoli, Gilberto Finzi, Livia Grossi, Luisa Marré, Carmelo Pistillo, Karin Wackers	20
LABORATORIO - Shakespeare al microscopio: intervista con Serpieri - Silvia Borromeo	32
Vasil'ev: I miei «Sei personaggi» - Fabio Battistini	38
FIGURE - Il teatro dell'assurdo di Sade alla Bastiglia - Giancarlo Ricci	42
UNIVERSITÀ - I fastosi archivi teatrali della Spagna - Sara Mamone	44
RICERCA - Gesù va all'inferno fra diavoli e mostri - Giovanni Antonucci	45
TEATROPOESIA - Rapporto su Pulcinella - Gilberto Finzi	46
Il teatro della memoria in Jacobbi (con sei inediti) - Fabio Doplicher	48
FIGURE - A colloquio con Pamela Villoresi, Premio Duse 1988 - Ugo Ronfani	52
POLEMICA - Ma esiste proprio un teatro africano? - Labou Tansi, Saba Sardi	57
FESTIVAL - A Gibellina il destino delle «Troiane» - Marina Cavalli	58
MUSEO GREVIN - Pirandello e il fascismo: l'estate di Monteluco - Domenico Danzuso	61
La comicità beffarda della commedia toscana - Paolo Lucchesini	64
DOSSIER NAPOLI - Partono da Eduardo e arrivano a Beckett - L'estro partenopeo a conflitto col business - De Fusco l'uomo «nuovo» - Napoli e l'avanguardia - Andrea Bisicchia-Luciana Libero	72
DANZA - L'estate di Karine Saporta - Domenico Rigotti	78
Reinhild Hoffmann fuori dalle etichette - Elisa Vaccarino	79
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	81
RILETTURE - L'ostinato fantasma che perseguitò James - Enrico Grop-pali	88
BIBLIOTECA - Il teatro «rauco» di De Monticelli - Musatti drammaturgo esordiente - Schede	90
IL TESTO - «Dracula», di Alessandro Serpieri, dall'opera di Bram Stoker - Presentazione dell'autore, scheda critica di Gilberto Finzi	94
IN COPERTINA - Patrice Chéreau, re di Avignone, composizione originale di Vannetta Cavallotti	

L'AUTUNNO CALDO DEL TEATRO ITALIANO

La gente di teatro ha cominciato l'esame del disegno di legge Carraro per la Prosa. E ha preso atto che la scure dell'austerità si è abbattuta subito proprio sullo Spettacolo, con un taglio di cento miliardi. Si può già dire questo: che l'efficientismo ministeriale dal quale aveva preso corpo il progetto legislativo sembra destinato ad arenarsi nel mar dei sargassi delle perplessità, delle obiezioni e delle opposizioni. Inveterata mania italica della discussione sofisticata? Oggettiva insufficienza della proposta legislativa? Probabilmente, l'una e l'altra cosa.

Della legge Carraro *Hystrio* dà nelle pagine seguenti una esposizione sintetica ma conforme. Sul fronte del no si è schierato Giorgio Strehler, raggiungendo così — ed è stato motivo di sorpresa per taluni — quei fautori della sperimentazione che non avevano tardato a denunciare nel progetto del ministro il predominio di una logica mercantile sulle ragioni dell'arte. La denuncia che il sen. Strehler, nell'annunciare una propria proposta di legge, muove contro il profilo basso del dispositivo ministeriale non è di diversa natura. La proposta del direttore del *Piccolo* — se abbiamo capito bene — è quella di una rifondazione unitaria di tutto il teatro, quello pubblico compreso, antepoendo lo specifico artistico e culturale alla logica manageriale del profitto o, quanto meno, del pareggio: l'investimento nella cultura non essendo monetizzabile e l'evento teatrale essendo, nei suoi momenti migliori, coinvolgimento il più ampio possibile della collettività al livello più elevato della qualità.

Dunque, non la speditezza legislativa in cui sperava Carraro, ma un dibattito destinato ad allargarsi a cerchi concentrici. E qui, senza volere apparire come i sostenitori ad oltranza di una legge purchessia (non abbiamo dimenticato quanto diceva Eduardo: meglio l'assenza di un quadro legislativo che una regolamentazione zoppa), ci sia consentito di segnalare un pericolo.

Non ingannino, infatti, i lampioni della festa di Taormina, né il folklore di quei supermarkets dell'usato che son diventati i Festival d'estate. Dietro l'apparente floridezza di una spet-

tacolarità fine a se stessa (che comporta un cattivo uso del pubblico denaro), fra il rilancio — disinvolto fino all'arroganza — di un teatro del disimpegno e l'isolamento di certa sperimentazione paga di una catacombale ritualità, davanti alla drammatica caduta di tensione degli Stabili (come ha mostrato il caso Baudo a Catania), grande è la confusione ed estrema la miseria della scena italiana.

Nessuno, si capisce, oserebbe riproporre un ritorno al teatro di gioco e al capocomicato di prima della guerra. Nella realtà sta accadendo anche di peggio. Saltano uno dopo l'altro i filtri selettivi, le strutture di accoglimento e di distribuzione prediligono la mediocrità. E la «caccia al critico» inaugura l'era del conformismo, dell'autoincensamento, di una generalizzata impunità.

I risultati si vedono: il cartellone della stagione '88-'89, a parte qualche incursione nel repertorio contemporaneo, ricicla imperturbabilmente il *déjà vu*, ripropone con paranoica insistenza gli stessi testi, le stesse regie, gli stessi interpreti. Stiamo entrando in una fase di estenuata, non magnifica decadenza basata sull'autocelebrazione.

Ora, e per fortuna, c'è ancora chi non si rassegna a questo stato di cose. E dalle miserie presenti, rifiutandosi di partecipare all'ultimo ballo del *Titanic*, trae una sacrosanta indignazione, salutari proponimenti per una battaglia riformatrice.

Il pericolo — si diceva — è proprio questo: che la discussione, opportuna e necessaria, possa degenerare nella chiacchiera, eternizzarsi secondo un costume italiano che preferisce il *dire al fare*. Tanto da sopire insofferenze, inquietudini, propositi riformatori. Col che si farebbe il gioco di quanti in alto e in basso, nel privato e nel pubblico, hanno interesse a mantenere le cose come sono.

Evitiamo confusioni. Ci sono due soli schieramenti possibili, in questo autunno caldo del teatro italiano: il movimento della riforma e il partito della conservazione. I piccoli calcoli, le guerriglie di posizione, gli accomodamenti tattici nuocciono soltanto al teatro.

I 23 PUNTI DELLA LEGGE DEL MINISTRO DELLO SPETTACOLO

CARRARO: ECCO LA MIA RIFORMA

Si punta su una strategia selettiva della progettualità e dell'intervento governativo - Un organo di collegamento con le Regioni e una commissione nazionale ridotta a 11 membri - Albi nazionali locali delle attività di rilevanza culturale da ammettere alle sovvenzioni o ai contributi, erogati soltanto se sussistono stabilità e continuità nel lavoro produttivo - Nuove classificazioni: imprese pubbliche di interesse nazionale (Stabili pubblici), organismi di pubblico interesse (Stabili privati), Teatri nazionali (anzianità quarantennale, eccetto per Roma) e, nel '92, un Teatro d'Europa - Eti: priorità alla progettualità sulla distribuzione, anche per la sperimentazione e la danza; incompatibilità per gli amministratori che siano impresari - Incremento previsto per l'export teatrale.

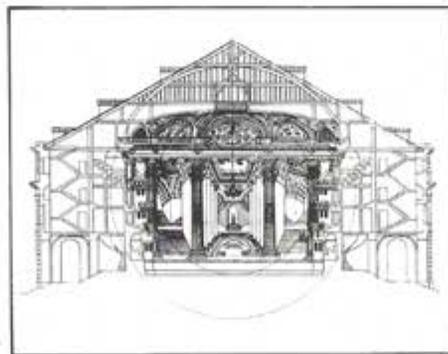
Nel presentare a Taormina il suo disegno di Legge per la Prosa, ora all'esame delle istanze politiche e legislative della Repubblica, il ministro Franco Carraro ha raccomandato l'attenzione e la collaborazione, «in uno spirito costruttivo», di tutti gli operatori teatrali.

Poiché la collaborazione comincia dalla corretta informazione, *Hystrio* (che sul numero precedente aveva dedicato alla elaborazione della Legge una inchiesta problematica a più voci) ritiene di fare cosa utile riassumendo, in termini di oggettività, l'essenziale del progetto ministeriale, quale risulta dall'articolato in 23 punti che lo compone.

Le fonti del *digest* del progetto che pubblichiamo sono il testo che il ministro ha elaborato con i suoi collaboratori (fra questi il direttore generale Rocca e il responsabile per gli Affari legali Manna), le dichiarazioni rese da Carraro a Taormina e in altre sedi, nonché le anticipazioni emerse negli ambienti del ministero e del Parlamento.

Intenzioni ed obiettivi della legge sono esplicitati con apprezzabile chiarezza, e sul piano dei principi sembrano difficilmente contestabili. Resta da vedere se le classificazioni delle strutture teatrali, le caratteristiche degli organi di consultazione e di governo del settore, i criteri di riforma dell'ETI e degli altri organismi, nonché le modalità di partecipazione e di consultazione di enti, categorie ed esperti — così come indicati nel progetto — rispondono e alle intenzioni e agli obiettivi. È su questi punti che si svilupperà il dibattito, nei convegni di questo fine anno (fra l'altro, quello promosso a Milano dalla Regione Lombardia il 20 e 21 ottobre) e in Parlamento.

Su questi punti *Hystrio*, beninteso, si riserva di intervenire. Ma per ora, ripetiamo, ecco una esposizione sintetica del disegno di legge. Esso mira — dice il ministro proponente — ad avviare un processo di riorganizzazione delle strutture teatrali pubbliche e private, attivando, nel contempo, una moderna strategia selettiva sia della spesa pubblica che della progettualità culturale. E questo incidendo il più possibile nel quadro istitu-



zionale, dunque anche nei rapporti tra lo Stato, le Regioni e gli enti locali. A tal fine è previsto un Comitato di coordinamento per la programmazione del quale fanno parte gli assessori alla Cultura delle Regioni. Compito di questo organismo di consultazione sarà quello di assicurare — dice il dispositivo di legge — «la più equilibrata distribuzione delle risorse sul piano territoriale, in accordo con gli enti locali».

Accanto al Comitato di coordinamento è prevista una commissione nazionale del Teatro di Prosa, cui sono conservati gli stessi com-

piti delle commissioni consultive preesistenti. Il numero dei componenti sarebbe però ridotto ad undici fra istituzioni pubbliche (ministero del Turismo e Spettacolo, ministero della Pubblica Istruzione) e rappresentanti del mondo teatrale, 4 dei quali designati dalle categorie imprenditoriali, 2 rappresentanti i lavoratori dello spettacolo e 2 indicati come personalità di chiara esperienza professionale designati dal ministro.

Il progetto di legge definisce poi le imprese di spettacolo di Prosa da un lato e gli enti di promozione teatrale dall'altro. Per le prime è richiesto il carattere della stabilità e continuità dell'attività di produzione, di distribuzione e di esercizio, mentre viene lasciata libertà di costituzione in forma individuale o collettiva e cooperativistica, nonché nella forma di Società per azioni o Società a responsabilità limitata.

Nell'ambito di tali imprese, assumono particolare rilievo quelle di interesse pubblico, in quanto costituite con l'intervento delle Regioni o enti locali, oppure in forma societaria con partecipazione pubblica non inferiore al 40 per cento.

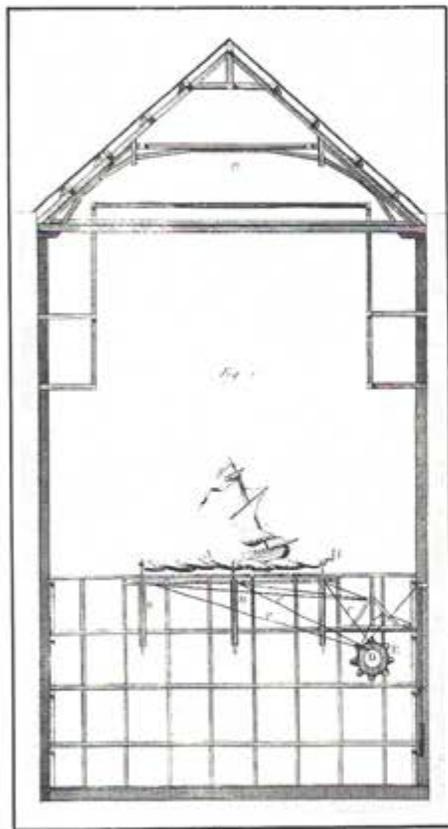
Le imprese di pubblico interesse — per le quali è previsto il reinvestimento degli utili di gestione — possono assumere rilevanza regionale o nazionale a secondo dell'area di operatività, della struttura organizzativa e del progetto culturale. Destinatarie dell'intervento statale sono quelle di rilievo nazionale, che vengono così distinte nel progetto di legge: 1) *Imprese di interesse nazionale*, cui vengono richiesti i requisiti previsti per gli attuali Stabili a iniziativa pubblica. In proposito, gli spunti innovativi riguardano:

a) L'emanazione di uno statuto tipo che pre-

vede che il ministro nomini il consiglio di amministrazione, espressione degli enti locali, un amministratore delegato con incarico quinquennale e un direttore artistico con incarico almeno biennale, su proposta del consiglio di amministrazione;

b) Inquadramento nel novero delle imprese pubbliche di interesse nazionale degli Stabili a tale titolo riconosciuti al 31.12.'88. Quora vengano a mancare successivamente i requisiti richiesti dalla legge, i Teatri stabili interessati sono inquadrati tra le imprese di spettacolo di pubblico interesse a rilevanza nazionale, in presenza dei requisiti richiesti per questa categoria.

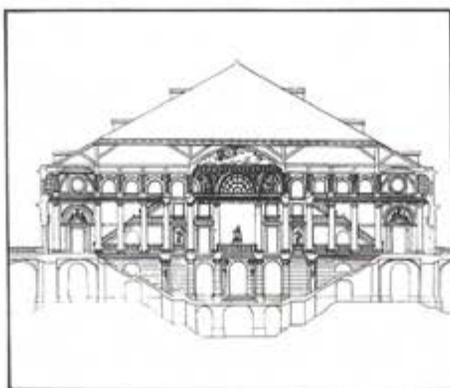
c) Si prevede, infine, l'istituzione di Teatri Nazionali: qualifica cui accedono le imprese pubbliche di interesse nazionale che abbiano maturato o maturino quarant'anni di ininterrotta attività come Stabile. Viene inoltre richiesto a tal fine, che l'impresa si doti di un teatro di proprietà esclusivamente pubblica



con capienza di almeno 700 posti e dotato di spazi complementari per prove, centro studi, biblioteca e sala conferenza, e che presentino una gestione finanziaria sana sia per quanto concerne il pareggio di bilancio che l'adempimento degli obblighi contrattuali con il personale. In particolare è riconosciuta la qualifica di Teatro Nazionale al Teatro di Roma, purché risponda a sua volta ai requisiti gestionali sopra enunciati, e questo per le esigenze di rappresentanza della capitale. Infine, è previsto che nel 1992, in occasione della piena integrazione europea, sia istituito un Teatro d'Europa, nell'ambito di una più generale intesa con gli altri Stati della Comunità, per realizzare un moderno sistema teatrale a rilevanza internazionale.

2) Gli attuali Stabili privati, in presenza dei requisiti già previsti dalla circolare del 12 maggio 1988, n. 108, sono riconosciuti *Imprese di produzione di pubblico interesse a rilevanza nazionale*.

3) Le altre attività di produzione, distribuzio-



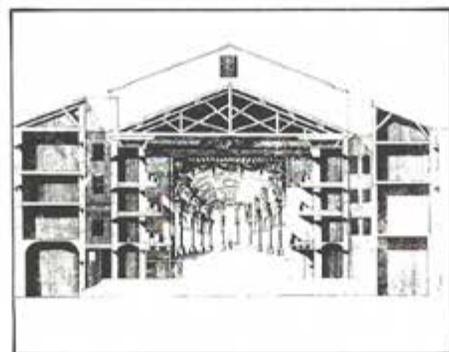
ne ed esercizio a carattere privato vengono riconosciute *imprese di rilievo nazionale* se rispondenti ai requisiti già richiesti dalla circolare 108.

In sostanza il disegno di legge tende a precisare che l'intervento statale si indirizzerà esclusivamente a favore delle imprese di produzione, distribuzione e di esercizio garanti di un progetto con il carattere dell'annualità e della stabilità, questa riferita non solo alle strutture, ma soprattutto al progetto di attività.

Le attività teatrali che non comportino l'esercizio di una impresa ma che si realizzino soltanto su un piano culturale (teatro universitario, organismi di divulgazione e informazione, gruppi teatrali non professionistici, attività di perfezionamento professionale di quadri artistici e tecnici, enti promotori di Festivals), sono considerate complessivamente «*Enti di promozione teatrale a rilevanza nazionale*», quando abbiano requisiti di particolare validità culturale, progettuale e organizzativa.

Per quanto riguarda gli *Enti pubblici teatrali*, secondo il disegno di legge viene completamente riformato l'assetto istituzionale ed operativo dell'ETI. In particolare, è soppresso il comitato esecutivo, e il consiglio di amministrazione viene ridotto a 7 componenti — inclusi il presidente e il vice-presidente — di cui 4 designati dal ministro (tra i quali uno come presidente ed uno come vice-presidente); 2 esperti designati dalla Commissione nazionale del Teatro ed un esperto per la danza designato dalla Commissione centrale per la Musica. È indicata l'incompatibilità della carica di consigliere dell'ETI con l'esercizio della professione nel campo della imprenditoria teatrale.

Vengono inoltre previste conferenze di servizio (non meno di due l'anno), per un confronto tra il consiglio di amministrazione dell'ETI e le categorie interessate, in sede di impostazione del programma annuale e di relazione consuntiva. Si prevede anche che l'ente possa dotarsi di un autonomo regolamento di amministrazione e contabilità, viste le



esigenze di promozione culturale.

Le finalità dell'ETI vengono insomma ridisegnate nel senso di ridurre l'attività distributiva delle compagnie teatrali ed accentuare invece l'attività di promozione, di progettualità e di diffusione di iniziative teatrali già riconosciute a livello nazionale. Finalità del tutto nuove dovrebbero essere l'attività promozionale dell'Ente Danza, l'istituzione di premi annuali alla ricerca e alla sperimentazione, l'organizzazione di rappresentazioni teatrali finalizzate all'assegnazione dei premi, la costituzione di un centro di documentazione, con libri e audiovisivi, di rappresentazioni teatrali e di danza di particolare rilievo.

Per quanto riguarda l'Istituto nazionale Dramma antico (INDA), viene prevista dalla legge la composizione del consiglio di amministrazione in collegamento con gli enti locali e la Regione. Tra le nuove finalità dell'INDA è sottolineata la collaborazione progettuale ed operativa con l'ETI e con l'Accademia Silvio d'Amico, nonché una produzione internazionale nella particolare materia del Teatro antico greco-romano.

L'intervento finanziario dello Stato si modula — secondo il progetto di legge — con lo strumento della sovvenzione e del contributo, così come ideato nella circolare 108, e cioè riservando la sovvenzione a quelle iniziative che intendono attivare progetti ad alto rischio finanziario ma nel contempo di alta qualità artistica e culturale, e il contributo a iniziative che intendano misurarsi con il mercato, perseguendo in tal caso anche un utile di impresa. Viene anche riproposto l'istituto del progetto speciale, negli stessi termini della circolare.

Per quanto riguarda la promozione teatrale all'estero, previa intesa con il ministero degli Esteri, è previsto un comitato interministeriale al fine di attuare una strategia coordinata con l'utilizzazione in comune degli stanziamenti pubblici e d'intesa con le Regioni.

Il disegno di legge prevede ancora che siano istituiti albi nazionali, regionali e locali nei quali all'inizio di ogni anno teatrale sono censite le attività di rilevanza nazionale, regionale o locale. Lo Stato potrà intervenire finanziariamente solo a favore delle iniziative incluse nell'albo nazionale. Le Regioni possono concorrere al sovvenzionamento delle iniziative di rilevanza nazionale, sostenendo nel contempo quelle di interesse regionale. Gli enti locali, a loro volta, sono tenuti a sovvenzionare le iniziative di interesse prevalentemente locale e hanno facoltà di concorrere al sostegno di quelle di interesse regionale o nazionale. La copertura finanziaria è riferita al Fondo Unico per lo Spettacolo ed al suo sviluppo biennale nell'ambito della legge finanziaria.

Nelle intenzioni del ministero, il complesso delle norme fin qui illustrate dovrebbe riequilibrare nell'insieme l'intervento pubblico nel settore del teatro, conferendogli nel contempo chiarezza e trasparenza, attivando meccanismi di interventi coordinati e non disordinatamente sovrapposti, consolidando le strutture progettuali ed organizzative del settore e aprendo nel contempo spazi per un moderno sviluppo delle attività. □

I disegni sono tratti dalla Collezione dell'Enciclopedia dell'editore Mazzotta, volume «Il Teatro», a cura di Fernando Mastropasqua.

COLLERE E PROPOSTE DEL REGISTA

Strehler: ho pronto un mio progetto di legge



Il dibattito sul disegno di Legge Carraro è già cominciato. Fra i primi ad aprire il fuoco, con veemenza, Giorgio Strehler. Con un ampio articolo su *La Stampa* di Torino del 18 settembre, il direttore del *Piccolo Teatro* (che è anche senatore, eletto come indipendente nelle liste del Pci), manifestamente irritato per non essere stato consultato, ha attaccato frontalmente il progetto e, sostenuta la necessità di difendere un teatro d'arte e di cultura contro i «mercanti del tempio», ha confermato che ha pronta una sua proposta di legge. La esamineremo e la discuteremo; e intanto ecco alcuni passi significativi della presa di posizione di Strehler.

«Occorrerebbe, per prima cosa, essere decisi nell'affermare che la spesa per la cultura è dunque anche in piccola parte per il Teatro, dev'essere tendenzialmente per un "teatro d'arte", proprio oggi, in un momento così difficile per tutto ciò che è spettacolo vivo per uomini vivi e presenti, di fronte all'assalto brutale di tanti prodotti di una subcultura pubblicitaria, e che non rientra nella categoria della Spesa ma in quella della Risorsa. Che la battaglia per la Cultura e non per il "prodotto culturale", per il Teatro e non per il "prodotto teatrale", è una battaglia di tutti, che tutti dobbiamo difendere, almeno un poco, per ciò che ancora resta nella nostra società di visibilmente spirituale, umano e consociativo...».

«Oggi, di fronte al dissesto generale, cosa si pensa di fare, aprioristicamente, se non di ab-

battere le scuri della parsimonia su un settore già depresso e "minimale" quale è quello del teatro, cioè sul disprezzabile mondo dei comici e dei pagliacci, al grido: "Che il Tesoro non spenda più un soldo per far rappresentare Verdi e Goldoni"? Non ho nessun timore nel dire al ministro del Tesoro che frasi di questo genere — riportate dai quotidiani — squalificano intellettualmente. Nè nel ricordargli che ciò che l'Italia spende per la cultura è una cifra vergognosamente bassa, non degna di un Paese che vuole entrare nell'Europa non dico a testa alta, ma almeno non a quattro zampe. E che la somma, poi, assegnata al teatro di prosa è un nulla, è un'elemosina nel folle dispendio generale...».

«A questo punto, io non so più quale senso possa avere un disegno di legge per il Teatro di Prosa. Ma — nonostante tutto e contro tutto — per quanto mi riguarda io, insieme ad altri, ho preparato un progetto di legge per il Teatro di Prosa che mi pare severo e soprattutto onesto, che si propone un confronto democratico sul serio, prima di essere sottoposto alle Camere. Noi non faremo circolari, né relazioni, lasciando nel cassetto l'articolato di una proposta legislativa. La nostra, la faremo leggere a quanti più possibile per ricevere dagli altri critiche ed aiuto. Per migliorarla senza tradirla. Perché noi vorremmo che su questo progetto di legge per il Teatro si formasse nel Paese, nel Parlamento, nel teatro, una maggioranza larga, diversa, fuori dagli schemi e dalla contabilità dei partiti...».

Il «gran rifiuto» di Pippo Baudo

Lo showman Pippo Baudo non sarà, sembra, direttore artistico dello Stabile di Catania. Il noto presentatore si è «irrevocabilmente» dimesso ventiquattr'ore dopo la nomina, ch'era avvenuta a soli tre giorni dal decesso del suo predecessore Mario Giusti e, più precisamente, poche ore dopo le esequie. Motivo del «gran rifiuto» di Baudo: le critiche «non giuste ed esasperate» venute dagli ambienti teatrali e politici che avevano determinato, a suo dire, un clima «non utile ma deleterio» allo svolgimento del mandato, da lui accettato «per spirito di servizio e per amore verso la sua città».

Dunque, colpo di scena. E una brutta storia in più in questo «autunno caldo» del teatro italiano. La rinuncia di Baudo, ancorché frettolosa come l'accettazione, merita tutto sommato rispetto. Senza approfondire quanto dicono le malelingue — che il «gran rifiuto» è dipeso dalla preoccupazione di non compromettere l'esito delle grandi manovre per un ritorno in Rai — sembra apprezzabile il fatto che Baudo abbia voluto risparmiare all'istituzione teatrale della sua città un periodo di discordie intestine. E siccome l'indignazione di certi censori era parsa sospetta, ci si lasci aggiungere che non erano sprovviste di prudenza certe sue decisioni prese subito dopo lo sconcertante provvedimento di nomina: rinuncia a compensi, direzione limitata ad un anno, conferma del cartellone predisposto dal predecessore, scelta di esperti galantuomini come i critici Danzuso e Caponetto.

Purtroppo per l'infortunato Baudo restavano la stranezza della procedura e l'inconsistenza della designazione. Anche evitando di usare la definizione di Nina Vinchi, del Piccolo — «sciaccallata» — il blitz della nomina sulla tomba ancora fresca del povero Giusti, a iniziativa di un presidente del consiglio di amministrazione della stessa area politica di cui Baudo, era tutto tranne che un bel gesto. Il teatro italiano sta già languendo per eccesso di designazioni partitiche, e poiché sulla professionalità di Mario Giusti non si potevano nutrire dubbi, si sarebbe dovuto badare ai meriti culturali e alle competenze. Ora Pippo Baudo — a parte una recita giovanile in *Aspettando Godot* di Beckett, le frequentazioni della scena lirica e l'indubbia abilità di showman televisivo — questi meriti e queste competenze non poteva inventarselo. Spiace per Baudo, che si è ritrovato un'altra volta nei guai. Quanto alla morale della favola, essa non è né nuova né esemplare. Anche nel teatro, ormai, le nomine sono espressione di potere politico. E di quella tendenza a considerare che la popolarità di un esperto in Lotterie di Capodanno e in pubblicità per detersivi possa utilmente sostituire quegli esperti (ce ne sono, messi in area di parcheggio da politici e faccendieri) ostinati a credere che il teatro sia ancora arte, cultura, professionalità. □

ROMA - Mentre è in preparazione una nuova ristrutturazione dell'Ente Teatrale Italiano, anche nell'ambito della nuova legge per il teatro, l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro ha sollecitato l'ETI a una più incisiva attuazione dei compiti istituzionali. L'ANCT auspica che «l'ETI si assuma una doverosa e preminente funzione di direzione culturale, sostenendo scelte coraggiose ispirate alla qualità, e che favorisca inoltre la promozione della drammaturgia contemporanea italiana anche all'estero, unitamente a un'organica e sistematica documentazione della vita teatrale del nostro paese». L'ANCT si augura infine che le linee direttive dell'ETI non si ispirino più a una ripartizione commerciale o politica di serate e piazze.

ORRORI PRESENTI DEL TEATRO E NUOVE REGOLE

MISERIA SENZA NOBILTÀ

ANTONIO ATTISANI

Dovremmo sapere, ormai, che il positivo, in teatro, è sempre stato l'eccezione e non la regola. Il problema di oggi è che le regole si stanno allargando a tal punto che rischiano di non esserci più eccezioni; tutti accettano o subiscono delle regole che rischiano di significare la scomparsa di un'arte teatrale intesa come differenza, come zona di cultura critica invece che come digestivo della mente.

Quali sono queste regole è presto detto. Si tratta di un complesso di norme molto articolato, impossibile da descrivere in dettaglio, ma che si può cogliere nel carattere della cultura dominante in Italia: l'economicismo teorico, l'accento posto sulla razionalità economica e sui premi a chi la realizza, mentre in realtà si opera con alcuni correttivi sostanziali, premiando le cricche di potere, la quantità e la demagogia, raramente la qualità. Insomma, la campagna contro il parassitismo e l'assistenzialismo teatrale, sacrosanta nei suoi slogan, si risolve in pratica nel favoreggiamento del grande parassita o assistito. Il piccolo assistito, simbolo dello scandalo e vittima della demagogia, ha tre alternative: può scomparire, mettersi nella scia di un grande, tentare di diventare grande a sua volta. Il criterio dell'avere sembra scalzare definitivamente quello dell'essere.

La situazione di miseria teatrale che in tal modo ufficialmente si inaugura non riguarda dunque dei fatti materiali, immediatamente tangibili. È una miseria culturale, un inquinamento da cui nessuna delle specie che vive in questo ambiente è indenne. Il virus che si trasmette da corpo a corpo, deformandolo, è identificato: il Denaro. È indistruttibile, non esiste vaccino noto; le più nobili proposizioni etiche, le più belle poetiche da Lui si lasciano contagiare. La miseria, paradossalmente ma non tanto, deriva dalla circolazione dell'agente che dovrebbe escluderla. Per il possesso precario dell'indispensabile denaro si vive una vita di miseria culturale.

QUALCHE ESEMPIO RECENTE

I protagonisti della miseria sono i miseri, tra cui spiccano i miserabili. La miseria non risparmia alcun settore, cambiano solo gli zeri, il numero di milioni delle virus-lire che invadono ogni corpo. Qualche esempio recente? Il direttore di un piccolo festival di teatro di ricerca che vende la (sua?) creatura a un teatro stabile per un pugno di dollari. La cooperativa che riesce a pagare gli attori scritturati cinquecentomila lire al mese, e zitti perché per ognuno che se ne va ce ne sono dieci pronti a venire. Il Centro che paga i contributi per centinaia di giornate lavorative ad attori che non utilizza, solo per rientrare nelle caratteristiche richieste dal Ministero per le sovvenzioni. Il Centro di un settore (poniamo teatro ragazzi) cui vengono negati i finanziamenti se include in una programmazione compagnie «normali». Il Centro che produce (si impossessa di decine e decine di borderò) concedendo a un gruppo piccolo, che non potrebbe avere propri finanziamenti, la sala prove e l'inclusione nella propria agibilità. Le compagnie che per uno stipendietto si fondono con i Centri i quali ne diventano sempre più padroni e censori. I critici che maneggiano bilanci o si applicano a consulenze occulte, ovvero che non si assumono responsabilità. I festival poveri, che pagano quasi niente e in nero e chissà quando. I festival ricchi (solo per meriti politici) le cui spese artistiche sono ridicole rispetto a quelle fisse. I teatri stabili che offrono due paghe, una ufficiale e una reale. I teatri (stabili, centri, compagnie private ecc.) che offrono ricche ospitalità in cambio di buoni articoli. I ricevimenti (feste del teatro e altre banali crapule corrottrici) con i cui avanzi si potrebbero finanziare un paio di piccoli spettacoli. I teatri che si fanno finanziare ospitalità e stagioni e quindi se ne fregano dell'esito e abbandonano le compagnie in

squallidi teatri deserti. I dirigenti di teatri pubblici che formano società private verso le quali indirizzano risorse ottenute con il loro potere. Le compagnie private per le quali la sovvenzione statale rappresenta l'utile netto. Le agenzie che controllano buona parte del mercato e impongono gli spettacoli su cui hanno i maggiori guadagni. Gli stipendi da nababbi di dirigenti che si lasciano insultare ma si guardano bene dal dimettersi e anzi li integrano con altri lavori. Il sistema delle finte consulenze, copertura nominale della corruzione generalizzata. Le elargizioni degli organismi statali per la ricerca teatrale, gestite come piccoli imperi lottizzati. Universitari che da quando hanno ottenuto l'aumento di stipendio e la stabilità hanno smesso di interessarsi al teatro. Concorsi per assegnare posti esclusivamente ai tirapiedi dei commissari. Giovani studiosi e critici che, a tariffe bassissime, confezionano pseudosaggi su misura. Predicatori della morale che non guardano nel piatto in cui mangiano, abbondante e sporco. Teatri di tutti i tipi che fanno strozzinaggio sulle retribuzioni e spendono l'irradidido in quintali di pubblicazioni inutili e pubbliche relazioni (fino al telegramma per comunicare che il direttore è raffreddato). Compagnie accreditate da Ministero e Enti locali per centinaia di milioni e che si tengono rigorosamente clandestine per non essere valutate criticamente. Enti statali e locali che finanziano con molte centinaia di milioni insulse tournée di scalcagnani raccomandati da qualche onorevole o di compagnie paludate delle quali poi, sempre, qualche giornalista al seguito racconta gli immancabili trionfi.

LA CULTURA DELL' AVERE

Potrei andare avanti. Ma so anche di non sapere molte cose. E devo precisare: non trovo spregevoli tutti coloro che si piegano, che sono questo sistema. È difficile stabilire quanto i miseri siano complici della miseria. Bisognerebbe fare un processo caso per caso. Ma con i nomi e cognomi non avrei potuto tracciare un panorama, tutt'al più descrivere un caso. Il problema che qui volevo porre è un altro, quello appunto della miseria dei miseri.

Che fare? A voler essere un'eccezione c'è il rischio di non-essere, di venire cancellati (come è successo ad alcuni buoni talenti). Bisogna cambiare le regole, ma non per fare delle regole buone e uguali per tutti, il che è impossibile, bensì per permettere che diversi teatri, o modi di fare teatro, possano esistere. Se la realtà del teatro è plurale, la mente che lo dirige non può essere una. Se diversi teatri devono interagire tra loro, per interagire bisogna prima che esistano nelle reciproche differenze. Ecco dunque la principale critica agli assetti teatrali di oggi: si tende all'omologazione, da cui discendono la piatezza, il servilismo, la frustrazione dei veri artisti e il privilegio della «comunella dei malvagi». E poiché non si intravede un Gorbaciov nostrano, che inauguri un'era di torti raddrizzati e di meriti premiati, non resta che sperare nei miseri. In noi.

Se non c'è un capo al quale dire Miserere nobis, abbi pietà di noi, dobbiamo rivolgerci a noi stessi, avere pietà di noi. Non una pietà passiva ma una comprensione della nostra miseria e, finalmente, l'inizio dell'opera per uscirne. Capisco che mi si possa rimproverare di fermarmi a principi molto generali, ma mi sembra che i principi generali che stanno dietro l'attuale direzione culturale del teatro siano sbagliati. Dunque partirei da lì. Si dovranno trattare i singoli casi e fare i processi, ma potremo farlo soltanto dal momento in cui avremo scritto nuove regole. Mancano, nell'attuale cultura teatrale, le nozioni di giustizia e di responsabilità, soffocati come siamo dalla cultura dell'avere e dalla falsa solidarietà tra miseri. □

LA STAGIONE DI PROSA TRA VECCHIE ABITUDINI
E QUALCHE NOVITÀ

GUARDA CHI SI RIVEDE L'AUTORE CONTEMPORANEO

Continua la rivisitazione dei testi «venerabili», con una assiduità che cancella i confini fra teatri pubblici e privati - Ma scorrendo l'elenco degli spettacoli si incontrano anche i nomi di Eliot e Tardieu, Musil e Kafka, Savinio e Brancati, Luzi e Siciliano, Parise e Ceronetti, Rosso e Terron.

FURIO GUNNELLA



È iniziata un'altra stagione teatrale. Ne offriamo un quadro d'insieme, il calendario nelle sue linee portanti settore per settore.

Occorre dire innanzitutto che è cambiato il concetto stesso di stagione teatrale. Visto il proliferare dei festival estivi, le nuove disposizioni ministeriali per i contributi pubblici non prevedono più una stagione invernale distinta da un'attività estiva, ma una stagione che va dall'1 settembre al 31 agosto dell'anno successivo. In altri termini, la «stagione» dura tutto l'anno.

GLI STABILI

Cominciamo dai Teatri Stabili. La polemica sul costo della nuova sede ha creato delle difficoltà al Piccolo Teatro di Milano, mentre il Teatro di Roma si misura con difficoltà finanziarie accumulate negli anni. A Palermo e a Torino si registrano ostacoli nella programmazione (pare per la difficoltà di fare circuitare spettacoli ignorati o maltrattati dalla critica), mentre all'Aquila e a Firenze si re-

gistra una crisi profonda della direzione artistica e amministrativa. Le oasi sembrano essere soltanto Genova, con il suo Stabile pluridecorato di Biglietti d'Oro; Padova, nuova sede di VenetoTeatro fuggito dalle beghe lagunari, e Bolzano con il suo teatro di frontiera.

Il repertorio dei Teatri Stabili mostra qualche segno di apertura in direzione della drammaturgia contemporanea, ma nel complesso la sua programmazione non è molto dissimile da quella del teatro privato.

Il Piccolo Teatro propone il primo spettacolo sul *Faust* e prosegue nel progetto omonimo, regista e interprete Giorgio Strehler. Viene poi ripreso *Come tu mi vuoi* di Pirandello con Andrea Jonasson, mentre il Lirico e il Teatro Studio ospitano alcuni spettacoli di rilievo. Il Teatro di Roma si è aperto con la ripresa di *Vita di Galileo* di Brecht, regia di Maurizio Scaparro, il quale propone in gennaio il Goldoni alla vigilia dell'esilio parigino con *Una delle ultime sere di carnevale*; sono inoltre previsti uno spettacolo del comi-

co Daniele Formica (autore Furio Scarpelli) e, in chiusura di stagione, l'interessante novità di una *Teresa d'Avila* che Mario Vargas Llosa sta scrivendo per Pamela Villoresi, la quale reciterà in una chiesa della capitale. A Roma si parla anche di una riduzione di Jean-Claude Carrière per *Le memorie di Adriano* della Yourcenar.

CHIARI E UBU RE

Il cartellone dello Stabile di Genova è così composto: *Il ventaglio* di Goldoni per la regia di Alfredo Arias; *Arden of Feversham* di anonimo elisabettiano, diretto da Marco Sciaccaluga e con Elisabetta Pozzi e Renzo Montagnani; *Giacomo il prepotente* di Giuseppe Manfridi diretto da Piero Maccarinelli, con la Pozzi e Massimo Venturiello. Sono anche in programma le riprese di *La scuola delle mogli* di Molière, con Moschin padre e figlia, e di *Inverni* da Silvio D'Arzo adattato da Repetti.

A Torino Ugo Gregoretti dirige assieme a Franco Gervasio un *Ubu re* con Walter Chia-



ri come protagonista; è poi confermata la ripresa di *Tragedia popolare* di Mario Missiroli e dello splendido *Mirra* di Alfieri diretto da Luca Ronconi con Ottavia Piccolo e la rivelazione Galatea Ranzi. VenetoTeatro manda in tournée *Il sogno di Byron* (*Martin Faliero*), diretto da Luigi Squarzina e interpretato da Corrado Pani, attore che è anche protagonista di *L'assoluto naturale*, da Goffredo Parise; e continuano a girare i due riusciti allestimenti della scorsa stagione: *La Piovana* del Ruzante e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni, entrambi diretti da Gianfranco De Bosio. A Trieste, stagione tutta pirandelliana, dato che Giuseppe Patroni Griffi completa il suo progetto allineando la trilogia del «teatro nel teatro»: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*, con un cast comprendente Mariano Rigillo, Vittorio Caprioli, Maddalena Crippa, Ilaria Occhini e Laura Marinoni; Furio Bordon debutta come regista in *Tradimenti* di Pinter.

A Bolzano, Marco Bernardi affronta un Beaumarchais poco frequentato dal teatro di prosa, *Il barbiere di Siviglia*, e Marivaux (*Arlecchino educato dall'amore*, con Giustino Durano, Gianni Galavotti e Valeria Ciangotini); poi mette in scena *Anni di piombo*, dalla sceneggiatura della Von Trotta, con Patrizia Milani e Margareth Mazzantini. Dall'altra parte della penisola, a Catania, si onora Vitaliano Brancati con *Il gallo*, riduzione di Tullio Kezich dal romanzo *Il bell'Antonio*, interprete Turi Ferro; quindi si propongono il Gorkij de *I villeggianti*, regista Sandro Sequi, e una novità di Turi Vasile, *Una famiglia patriarcale*, premio Flaiano. A Cosenza, per il suo esordio come direttore dello Stabile calabrese, Enzo Siciliano propone una sua novità assoluta, *Singoli*, con la regia di Franco Però, e fa riprendere un testo di successo del dopoguerra, *Cronaca* di Leopoldo Trieste. Siciliano stesso mette in scena *Signorina Giulia*, di Strindberg. A Palermo, infine, Pietro Carriglio propone il *Capitano Ulisse* di Alberto Savinio, una novità del poeta Mario Luzi, *Santa Rosalia*, e la ripresa del suo *La pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux, in versione «mafiosa», con Bianca Toccafondi protagonista.



LE PRIVATE

Pamela Villoresi, *en attendant* Santa Teresa, si dà al libertinaggio con Umberto Orsini e Valentina Sperli in una edizione delle *Liasons dangereuses* dell'inglese Hampton, tratto dal famoso romanzo di Laclous, nella traduzione di Masolino D'Amico e per la regia di Antonio Calenda. Un'altra versione del romanzo, a opera di Mario Moretti, viene messa in scena dal giovane Luca De Fusco, noto come animatore delle Ville Vesuviane, con Paola Pitagora. L'Eliseo mette in cartellone Rossella Falk e Marina Confalone in *Amanda Amaranda*, del più premiato commediografo inglese del momento, Peter Shaffer, regista ancora Calenda. Al Piccolo Eliseo si dà una novità di Umberto Marino interpretata da Sergio Rubini e intitolata *Non mi chiamo Ramon e non ho mai organizzato un golpe alle isole Maracas*, e due riprese: *Mais e poi mais*, di Piera Angelini e Claudio Carafoli, e *Ho due parole da dirvi*, scritto da Jean-Pierre Delage per Franca Valeri.

Restiamo nella capitale e segnaliamo le produzioni della Plexus (Lucio Ardenzi) e della Music 2 (Pietro Garinei). Ardenzi manda ancora in giro per l'Italia *L'avaro* con Ugo Tognazzi, indifferente alle riserve della critica; *Fiore di cactus* con Ivana Monti e Andrea Giordana, *Lunga giornata verso la notte* di Eugene O'Neill con Anna Proclemer e Gabriele Ferzetti e *Mercanti di bugie* di David Mamet, novità che negli Usa ha registrato l'esordio teatrale di Madonna e che Luca Barbareschi ha presentato in anteprima a Spoleto. Garinei rimette in circuito *Rinaldo in campo* con Massimo Ranieri e *Una zingara mi ha detto* con Gino Bramieri, cui seguono *C'è un uomo in mezzo al mare*, di e con Gianfranco Jannuzzo, e la *rentrée* di Ombretta Colli, con regia dello stesso Garinei, in *Non mi baciare*, di Iaiia Fiastrì. Infine, in febbraio, il colpaccio: Gigi Proietti riconvertito al teatro leggero in *I sette re* (*di Roma naturalmente*) di Luigi Magni.

Restiamo in zona «grande attore» con Valeria Moriconi e Massimo De Francovich che riprendono *Antonio* e *Cleopatra* diretto da Giancarlo Cobelli, con Vittorio Gassman che riprende il suo *Concerto di poesia*, con il ve-

nerabile Salvo Randone che replica il richiestissimo *Pensaci, Giacomino*, con Glauco Mauri che ripropone *Una vita per il teatro* di Mamet e *Sogno di una notte di mezza estate*, con Giulio Bosetti che insiste con *La coscienza di Zenò* ma vi aggiunge *La lezione* di Ionesco. Ancora Italo Svevo è nel repertorio di Ugo Pagliani e Paola Gassman con *Scene di matrimonio*. Paolo Ferrari e Valeria Valeri riprendono *Sinceramente bugiarda* di Alan Ayckbourn. Paola Pitagora ripropone la *pièce* su Gramsci, *La foresta d'argento*, scritta con Gianna Schelotto. Giancarlo Sbragia, senza lasciarsi impressionare dal progetto Strehler, ripropone il proprio *Faust* di due anni fa; l'attore dirige inoltre *Prima pagina* di Ben Hecht e Charles Mac Arthur con l'interpretazione di Monica Vitti.

Anche Giorgio Gaber, con il fido Sandro Luporini, torna alla «prosa» con *Il grigio*. Lina Sastri abbandona la *Turandot* di Gozzi e approda alla commedia con musiche, *E torna maggio*. Alida Chelli e Antonella Steni si affiancano nella parodia *Paola e Francesca*, di Amendola e Corbucci. Luigi e Luca De Filippo, che hanno ditte separatamente, mettono in scena testi dei rispettivi padri: *La lettera di mamma e ... Ma c'è papà* di Peppino, e *Ogni anno punto e da capo* di Eduardo. Dopo Pirandello, Carlo Giuffrè resta nell'area del «teatro serio» con *Pane altrui* di Turgheniev, regia di Marco Sciaccaluga. Duilio Del Prete è invece *L'uomo della Mancia* di Wasserman. L'*enfant terrible* Carmelo Bene propone quest'anno una *Cena delle beffe* di Sem Benelli.

LE COOPERATIVE

Il Salone Pier Lombardo, di Parenti, regista Ruth Shammah, reduce da una stagione tormentata per l'esito non felice di *Partage du Midi* di Paul Claudel, cerca di rimontare la corrente con il *Timone di Atene* di Shakespeare (protagonista Parenti, che già ne era stato interprete con Randone al Piccolo, per la regia di Marco Bellocchio), con una versione (quella di André Gide) de *Il processo* di Franz Kafka, con un *Giobbe* di Guido Ceronetti interpretato da Lucilla Morlacchi, e infine con un testo del veterano Carlo Ter-



ron, *Avevo più stima nell'idrogeno*, allestito da Gianni Mantesi. La cooperativa degli Incamminati, milanese anch'essa, riprende il discusso *Amleto* diretto e interpretato da Franco Branciaroli e propone *Cocktail party* di Thomas S. Eliot, regia di Emanuele Banterle, che ha debuttato al *Meeting* di CL a Rimini.

La Compagnia Del Collettivo di Parma annuncia un'attività frenetica. È previsto un *Ligabue* su testi di Luigi Zavattini, uno *Stalin* di Gaston Salvatore, *Niente da dichiarare* di Hannequin, il *Marat-Sade* e *L'istruttoria* di Peter Weiss, la ripresa di *Amleto* e di *Macbeth, Elle* di Jean Genet. Coraggiosamente, Gigi Dall'Aglio prende in carico quasi totalmente questo cartellone come regista: auguri. A Torino il Gruppo della Rocca ripropone *Il racconto d'inverno* (si spera in una versione sfrondata e vivacizzata). Il regista Guido De Monticelli ha preparato anche una messinscena da Jean Tardieu, *Inesprimibile silenzio*. A Bologna il palcoscenico del Testoni-InterAction è occupato principalmente dalla coppia di attori-drammaturghi-registi Vetrano e Randisi, i quali promettono un *Don Giovanni* da Molière, uno spettacolo leopardiano e la ripresa di *Mata Hari a Palermo* e *L'isola dei beati*; il cartellone è completato da *Una visita inopportuna* di Copi, tradotta da Franco Quadri, regista Cherif. Anche il genovese Teatro della Tosse rende omaggio a Copi con *Eva Peron*.

A Firenze Carlo Cecchi riprende il suo *Amleto*, cui segue la novità *Gli amici* di Kobo Abe. La Cooperativa Teatro Popolare di Roma, animata da Piero Nuti, presenta un repertorio articolato attorno alla primadonna Adriana Innocenti; l'*Oreste* di Alfieri, messo in scena come un oratorio, con la regia di Giovanni Testori e *Erodiade*, testo e regia del medesimo; seguono *Le Troiane* di Euripide nell'allestimento di Sandro Giupponi, *Lazzaro* di Pirandello, curato da Memè Perlini e *Andria* di Machiavelli diretta da Marco Bernardi.

Sempre a Roma, ma sul versante del divertimento, la Cooperativa Attori e Tecnici di Attilio Corsini continua a replicare a grande richiesta *Rumori fuori scena* e *I due sergenti*, ma annuncia anche *Traversata burrascosa* di



Tom Stoppard. La Contemporanea punta su Sergio Fantoni (a *Orphans* segue *Purché tutto resti in famiglia* di Ayckbourn con la regia di Nanni Garella, mentre Lorenzo Salvetti dirige la novità di Giacomo Piperno *Amori difficili*). Un ambizioso «progetto Viviani» che, dopo Scaparro, coinvolge Gregoretti è annunciato dalla cooperativa napoletana Gli Ipocriti. A Catania invece Quarta Parete torna a *Marionette che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo e prepara due spettacoli su testi di Italo Calvino. A Roma il Teatro delle Voci porta avanti il suo «Progetto Fabula» di Alfio Petrini, costruito su variazioni attorno al tema di Don Giovanni. La Fabbrica dell'Attore di Giancarlo Nanni passa da Aristofane a Goldoni e a Strindberg e riserva un posto d'onore a Manuela Kustermann: l'attrice, guidata da Mario Missiroli, affronta *Vinzenz* e *l'amica degli uomini importanti* di Musil.

LA RICERCA

Cominciamo dalle formazioni più anziane e affermate del settore. Remondi e Caporossi ripropongono il loro successo della scorsa stagione *Rem & Cap* e, più tardi, una novità, *Quelli che restano*. Leo de Berardinis continua il suo cammino autonomo, quest'anno, in collaborazione con l'Amat, associazione dei teatri delle Marche. A fine novembre debutta con *Quintet*, elaborazione attorno al mito di Orfeo; è prevista anche la ripresa del *Fiore del deserto*, lo spettacolo leopardiano che ha debuttato a Recanati; infine Leo è impegnato con Teatri Uniti di Napoli per la realizzazione dello spettacolo eduardiano *A da' passà a' nuttata* (debutto al Spoleto a fine giugno).

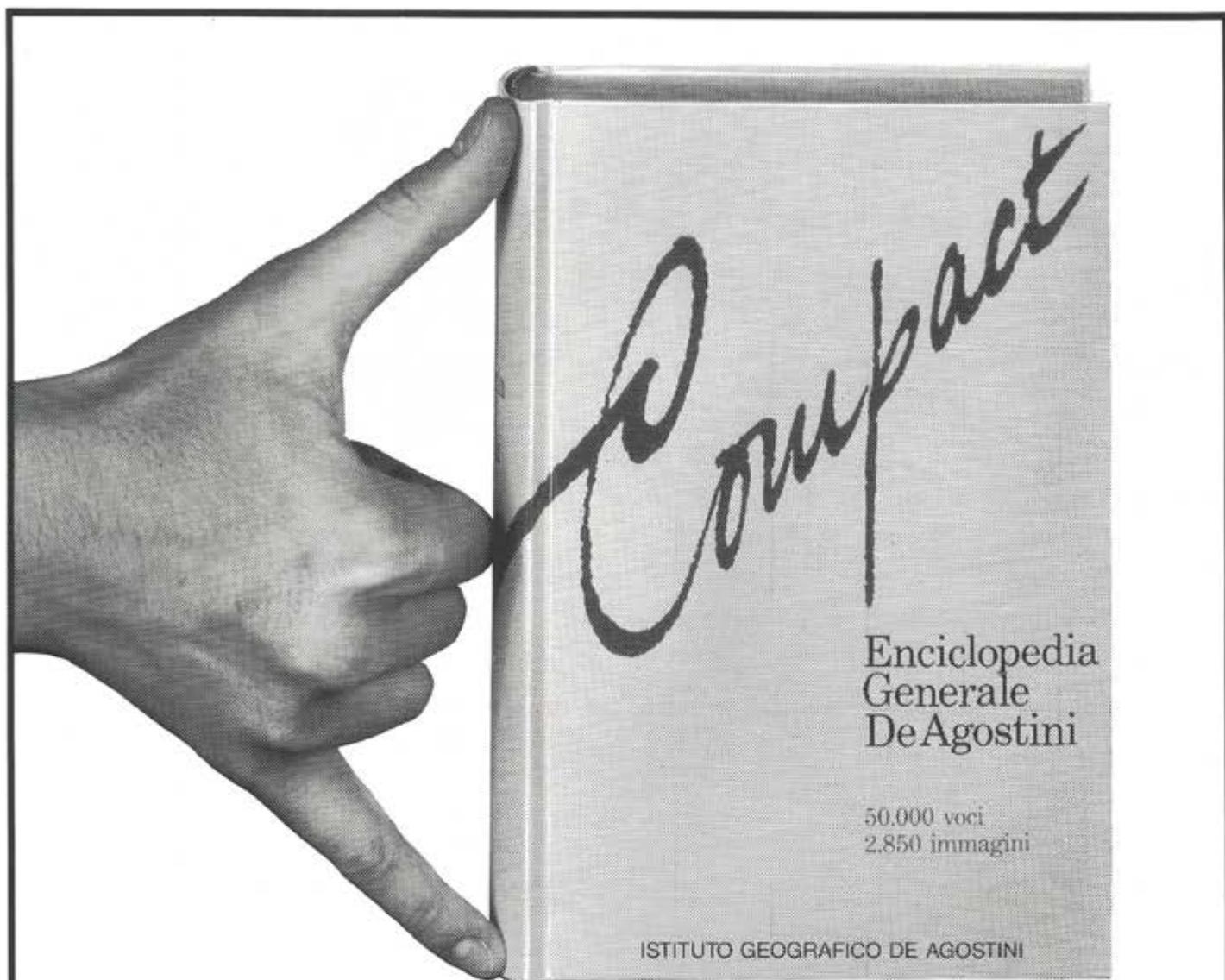
Teatri Uniti ha appena debuttato con *La seconda generazione* (Neottolema), coprodotto con il Crt di Milano, tragedia apocrifica da Sofocle, Euripide, Ritsos e altri. La regia naturalmente è di Mario Martone. Antonio Neiwiller, invece, sta preparando uno spettacolo dedicato al pittore Joseph Beuys, con musiche di Steve Lacy. Vengono ripresi anche *E...* con Toni Servillo e *Filottete*, da Sofocle, diretto da Martone. Giorgio Barberio Corsetti, dopo un debutto in rappresentanza del-

l'Italia al Salone del Libro di Francoforte, propone il nuovo *Descrizione di una battaglia*, da Kafka, spettacolo che ha debuttato a Polverigi. I Magazzini riprendono *Hamletmaschine*, Artaud, *Medeamaterial* e forse non allestiscono alcunché di nuovo. La compagnia Solari-Vanzi propone invece la novità *Vertigo*.

Santagata & Morganti replicano fino a febbraio *Saavedra*, da Cervantes, e promettono in seguito un nuovo spettacolo da Dostoevskij. Ancora da Firenze, Krypton annuncia una novità, *Elementi*, dai racconti di Samuel Beckett. Compagnie attive a Torino sono Fiat Teatro Settimo, che imposta la sua stagione attorno a *Dura madre mediterranea*, proposta in versione di prova a Santarcangelo, e Marcido Marcoris, che riallestitisce l'*Agamennone* premiato a Chieri.

Le Albe, di Ravenna, riprendono il fortunato *Ruh-Romagna più Africa uguale...* e affrontano Giordano Bruno in una «farsa filosofica» dal titolo *Siamo asini o pedanti?*; gli attori senegalesi entrati per *Ruh* fanno ormai parte stabilmente della compagnia. Le altre due compagnie romagnole campioni della ricerca lavorano in trasferta a Modena, colà scritturati dal Centro San Geminiano. Raffaello Sanzio riprende *Alla bellezza tanto antica* e le diverse *Oratorie* che ha in repertorio; per la novità *La discesa della dea Inan*, tratto da un poema sumero, bisogna attendere la primavera prossima. Il Teatro della Valdoca svolge una ricerca che durante la stagione prenderà forma in alcuni video e soltanto l'estate prossima diventerà spettacolare dal vivo. *Esilio alle sorgenti della forza* — questo il titolo — è un progetto di durata triennale. □

Alcuni fra gli spettacoli che, dopo i collaudi e le tournées di fine stagione, rivedremo sulle piazze italiane. A pag. 7, la «Mirra» di Alfieri-Ronconi (Ottavia Piccolo con l'esordiente Galatea Ranzi), e «Le baruffe chiozzotte» di Goldoni-De Bosio (Venetoteatro). A pag. 8, «Vita di Galileo» di Brecht-Scaparro (Pino Micol) e «Tragedia popolare» di Mario Missiroli. Qui sopra, l'«Amleto» di Shakespeare-Branciaroli e «Rinaldo in campo» di Garinei (Massimo Ranieri).



LA GRANDE INFORMAZIONE NON HA MAI AVUTO UNO SPAZIO COSÌ PICCOLO

Compact, Enciclopedia Generale De Agostini con 50 000 voci, 600 foto a colori, 2000 disegni, 250 carte geografiche, 1632 pagine in un volume di cm 13 x 19,5. Realizzata per offrire uno strumento di consultazione agile e completo a tutti coloro che vogliono disporre, in qualsiasi momento, di un accesso all'informazione rapido e sicuro, Compact è un compendio alfabetico unico, nel suo genere, per il sapere contemporaneo.

Oggi in libreria con una straordinaria offerta a sole L. 29.000

COMPACT. TUTTO DI TUTTO.

ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI

FINALMENTE LA VERITÀ SU UN ALTRO CRIMINE DI STALIN

LA MORTE DI MEJERCHOL'D

La Literaturnaia Gazeta ha rivelato che il successore di Stanislavskij aveva confessato il suo «tradimento» dopo lunghe torture - La fucilazione dopo un processo durato venti minuti e la barbara uccisione della moglie.

BÉATRICE PICON-VALLIN

Il 17 gennaio 1938 il teatro di Mejerchol'd viene chiuso e la compagnia sciolta. Stanislavskij accoglie il reprobato nel suo Teatro dell'Opera, dove, dopo la morte del suo primo vecchio maestro, Mejerchol'd viene nominato, nell'ottobre del '38, regista principale e porta a termine il *Rigoletto* che Stanislavskij stava mettendo in scena. Il 15 giugno 1939, alla conferenza panrussa dei registi, in presenza di A. Vyčinskij, accademico e procuratore dell'Urss che comincia a avere un ruolo decisivo nell'organizzazione dei processi politici, Mejerchol'd interviene. Mejerchol'd dichiara la propria colpa, denuncia i propri errori e «gli errori formalisti e naturalisti». Esalta Stalin e paragona l'era staliniana a «un nuovo Rinascimento». Si felicita per l'esistenza di questo Paese «unico al mondo» che offre a persone come lui, Scio-staković e Ejzenstein la possibilità di correggere i propri errori continuando a lavorare. Ma esalta anche il ruolo del regista, esalta cioè una funzione che in quel momento è al centro di numerose critiche. Viene molto applaudito dalla platea.

La sera stessa Mejerchol'd lascia Mosca per Leningrado, dove deve «teatralizzare», su musica di Prokofiev, gli esercizi ginnici dell'Istituto di cultura fisica Lesgaft in vista di una parata sportiva di delegati provenienti da tutta l'Urss. Il 20 giugno è arrestato. Il 6 luglio la parata si svolge regolarmente davanti al Palazzo d'inverno.

Degli avvenimenti seguiti all'arresto poco si sapeva, almeno fino alla sua riabilitazione avvenuta nel novembre 1955. Ora un articolo apparso sulla *Literaturnaia gazeta*¹ racconta quei fatti, che dall'autunno dell'87 alcuni dibattiti pubblici hanno portato alla conoscenza dei cittadini russi.

Traduciamo dall'articolo citato: «L'istruttoria durò sette mesi. In un primo tempo Mejerchol'd confessò di essere una spia inglese e giapponese², di essere trotskista dal 1923, di avere diretto nel 1930 il gruppo antisovietico Fronte Sinistro³, che riuniva tutti gli esponenti antisovietici nel campo dell'arte; confessò di avere stabilito, nel 1933, dei legami organizzativi con Rykov, Bucharin e Radek, i quali gli avevano assegnato il compito di svolgere un'azione sovversiva nel teatro; confessò che tre anni più tardi Ilia Ehrenbourg l'aveva reclutato in una organizza-



zione trotskista e che J. Baltrusaitis, noto poeta e rappresentante della Lituania in Urss, ne aveva fatto una spia inglese... Mejerchol'd trovò la forza e il coraggio di rifiutare tutto questo delirio nel corso stesso dell'istruttoria. Tre settimane prima del processo, il 13 gennaio 1940, indirizzò una lettera a Vyčinskij. «... Mi hanno steso sul pavimento, faccia a terra; con un tubo di gomma annodato mi picchiavano sulle piante dei piedi, sulla schiena; poi mi facevano sedere e mi picchiavano sulle gambe con lo stesso oggetto. I giorni seguenti, quando nei punti colpiti delle gambe si era prodotta un'abbondante emorragia interna, mi picchiavano di nuovo sui lividi e il dolore era tale che mi sembrava versassero su quei punti dell'acqua bollente. Gridavo e piangevo per il dolore. Con le mani mi battevano in faccia... Il giudice istruttore mi minacciava continuamente: 'Se non firmi picchiamo ancora e ancora, ti lasciamo intatte soltanto la testa e la mano destra e facciamo del resto del tuo corpo una massa informe e sanguinante'. Ho firmato tutto fino al 16 novembre 1939''.

Mejerchol'd inviò la stessa lettera al presidente del Consiglio dei commissari del popolo, V. Molotov. Non ottenne alcuna risposta. O meglio, la risposta fu il processo⁴.

Il processo si svolge il 1° febbraio davanti alla Sezione militare della Corte suprema dell'Urss, nella prigione di Lefortovo. Dura ven-

ti minuti in tutto. L'indomani, 2 febbraio 1940, Mejerchol'd viene fucilato.

Un altro intellettuale, Isaac Babel, arrestato il 16 maggio 1939, venne fucilato il 27 gennaio 1940. Nell'ottobre del 1939 lo scrittore aveva ritrattato le sue confessioni, sugli stessi temi: appartenenza a un gruppo di trotskisti-terroristi. L'articolo sovietico aggiunge che «verosimilmente, si voleva organizzare un grande processo di persone celebri, scrittori e artisti, ma il rifiuto di Mejerchol'd, di Babel e di Koltsov di firmare la confessione del loro tradimento, anche se minacciati di tortura, mandò a monte quel progetto». Le famiglie furono informate di una condanna a «dieci anni di campo di concentramento senza diritto alla corrispondenza». Sulla sentenza invece c'era scritto «condannato alla fucilazione». A partire da quella orribile menzogna, circolarono per lungo tempo delle chiacchiere su presunti incontri, mitici, con l'una o l'altra delle vittime.

E ancora: tre settimane dopo l'arresto di Mejerchol'd sua moglie, l'attrice Zinaida Raikh, fu selvaggiamente assassinata nella sua dacia. Le furono strappati gli occhi. I figli del suo primo matrimonio con S. Esenin, che vivevano con i Mejerchol'd, furono cacciati come nemici del popolo.

Già guardia d'onore della guarnigione di Mosca, dal 1923, Mejerchol'd non poteva immaginare che sarebbe stato un giorno giudicato da un simile tribunale militare. Lui che si lamentava, alla fine degli anni Venti, dei critici che non gli avevano lasciato «un solo pezzo di carne intatto», tanto si erano accaniti contro i suoi spettacoli, non immaginava certo che la sua metafora si sarebbe realizzata così tragicamente. (Traduzione di Antonio Attisani) □

Note

¹ Arkadij Vaksberg, «Le proces», *Literaturnaia gazeta*, 4 maggio 1988.

² Il regista giapponese Ioshido Ioshima aveva preso parte, con sua moglie, attrice, a un seminario al teatro di Mejerchol'd.

³ Il LEF, Fronte Sinistro delle Arti, era stato sciolto nel 1929.

⁴ Così termina l'articolo citato.

Nel disegno, Vsesolod E. Mejerchol'd.

LA BELLA ESTATE DI AVIGNONE, LA GLORIA, IL FUTURO

CHÉREAU L'ITALIEN

In questo colloquio il regista spiega come si è lasciato convincere da Crombecque e da Desarthe ad affrontare l'«Amleto» sotto il cielo stellato del Palazzo dei Papi - Una scenografia «geniale» ma forse intrasportabile - «Tornare in Italia? No, non bisogna correre dietro al tempo felice. «Les Amandiers» di Nanterre mi occupano totalmente, oggi non concepisco più il lavoro teatrale in una lingua straniera. E poi, francamente, alla Scala è impossibile lavorare» - Grassi, padre terribile e ammirato; Strehler, un maestro «a distanza» - Il patto di fedeltà a Koltès, di cui ha diretto e interpretato «Nella solitudine dei campi di cotone».

UGO RONFANI



La bella estate di Patrice Chéreau ad Avignone. Quest'anno, al Festival, gli è toccato il ruolo di prim'attore ch'era stato in passato di Vilar, Brook, Vitez. A lui la corte d'onore del Palazzo dei Papi per *l'Amleto*; suoi gli attori del *Racconto d'inverno* presentato nello stesso luogo, da Michel Piccoli a Nada Strancar; del suo *Théâtre des Amandiers* di Nanterre gli allievi che hanno recitato Cecov nel chiostro attiguo al *Palais* e provenienti dal suo stesso teatro Daniel Emilfork e Denise Peron, interpreti di un singolare, affascinante spettacolo sperimentale, *La journée des chaussures*. Non basta: Chéreau ha diretto se stesso in *Dans la solitude des champs de coton* di Bernard-Marie Koltès, che di Nanterre è il drammaturgo di fiducia, sotto le travate metalliche di un capannone fuori Avignone. La bella estate, e a 44 anni la consacrazione. Da averne paura, dirà in questa intervista ad *Hystrio*: perché sa che dopo Avignone '88 battute d'arresto ed errori gli saranno meno facilmente perdonati. Salvo che, aggiunge, l'esperienza di questo *mega-Amleto en plein air*, integrale, *summa* in un certo senso di una *amletologia* generale, tutto sospinto verso i labirinti del dubbio contemporaneo, questa esperienza gli ha insegnato una cosa importante: a non aver paura delle oscurità dei testi dei poeti, a non temere l'ambiguità di Shakespeare, che da giovane tendeva ad esorcizzare a lume di ragione. L'intervista si è svolta lontano dal frastuono solare di Avignone, nella quiete verde del grande chiostro di Villeneuve-les-Avignon, dall'altra parte del ponte sul Rodano dov'erano appena esplosi i fuochi d'artificio della notte del 14 luglio. La sera prima Chéreau aveva tenuto il ruolo del *dealer* marginale e famelico ch'era stato dell'attore negro Isaac de Bankolé nella *pièce* di Koltès: e se riserve sono state fatte sul testo, la cui letterarietà era già parsa limitativa sul piano teatrale ad alcuni critici dopo la «prima» a Nanterre, niente da ridire sull'interpretazione magistrale.

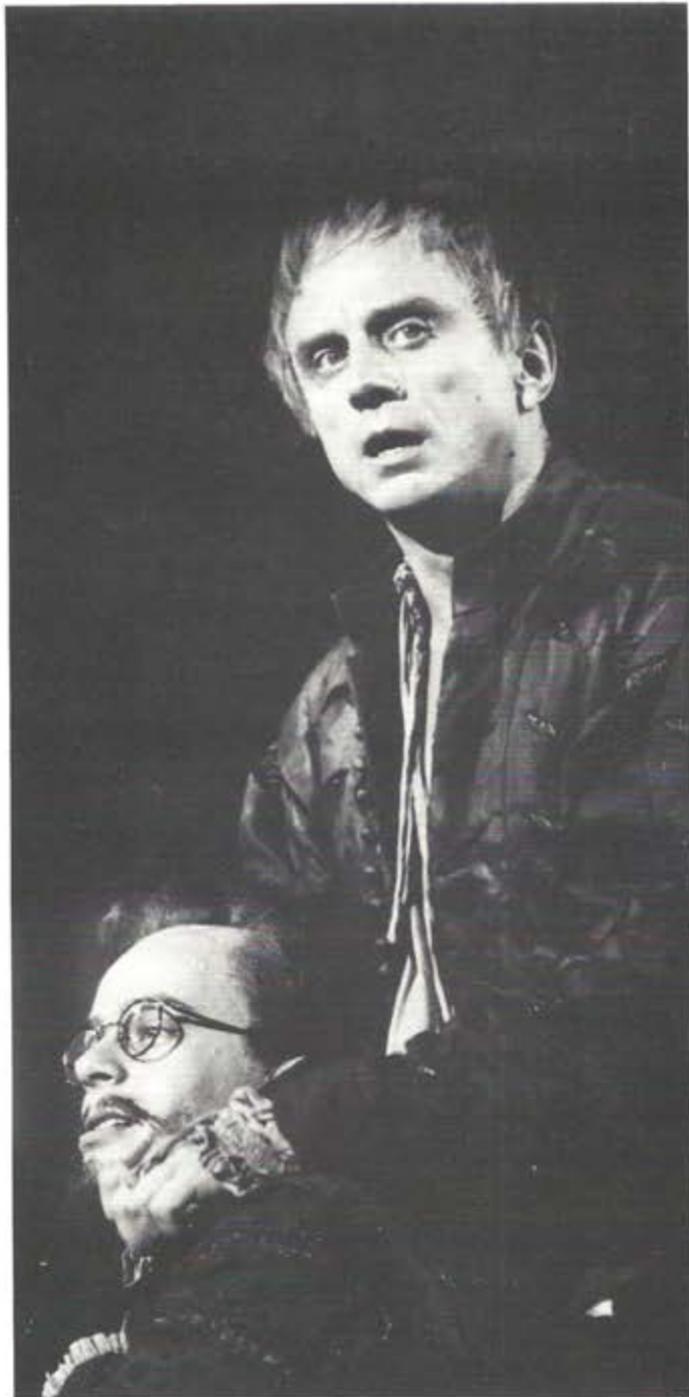
CIGARILLO E BARBA LUNGA

Chéreau è soddisfatto. Ma come può esserlo un uomo di dubbio e di ricerca, che gli ostacoli se non ci sono se li inventa, perché è esigente con se stesso e sa che la perfezione relativa del teatro (la definizione è sua) è il risultato di un corpo a corpo con le difficoltà. Ci sarà nell'intervista una frase rivelatrice. «Forse non bisogna tornare là dove siamo stati felici, là dove abbiamo fatto cose di cui eravamo soddisfatti: perché guai a pretendere di ritrovare la stessa soddisfazione e la stessa felicità».

Parliamo dunque di difficoltà. Di quelle affrontate per questo *Amleto en plein air* fortissimamente voluto dal direttore del Festival Alain Crombecque ma che Chéreau ha allestito dopo reticenze e dubbi. Il *cigarillo* fra le labbra e la barba lunga (questa con una stanislavskijana aderenza al ruolo del *clochard* che ritroverà stasera sotto le volte del teatro-capannone, in un'atmosfera da *Quai des brumes*), Chéreau spiega come, *malgré lui*, è stato indotto ad accettare, anzi a subire, l'avventura del *Palais des Papes*.

CHÉREAU - Facevo a me stesso, e a Crombecque, una prima obiezione. Il *cahier des charges* fa obbligo ai registi che lavorano nella *Cour d'Honneur* di non costruire scene in verticale. Il che è limitativo, soprattutto per il genere di teatro ch'io faccio. L'uso delle luci è diverso, più povero; e *en plein air* la recitazione degli attori soffre di effetti di dispersione. Ora, ciò che io cerco di ottenere è esattamente il contrario: un massimo di concentrazione. Una seconda obiezione, ma era piuttosto prudenza o addirittura viltà, riguardava il testo. *Amleto* è un monumento visitato dagli uomini di teatro di tutti i tempi, la tragedia che, come *Edipo*, ha raccolto intorno a sé schiere di esegeti e commentatori. È stato Gérard Desarthe a volere *Amleto*; io desideravo tornare a lavorare con lui, sette anni dopo il *Peer Gynt*. Ma sapevo che per fare le cose seriamente avrei dovuto calarmi fino in fondo nel testo, e nella letteratura critica relativa. *L'affaire* doveva cominciare da una mia avventura personale: leggere e comparare le traduzioni. E capire, con l'aiuto di coloro che avevano cercato di capire prima di me. Ho detto sì quando ho scoperto, anch'io, che lo Shakespeare di *Amleto* è nostro contemporaneo. Quando *l'Essere o non essere* mi è sembrato in accordo con il rapporto che il mio teatro intende stabilire con la realtà. E quando ho trovato in un poeta, Yves Bonnefoy, il traduttore ideale, che della lingua di Shakespeare sapeva tutto, che ti dava l'impressione di essere vissuto ai suoi tempi, che illuminava *l'Amleto* con la *clarté* francese senza svuotarlo di poesia e di mistero. Allora mi son detto: «Patrice, si può fare».

HYSTRIO - Tanto più che per le scene ha aggirato l'ostacolo...
C. - Sì, in un certo senso. Richard Peduzzi ha trovato la soluzione. Proibito erigere in verticale l'impianto scenico? E noi lo faremo *couché*. Stamperemo sul *plateau*, in orizzontale, i vari elementi del *décor*. Un'architettura che, vista dal pubblico sistemato sulle gradina-



te, si presta ad effetti prospettici singolari e, composta da strutture modificabili a vista, come elementi di un *puzzle*, determina i vari luoghi dell'azione. Nel quadro del primo atto con Fortebraccio, ad esempio, la scena si ricostituisce interamente in rilievo. L'impressione che ne ricava il pubblico è che Fortebraccio cammini sulla facciata del castello. Lo stesso effetto di quel film di Hollywood nel quale Fred Astaire danzava sulle pareti, se è lecito mescolare il sacro al profano... Sono convinto che l'uso di questa architettura in orizzontale, stampata sul palcoscenico in pendio, risulterà anche più efficace al chiuso. E se le dimensioni dei palcoscenici ci costringeranno a ridurre l'insieme sui lati, o in profondità, poco male, anzi. L'impatto sarà più forte.

H. - Ma questo apparato scenico, anche se ridotto, può essere trasportato agevolmente? Si è sentito dire che ci sono delle difficoltà per una trasferta al Lirico di Milano. Qualcuno già dice: Chéreau è come Ronconi: da ammirare incondizionatamente come regista, meno come inventore di macchine sceniche intrasportabili.

C. - Per Nanterre no, non ci sono problemi. Né ci sarebbero, a Milano, nella futura sede del *Piccolo*. Perché sono teatri progettati secondo le tecnologie del futuro. Ma al *Lirico* di Milano sì, ci sono difficoltà. Per montare la struttura scenica di Avignone occorrono due metri e mezzo di profondità sotto il livello del palcoscenico. Pare che





non ci siano. Stiamo vedendo. D'altronde, per fare lo spettacolo alla *Cour d'Honneur* non c'era altra soluzione. Io dico, poi, che sono i teatri a doversi adattare alle esigenze dei registi, non viceversa.

IL CASO E LA RESPONSABILITÀ

H. - Torniamo al testo. E alla sua lettura. Più delle altre interpretazioni la sua, ci è parso, punta sulla irresolutezza di Amleto. «Essere o non essere» diventa, più precisamente, «agire o non agire». Davanti al suo problema, ch'è un problema di vendetta e di giustizia, Amleto, con un comportamento nevrotico fortemente caratterizzato da Desharte, esplora tutte le soluzioni possibili, ma nessuna lo soddisfa, gli dà la risposta che cerca. Che spiegazioni dà a questa interpretazione di Amleto come uomo del dubbio?

C. - La prima spiegazione io la trovo, oggettivamente, nel suo comportamento, come Shakespeare ce lo descrive. Cinque atti per non realizzare la propria vendetta, per farsi scippare dal caso: ce ne rendiamo conto? Tutto sommato Amleto una sola cosa accetta, il caso. E neppure per fatalismo, o disperazione. Perché il caso lo esonera dalla responsabilità di agire. È la ragione nascosta per cui vede nel teatro il mezzo per smascherare lo zio. «Il teatro — dice — sarà la trappola per catturare la coscienza del re». «Il teatro — dice ancora — è nulla, nei confronti della realtà».

H. - Nella sua bella prefazione alla traduzione, Bonnefoy dà anche un'altra spiegazione. Da storico, anzi da *nouveau historien*.

C. - Sì, certo, e l'ho avuta ben presente. Amleto — dice Bonnefoy — è uomo del dubbio perché è uomo del suo tempo. Perché è testimone del passaggio dal Medio Evo, età delle certezze assolute, eroiche, al Rinascimento, età della ricerca e, dunque, della verità relativa. Il privato di Amleto assume interesse proprio per questo, perché la sua irresolutezza mostra la difficoltà di scegliere fra le due morali, quella del Medio Evo e quella del Rinascimento. È una irresolutezza che produce solitudine. E che ci fa riconoscere in lui un fratello, dopo che il tramonto dell'ideologia ha reintrodotta il dubbio nella nostra epoca. Si sarà notato, spero, che il fantasma del padre assassinato non appare più, nella mia versione, con le parvenze di un'anima in pena che chiede giustizia, ma come un cavaliere su un destriero nero, che può anche venire dall'inferno, e trascinare in perdizione chi l'ascolti. Così come non avrei potuto, in questa lettura ch'è anche psicanalitica, mettere la sordina al complesso di Edipo, che aggiunge dubbi e tormenti al comportamento di Amleto, e che

ho voluto evidenziato nel dialogo con la regina.

H. - Nell'irrompere del fantasma a cavallo, qualcuno ha visto anche l'irruzione del cinema nel teatro...

C. - Non deliberatamente, in ogni caso. In alcun momento mi son detto: «Voglio fare un *Amleto* cinematografico». Una cosa, sì, ho voluto fare: utilizzare gli spazi della Corte d'Onore, creare del movimento intorno ad una tragedia dell'inazione. E sfruttare, del luogo, anche l'atmosfera e la luce. Ad Avignone l'*Amleto* comincia mentre il Palazzo dei Papi sprofonda nella notte: mi è parso appropriato introdurre il fantasma così, «col favore delle tenebre».

H. - Lei però non è di quei registi di teatro che sono ostili al cinema, o lo ignorano. Dal '75, con *La Chair de l'orchidée*, lei ha fatto dei film, come attore e come regista.

C. - Sì, ma avendo sempre presente che teatro e cinema, che teatro e televisione sono generi differenti. C'è uno specifico teatrale che non va mescolato col resto. So che è di moda il discorso intermediale, della fusione dei generi. Io sono per mantenerne la distinzione. Quando giro dei film con i miei allievi di Nanterre non faccio teatro, ma altra cosa. Se filmo degli spettacoli, lo faccio per ragioni didattiche, perché restino delle immagini del nostro lavoro teatrale, da consultare all'occorrenza. Si può filmare l'*Amleto*, certo, dal principio alla fine; ma dello spettacolo teatrale resta poco. Gli obiettivi del cinema e della televisione sono diversi da quelli del teatro.

LE LETTERE-ULTIMATUM DI GRASSI

H. - Non abbiamo ancora parlato di Chéreau l'italien. Dei suoi rapporti con l'Italia. Se non per dire che l'*Amleto* andrà in Italia se e dove saranno risolte le questioni tecniche poste dalla scenografia. Eppure lei va in Italia, al Piccolo di Milano, nel 1970, chiamato da Grassi dopo il successo del Riccardo II da lei interpretato prima a Marsiglia e poi a Parigi. Ci resta due anni, impara tante cose del mestiere (lo ha detto lei) e quando torna in Francia, anche per le cose egregie fatte in Italia, è nominato condirettore, con Planchon e Gilbert, del Théâtre de Villeurbanne, diventato Théâtre National Populaire. Facciamo un bilancio a distanza del periodo italiano. Senza compiacimenti. Sincero.

C. - Ma non c'è compiacimento, quando dico e ripeto che io devo moltissimo all'esperienza italiana. Lasciare la Francia, andare al Piccolo di Milano ha significato, per me, essere costretto ad imparare un'altra lingua e un'altra cultura teatrale. Se uno vuole progredire

nella vita, in tutti i campi, deve imparare a fare cose nuove, che non ha ancora fatto. È quello che è successo a me nei due anni trascorsi a Milano. Strehler non c'era; aveva lasciato il *Piccolo* dopo gli avvenimenti del '68 e dirigeva il gruppo *Teatro-Azione*. Ma la sua presenza, in via Rovello, si sentiva dappertutto. Lavoravo con gli attori, i macchinisti, gli elettricisti che erano stati formati da lui. Era emozionante. Era estremamente utile. E poi c'era Grassi, che mi dava la possibilità di lavorare con grandi attori, Valentina Cortese, Alida Valli, Tino Carraro.

H. - *Cos'è stato, per lei, Paolo Grassi?*

C. - Un grande direttore di teatro che ha avuto fiducia in me. Più di quanta, forse, ne avessi io all'epoca. Ho conosciuto due veri direttori di teatro, superiori agli altri, decisi ad assumersi tutte le responsabilità di uno spettacolo, capaci di ottenere il massimo di energie da una *équipe*. Uno è Wagner, a Bayreuth, dove ho lavorato con Boulez alla *Tetralogia* del centenario del *Festspielhaus*. L'altro era Grassi.

H. - *Grassi le père, allora.*

C. - Sì, ma come succede tra figli e padri i rapporti non erano semplici. Abbiamo litigato fieramente, Grassi ed io. Ci siamo insultati, siamo stati a un passo dal venire alle mani.

H. - *Strehler dice le stesse cose.*

C. - Mi mandava ultimatum, lettere raccomandate che mi recapitava Nina Vinchi, e io dovevo firmare su un registro per provare che le avevo ricevute. «Quel pezzo di scenografia è una follia». «E io la voglio». Voleva occuparsi di tutto, Sapeva quel che voleva. Se sbagliava, sbagliava in buona fede. Sono passati — quanti? — diciotto anni. Oggi io cerco di dirigere *Les Amandiers* di Nanterre come Grassi dirigeva il *Piccolo*. Nel mio ufficio ho due fotografie. Una è di Visconti, l'altra di Grassi.

H. - *Che cosa è stato, invece, Strehler per Chéreau? Parliamone.*

C. - Lo considero il mio maestro. Anche se a Milano, come dicevo, non ho mai lavorato con lui. L'ho sempre visto così, da lontano. Proprio come un allievo vede un maestro. È cominciato con *I giganti della montagna*. Dopo aver visto lo spettacolo mi sono detto: «Devo imparare come si fa a portare in scena così un testo».

H. - *Che cosa ammira, nel lavoro di Strehler?*

C. - Molte cose. Soprattutto, l'umiltà dell'artigiano che tiene a fare bene il proprio lavoro. L'eleganza con cui riesce a fare del teatro di qualità con mezzi semplici. La capacità di ricavarne atmosfere dall'uso delle luci. Il senso dei ritmi, l'uso degli attori. Non c'è spettacolo di Strehler sui cui risultati visivi non mi sia trovato d'accordo. Dicono di Strehler che è un mago. Credo che lo sia per la capacità di mescolare insieme le cose frivole del teatro, arte fragile, con quelle più gravi e segrete.

QUEL CHE VALE UN METODO IN SCENA

H. - *Lei però ha un altro maestro, questo francese. Anzi, russo di origini. È Daniel Emilfork, in Italia lo conosciamo poco.*

C. - È vero, lo considero il mio maestro di recitazione. Vorrei che i suoi meriti fossero conosciuti anche in Italia. La sua figura sottile, la sua testa da uccello rapace sulla quale aleggia lo stupore di Buster Keaton l'hanno forse limitato nei ruoli. Ma Emilfork è un uomo di grande cultura e sensibilità, ha lasciato una cattedra di inglese per la scena, conosce come pochi l'arte di trasmettere agli altri quello che sa. Mi ha diretto nel '70, quando ho interpretato il *Riccardo II*, dove lui era Edmond. Poi in Toller. Oggi è per me una gioia averlo a Nanterre. Emilfork mi fa capire cose essenziali sul mestiere dell'attore, i suoi consigli continuano ad essere preziosissimi. La sua umiltà, il suo spirito di servizio me lo rendono caro.

H. - *Che cosa rappresenta per lei Emilfork? La scuola russa? Stanislavskij?*

C. - Penso di sì, Stanislavskij. Quanto di Stanislavskij può e deve essere preservato quando si recita in Francia. E dico in Francia perché in Italia, me ne sono reso conto, la teoria di Stanislavskij si adatta meno al modo di recitare dell'attore italiano.

H. - *Tant'è vero che Strehler preferisce rifarsi a Copeau: la sua concezione dell'attore è più vicina a quella italiana. È «mediterranea». Il paradosso è che Stanislavskij, come sappiamo, ha messo a punto il suo metodo dopo avere studiato il comportamento degli attori italiani davanti ai personaggi.*

C. - È la prova di quel che penso. Che una teoria della recitazione vale l'altra. È anche quello che pensa Emilfork.

H. - *Tuttavia, quando si è visto con quanta minuzia costruiva il suo clochard, che vuole vendere tutto e non ha nulla, nella pièce di Kol-tès, non si è potuto non pensare a Stanislavskij.*

C. - Capisco. Ma io non me ne rendo conto. Una teoria, un metodo valgono per l'approccio iniziale al personaggio. Ma più avanti la teo-

ria e il metodo non contano più. Conta soltanto l'attore, col suo ruolo sulle spalle, davanti al pubblico.

H. - *Da più parti, da Milano a Palermo, la sollecitano a tornare a lavorare in Italia. Ritorno prevedibile?*

C. - Francamente no. Perché? Per tre motivi. Il primo motivo si chiama *Théâtre des Amandiers*. Mi hanno affidato la direzione di un teatro, è un teatro che funziona e che mi impegna, lavoro con una *équipe* affiatata: logico che i miei progetti li riservi a Nanterre. Il secondo motivo è più personale. Penso che sia un errore ostinarsi a tornare nei posti dove si sono verificate cose importanti della propria vita. Se tornassi al *Piccolo* di Milano sarei tentato di ritrovare quelle emozioni, quelle esperienze e quelle gioie di diciott'anni fa. Sarebbe un errore. Un uomo di teatro non deve andare alla ricerca del tempo perduto. Deve guardare avanti, non indietro.

H. - *E alla Scala?*

C. - Per la *Scala* il discorso è totalmente diverso. Non credo che il mio modo di lavorare sia compatibile con quello in uso alla *Scala*. Quando sono tornato, per il *Lucio Silla*, mi sono trovato male. *Plus jamais*, mi sono detto. Ho il dovere di essere chiaro. Per l'affetto che porto al vostro Paese.

H. - *La terza ragione?*

C. - È venuta con l'età. A vent'anni, lavorare nella mia lingua o in una lingua straniera era per me la stessa cosa, o quasi. Oggi non più. Oggi ho delle difficoltà a lavorare in una lingua che non sia la mia.

H. - *Ma lei l'italiano lo conosce bene.*

C. - Anche il tedesco, se è per questo. Ma non sono la mia lingua, né l'uno né l'altro. In ogni lingua c'è sempre una vibrazione segreta, che l'orecchio straniero non afferra. Ragion per cui, a 44 anni, voglio fare teatro nella mia lingua. In Italia in *tournee*, con uno spettacolo in francese, allestito a Nanterre, in piena autonomia e libertà, sì, volentieri. Ma non penso che accetterò proposte di altro genere. Lo stesso vale per Bayreuth: mi invitano a tornare, non credo che lo farò.

NO A UN ESPERANTO TEATRALE

H. - *Fino a che punto questo si concilia con l'idea del Teatro d'Europa?*

C. - Me lo sono chiesto. Mi son detto che il Teatro d'Europa non dev'essere una sorta di esperanto teatrale. Scambi di registi e di attori fra un Paese e l'altro sì, certo. Marthe Keller, che è tedesca, fa la regina nel mio *Amleto*. Ma io credo che il Teatro d'Europa debba essere, soprattutto, la somma positiva e feconda dei teatri delle varie nazioni europee, con le loro specificità, i loro valori, le loro tradizioni. Solo spettacoli allestiti nella propria lingua, da registi ed attori della stessa nazionalità, e presentati così come sono nei vari Paesi possono arricchire il Teatro d'Europa. Io non reciterei mai *Dans la solitude des champs de coton* in tedesco, o in italiano. È orribile, recitare in una lingua che non è la tua. È limitativo.

H. - *Ci sono state delle eccezioni, tuttavia. Pitoëff, in Francia.*

C. - Sì. Elvira Popescu, da voi la Pavlova, altri. Nel cinema americano i Preminger, i Billy Wilder, oggi i Polanski, i Forman. Ma allora bisogna tagliare i ponti con i Paesi d'origine. Come aveva fatto Pitoëff. Io potrei recitare in italiano se decidessi di stabilirmi definitivamente in Italia, altrimenti no.

H. - *Visto che parliamo di attori: so che lei ama lavorare con Alida Valli.*

C. - *Je l'aime bien, Alida.* Per me, all'epoca in cui le chiesi di lavorare a Villeurbanne, era un *monstre sacré* del cinema, quasi un mito. Ho conosciuto un'attrice e una donna straordinarie per spontaneità e naturalezza. Alida non è istrionica, come altri attori italiani. La cosa ammirevole è che non si prende mai sul serio; questo le consente di progredire costantemente. Mi hanno detto che nel *Malinteso* di Camus e nella *Città morta* di D'Annunzio era eccellente.

H. - *Lo era.*

C. - Un altro attore italiano col quale ho lavorato bene, un grande attore, è stato Renzo Ricci. Sapeva chi era, aveva una carriera alle spalle, ma era curioso del nuovo. In questo senso, più giovane di certi giovani.

H. - *I giovani, Nanterre, la sua scuola. Stanislavskij, ma «alla francese». Testi del repertorio nazionale, ma anche Shakespeare, Cecov. Cos'altro?*

C. - Il lavoro collettivo, potrei dire in comunità. Gli allievi partecipano presto alla vita degli *Amandiers*. Ricevono una formazione pluridisciplinare, studiano musica e danza, prendono familiarità col cinema e con la televisione, ma avendo ben chiaro che non sono il teatro. I loro saggi sono veri spettacoli, integrati talvolta con attori della compagnia: come la *Chronique d'une fin d'après-midi*, collage di testi



di Cecov, che Pierre Romans, direttore della scuola, ha presentato ad Avignone. Questi allievi io li voglio solidali, legati il più possibile nel teatro e nella vita. Credo che per fare del vero teatro non basti mettere insieme dei talenti; occorre una *équipe* affiatata. Ho sempre cercato di non separarmi dalla gente con cui ho lavorato bene: Peduzzi, Schmidt, Daniel Emilfork e Michel Piccoli, Maria Casarès e Michelle Marquais.

KOLTÈS FRA CÉLINE E GENET

H. - *E Bernard-Marie Koltès, drammaturgo attitré. Che cosa rappresenta, per Les Amandiers e per lei, Chéreau, questo scrittore di teatro amato e discusso?*

C. - Koltès è un compagno di strada, un autore di Nanterre, un amico. Credere in lui vuol dire per noi credere nella drammaturgia francese contemporanea. Voglio che i miei rapporti con Koltès siano un po' quelli che intercorrevano fra Jouvet e Giraudoux. Se Bernard mi dice «ho scritto una *pièce*» io gli rispondo «e noi la mettiamo in cartellone». Prima di leggerla. Questione di fiducia. E di coerenza. Se la *pièce* è buona, bisogna logicamente allestirla. Se è meno buona bisogna allestirla lo stesso: per affrontare insieme, sul *plateau*, i problemi che essa pone; per fare appello alla critica e al pubblico; per dare a Bernard il modo di continuare a scrivere per il teatro. Un repertorio contemporaneo lo si difende così, con patti di fedeltà fra registi ed autori.

H. - *È per questa ragione che Koltès è iscritto due volte nel cartellone di Avignone 88, come autore e come traduttore del Racconto d'inverno?*

C. - *Les Amandiers* non potevano venire ad Avignone senza Koltès. Al Palazzo dei Papi, la sua traduzione di Shakespeare: una lingua moderna per un grande testo del passato. E alla *Salle de Courtine* fuori Avignone la sua *pièce*, da me interpretata. Koltès esitava, diceva che io non dovevo e non potevo fare la parte del *dealer*, che aveva pensato e scritto per un negro. L'ho convinto.

H. - *Ne è venuta un'altra cosa, però. Più astratta. Ed è per questa astrazione del testo, per il dislivello che si nota fra un linguaggio letterariamente elaborato, fino ad una perfezione glaciale, e l'asprezza della situazione immaginata, fra alienazione ed emarginazione, che una parte della critica ha avanzato delle riserve. Facendo salve le due interpretazioni, la sua e quella di Laurent Malet, eccellenti.*

C. - In questa ripresa con due attori bianchi è venuto a mancare, diciamo così, il «polo razziale» immaginato da Koltès. Ma mi son detto che proprio per questo il malinteso fra i due marginali, l'irriducibile, assurdo conflitto fra quello che vuole vendere non si sa bene cosa, e l'altro che non vuole comprare, diventavano totali. Bianco contro bianco, nella giungla della metropoli: non più una questione di pelle, ma l'esplosione della violenza attraverso il linguaggio.

H. - *La violenza di Céline e Genet.*

C. - Sì, ma in Koltès il linguaggio assorbe tutto, le passioni, la rivolta, la questione antropologica, quella sociale.

H. - *La pièce di Koltès è una ripresa. Crede anche lei, come Strehler, che un regista abbia il diritto, anzi il dovere di riprendere lo stesso testo, in successivi allestimenti?*

C. - Sì. Il lavoro di un regista intorno ad un testo — se questo testo lui lo ama, se lo interessa — può continuare all'infinito. Se riprenderò *Dans la solitude des champs de coton*, il che è possibile, credo che ne farò una versione diversa. Prima, però, metterò in scena a Parigi il nuovo Koltès, *Le retour au desert*. Con Michel Piccoli e Jacqueline Maillan.

H. - *Strana coppia: Maillan è una «regina del Boulevard».*

C. - Ma Koltès, stavolta, ha scritto una commedia borghese. Tanto che la «prima» la faremo al Rond-Point-des-Champs-Élysées, nel teatro di Jean-Louis Barrault.

H. - *Questa propensione «strehleriana» a rielaborare le regie lo porterebbe a dire quello che dice Anatoly Vassiliev, che la sua aspirazione è fare di ogni rappresentazione dei Sei personaggi uno spettacolo assolutamente diverso dal precedente?*

C. - C'è una forma per ogni spettacolo. Il regista deve trovare questa forma. Ma le varianti sono permanenti. L'arte, anche quella teatrale, ha orrore delle ripetizioni. Occorre però che le varianti non siano trasgressioni della forma trovata. Io lavoro così. □

Il Théâtre des Amandiers al Festival di Avignone. Sotto il titolo, a pag. 12, Patrice Chéreau e, nella pagina seguente, Gérard Desarthe, magnifico Amleto (con Thibault de Montalembert). A pag. 14, ancora Desarthe con Olivier Rabourdin a sinistra e Bruno Todeschini e, sotto e a pag. 15, Bulle Ogier e Michel Piccoli in «Le conte d'hiver», regia di Luc Bondy. In questa pagina Patrice Chéreau (a sinistra) e Laurent Malet in «Dans la solitude des champs de coton» di B.M. Koltès.

COESISTENZA PACIFICA TRA FESTIVAL E SPERIMENTAZIONE

L'OFF DI AVIGNONE NON È PIÙ SULLE BARRICATE

Le avanguardie, che nel '68 avevano contestato Vilar, oggi hanno una loro struttura parallela con 70 spazi, 250 compagnie e 400 spettacoli - Ma il rischio finanziario della programmazione è del tutto a loro carico.

MELINA MIELE

Vent'anni sono passati dalla vivace contestazione, avviata dal *Living Theatre* a Jean Vilar e dai primi spettacoli allestiti spontaneamente accanto al Palais des Papes. Oggi l'*off* si è insediato all'ombra del festival, assestandosi in una struttura parallela a quella ufficiale.

Senza istituzionalizzare questo fenomeno, Alain Léonard ha infatti creato da qualche anno Avignone Public Off, un gruppo di lavoro che coordina le compagnie presenti, informa il pubblico e organizza iniziative e incontri a lato degli spettacoli. Finanziata dalla municipalità di Avignone, dal ministero della Cultura e dal Consiglio regionale, ma soprattutto sostenuta dal pubblico e dagli artisti, l'associazione si occupa di accogliere in un cartellone, senza selezioni preventive, quanti vogliono partecipare.

Nell'edizione di quest'anno Avignone Public Off ha presentato 250 compagnie e 400 spettacoli. Una programmazione durata un mese — dalle dieci del mattino alle due di notte — è stata disseminata in 70 spazi nella città, visitati da circa 200 mila spettatori. Teatro dell'assurdo e danza *buto*, *clownerie* e *catch*, teatro danza e *musical*. Un *off* da record, più o meno felice: di tutto un po'. È il vantaggio e l'inconveniente del sistema.

«Non sono tutti geni nell'*off* ma qualora un solo artista veramente creativo possa farsi conoscere e prodursi grazie a questo festival, solo per questo vale la pena di lavorare». Questa l'euforica riflessione di fede del suo promotore.

La selezione avviene inevitabilmente a livello economico. Le compagnie devono infatti sostenere tutte le spese, affitto della sala, soggiorno, viaggio e promozione degli spettacoli. Non è previsto nessun ingaggio o rimborso. Unica risorsa è il pubblico.

Nonostante queste condizioni — che per alcuni significano spesso il «fallimento» — aumenta di anno in anno il numero di coloro che chiedono di essere inseriti nel programma.

Cresciuto a dismisura, *Avignone off* non sta più ad individuare «altre» tendenze. È piuttosto una condizione momentanea: essere al più prestigioso *carrefour* del teatro, ma anche al più grande incontro professionale, il cui mito, sbocconcato dalle polemiche, ha riunito anche quest'anno artisti e operatori di tutto il mondo, sponsor e funzionari dei ministeri.

Le motivazioni che hanno mosso i gruppi ad Avignone sono prevedibilmente connesse all'attuale struttura del mondo teatrale, e allo spirito dei tempi, che ha trasformato il festival in una grande mostra-mercato. Importante è soprattutto la possibilità di avere un pubblico di operatori, che possono garantire le piazze in Francia o all'estero.

Non secondario il prestigio che deriva da tale partecipazione. Molte sono le compagnie che hanno programmato la loro venuta ad Avignone in rapporto alle strategie di inserimento nella propria regione. Ciò permette di avere un potere di contrattazione maggiore verso le interlocutorie istituzioni locali. Non ultima infine la possibilità, non facile altrove per molti di questi gruppi, di fare spettacoli per la durata di un mese nella stessa sala. I rapporti con il Festival ufficiale hanno perso in parte il segno della differenza, e se pur non è possibile parlare di accesso, in quanto «promozione», per le piccole compagnie, esiste invece la possibilità per i singoli individui di passare, fra un Festival e l'altro da una situazione all'altra.

Non più in posizione di netto antagonismo, dunque. A gruppi interamente autofinanziati si sono affiancati altri che sono nelle istituzioni teatrali, gestiscono un teatro e delle sovvenzioni, mentre linguaggi convenzionali e conformisti si sono mischiati ai codici della ricerca e del laboratorio.

Questa edizione ha offerto un panorama diseguale e frammentario della produzione artistica francese. Poco significativa è stata invece la presenza di gruppi stranieri, ma lo spettatore accorto ha potuto trovare spetta-

coli interessanti. Agli altri spettatori necessitava una dose di fortuna per orientarsi nell'intricato palcoscenico dell'*off* avignonese. Soprattutto, molti gli autori contemporanei. La Sarraute, Pinget e Perec erano rappresentati qui, prima di essere ammessi agli onori da Alain Crombecque, e ancora oggi vengono privilegiati gli autori viventi.

Qualche classico, anche. Non è mancato l'*Amleto* dell'*off*, naturalmente. Poche creazioni collettive contrastavano la triste abbondanza dei monologhi. Anche l'Italia era in cartellone con Pirandello, Goldoni, Fo (il più rappresentato), Vittorini, Buzzati, Calvino. Lo spettatore si è diviso. Ha fatto spesso il viaggio fino ad Avignone per l'*Amleto* di Chéreau nel Palazzo dei Papi e, se certe produzioni erano complete, si è rivolto all'*off*, decisamente più accessibile.

Turisti e francesi in vacanza, oltre al pubblico degli addetti ai lavori, hanno popolato questa rumorosa festa del teatro, confermandone apparentemente la vitalità. Ma il vero bilancio sarà chiuso quest'autunno, quando si concretizzeranno i primi risultati dell'incessante lavoro di autopromozione che ha marcatamente caratterizzato il Festival. □

COME PARTECIPARE

Partecipare ad *Avignone Public Off* è possibile a qualunque compagnia. Unica condizione necessaria è disporre di un canale di finanziamento: sponsor, istituzioni locali o ministero.

Senza questo aiuto economico gli organizzatori consigliano di desistere dall'impresa, che sembra essere piuttosto dura. Soprattutto per i gruppi stranieri, che hanno anche il problema della lingua. Quando abbia deciso che vuole e può partecipare, la compagnia riceverà la lista degli spazi disponibili e — verificata la compatibilità con altri spettacoli nella stessa sala, superati eventuali problemi tecnici, valutati clima e ampiezza della sala in funzione dello spettacolo — stipula il contratto d'affitto. Quasi più semplice che trovare una sala a Milano o a Roma.

L'indirizzo: Avignone Public Off - B.P. 664 - 75531 Paris Cedex 11 - France.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

Chi ha stabilito che cronaca e attualità sian concetti indissolubili? Inossidabili, semmai, quando, uniti, formano i tentacoli della tenaglia cavadenti del giudizio (universale)?

Separarli, invece, significa tributare all'attimo fuggente almeno la cura che merita un buon sigaro da fumare in un calmo, lussuoso, voluttuoso foyer. Poiché la brace della calda estate spettacolare brucia ancora, vediamo che segnali manda questo fil di fumo. E che cosa cova sotto alla cenere. Via con il festival dei festival!

NEW YORK CITY

«**O** Jan Vermeer di Delf, discendi, avvicinati / all'Hudson e all'ultima capitale d'Occidente. / Qui è bella la nuova Ofelia: / solo il tuo lucido pennello potrebbe farla chiara / e vivida come la figlia del Cigno». Delamore Schwartz.

Che si dice nell'ultima capitale d'Occidente? Si dice, per esempio, che, dopo Pirandello e messi tra parentesi Eduardo e Fo, non ci sono più autori di teatro italiano degni di nota. Così, quando si organizza il 11th New York International Festival of the Arts, l'Italia teatrale risulta assente. Interviene Mario Fratti, commediografo da tempo trasferito a Manhattan dai nativi Abruzzi a cui non capita mai di esclamare: deh, perché non son io co' miei Testori! Con il suo *Nine*, spettacolo ispirato al felliniano *8 e 1/2*, ha fatto centro a Broadway. Come direttore del programma di scambi *Due Case/project*, m'invita al festival: ci vado con la mia commedia bilingue *La Nuotatrice Turca*. Con me, nuotano le attrici Donata d'Alistal e Cristina Gentile e i musicisti Cecchin, Zanarotti, Belli, Carrettin. La traversata risulta piuttosto controcorrente, imperando oltreoceano una drammaturgia tutta «fatti/non parole» in scenografie arredate un po' all'Aiazzone, ma la storia di un americano a Roma anni Novanta arriva al cuore emotivo di un pubblico un po' viziato da Miami (cfr. *Miami Vice*, ovvero il vizio di cucinare la solita storia in salse piccanti, sul piccolo schermo come sul grande palcoscenico). La nuova Ofelia andiamo poi a cercarla extra festival. E troviamo Madonna in *Speed the Plow*, ovvero l'ultima tentazione di Mamet, il Martin Scortese delle scene, attaccato per turpiloquio dalla *N.Y. Review of Books*. Risultato: oh Mamet Mamet Mamet / me brucia el corazon / e sai perché? / ho visto la tua pièce / oh Mamet, / un po' deluso son.

Ma l'ombra estiva che si stende sull'autunno scende dal manifesto para-teatrale di una manifestazione, forse, post-teatrale: è l'ombra di Tyson, che ha appena incontrato e maciullato Spinks e non si è ancora scontrato con l'albero di un presunto, simbolico tentato suicidio. Tyson è la forza pesante contrapposta ad una delle lezioni americane di Calvino, per non parlar di Kundera: la sua è davvero una lezione americana di angosciata fortuna angosciosa. È questo Neo-Carnera (Carne-Nera, come un presagio...) il Nuovo Calibano.

EDIMBURGO

Cominciate già a perdonarmi / perché / in questo foyer / già ho parlato / e tanto parlerò di me.

La Zattera di Babele sbarca in Scozia: a bordo, Macbeth secondo Quartucci. L'evento, intitolato *Towards Macbeth-a prologue* e progettato dal gallerista Richard Demarco, è diretto da Carlo Quartucci, che non posso non ricordare eccellente regista del mio *I tagliatori di teste* più di una decina di anni fa. A Edimburgo, ha trasferito il pubblico sull'isola di Inchcolm, dove li ha riuniti alla Templar Abbey: avrà a che fare con i Templari, l'altro nome della rosa (cavalleresca) che suscita un'... Eco esagerata? Comunque, un bel l'esempio di rappresentazione di Shakespeare come nostro contemporaneo, secondo la nota definizione di Kott.

SPOLETO

«**P**erché gli italiani non ridono?»

Alzi la mano chi ha una risposta pronta a questa domanda di Roman Polanski, interprete di *La Metamorphose* di e da Kafka. Io tirerò il mio sasso senza nascondere, la mano. Il geniale protagonista di quel *Roman de Roman* che è la sua vita, da lui stesso così definita nella godibile autobiografia che trovate tradotta da Bompiani, si lamenta che l'umorismo nero colto al volo dai parigini sia completamente sfuggito all'*habitué* spoletino. A suo tempo, ho messo in scena un *Kafka café* che presentava il Praghese nella luce praghese che lo vedeva leggere al caffè i suoi testi agli amici esilarati. Qualcuno mi ammonì a scherzare solo con i fanti, risparmiando,



evidentemente, i fantasmi di una cultura superficialmente accademica. Gli italiani ridono volentieri a comando, o a telecomando. Temono ancora, infatti, le bacchettate dei professori. Questa, *cher Maitre P.*, la mia spiegazione. Il ruolo di Franz nel mio *Kafka* era sostenuto da Paolo Rossi. C'eravamo incontrati ai tempi dei mondiali di calcio e Paolino, paventando cattive figure dell'omonimo, temeva di dover ricorrere allo pseudonimo Kowalski. *Chiamatemi Kowalski* è poi diventato un suo *recital* di successo e Paolo Rossi ha ora tanti tifosi quanti ne vantava Paolorossi: a dorso di cammello, è arrivato anche a Venezia...

VENEZIA

Ma sì, parliamo di quel *Camel trophy* per critici cinematografici patentati che è il festival di Venezia, dove è stato presentato — e sottovalutato — *I cammelli* di G. Bertolucci con P. Rossi e D. Abatantuono. Anche questa è «la mia tazza di tè». Lasciando stare i santi, ancorché bevitori, Chat Baker ritratto da Bruce Weber e la Toscana secondo Ioseliani sono le cose più nuove viste a questo festival. Significativamente «nuovo» risulta anche l'ultranovantenne Ivens, premiato alla carriera. Chi si accorgerà in tempo che è questa la rivoluzione cinematografica in atto — la poesia del vero e non «dal vero»?

Vale anche per il teatro. Riguarda la vita. È consolante cogliere la raccomandazione-complimento di Lina Wertmuller ad Almodovar, il Grande di Spagna che è una sorta di commediografo della pellicola, di continuare a fare film dalla parte dei «fidanzati della vita» e non degli sposi della morte (e della noia mortale). Meno male / meno male / che adesso la Lina / dirige il Centro Sperimentale.

Previsioni del tempo teatrale autunnale? Un rebus. Se ci saranno «Trasformazioni», saranno firmate Maria Letizia Compantangelo. Belle sorprese in forma di turbamenti e perturbazioni da Maria Laura Fischetto, già autrice di *Nera (Come la notte)*. Nel prossimo foyer, la soluzione dell'enigma. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi, *Summer fight, corrida d'estate*, la Nuova Ofelia, il Nuovo Calibano e scene di vita teatrale newyorchese.

DOMANDE A FRANCO RUGGIERI, RESPONSABILE
PER IL TEATRO E PRESIDENTE DELLA FEDERFESTIVAL

MISERIA E NOBILTÀ DELLA PROSA A SPOLETO

«Sì, il nostro pubblico sta invecchiando e occorre rinnovarlo - L'esigenza di una selettività più rigorosa esiste, per il "Due Mondi" e anche per le altre rassegne - Gli Stabili sono latitanti, aspettiamo ancora l'appuntamento con il Piccolo - Perché difendo "Tragedia popolare" di Mario Missiroli e le altre scelte di quest'anno - Menotti ama il rischio, ma prima viene la Musica e la Prosa deve provvedere ad autofinanziarsi».

UGO RONFANI



Menotti e il teatro. Disegno di Giovan Battista De Andreis.



Parlamo di Spoleto Prosa 1988 con Franco Ruggieri, che del settore è il coordinatore e che presiede inoltre la Federfestival. Il nostro giudizio sul Festival dei Due Mondi, 31ª edizione, contiene riserve e critiche, per i segni di ripetitività e di stanchezza manifestatisi sia nei promotori che nel pubblico. Ed è severo anche per quanto concerne il Teatro di Prosa. *Tragedia popolare* di Mario Missiroli, fiore all'occhiello di questa parte della rassegna, è arrivata alla ribalta spoletina allo stato di abbozzo, e ha deluso; le due novità straniere — *Une visite inopportune* di Copi, con la regia di Lavelli, e *La Metamorphose* da Kafka, con Roman Polanski — non erano tali perché già ampiamente rappresentate sulla scena parigina. Interessanti, ma di diseguali risultati, i *Concerti in Prosa* curati da Davico Bonino, Marco Sciaccaluga e lo stesso Ruggieri: opportune palestre di verifica di giovani attori, non eventi però destinati a lasciare segni durevoli. Lo stesso dicasi per il resto, salva una menzione d'onore per il ciclo della *Sacra Eloquenza* curato da Orazio Costa Giovangigli, così bene integrato alle antiche pietre di Spoleto.

Di questa insoddisfazione, delle ombre che a nostro avviso s'allungano sul Festival, abbiamo lealmente parlato con Franco Ruggieri, la cui passione per il suo lavoro è fuori discussione. Ruggieri ci ha risposto con franchezza, e di questo gli siamo grati.

HYSTRIO - *Cominciamo dal pubblico. Si è sempre parlato della fedeltà del pubblico di Spoleto. Italiano e straniero, in particolare americano. Benissimo; ma questo pubblico fedele non è, col tempo, invecchiato? Non esiste il problema di rinnovarlo? Dunque di ringiovanire il Festival? Di innestare sulla «mitologia» del Festival dei Due Mondi, che alla lunga può ingenerare un clima di acritico consenso, delle iniziative innovatrici? Avere raccolto statistiche ed indicazioni al riguar-*

do? Gli organi del Festival si esercitano alla riflessione e all'autocritica?

RUGGIERI - Non sono in grado di sorreggere quanto dirò su dati statistici. Farò le mie valutazioni sulla base di riflessioni personali, che mi sono suggerite da un'esperienza di alcuni anni al settore Prosa di Spoleto. Credo che sì, il problema di una certa staticità del pubblico esista. Il mito di Spoleto è stato alimentato nel tempo non soltanto da alcuni allestimenti prestigiosi, di cui tutti hanno memoria, ma dall'essere stato, il Festival, luogo d'incontro della intellettualità italiana più attenta. Sostenere che Spoleto assolva ancora in pieno a questi compiti significa chiudere gli occhi di fronte ad un mutamento verificatosi in questi anni. Da questo punto di vista uno sforzo di rilancio è sicuramente indispensabile. Bisognerà aprire una fase critica ed autocritica che ricollochere il Festival al suo giusto livello.

FESTIVAL VERI E NO

H. - *Lei crede che il Festival abbia in sé, attualmente, questa capacità di rigenerazione?*

R. - Appunto per questo, per verificare questa capacità occorre avviare una riflessione. Io non credo, io non posso dire che si siano perse in gran parte le motivazioni originarie che erano alla base del Festival. Può darsi che da solo, con le sue sole forze, questa capacità di rigenerazione il Festival non ce l'abbia. Il problema è più generale, e complesso.

H. - *Cioè?*

R. - È il problema della natura e della funzione dei Festival così come sono andate determinandosi nel sistema teatrale italiano: e qui parlo come presidente della Federfestival, l'Associazione promossa all'interno dell'Agis che raggruppa i Festival di Teatro. Non c'è dubbio che i Festival in Italia siano tanti, tantissimi, chi dice troppi. Resta il fatto che,



La prosa a Spoleto. In alto a sinistra Roman Polanski, interprete di «La metamorfosi» di Kafka. A destra Jorge Lavelli assieme a Copi in una istantanea di pochi mesi fa. Qui sopra: la locandina del Festival, di Larry Rivera.



nell'attuale situazione del teatro italiano, questi Festival offrano a mio parere, alla parte meno affermata e meno garantita nel nostro sistema teatrale, degli spazi di lavoro e di proposta. In quanto tali, e per il ruolo di alternanza e di rottura che in certi casi assumono, i Festival vanno difesi. Ma non c'è dubbio che la loro funzione, rispetto a venti o trent'anni fa, sia cambiata. Il convegno promosso a Roma dall'Associazione Critici ha messo a confronto i Festival italiani con quelli europei e ha ricavato l'indicazione di una generale crisi di identità. È cambiato il contesto culturale, è cambiato il ruolo del teatro, è cambiato il pubblico. Non può non essere mutata, di conseguenza, la funzione di Spoleto. Una volta il Festival dei Due Mondi era l'occasione per far venire in Italia artisti che altrimenti non ci sarebbero venuti. Oggi — aggiungo: per fortuna — il clima culturale è mutato, le occasioni di scambio si sono moltiplicate, e come «vetrina di novità» Spoleto e altri Festival hanno perso parte della loro funzione.

H. - A parte questo ruolo di «vetrina»: siccome un Festival è anche un punto di aggregazione di questo o quel pubblico, di natura e di livelli corrispondenti alla natura e ai livelli della rassegna, non è il caso di mettere l'accento sulla qualità delle produzioni? E arrivare col tempo ad una lista Doc dei Festival, come si fa per i vini «a denominazione controllata», distinti da quelli comuni?

R. - La questione della selettività esiste. E alla nascita della Federfestival non è estranea la preoccupazione di garantire i livelli di qualità. Qualche riscontro positivo c'è già stato. La circolare Carraro sulle provvidenze per la

Prosa, anticipando quelle che sappiamo essere le caratteristiche del disegno di Legge elaborato dal ministero, ha ad esempio innovato rispetto al passato, distinguendo sostanzialmente due categorie di Festival finanziate a livello ministeriale. La prima riguarda i Festival più significativi, sui quali si esprimerà la commissione ministeriale compilando un elenco delle rassegne meritevoli di appoggi particolari: e questo alla fine di ogni anno solare, per garantire una programmazione in tempi giusti. Poi ci sarà un secondo elenco di Festival ai quali saranno garantiti aiuti, affinché quelli meritevoli possano progredire. Questo criterio trova d'accordo la Federfestival. E non per una difesa corporativa dell'esistente, che anzi abbiamo tutti interesse che le nuove iniziative culturalmente valide progrediscano, ma per contribuire ad affermare, appunto, il criterio della selettività qualitativa.

AVIGNONE E SPOLETO

H. - Restiamo in argomento, ma torniamo a Spoleto. Come, qui, si dovrebbe a suo parere, intendo sul piano operativo, garantire un'alta selettività nella programmazione della Prosa? Non è il caso di pensare a modifiche strutturali, a filtri di scelta più rigorosi?

R. - Uno dei pregi del Festival dei Due Mondi è, io credo, l'agilità della sua struttura di lavoro, che tutto è tranne una macchina lenta, affetta da burocratismo. Ciò detto, penso anch'io che, al punto in cui siamo, sia necessaria una struttura che lavori in permanenza. È un passo che dobbiamo compiere; resterebbe indietro quel Festival che, oggi, pen-

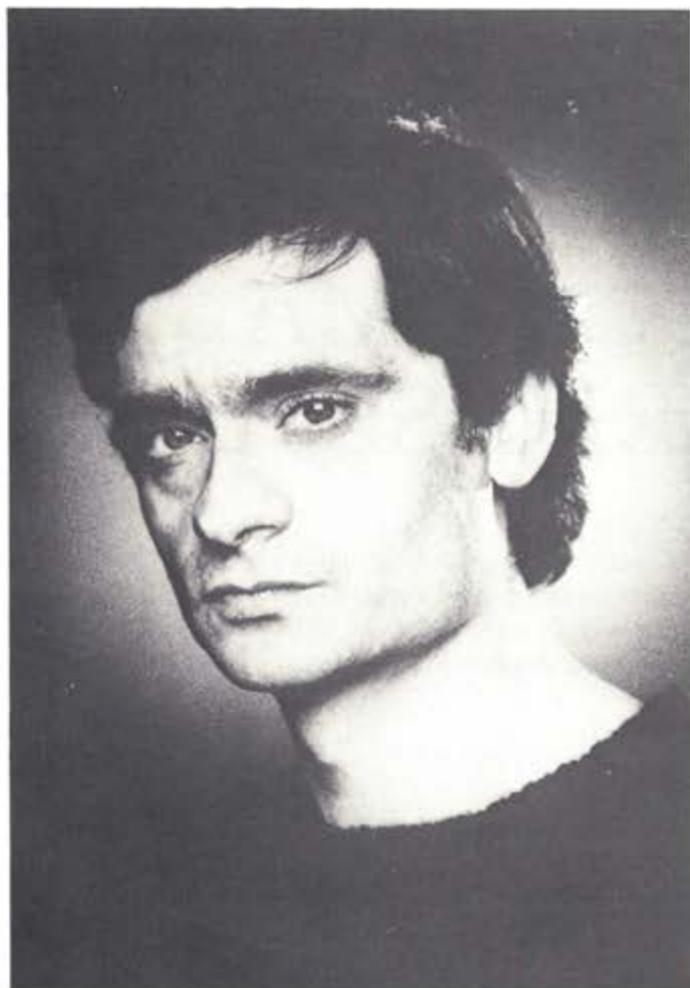
sasse di agire da solo, senza contatti adeguati con le altre rassegne, e con l'insieme del mondo del teatro. Credo ad esempio che il ruolo della critica sia in questo senso essenziale. La critica può aiutarci a riconoscere nella mappa teatrale italiana e straniera gli eventi importanti, le forze autenticamente innovative.

H. - E parliamo del programma per la Prosa di Spoleto 88. Per capire, in concreto, le ragioni delle scelte.

R. - D'accordo, sarà utile per capire come possano nascere certe iniziative. Prendiamo, ad esempio, *Tragedia popolare* di Mario Missiroli. Io sentivo nell'aria, sento un rimprovero: quello di avere abbandonato, qui a Spoleto, il gusto per i grandi allestimenti teatrali, quelli che lasciano il segno. D'altra parte ci si dice, e sono d'accordo, che dobbiamo avere occhio per la nuova drammaturgia. Bene, io ho ritenuto che *Tragedia popolare* fosse una di queste opere importanti, con una sua carica innovativa garantita da un regista-autore come Missiroli. E siccome difficilmente uno spettacolo del genere avrebbe trovato un produttore disposto a rischiare sul mercato, ho ritenuto e ritengo che il Festival di Spoleto avrebbe avuto del merito favorendo l'allestimento. Ci ha deciso a realizzare l'operazione anche la disponibilità dimostrata dal Teatro Stabile di Torino.

H. - Appunto. Qual è lo stato dei rapporti tra il Festival di Spoleto e gli Stabili?

R. - Prendiamo il Festival di Avignone, nel confronto del quale la stampa italiana continua a mostrare grande interesse. Fra la direzione artistica di Avignone e la rete dei teatri nazionali si è consolidato un rapporto che offre a questi la ribalta prestigiosa della Cit-



tà dei Papi, e al Festival il meglio della produzione francese. E invece, per dire pane al pane, questa disponibilità alla collaborazione del teatro pubblico italiano, nel suo complesso, l'ha finora lesinata. Allargando il discorso, non si può dire che il teatro pubblico, da noi, ami aprirsi al rischio del nuovo, incoraggiare la drammaturgia italiana, offrire opportunità ai nostri migliori attori, ridotti a lavorare il più delle volte all'interno del teatro commerciale. Ciò detto, sono convinto che i nostri teatri pubblici abbiano sottovalutato, nel complesso, le possibilità offerte da alcuni Festival come il nostro, che potrebbero aiutarli a riottenere l'udienza e gli spazi contesi dal teatro privato. Aspetto ancora che si verifichi il grande incontro, spesso e in tantissime direzioni sollecitato, tra il Festival di Spoleto e il Piccolo di Milano. Questo incontro, come ricorderà, stava per verificarsi qualche anno fa; poi è andato a monte. Ma dovrà avvenire. E intanto abbiamo voluto mostrarci sensibili alla volontà di collaborazione manifestata dallo Stabile di Torino.

H. - È troppo chiederle di esprimere la sua opinione sulle accoglienze non propriamente entusiaste, anzi generalmente negative, che la critica ha riservato a *Tragedia Popolare*?

R. - Non ho né l'intenzione né il diritto di fare la critica alla critica. Mi limito a dire che sulla carta il testo c'era, che la distribuzione era curiosa e importante, che il nome di Missiroli dava ampie garanzie. Semmai, se mi consente, agli amici critici dirò semplicemente questo: che l'esito, il risultato dello spettacolo potevano essere visti tenendo conto delle sue possibilità di sviluppo. Personalmente sono convinto che nel lavoro di Missiroli ci siano

potenzialità che non si sono manifestate alla «prima» a Spoleto, ma che potranno emergere quando lo spettacolo sarà ripreso. Ed è per questo che, tutto sommato, difendo l'operazione.

PRIMA VIENE LA MUSICA

H. - Quanto lei dice pone, probabilmente, il problema dei tempi giusti per le prove e l'allestimento, dunque il problema di una programmazione degli spettacoli più ordinata e razionale: quel discorso sulle strutture di lavoro che facevamo prima. E al rilievo delle «false novità» straniere, cosa risponde?

R. - Che la *pièce* postuma di Copi e la *performance* di Polanski erano eventi importanti. Da mostrare a chi non era stato in grado di vederseli a Parigi. *Une visite inopportune* non era soltanto un buon testo, ben recitato; era il debutto italiano del nuovo *Théâtre de la Colline* di Jorge Lavelli, sul cui manifesto programmatico abbiamo volutamente insistito, anche in vista di futuri rapporti di collaborazione. Lei sa che la concorrenza tra i diversi Festival è serrata, e i rapporti di collaborazione risultano complicati e difficili: ma noi facciamo il possibile per realizzarli. Mi lasci dire, ancora, che i *Concerti in Prosa* ci hanno regalato alcune belle pagine. E che l'*Iliade* del Teatro del Carretto di Lucca, scoperto prima al *Festival d'Automne* di Parigi che in Italia, è stata una buona sorpresa.

H. - Quali sono, a conti fatti, i margini di autonomia di cui dispone il responsabile del settore *Prosa* di Spoleto?

R. - Questi margini ci sono. Giancarlo Menotti è una personalità fra le più curiose del

nuovo, ama il rischio e la ricerca, non si lascia obnubilare dai nomi di prestigio e dai contenuti consolidati. Ciò premesso, è noto che la dominante del Festival di Spoleto è sempre stata la Musica. Che la *Prosa* ha potuto anche avere rilievo, ma sempre in posizione subordinata. Prima si sistemano in cartellone le due opere liriche della stagione, al Teatro Nuovo; poi viene il resto. Ma è chiaro che se per un anno si decidesse di rilanciare la *Prosa*, si otterrebbero cambiamenti significativi. Anche in prospettiva. Risorse permettendo.

H. - Appunto. Paolo Radaelli, direttore generale del Festival, indicava in sette miliardi le risorse di Spoleto 88. Qual è, in questo budget, la parte della *Prosa*?

R. - Non do cifre. La parte della *Prosa* non è significativa. Vale grosso modo il criterio dell'autofinanziamento del settore. Per gli altri settori gli investimenti sono più rilevanti. Ritengo perciò che la *Prosa*, a Spoleto, debba guardare dalla parte degli *sponsor*.

H. - Grazie per le cortesie risposte. Hanno contribuito a chiarire alcune cose. □

A pag. 22 e in questa pagina, in sequenza, quattro protagonisti del *Concerti in Prosa*: Gabriele Lavia («*Racconti* di Katherine Manefield»), Sergio Castellitto («*Infelicità senza desideri*» di Handke), Claudio Bigagli e Laura Marinoni («*Mario e Luisa si sono lasciati*», di Bigagli).

INCONTRO ALLA VERSILIANA CON IL REGISTA DEL «PIACERE»

LA DOPPIA ANIMA DI GIANCARLO SEPE

«Ho scoperto che il vero D'Annunzio è molto diverso dall'idea che circola su di lui - Il teatro ufficiale? Aiuta a non morire - Le cose andrebbero meglio se ci fossero altri Carmelo Bene o Luca Ronconi - Dirigerò Tiersi in 'Marionette, che passione!' e la Melato in 'Anna dei miracoli'».

CARMELO PISTILLO

Per il terzo anno consecutivo Giancarlo Sepe è tornato al Festival La Versiliana per occuparsi, questa volta, di Gabriele D'Annunzio, di cui si celebrava il cinquantenario della morte. Dopo il successo delle due edizioni di «Buon compleanno» dedicate a Beckett e Fitzgerald, Sepe ha esplorato, in un libero adattamento del romanzo *Il piacere*, le stazioni amorose dell'aristocratico protagonista del libro. Lo spettacolo — il cui titolo è stato opportunamente corretto in *I luoghi del piacere* — ha rappresentato un po' l'approdo della sua ricerca teatrale, e ha suscitato un notevole interesse critico, al di là della formula di «teatro itinerante» reinventata con le sue regie nella famosa *Villa*. Lo abbiamo incontrato, anche per conoscere meglio i motivi che lo hanno indotto a dividersi fra teatro «ufficiale» e teatro di ricerca, col quale si era affermato negli anni Settanta. Chi parla è un Giancarlo Sepe sereno, consapevole di avere superato una crisi d'identità e deciso a mantenere le sue idee sull'attore («devo vedere nell'attore i connotati del mio eroe») e sul regista («non amo il regista della retorica»). Da D'Annunzio all'incontro con la Melato, dalla negativa esperienza con il teatro lirico alla discussa figura del critico teatrale, Sepe offre di sé un ritratto sincero, evitando di tacere riserve e appunti verso alcuni esponenti del nostro teatro.

TEATRO DA CAMERA

HYSTRIO - Dopo Beckett e Fitzgerald, qui alla Versiliana lei si è cimentato con D'Annunzio. Perché *Il piacere*?

SEPE - Quest'anno coincideva con il cinquantenario della morte di D'Annunzio e l'unica cosa che ricordavo con interesse era per l'appunto *Il piacere*, che avevo letto per la prima volta all'età di 15 anni. D'Annunzio è il contrario dell'idea circolante sul suo conto. È sì un grande poeta, ma bisogna dire che rappresenta un genere. Occorre non limita-

re il giudizio al poeta o al drammaturgo. Tanto meno lasciarlo cadere nella critica di parte. C'è sempre un senso di colpa nei suoi confronti e viene spesso liquidato con due parole, per un senso di frustrazione. Alcune cose della sua opera sono rimaste intatte. Comunque, il mio incontro con D'Annunzio è un fatto puramente coincidente ed *Il piacere* rappresenta il mio teatro di ricerca.

H. - C'è un filo che lega gli autori messi in scena in questo triennio alla Versiliana?

S. - Non c'è un filo. Beckett è un mio grande amore, che mi ha portato ad approfondire la drammaturgia moderna. È un po' la mia commozione, il mio momento di struggimento. Fitzgerald rappresentava il mondo che io amo maggiormente, quello degli anni Trenta. Con *L'età del jazz* ho voluto fare un affresco di quegli anni. Si è trattato di una ricerca filologica su quel periodo.

H. - La forma del teatro itinerante, cui si è accostato, ha un futuro oppure rimane legato all'occasione?

S. - Rimane essenzialmente legato a queste esperienze benché ogni anno, sulla scia del successo, si vorrebbe portare questi spettacoli in altre sedi. Però, nonostante l'interessamento degli assessori, non succede mai nulla.

H. - Come dire che chi vi assiste è uno spettatore privilegiato?

S. - Direi di sì. Se si vuole salvare l'idea che presiede a questo genere, bisognerebbe che restasse l'unico esempio di teatro da camera nel mondo. Diciamo pure che la *Versiliana* è la sua sede naturale.

H. - Si sente più autore o regista?

S. - Autore e regista in me coincidono. Non c'è testo su cui io non sia intervenuto, e che non abbia suscitato riserve da parte di una certa critica teatrale. Il regista è un lettore particolare e deve dare una sua visione precisa, anche se oggi i registi che io chiamo didascalici vanno per la maggiore. Oggi si vuole qualcosa che abbia l'immediatezza dello spettacolo televisivo, e questo confonde le idee.

Il critico non ha saputo più leggere il pubblico, non ha capito l'importanza dell'immagine. Siamo in brutte acque e il pubblico non ci aiuta, la critica non ci aiuta. Se ci fossero più registi come Carmelo Bene e Luca Ronconi le cose andrebbero meglio.

DIVI DI HOLLYWOOD

H. - A proposito di registi, c'è qualcuno che stima in modo particolare?

S. - Trionfo, il Cobelli di qualche anno fa e Ronconi, anche se non amo poi tanto il suo repertorio. Dovrebbe aprirsi ad autori come Pinter o Beckett, operare una scelta più ampia. Il rischio è che un genio come Ronconi si dedichi alla lirica per un'enfasi dell'immagine. C'è in lui un eccesso di spirito barocco.

Il significato del mio spettacolo, in un certo senso, demitizza il rapporto tra palcoscenico e pubblico. Sono contrario alla mistica e alla retorica del pulpito, del fedele che sta sotto il pulpito. In Strehler, per esempio, il massimo che vediamo sono gli attori che entrano dietro le spalle del pubblico: cose che faceva l'avanguardia negli anni '60. Secondo me, il regista dovrebbe essere un visionario.

H. - Qual è il ruolo degli attori, per Sepe?

S. - L'attore ha una funzione centrale, fa parte della scrittura scenica ed è il momento più importante di questa mia scrittura. L'attore deve essere nudo, come del resto sono io quando mi accingo ad allestire uno spettacolo.

Per poter collaborare, deve essere umile.

Da parte mia, devo vedere nell'attore i connotati del mio eroe. È difficile che io faccia *Medea* senza Mariangela Melato.

H. - A che punto è la sua ricerca?

S. - Quest'inverno ho scritto un testo, *Vien-na*. È la storia di alcuni sosia dei divi di Hollywood, un po' la summa del mio amore verso il cinema. Il mio sforzo sta nello scardinare il luogo comune della letterarietà del teatro per ottenere un teatro più agile. Il testo teatrale pone dei vincoli precisi e ha una sua len-



tezza naturale. Ecco perché, quando realizzo uno spettacolo, tento di fare nascere una *ritmica*. E mi sono reso conto che lavorare su un romanzo è più piacevole, più agevole. Si opera un lavoro di selezione in vista di un montaggio. Per usare un'espressione cinematografica, io comincio a montare lo spettacolo *in macchina*. Quando decisi di fare teatro, lo feci perché non potevo fare cinema.

H. - *Da quando ha cominciato a fare teatro ha lavorato come desiderava, oppure qualcosa si è frapposto e ha rallentato il cammino?*

S. - I miei primi undici anni di attività sono stati tutti votati ad un'affermazione in campo teatrale. Volevo che si dicesse «esiste anche questo regista». E ho dedicato le mie energie ad affinare le caratteristiche del mio teatro. Finalmente, con *Accademia Ackerman* è nata questa possibilità di affermazione. Potevo anche riproporre qualcosa come *Accademia*, perché questo mi veniva suggerito. Ma ho detto no e ho cambiato rotta per un'avanguardia meno concessiva. È allora che ho conosciuto un teatro più ufficiale (*Orsini, Brignone, Santuccio, n.d.r.*), teatro che mi ha provocato una sorta di crisi d'identità, nonostante il successo. Ho vissuto per molto tempo distraendomi, dividendomi tra una cosa e l'altra. Poi è venuto l'incontro con Mariangela Melato, una persona straordinaria, piena di determinazione. *Vestire gli ignudi* dimostra, credo, la felicità di quest'incontro. L'occasione di lavorare con la Melato ha «nobilitato» il mio lavoro nel cosiddetto teatro ufficiale. Il monologo interiore di *Medea* è nato da una sollecitazione fuori della norma, dalla capacità dell'attrice di ergersi a scenografia, costume, musica. Comunque, per

tornare alla sua domanda, dirò che il teatro ufficiale aiuta a non morire, mentre il teatro di ricerca mi consente di stare in due mondi, di avere una doppia anima.

H. - *Quali sono i suoi progetti per la stagione?*

S. - Farò *Marionette, che passione!* con Aroldo Tieri, un attore che rappresenta un genere di interprete scomparso. Giudico questo testo insidioso, perché si può mettere in scena come una commedia borghese oppure no. L'idea mi incuriosisce, anche perché Rosso di San Secondo è un autore trascurato. Il suo guaio è stato quello di essere contemporaneo di Pirandello. Lavorerò ancora con la Melato in *Anna dei miracoli*. Credo di avere scelto una cosa giusta per lei. Non solo di parola, ma anche una parte di grande determinazione in cui è importante il fisico, il corpo. Insieme a lei ci sarà una bambina di dieci anni, bravissima, scoperta in occasione dei numerosi provini che ho fatto.

L'AZIENDA TEATRO

H. - *Le piacerebbe tornare all'opera lirica?*

S. - Quando nel 1979 ho fatto *Lucrezia Borga*, con la Ricciarelli e Kraus, è stato un trauma. Uscivo da un periodo di grande fervore e, purtroppo, le cose non sono andate come speravo. Volevo dare delle indicazioni al coro nella mia veste di regista e sono nati dei problemi. È stato chiamato il sindacato. E pensare che qualcuno del coro, durante le prove, ascoltava la radiolina. Ho provato 15 giorni solo con Elena Zilio. Poi si è presentata la Ricciarelli. Sei ore prima dello spettacolo si è presentato Kraus, chiedendomi dove «doveva andare a morire». Gli indicai il punto della scena e lui, la sera della prima,

«se ne andò a morire» in un altro punto, «al buio». È vero che i cantanti lirici hanno impegni programmati per anni, ma amerei fare teatro lirico in altro modo, con prove regolari.

H. - *Cosa pensa della legge Carraro?*

S. - Credo che sia sbagliata. Privilegia le aziende teatrali. Avendo io un'azienda molto forte (Tieri, Melato) dovrei essere contento, ma non è così. Se non avessi avuto l'appoggio del ministero, non avrei mai potuto fare le cose che ho fatto nel campo della ricerca.

H. - *In che modo giudica il critico teatrale d'oggi?*

S. - Mi viene voglia di rispondere con le parole di D'Annunzio, che recitano più o meno così: «Il critico è un cameriere ubriaco e un servo assonnato». Ma il critico, per fortuna, non è solo questo. Purtroppo, oggi, ci sono troppe collusioni tra critica e potere. Si occupano dei programmi, dirigono *festivals*. Il critico teatrale è diventato un personaggio «incredibile» nel vero senso della parola. Non credo molto nella critica.

H. - *Quali critici ricorda con piacere?*

S. - Penso a Ripellino, Chiaromonte e Chiarretti, di cui ho un ricordo piacevole. Venne a vedere, poco convinto, il *Macbeth*. Per lui fu un vero «schiaffo». Fece una recensione straordinaria. □

Il D'Annunzio del Cinquantenario ha dominato il Festival della Versiliana 1988. Oltre alla versione teatrale de «Il piacere» curata da Giancarlo Sepe, Aldo Trionfo ha messo in scena con la collaborazione di Sherif, scene e costumi di Giorgio Panni, la «Francesca da Rimini», interpretata (nella foto) da Elisabetta Pozzi e Virginio Gazzolo.

Gold Market,



ORO
momenti d'amore

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

IL FUTURO DI SANTARCANGELO

LIVIA GROSSI

È in discussione il futuro del Festival di Santarcangelo. Già l'inverno scorso, con Leo de Berardinis, si era tenuto a Bologna un convegno autogestito, sul «teatro d'emergenza», sul tema delle difficoltà relative al mantenimento del diritto al lavoro. L'iniziativa voleva rompere con una tradizione di passività nei confronti degli atteggiamenti arbitrari nei vari ambiti locali. Ora la situazione si ripresenta, confermando quelle che inizialmente erano semplici sensazioni di rischio relative alle decisioni ministeriali nei confronti della sperimentazione.

La polemica si è inserita nella realtà del Festival da quando la componente socialista del Consorzio che lo amministra (e che comprende i comuni di Santarcangelo, Rimini, Poggio, Berni, Torriana, Verucchio e la provincia di Forlì) ha chiesto un cambio di direzione artistica, senza entrare nel merito dei futuri programmi culturali del festival.

A fronte di ciò l'attuale direttore artistico Roberto Bacci, uomo di teatro di impegno decennale, ha denunciato il rischio di vedere trasformare Santarcangelo «in uno dei tanti luoghi dove anche la cultura è commercio di presidenze e di direzioni per la bassa politica».

A fianco di Bacci, Ferdinando Taviani ha sostenuto che «il teatro è un territorio occupato in cui gli investimenti economici possono essere gestiti in maniera privatistica da parte dei partiti, senza controllo; è un'opportunità quindi che può servire a riassetare i piccoli equilibri politici abbastanza facilmente». Inoltre, gli artisti intervenuti al festival hanno denunciato la mancata informazione agli operatori delle intenzioni dei politici e degli amministratori del Consorzio, sottolineando la tendenza a subordinare l'autonomia degli artisti e degli spettatori alla logica dei patti fra partiti e correnti.

La convinzione che la questione di Santarcangelo sia la questione morale del teatro italiano non appartiene solamente ai gruppi. Claudio Meldolesi, uno dei consulenti artistici del festival, rispetto alla polemica in atto, si è espresso sostenendo che il vero problema è quello di arricchire il territorio: «Si può fare della similitudine, si può recitare la continuità, ma la vera forza, anche se minoritaria e inefficace nei confronti dell'attuale politica gestionale, rimane la grossa sensibilità culturale della nuova generazione teatrale, il cui elemento prioritario è comunque contraddistinto dalla vivacità creativa con la quale s'impone. Ci sono infatti gruppi che tengono cultura al di là degli esiti del festival stesso».

In questo contesto, quale posizione deve assumere l'intellettuale? «Certamente, non politica, in quanto il suo ruolo è quello di favorire la concretizzazione di un impulso da lui creato; se così non fosse rischierebbe di mettersi in una posizione poco produttiva e del tutto inefficace nell'ambito artistico», risponde Meldolesi.

Punto fondamentale è mantenere quella serie di rapporti, situazioni, scambi, discussioni, proposte creative, incontri generazionali, nuovi impulsi che fanno di Santarcangelo una realtà unica nel panorama internazionale; ugualmente unico è stato il comportamento di alcuni elementi dello staff organizzativo che, rinunciando liberamente al proprio guadagno (Bacci ha devoluto interamente il proprio compenso al Centro di lavoro di Grotowski a Pontedera) hanno voluto così mantenere inalterato lo spirito della manifestazione che, anche quest'anno, ha visto riaffermare la propria identità.

La cultura teatrale presente a Santarcangelo ha ancora uno spazio decisamente importante rispetto alla pura presentazione di spettacoli. Le seguitissime conferenze di maestri internazionali come Jer-

UN «ANTIFESTIVAL» CHE È VIVAIO DI NUOVI ARTISTI

Grandezza e difficoltà del Cantiere di Montepulciano

KARIN WACKERS

Il Cantiere di Montepulciano nasce 13 anni fa su un'idea di un musicista, Hans Werner Henze. «Non è né un festival, né una rassegna», insiste Vincenzo De Vivo, il direttore artistico. «La caratteristica del Cantiere è piuttosto quella di essere un crocevia di spettacoli che nascono a contatto con la popolazione. Gli spettacoli vengono allestiti per il Cantiere, con la possibilità di rodarli con calma, su un periodo abbastanza lungo. Poi possono diventare coproduzioni con istituzioni importanti, per esempio con la Fenice, oppure con il Festival Roma-Europa».

A Montepulciano si svolgono le prime assolute. Il Cantiere è organizzato come il suo nome indica: un servizio di sartoria teatrale e varie «officine» (percussioni, mimo, danza, interpretazione vocale) come se fossero botteghe rinascimentali, con un maestro attorniato dagli apprendisti. Uno degli obiettivi è di rompere quanto più possibile gli steccati tra le arti. Ideato da un compositore, la musica ha una posizione preminente, però il sistema di produzione tende all'omogeneità delle varie componenti. Per fare un esempio: nel *Gesto del Suono* troviamo Maurizio Ben Omar, direttore dell'officina di percussioni, insieme alla direttrice dell'officina di mimo, Maria Claudia Massari. Artisti diventati famosi hanno esordito al Cantiere: Billy Forsythe tra gli altri. Il cartellone viene definito dalla direzione con il Comitato artistico, di cui fanno parte personalità del mondo letterario e dello spettacolo come Marcel Marceau, Alberto Asor-Rosa, Edoardo Gullone e Gianluigi Gelmetti, presidente.

Purtroppo, le difficoltà finanziarie sono notevoli, e quest'anno hanno condizionato la durata del Cantiere: tredici giorni invece dei diciotto tradizionali, con una più limitata quantità di produzioni. I maggiori contributi vengono dal Comune, con qualche intervento (irrelevante) della Regione e dello Stato. Manifestazione unica nel suo genere, paragonabile a una «Repubblica delle Arti», il suo handicap sta proprio nella sua natura di «anti-festival», nella sua rinuncia ad ogni esteriorità. Per gli sponsor invece, contano soltanto, a quanto pare, gli aspetti mondani, e il prestigio. Non esiste più l'impulso sperimentale del passato, ormai c'è la gara concorrenziale tra i festival più prestigiosi, tra i programmi da *status-symbol*. Montepulciano, invece, ha sempre puntato sulla sperimentazione disinteressata. Per esempio un Carlo Crivelli verrà senz'altro riconosciuto dal mondo della musica tra vent'anni.

Un'altra caratteristica del Cantiere è la riduzione delle distanze tra il regista e il pubblico, tramite le prove aperte. Il luogo facilita anche la comunicazione degli artisti tra di loro. Essi hanno a disposizione una mensa, dove si ritrovano tutti alle ore dei pasti.

E la prosa? Vincenzo De Vivo risponde che «la prosa implica un discorso più complesso, dato i sistemi di produzione a scala industriale». L'investimento economico del Cantiere è ridotto. Bisogna sottolineare la gratuità della partecipazione, ed è difficile trovare compagnie che vengano senza compensi. L'anno scorso, c'è stata la coproduzione con il Teatro di Roma per uno spettacolo messo in scena da Maurizio Scaparro. Ai promotori interessa non tanto ospitare una compagnia, quanto costruire spettacoli con apprendisti. Il Cantiere intende ad ogni costo mantenere il suo motto: «È consentito l'ingresso ai non-addetti ai lavori». Comunque per quanto riguarda la prosa, quest'anno il Cantiere ha presentato due novità italiane. La prima è un omaggio al poeta e cantautore scomparso Piero Ciampi. L'idea scenica era di Giuseppe De Grassi e lo spettacolo si intitolava: *L'assenza è un assedio*. L'altro spettacolo era invece una pièce di Mario Scaletta, *Di timide invidie*. È una storia degli anni '50: una madre si ritrova sola con tre figlie, dopo la scomparsa del marito durante la guerra. Ognuno dei personaggi cerca di costruirsi una vita propria, senza mai riuscire, però, a cancellare l'immagine del padre. Il dramma non evita cadute nel *Boulevard*, ma va sottolineata la buona performance dei personaggi maschili. Anticipazioni per il 1989? Non si sa: il Cantiere è sempre sotto la spada di Damocle delle difficoltà finanziarie. Vincenzo De Vivo conclude, filosoficamente: «Se la ricchezza non fa la felicità, figuriamoci la miseria». Venire a Montepulciano non fa *status-symbol*, ci si viene per piacere, non per dovere. E per fare cultura. □

zi Grotowski (su Stanislavskij) ed Eugenio Barba; i laboratori come quello tenuto da Antonio Neiwiler e Domenico Pievani, gli incontri con i gruppi teatrali e le rassegne cinematografiche, la giornata antirazzista dedicata a Julian Beck, le discussioni appassionate sul teatro che si sentono nei bar e nelle piazze, creano in questa cittadella del teatro molto più di uno spazio dove rappresentare spettacoli. La formula pluralistica anche sul piano delle tendenze, riesce a dare all'artista la giusta dimensione che gli consente di orientarsi, sperimentare, rischiare, confrontarsi, scegliendo gli spazi e le modalità proprie del far teatro, dandogli la possibilità di sentirsi parte integrante.

Con un bilancio di soli 400 milioni, comprensivi dell'organizzazione, Santarcangelo è riuscita ad of-

frirare al pubblico 130 manifestazioni con 5 produzioni; la realizzazione degli spettacoli, resa possibile grazie anche al senso di appartenenza degli artisti stessi, ha dato un'ulteriore prova del livello di autonomia e una decisa conferma della propria identità culturale. Indiscutibili esempi sono stati l'intervento di personaggi come il regista cileno Raul Ruiz, di gruppi come Solari-Vanzi, Raffaello Sanzio, Fiat Teatro Settimo, Odin Teatret, Teatri Uniti, Mathilde Monnier, Piccolo di Pontedera, citando i più noti. Un programma perciò esauriente da tutti i punti di vista che vede, a dieci anni di distanza, ancora viva la voglia di proporre nuove forme di ricerca, difendendo dalla logica di mercato e dall'imbarbarimento della politica culturale. □

SIRO FERRONE: SCOMMESSA SUI CONTEMPORANEI

UNA CURA DI GIOVINEZZA PER L'ESTATE FIESOLANA

Dopo le controverse esperienze del Laboratorio di Drammaturgia si è puntato quest'anno sul nuovo repertorio toscano e napoletano. Il bicentenario della Rivoluzione Francese sarà il tema della prossima edizione.

KARIN WACKERS



Sulla collina di Fiesole, la Badia Fiesolana e il Teatro Romano hanno ospitato la 41ª edizione dell'Estate Fiesolana, manifestazione che riunisce ormai da lungo tempo musica, danza, cinema e prosa. Ogni anno, i direttori artistici cercano di adeguare la scelta degli spettacoli alle richieste di un pubblico esigente. Abbiamo intervistato il direttore del Centro di Drammaturgia, Siro Ferrone, sull'evoluzione della prosa nell'ambito del Festival e sulle difficoltà incontrate nella realizzazione di questo progetto. **FERRONE** - Si potrebbe dividere la lunga storia dell'Estate Fiesolana in due fasi. La prima rappresentazione ebbe luogo in un teatro classico recuperato, il Teatro Romano di Fiesole, con l'*Edipo Re* realizzato da Salvini, nel 1911, in pieno restauro archeologico della zona. Ma l'Estate Fiesolana assume carattere annuale soltanto nel 1962. E questa è la seconda fase. Prima, c'erano anche spettacoli di prestigio. Nel Teatro Romano l'acustica è eccezionale; lo sfondo paesaggistico non richiede particolari allestimenti scenografici, addirittura si vorrebbe una drammaturgia senza scena. Nel '62 Fernando Farulli — pittore e assessore alla Cultura di Fiesole — insieme a Piero Farulli, viola — inventarono un Festival musicale, cameristico,

con alcuni spettacoli teatrali come corollario. Il teatro assume allora una funzione «ancillare», di supporto. Ora le cose sono cambiate. Perché esiste ormai un Centro di Drammaturgia, incaricato di programmare un Festival dal cartellone prestigioso. Punta allora sul misto classico-drammaturgia contemporanea. Quest'anno c'erano quattro novità: *Festa al celeste e nubile santuario* di Enzo Moscato e *Disturbi di memoria* di Santanelli, questo per quanto riguarda il Teatro dopo Eduardo; poi Ugo Chiti con *In punta di cuore*, al Teatro Romano. La compagnia Panna Acida è tornata con *Riso integrale*. Insieme a questi quattro testi moderni è stato rappresentato al Teatro Romano il *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare nella nuova regia di Glauco Mauri, con lo stesso Glauco Mauri nella parte di Bottom, dopo 26 anni.

HYSTRIO - Quali sono i criteri di selezione applicati per il repertorio?

F. - Nel 1986 il Centro di Drammaturgia ha tentato percorsi nuovi con un'operazione interessante, ma molto rischiosa. Si trattava di mettere insieme un autore, un regista, degli attori e uno scenografo, tutti giovani. L'autore aveva il compito di scrivere per questa compagnia: si chiamava difatti «il poeta di compagnia». Purtroppo, il risultato non fu come da noi sperato. Dal 1987 abbiamo cercato di lanciare drammaturghi contemporanei emergenti. Con alcuni ha funzionato, per esempio con Panna Acida; con altri, no. Nel 1988, la scelta è stata più matura. C'è un asse preciso, intorno a queste famose lingue «sconfitte», il toscano e il napoletano.

H. - Progetti per l'anno venturo?

F. - Il 1989 comporterà un'ulteriore operazione, un progetto drammaturgico, intorno al quale legare attività complementari. Tra l'altro, nel 1989 cade il bicentenario della Rivoluzione Francese. La nostra idea è di fare lavorare un regista e uno scrittore di teatro intorno ad un percorso teatrale. L'idea è «la rivoluzione e l'utopia», il progetto potrebbe

intitolarsi «la missione incompiuta». Si partirebbe da Goethe, dal *Meister*, per arrivare alle rovine del teatro borghese, con Ibsen. Costruendo così un percorso fra le rovine del teatro e le rovine del Teatro Romano.

H. - Come mai quest'anno, due luoghi diversi?

F. - L'uso di due luoghi, la Badia e il Teatro Romano era conseguente alla scelta della nuova drammaturgia: una drammaturgia per pochi attori. Per il «Sogno» si è invece tornati al Teatro Romano, e così per lo spettacolo di Chiti. Grandi spazi per grosse produzioni.

H. - Problemi ce ne sono?

F. - Il problema maggiore sta nel corrispondere alle idee dei quattro direttori: Giorgio Guazzotti, sovrintendente alla programmazione; Gian Piero Brunetta, per il cinema, Piero Farulli per la musica ed io stesso per la prosa. La questione delle risorse risulta molto complicata. Riceviamo contributi dalle strutture pubbliche (Regione Toscana, ministero del Turismo e Spettacolo, Comune di Firenze, Azienda del Turismo). Il Comune di Fiesole mette a nostra disposizione i luoghi teatrali. Un notevole intervento finanziario è quello della Cassa di Risparmio di Firenze. È un contributo decisivo per noi e per la qualità degli spettacoli. Il secondo problema è il pubblico. Firenze esce da una lunga stagione di scarsa presenza nel teatro a livello di produzioni. Tranne il Teatro di Rifredi e noi, che produciamo spettacoli anche d'avanguardia, e rischiamo, il teatro fiorentino è diventato sclerotico. È rimasto soltanto il Teatro della Pergola, con il suo cartellone tradizionale.

H. - Bisognerebbe forse rieducare il pubblico...

F. - Infatti. Abbiamo iniziato con le rassegne nelle scuole. Abbiamo rappresentato un *Agamemnon* insieme all'Istituto d'Arte. Dobbiamo puntare sul teatro contemporaneo per risvegliare l'interesse dei giovani e rinnovare il pubblico di Fiesole. □

PROMETTENTE ESORDIO DEL FESTIVAL DEI DUE MARI

EDIPO AD ALTOMONTE O IL MITO FRA LA GENTE

Una maratona poetica per Ghiannis Ritsos ha dato il via, in un teatro nuovo costruito nel cuore di un centro medioevale, ad un mese di manifestazioni intorno al tema dei Greci nostri contemporanei - L'alleanza di un uomo politico e di un regista, Costantino Belluscio e Alessandro Giupponi, fa prevedere la nascita di una sorta di «Spoleto calabro».

GILBERTO FINZI

In provincia di Cosenza, Altomonte ha lo straordinario destino di un paese di Medioevo nordico trapiantato nello splendido Sud con al centro, su una specie di cocuzzolo, una chiesa tra romanica e gotica che dà su una piazzetta lunare, sempre deserta e votata all'infinità della vallata sottostante. Nella piccola chiesa, un sarcofago appeso a metà parete, un altare di Tino da Camaino; intorno, salite mozzafiato e panoramiche, e una serie di luoghi che si staccano da ogni riferimento locale: la Calabria conserva la sua «classicità» soprattutto negli usi ospitali e nei saporosi mangiari poveri.

Ma l'elogio di Altomonte include, qui, anche l'elogio per una recente iniziativa: nell'anfiteatro di Altomonte, ad agosto, i miti sono ridiventati attuali. Vi si è verificato (o vi si è avverato?) un arduo tema generale a cui era dedicato il I° Festival Mediterraneo dei Due Mari, «I Greci: nostri contemporanei». Vi si è verificato, anche, un incontro oggi sempre più raro fra la politica e la cultura. Infatti la verve professionale del direttore artistico, Alessandro Giupponi, ha trovato riscontro nella volontà politica del sindaco (e deputato) Costantino Belluscio, il quale ha manifestato visibilmente la sua partecipazione, dalle prove alle rappresentazioni, come un impresario che seguisse il «suo» teatro e contasse il pubblico. Questa convergenza non solo ha reso possibile il Festival, cui era dedicato l'intero mese di agosto, e che si ripeterà ogni anno in quella che già definiscono «la Spoleto del Sud», ma ha consentito la costruzione dello stesso teatro in piazza, pseudogreco, a gradoni e con prospettiva leopardiana (cioè appunto, infinita), da cui abbiamo ripercorso gli infausti eventi degli dèi e degli eroi nella moderna rilettura di Ghiannis Ritsos (il poeta greco era assente per malattia e grande età: 79 anni).

Ritsos reinterpretava nel mito la bruciante storia dell'umanità di oggi: l'antica forma del monologo esaltava per via mitologica degradata i fasti e i fatti della gente comune: Edi-

po, così, diventava nostro vicino di casa oltre che nostra sorte, e Agamennone un commesso viaggiatore premilleriano. *Maratona per Ritsos* era il titolo dello spettacolo clou del Festival di Altomonte: sei *pièces*, monologhi poetici, tagliati e drammatizzati dal *patron* della manifestazione, il già citato Giupponi, in cui le tragedie di Agamennone, Aiace, Crisòtemi, Ismene, Elena e Oreste diventavano gli specifici struggenti, gli *exempla* di un mondo e di un mito imborghesiti. Vi si rispecchiavano, dunque, le vicende del nostro tempo, il dopoguerra, la delusione, la fine degli eroismi, gli Edipi casalinghi, gli Aiace folli, capaci (quasi!) di sconvolgere persino certi intellettuali ansiosi delle promesse megacene. Ma «struggente» è forse l'aggettivo che più si adatta a questa ferma teatralità, col lume gelido della luna che saliva a far parte della scenografia, mentre il dramma sulla statica scena avrebbe potuto, chissà, essere commentato dal tema di *Casablanca*, *as Time goes by*. Ma invece — e molto giustamente — tutto, monologhi e miti, realtà di un oggi misero e vile che scattava alla luce di memoria di un ieri epico, era ben «condito» dalle musiche di scena. Del resto questa *Maratona per Ritsos* era — si diceva — al centro di un mese di manifestazioni unite dal tema greco e neogreco, in cui si sono alternati prosa, cioè teatro della grecità sia contemporanea (*Clitemnestra* della Yourcenar, interpretata da Paola Borboni) sia classica (*Aiace* di Sofocle e *Andromaca* di Euripide, rappresentati dalla Bottega Teatrale di Vittorio Gassman), concerti, balletti e cinema.

Torniamo, concludendo, alla *Maratona*, diretta da Giupponi col suo piccolo *staff* volonteroso e professionale, e divisa in due serate: hanno recitato questi difficili e suggestivi testi giovani e bravi attori come Edoardo Siravo e Massimo Popolizio, e noti signori della scena, come Regina Bianchi e Virginio Gazzolo. Non altrettanto entusiasmo esprimerei per alcune traduzioni dei testi di Ritsos, a volte un po' aulicizzate da termini de-



FESTIVAL MEDITERRANEO DEI DUE MARI
ALTOMONTE

sueti (solingo, mansi, ancorché, ecc.), ma nel complesso «potate» dalla regia solidamente moderna. In ogni caso, una bella iniziativa come questo Festival sarà da attendere ai successivi appuntamenti annuali: ma intanto, col primo chiarimento sul «mito», fra prosa, poesia, teatro e teoria, in un convegno programmato in ottobre. □

A pag. 28: un'immagine dell'«Agamennone» di Eschilo messo in scena da una compagnia di studenti.

BILANCIO (CON PERPLESSITÀ) DI UNA RASSEGNA
POVERA DI INDICAZIONI CULTURALI

SHAKESPEARE PROSCRITTO DAL FESTIVAL DI TAORMINA?

Conservare le caratteristiche di vetrina del teatro elisabettiano o puntare sulla sicilianità di Pirandello e sui contemporanei? - I pareri di Ardenzi, Bosetti, Chiesa, De Francovich, Lunari, Marcucci, Mauri, Polacco, Serpieri, Squarzina e Tomasino - Sembra ormai insostenibile il sistema di premiazione dei Biglietti d'Oro determinato dal botteghino.

SILVIA BORRAMEO



La commozone di Pupella Maggio, che a Taormina ha ricevuto il *Premio Eduardo* davanti a colleghi e pubblico rispettosamente in piedi e plaudenti, è stata, forse, il momento più vero di *Taormina Arte '88* per la sezione Prosa. Rassegna di teatro, peraltro distribuito con il contagocce, in una formula ormai discutibile, sia nella scelta degli spettacoli (che, al di là delle qualità intrinseche, sembravano essere amucchiati alla rinfusa), sia nella distribuzione dei premi. Quasi tutti presenti i vincitori dei *Biglietti d'Oro Agis-Bnl* che premiano gli incassi del botteghino, espressione dell'inconfutabile assenso del pubblico non scusato, ma giustificato in quanto ormai irrimediabilmente influenzato dalla televisione e dai rotocalchi.

Assenti, invece, Marcello Mastroianni con il suo premio *Taormina Teatro* e Peter Brook con il suo *Premio Europa per il Teatro*. Un clima un po' teso, che ha raggiunto l'apice proprio durante la serata della premiazione, quando il «teatro mortale, sacro, rozzo e immediato» — per citare Brook — è stato cristallizzato sul video, con un unico, patetico omaggio, quasi una forma di esorcizzazione, di inno al «cimelio», reso al teatro-vita impersonato da Pupella Maggio.

TURISMO E CULTURA

Tra gli ospiti di Taormina un senso diffuso di delusione. Critici con vent'anni e passa di frequentazioni «festivaliere» esprimevano il loro disappunto per una manifestazione che aveva dell'improvvisato, secondo lo stile «tutto quanto fa spettacolo». E che, da momento d'incontro tra professionisti del teatro, si è trasformata in «mercato della chiacchiera», con la sua brava legge di offerta e scambio tra le figure emergenti degli *artisti-manager* o viceversa, e una grande esclusa: la «signorina Cultura» della famosa canzone di Giorgio Gaber. A margine della manifestazione l'incontro su Shakespeare, tradi-

zionalmente rappresentato a Taormina, in occasione della presentazione di un'opera sulle sue fonti (vedi intervista).

L'incontro — disertato da attori, registi e pubblico — è stato lo spunto per chiedersi se l'autore inglese dovesse essere ancora considerato l'epicentro del festival o se si dovesse, come quest'anno, dare spazio ad altri spettacoli.

Riflessione un po' turistica di Giulio Bosetti: «Sono per lo slogan "Non solo Shakespeare"». Hanno appena inaugurato le sale del nuovo teatro, belle, con l'aria condizionata, un luogo ideale per i turisti che dopo una giornata di mare vanno a teatro».

Nessun dubbio, invece, per Alessandro Serpieri, il curatore dell'opera sulle fonti shakespeariane: «Taormina deve trovare la sua caratterizzazione. I suoi spazi teatrali si prestano a un grande laboratorio sul teatro elisabettiano, per esempio, o su altri autori come Lope De Vega e Racine, non a Pirandello o a Ibsen». Massimo De Francovich (Antonio insieme alla Moriconi - Cleopatra), che ha respirato anche l'aria del festival di Verona, sembra cadere dalle nuvole. «La tendenza eclettica del festival non significa snaturare la manifestazione...». E con lui fanno coro Glauco Mauri e Gigi Lunari che decretano: «Shakespeare al Teatro Romano, Ionesco, Svevo e Pirandello alla Villa Comunale». Giusto, gli spazi sono importanti.

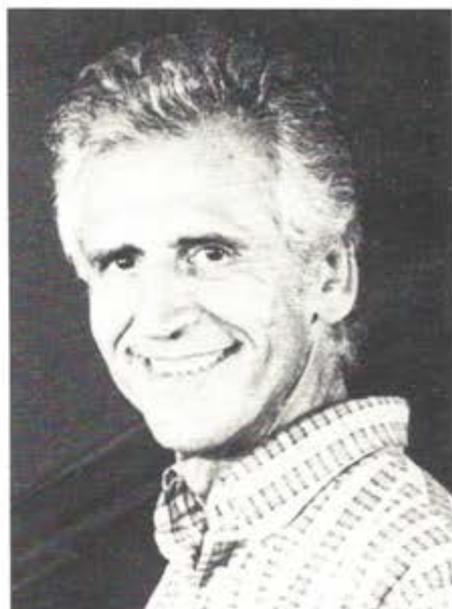
SCELTE DISCUSSE

Egisto Marcucci, regista della *Lezione*, si schiera tra i filo-shakespeariani: «Trascurandolo, si corre il rischio di non metterlo più in scena, perché è troppo difficile, perché costa troppo e così via». Insomma, con William non c'è pericolo di esagerare.

Giorgio Polacco si trova d'accordo in generale con la tendenza a non fare di Taormina Teatro una rassegna monolitica. «Ma non concordo sulle scelte e sui risultati artistici: inesistenti le iniziative collaterali, scadenti quasi tutti gli spettacoli». Altrettanto deciso Renato Tomasino: «A Taormina si sente la mancanza di una direzione artistica. La Villa Comunale, con il suo parco, potrebbe essere sfruttata come spazio totale per un grande laboratorio di produzioni shakespeariane. Ne girano almeno tre o quattro all'anno durante l'inverno, le altre si inventano per l'occasione. Shakespeare è molto legato alla Sicilia, almeno tre sue opere sono ambientate in questa isola. È pleonastico proporre autori siciliani perché siamo in Sicilia».

L'identikit di un festival, sulla base della pleora fiorita ultimamente in Italia, non è certo facile da delineare. Ci sono le tradizioni, ci sono gli interessi; resta il fatto che dai festival nascono poche novità, non parliamo di quelle italiane, poche produzioni, pochi parametri di paragone, non esistendo tematiche precise su cui confrontarsi.

Su questo panorama incombe l'imminente legge del ministro Carraro che, a Taormina, disponibile dietro l'aria sbrigativa e schiva, si è detto pronto a ricevere suggerimenti dal mondo del teatro per migliorare l'articolato già espresso. Consensi e inquietudine tra i presenti alla conferenza stampa. La stagione appena conclusa rimane solo un ricordo di cifre vertiginose da tavola numerica, sotto le quali si perde il senso della qualità. Lucio Ardenzi fa notare che qualità e successo non sono direttamente proporzionali anche se i due elementi, comunicazione con il pub-



blico e qualità, cominciano ad entrare in tutti i settori, e mette in guardia sul fatto che una circolare è provvisoria, una legge definitiva. «Che cosa sarà il teatro fra qualche anno? C'è un grande sforzo di crescita, una grande confusione di crescita».

QUELLA «DIRETTA» TV

Ivo Chiesa afferma che il nuovo disegno di legge sembra finalmente in grado di sostituire il vecchio sistema dove lo Stato subiva le spinte dall'esterno. Luigi Squarzina avverte, invece, una lacuna nel progetto del ministro: «L'autore italiano non mi sembra sufficientemente considerato». Entrambi concordano sul fatto che le cifre non significano niente. Anche se, a proposito di numeri, l'unico punto fermo nel clima di incertezza e di at-

tesa, è che i finanziamenti dello Stato al teatro non subiranno incrementi per i prossimi anni. Anche in questo caso la scelta si impone.

Tao-Arte, mentre ancora si polemizza sulla sconnessa serata del 6 agosto ripresa da una ancora più scuinternata diretta televisiva, lascia aperti molti interrogativi ai quali tutti, inguaribili nostalgici, eterni scontenti o lucidi figli del nostro tempo, se non siamo effimeri, dobbiamo rispondere. □

Momenti e personaggi di Taormina Arte '88. Nella pagina precedente Flavio Bucci, che ha interpretato «Cecé» e «La patente» di Pirandello. In questa pagina Gigi Proietti, regista ed interprete di «Liola», Giulio Bosetti, che ha proposto «La lezione» di Ionesco e Ugo Pagliani (a destra) in «Scene di matrimonio», di Svevo.

ALESSANDRO SERPIERI RACCONTA
IL «LABORATORIO DI SHAKESPEARE»

WILLIAM AL MICROSCOPIO: UN ARTIGIANO DI GENIO

In quattro volumi i risultati di un decennio di lavoro di una équipe di anglisti dell'ateneo fiorentino - Come il grande inglese otteneva dalla transcodificazione delle fonti i suoi capolavori: non soltanto l'artista intuitivo della leggenda romantica, ma anche l'intellettuale colto - Gli uomini di teatro, però, trascurano troppo i risultati della ricerca critica.

SILVIA BORROMEO

HYSTRIO - *Quattro volumi di 1200 pagine complessivamente e nove autori. Il progetto di questa consistente opera — che si intitola Nel laboratorio di Shakespeare — risale a dieci anni fa. In questo lungo periodo avete avuto ripensamenti, qualche collega si è perso per strada...?*

SERPIERI - Sì. Il progetto iniziale era quello di affrontare uno studio sistematico sulla costruzione dei drammi shakespeariani a partire dalle fonti. Avevamo anche previsto una seconda fase in cui ci saremmo occupati del rapporto tra le tragedie e le fonti, ma non credo sarà possibile portarla a compimento perché il lavoro è stato colossale. A parte qualche inevitabile defezione il gruppo, grazie a incontri periodici, è riuscito a conservare una notevole compattezza, il che ha portato a una stesura finale abbastanza omogenea.

H. - *Fanno parte dell'équipe alcuni studiosi dell'Università di Firenze. E i due «infiltrati» stranieri?*

S. - Anche loro sono dell'istituto dell'Università, quindi ci hanno legati ragioni professionali. I requisiti necessari per partecipare allo studio erano competenze in ambito drammaturgico, narratologico, shakespeariano e tutti dovevano essere bravi anglisti.

UNA STORIA NELLA GRANDE STORIA

H. *Sfogliando i volumi si leggono parole come fabula, intreccio o discorso. Vuole spiegarci questo itinerario strutturale?*

S. - Siamo partiti con l'intenzione di studiare come Shakespeare creava la *fabula*. Ovviamente, drammatizzando il regno di Enrico IV, per ragioni di economia drammatica e di ritmo, il poeta è costretto a selezionare una storia all'interno di una grande Storia. Poi lavora a livello di intreccio, perché quello esistente nelle fonti non si presta immediatamente alla drammatizzazione e occorre operare una ristrutturazione e una ricomposizione. Gli studi sui singoli drammi in forma di commento, non critico, ma costruttivo, prendono poi in analisi le operazioni specifiche di transcodificazione, quindi come opera l'autore a livello del tempo, dello spazio, della voce. Per esempio, ciò che è affidato alla voce narrativa che scompare, cioè la descrizione e il giudizio, viene recuperato con altri strumenti prettamente drammaturgici. Così come la prospettiva che, se nella narrativa è gestita da una voce narrante con avvicinamenti ai personaggi oppure campi lunghi, nel dramma rientra all'interno delle regole dello spazio scenico e soprattutto deve piegarsi alla prospettiva per eccellenza, quella del pubblico. Infine il «discorso», anche quando Shakespeare riprende con estrema fedeltà alcune parti, deve sempre operare la transcodificazione drammaturgica propria del teatro.

H. - *Perché nasce questo rapporto tra l'autore e la fonte?*

S. - Questa è stata una delle prime domande che ci siamo posti. Ab-

biamo visto che dalla *Poetica* di Aristotele ai grandi classici greci, il tragico non può fare a meno di fonti, perché misura sempre una distanza lacerante tra un passato e un presente. Nella tragedia greca tra il mito sentito come autentico e la coscienza «moderna», relativistica dell'Atene di Pericle, nel periodo shakespeariano tra la rivisitazione del passato nazionale del '400, di quello semi-legendario di personaggi come Lear o di protagonisti dell'epoca romana. Con una continua interrogazione sul senso della Storia. Questo processo avviene fino ad Alfieri e a Manzoni, con l'epoca borghese il tragico non ha più bisogno di fonti perché non si occupa di personaggi esemplari o di eroi mitici o di regnanti, ma dell'uomo, del quotidiano, del tragico reale.

H. - *Nel laboratorio di Shakespeare: perché il titolo?*

S. - Poiché mancano le testimonianze manoscritte e originali di come operava l'autore, ci è restata la grande possibilità di entrare nel suo «laboratorio» verificando i vari passaggi del suo modo di operare. Noi abbiamo usato le edizioni originali su cui lavorava, cioè edizioni cinquecentesche, e abbiamo potuto vedere come lui utilizzasse, per esempio, due *Vite* di Plutarco contemporaneamente.

H. - *Anche l'approccio di Shakespeare, dunque, era sistematico.*

S. - Diciamo che era un approccio certamente colto, non era un genio sprovvisto come è stato giudicato dai Romantici. Aveva cultura e artigianalità, lavorava assiduamente sui testi, non sul sentito dire o sull'ispirazione momentanea.

H. - *Il primo tomo si intitola Il quadro teorico, che cosa rappresenta questo volume nella logica dell'opera?*

S. - Il modo con cui abbiamo lavorato. Siamo partiti dalle ipotesi teoriche, abbiamo fatto delle verifiche e poi siamo ritornati alla teoria. Il primo volume è la matrice di tutta l'opera, è indispensabile perché enuncia tesi, pone interrogativi, individua categorie e, in seguito allo studio dei singoli drammi, «ritrova» e corregge le stesse categorie.

PIÙ LIBERO QUANDO PIÙ MATURO

H. - *Oltre alle fonti da lei citate, Shakespeare aveva altre ispirazioni e operava contaminazioni?*

S. - Sì, anche se sono fonti secondarie, utili per una scena, un'immagine, un riecheggiamento di tipo topico o proverbiale. Noi le abbiamo volutamente escluse per non perdere di vista la costruzione del dramma sulla fonte principale.

H. - *Nel caso delle tragedie, come si comportava Shakespeare in rapporto alle fonti?*

S. - È decisamente più libero, sia perché più maturo nella sua carriera drammaturgica, sia perché si sente meno vincolato dalla necessità storica.



H. - Avete scoperto qualcosa di inedito sulla personalità dell'autore?

S. - Direi che abbiamo trovato delle conferme, soprattutto sul suo straordinario intuito teatrale per cui lui colpiva, con precisione, laddove c'era il terreno per una scena drammatica. Era come se percepisse il momento scenico potenziale, virtuale. E abbiamo scoperto anche la sua modestia, che dà ancora maggior rilievo ai salti geniali che compie.

H. - Immaginiamo di osservare il poeta mentre lavora. Che cosa prevale in lui, il filologo o il poeta?

S. - L'artigiano. Tutto ciò che segue, vale a dire la sua grandezza poetica, *ça va sans dire*. Anche noi abbiamo voluto fare un'opera artigianale e nello stesso tempo ambiziosa, non un'opera critica, ma utile anche a chi si occupa di teatro francese o spagnolo.

H. - Sarebbe auspicabile che alla vostra opera attingessero dei *nouveaux critiques*, per «generare», magari, nuovi studi sull'autore.

S. - Certo sarebbe auspicabile, il nostro è un *work in progress*, una tappa di un nuovo cammino.

LE ASSENZE DI REGISTI E ATTORI

H. - A che punto sono gli studi critici a livello universitario in Italia?

S. - Sono tra i più validi nel mondo.

H. - Sembra che durante la presentazione dell'opera, avvenuta a Taormina, gli attori e i registi, peraltro numerosi in occasione del festival, fossero, per così dire, i «grandi assenti».

S. - Sì, infatti c'erano anglisti, giornalisti, qualche curioso.

H. - Questa defezione è significativa, secondo lei, del fatto che gli attori e i registi che mettono in scena Shakespeare non si preoccupano più di tanto di approfondire gli aspetti culturali e storici?

S. - È così. Questa opera può essere significativa anche per dei teatranti, perché possono percepire meglio lo spessore teatrale di ciò su cui stanno lavorando.

H. - Ma la vostra opera, seppur preziosa, è sufficiente ad avvicinare il teatrante ad un approccio più rigoroso nei confronti dell'autore...?

S. - È difficile rispondere, occorrerebbe che si creasse un clima di maggiore disposizione allo studio dei testi prima di metterli in scena. In generale il regista italiano si pone come un creatore che utilizza un testo senza fare troppe ricerche e badando più ad uno stile o alla spettacolarità, con risultati anche eccellenti. Non esiste in Italia una tradizione, per quanto riguarda Shakespeare, di studio approfondito.

H. - E in Inghilterra?

S. - A Taormina è stato rappresentato uno spettacolo della compagnia *Cheek by Jowl* che lavora, al contrario, con un laboratorio che ha una tradizione di studi scolastici e universitari, il che porta gli attori stessi ad essere dei competenti di Shakespeare sul palcoscenico. □



Shakespeare a Taormina Arte '88. Valeria Moriconi e Massimo De Franco in «Antonio e Cleopatra» con la regia di Giancarlo Cobelli, nella traduzione di Agostino Lombardo. Sotto, e in alto a destra, Glauco Mauri e una scena d'insieme di «Sogno di una notte di mezz'estate», traduzione di Dario Del Corno e regia dell'attore, che ha interpretato il ruolo di Bottom.

UNO SPAZIO MAGICO PER DARE ESPRESSIONE
ALLE MOLTE ANIME DEL TEATRO EUROPEO

L'UTOPIA DELL'OLIMPICO HA BISOGNO DI EDIPO

Il testo di Sofocle inaugurò nel 1585 la scena del Palladio, surreale celebrazione della classicità - Il tragico eroe sofocleo dovrebbe essere riproposto ogni anno nelle molteplici incarnazioni degli scrittori e dei musicisti d'Europa - Intanto, dopo i restauri, è stato avviato, con il «Gran Teatro del mundo», un progetto triennale che coinvolgerà i vari Paesi.

GIOVANNI CALENDOLI

Il Teatro Olimpico di Vicenza, recentemente restaurato e restituito dopo una necessaria interruzione alla vita dello spettacolo, è il monumento elevato da un artista di eccezionale originalità ad una grande utopia che è stata al centro del Rinascimento italiano. In questa età teorici, eruditi, architetti, poeti e scrittori si illusero di fare rivivere il teatro antico così com'era stato, mentre in realtà dai loro diversi impegni inconsapevolmente convergenti nasceva, pur tra le infinite incertezze che sono proprie dei periodi profondamente innovativi, un teatro moderno.

Con l'Olimpico Andrea Palladio volle ricostruire il teatro antico, che aveva attentamente studiato sulle rovine degli edifici superstiti; ma invece celebrò con un'architettura di invenzione estremamente sofisticata l'impossibilità storica di ricostruirlo.

Nel modello codificato da Vitruvio la *frons scaenae* si presenta come la facciata di un edificio regale convenzionalmente stilizzato — il luogo della tragedia — che ha una porta centrale maggiore, quella appunto regale o del protagonista, e le porte laterali, dette *hospitalia*. Queste porte ovviamente conducono tutte all'interno dell'edificio, dove avvengono i misfatti che in scena il tragediografo narra senza mostrarli; nell'Olimpico al contrario le porte si aprono sulle spine prospettiche, che rappresentano una città, cioè verso l'esterno, con una evidente contraddizione spaziale che rasenta il surrealismo. L'atmosfera metafisica è accentuata dal fatto che l'Olimpico vuole apparire un teatro a cielo aperto, come erano gli antichi, mentre è incassato e compresso in un edificio relativamente angusto.

La magia, della quale rimane prigioniero lo spettatore che entra nell'Olimpico, scaturisce dalla risoluzione intensamente poetica che tali macroscopiche contraddizioni e incon-

gruenze (si è accennato soltanto alle più vistose) hanno trovato in un fantasioso disegno architettonico.

IL PROGETTO GOMEZ

I problemi che oggi pone l'impiego di questo spazio sono veramente ardui, come del resto già lo furono al momento della sua inaugurazione, nel 1585. Allora si era pensato inizialmente alla rappresentazione di un dramma pastorale; ma dopo molte discussioni la scelta cadde — come si sa — sull'*Edipo tiranno* di Sofocle nella traduzione di Orsatto Giustiniani, con le musiche di Andrea Gabrieli. E fu una scelta esattamente intonata, perché lo spettacolo mise in luce la natura vera del Teatro Olimpico, che — come si è detto — è un monumento innalzato all'utopia di una classicità risuscitata e sentita come ragion sufficiente di vita moderna, ma negata in effetti ad esserlo.

Quest'anno dall'Olimpico ha preso l'avvio un progetto triennale di spettacoli, ideato da Italo Gomez, che — se sarà realizzato con rigore — risulterà degno di una sede così autorevolmente condizionante. Il progetto è stato elaborato in vista del 1992, anno nel quale l'Europa sarà unita, e intende illustrare in tappe successive il contributo dato dalle varie Nazioni alla formazione di un teatro europeo, che, pur accogliendo in sé molte Patrie diverse, possiede una sua fondamentale unità rispetto a quello di altri continenti.

La rassegna è incominciata con la Spagna e negli anni venturi proseguirà con la Francia, con l'Inghilterra e con la Germania. Un felice inizio ha avuto la nuova impresa con la rappresentazione di uno dei più famosi *autos sacramentales* di Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, nella traduzione di Ignazio Delogu.

Pubblicando per la prima volta in volume i

suoi *autos sacramentales*, Calderón scriveva: «Sembreranno un po' freddi alcuni brani, ma si tenga presente che la parola scritta non è in grado di esprimere né la sonorità della musica, né la complessità delle macchine di scena». Le «macchine di scena» hanno una funzione importante anche nel *Gran teatro del mundo*; ma il regista Giorgio Marini le ha giustamente eliminate, ricorrendo di volta in volta a vari espedienti, fra i quali particolarmente suggestivi sono risultati alcuni effetti di luce. L'architettura riccamente composta, ma miracolosamente equilibrata della scena olimpica non ammette infatti alcuna sovrapposizione o intrusione e, tutte le volte che in passato, con presunzione imperdonabile, questo scempio è stato perpetrato, se ne sono dovute riconoscere le conseguenze disastrose. Con lodevole cautela Giorgio Marini ha giuocato l'intero spettacolo assegnando una funzione scenografica al cromatismo dei costumi creati da Pasquale Grossi ed esaltando il movimento degli attori, fino ad arrivare a veri e propri inserti coreografici.

MUSICHE PREZIOSE

In compenso, un notevole rilievo ha assunto la «sonorità della musica» (adoperiamo la stessa espressione di Calderón), perché sono stati riesumati i preziosi testi composti da Manuel de Falla per una rappresentazione del *Gran teatro del mundo* allestita a Granada nel 1927. Il recupero di queste composizioni, curato da Antonio Gallego, ordinatore dell'archivio del musicista gaditano, costituisce forse l'aspetto più interessante dello spettacolo, conferendogli il pregio di un importante restauro. Per dare un'autenticità alla «colonna sonora» dell'*auto sacramental*, Falla si è ispirato a melodie spagnole medievali, rinascimentali e barocche (come la *Cantiga* di Alfonso X el Sabio), in gran parte raccolte dall'insigne musicologo suo maestro Fe-

lipe Pedrell nel *Cancionero musical popular español*. Gli interventi musicali sono pertanto densi di un colore «storico» locale ed al tempo stesso severi, come si addice alla singolare opera di Calderón.

El gran teatro del mundo è senza dubbio una delle più ardite concezioni del drammaturgo spagnolo: la vita vi è rappresentata come una commedia ed il mondo come un teatro, del quale Iddio è il supremo regista e capocomico. L'idea in sé non era nuova; ma attraverso questa metafora Calderón spiega come l'eterna onniscienza del regista cioè del Creatore possa conciliarsi con il libero arbitrio dell'uomo. Ad ogni individuo attore è assegnata una parte, che è prevista — cioè «predestinata» — dal principio alla fine, dalla nascita alla morte; ma dall'individuo e soltanto da lui dipende se essa sarà recitata bene o male. Ed infatti dice *el Autor*, ovverosia il capocomico e regista, alludendo al rito dell'agape cristiana: «... a commedia finita / cenerà accanto a me / chi senza nessun errore / avrà recitato la sua parte / nel modo più efficace».

IL REGISTA SUPREMO

Nel *Gran teatro del mundo* la sottigliezza della metafora, che racchiude un alto significato religioso e morale, è continuamente vivificata da una trascendente forza didascalica: il problema del libero arbitrio diviene una storia di personaggi emblematici delle differenti situazioni umane (il Re, la Saggiezza, la Bellezza, il Ricco, il Contadino, il Povero) con intuizioni di una modernità — anche sociale — sorprendente. Dice *el Autor*: «Nella commedia / hanno eguale successo / sia chi fa il povero / con vigore, con zelo e con amore, / sia chi fa il re. E sono / eguali entrambi nel far bene / la loro parte». È questa un'affermazione che certamente suona come consolazione all'orecchio del povero; ma suona anche come provocazione e ammonimento all'orecchio del re.

El gran teatro del mundo non è retorico, ma intriso di eleganze barocche; e lo svolgimento esuberante e fastoso delle argomentazioni è animato da una straordinaria capacità di persuasione.

L'*auto sacramental*, derivazione allegorica tipicamente spagnola del dramma liturgico, era rappresentato nelle piazze, su carri, dinanzi al popolo, per la ricorrenza del *Corpus Domini*. Trasferito nell'atmosfera raffinata, colta, «accademica» dell'Olimpico, questo spettacolo, destinato ad una «massa» festosa, acquista inevitabilmente un'altra dimensione e tende a svelare, come se fosse osservato in filigrana, quanta sapienza tecnica, quanta scaltrezza teatrale e quanta penetrazione psicologica racchiuda un testo che, percorso da un possente respiro poetico, si offre con apparenti caratteri di semplicità e di immediatezza. Il merito di Giorgio Marini è stato quello di rendere scenicamente plausibile questa trasposizione di registro, senza mai mascherarla, anzi ponendola in evidenza con abili sottolineature.

La recitazione degli attori ha rilevato tutte le nascoste (e talvolta persino ironiche) sfumature del testo, scritto da un poeta che per fede si fa persuasore occulto — e quasi seduttore — di una folla anonima di spettatori. Bravi sono stati tutti gli interpreti (Emanuele De Cecchi, Marco Maltauro, Sebastiano Tringali, Sonia Gessner, Aldo Miceli, Marino Campanaro, Aide Aste, Danilo Moscardini); ma bravi in particolar modo Piero Di



Iorio, che ha impersonato il Mondo, diviso fra Iddio e gli uomini, fra il sovrano e i sudditi, e Anna Maria Gherardi, ch'è stata la Bellezza, la più allettante, la più invidiata e la più effimera delle creature umane.

La rassegna spagnola, aperta nel nome di Pedro Calderón de la Barca, comprende altri capitoli prestigiosi, come la rappresentazione del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina nell'allestimento della *Compañía Nacional del Teatro clásico* di Madrid con la regia di Adolfo Marsillach, come il concerto delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X el Sabio nell'esecuzione dell'*Ensemble Olim Utrecht*, come la mostra dedicata alla vita e alle opere di Antonio Gaudi. Il complesso delle manifestazioni è ragguardevole e lascia sperare in meglio per la seconda edizione del Festival, che nel 1989 — anno della Rivoluzione — avrà protagonista la Francia.

DA FOSCOLO A GIDE

Pur essendo pienamente convinti dell'importanza sempre maggiore che potrà assumere questo incontro europeo, noi pensiamo tuttavia che per l'avvenire non debba essere dimenticata — come invece è accaduto in passato — l'indicazione contenuta nell'avvenimento con il quale il Teatro Olimpico, iniziando una gloriosa esistenza, rese manifesta

la sua inconfondibile identità. Ci riferiamo proprio alla rappresentazione dell'*Edipo tiranno* di Sofocle. Nel corso dei secoli, sul personaggio di Edipo sono ossessivamente ritornati scrittori di tutte le Patrie culturali europee, da Seneca a Voltaire, da Dryden a Corneille, da Hofmansthal a Gide. Come recentemente ha ricordato Carlo Ossola nella sua acuta introduzione all'*Edipo* di Emanuele Tesauro (Marsilio ed., Venezia 1987), non pochi sono anche gli scrittori italiani che, da Giovanni Andrea Dell'Anguillara a Ugo Foscolo, da Pier Jacopo Martello a Giovanni Battista Niccolini, hanno riportato sulla scena il tragico personaggio. E infine innumerevoli sono i musicisti (Purcell, Musorgskij, Pizzetti, Stravinsky fra tanti altri) che si sono ispirati al mito di Edipo. Il Teatro Olimpico, per lo spettacolo che in maniera appropriata ne rese memorabile l'inaugurazione, è il luogo deputato di Edipo, e questo eroe dovrebbe ogni anno ritornarvi in una delle sue molteplici incarnazioni, per riconfermare l'identità della stupenda architettura palladiana nata da un'aspirazione alla classicità, che l'età moderna ha negato e nega, senza riuscire a cancellarla. □

Un momento dell'allestimento del «Gran Teatro del mundo» di Calderón, all'Olimpico.

SCARPETTA E FÒ HANNO FATTO RIDERE
IL PUBBLICO DELL'AUSTERA SCOZIA

MOLTO MADE IN ITALY AL FESTIVAL DI EDIMBURGO

Bene accolti «Verso Macbeth» di Quartucci e «La Gatta Cenerentola» di De Simone - Franca Rame ha contestato l'allestimento di un testo del marito - Suggestivo incontro fra tradizione occidentale e teatro No nella «Tempesta» scespiriana della compagnia giapponese Ninagawa.

ANNA LUISA MARRÈ



La travolgente atmosfera del Festival di Edimburgo ci ha accolto appena scesi dal treno: la stazione risuonava del rock di accompagnamento dell'esibizione di giovanissime ballerine e in lontananza si sentiva il suono di una cornamusa. Per tre settimane, dal 15 agosto al 4 settembre, Edimburgo — roccaforte di una Scozia antica e austera — si è avvicinata al resto del mondo dello spettacolo accogliendo un'ampia rassegna del teatro internazionale. Come ogni anno, accanto al programma più tradizionale dell'*International Festival*, si è proposto il poliedrico *Fringe*, la «frangia» più innovativa, giovane e bizzarra dell'intera manifestazione. Quest'ultima, con i suoi 150 luoghi d'azione e più di 900 spettacoli presentati nell'arco delle tre settimane, ha offerto un panorama vastissimo delle esperienze artistiche che stanno maturando sulla scena internazionale.

Molto varia è stata anche la presenza di compagnie straniere nell'ambito dell'*International Festival*, il cui tema dominante è stato il teatro napoletano. Una presenza, questa, resa possibile dall'intervento dei ministeri degli Esteri e del Turismo-Spettacolo, oltre che dalla partecipazione di sponsor. L'Italia era presente anche attraverso la danza, la musica, l'opera e il cinema, in un calendario fitto di appuntamenti.

IL MADE IN ITALY

La prima proposta teatrale italiana è stata *Towards Macbeth - A prologue (Verso Macbeth - Un prologo)*, presentato dalla compagnia siciliana *La zattera di Babele*, per la regia di Carlo Quartucci e l'interpretazione di Carla Tatò, Juliet Cadzow, John Bett e Charles Borthwick. Un progetto multimediale, un *work in progress* (la produzione è stata ripresa ad Erice, in Sicilia, e tornerà a Edimburgo l'anno prossimo) in cui le antiche culture di Sicilia e Scozia si sono incontrate.

La giovane compagnia londinese *Able Bodies (Fringe)* ha proposto un personalissimo alle-

stimento di tre episodi tratti dal *Marcovaldo* di Italo Calvino in uno spettacolo che, nella sua essenzialità, ha colto il senso ironico e struggente del personaggio calviniano. La regia di Maggi Law ha restituito la sequenza quasi cinematografica degli episodi rispettando il testo e riuscendo a ricreare l'ambiente povero e l'atmosfera frustrante della Milano degli anni '50.

Marcovaldo ha avuto successo e buone critiche; hanno colpito la semplicità dei mezzi impiegati (valorizzati dall'immaginazione, con ingegnosi effetti sonori e molta mimica) il ritmo, la professionalità e l'affiatamento della compagnia. Il *Fringe* ha ospitato altri testi italiani, specialmente di Dario Fo. E a proposito di quest'ultimo registreremo due episodi curiosi.

In occasione di una replica di *Female Parts*, tre ritratti femminili di Dario Fo e Franca Rame (presentati in Italia sotto il titolo di *Tutta casa, letto e chiesa*), abbiamo incontrato la Rame. La poco più che ventenne interprete del monologo, Victoria Braverman, pur dimostrando temperamento, non è riuscita a fare emergere tutti i sottintesi del testo; Franca Rame ha comunque premiato la volenterosa protagonista con un «Bene!». Dopo lo spettacolo ha dato un suo contributo per perfezionare la regia, con osservazioni e suggerimenti di cui hanno profittato la Braverman e il regista Julius Green.

Un paio di giorni dopo la Rame si è fatta notare per un episodio accolto molto meno simpaticamente, riportato anche dalla stampa locale. Presente a una replica di *Elizabeth* (Elisabetta), messo in scena dalla compagnia londinese *Westfield Theatre*, ha manifestato il suo dissenso alzandosi nell'intervallo e invitando il pubblico a disertare il secondo tempo dello spettacolo. A suo parere il testo rappresentato non rispettava quanto scritto da Fo e il significato era travisato. Un terzo del pubblico l'ha seguita fuori della sala.

ELOGI DEL TIMES

La reazione della compagnia è stata di disappunto: i diritti d'autore erano stati regolarmente versati e i tagli approvati da Fo. «Franca Rame è stata scorretta — ha detto una portavoce del gruppo —. Avrebbe dovuto aspettare la fine e poi muoverci le sue critiche; se voleva uscire avrebbe potuto farlo in silenzio».

Ma veniamo agli avvenimenti più attesi: *La Gatta Cenerentola*, favola in musica di Roberto De Simone (vedi *Hystrio*, n. 3, pag. 88) e *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta. Entrambi gli spettacoli sono stati accolti da un pubblico generoso di applausi, composto in buona parte di connazionali — per non dire da napoletani veraci — a giudicare dal tempismo con cui venivano colte le battute in dialetto. Anche il pubblico inglese ha potuto seguire i dialoghi attraverso sottotitoli per *La Gatta Cenerentola* e con la traduzione simultanea per *Miseria e nobiltà*. Lusinghieri i commenti apparsi sul *Times* e sullo *Scotsman* riguardo all'opera buffa di De Simone; meno entusiastica la recensione apparsa sullo *Scotsman* di *Miseria e nobiltà*: un po' «congelato» in un allestimento di maniera, «un teatro-museo in cui manca una rilettura moderna da parte del regista e nipote dell'autore, Mario Scarpetta». Da parte nostra aggiungiamo che la compagnia mostrava carenze sul piano interpretativo: le prove migliori sono state quelle di Mario Scarpetta (Scio-



sciammocca), Lello Serao (Semmolone) e Maria Basile (Luisella). Infine *I Pupi Siciliani di Nino Cuticchio*, una compagnia di Palermo che ha incantato tutti con le avventure del paladino Ruggiero. È saltato invece a pochi giorni dal debutto, per «insuperabili difficoltà amministrative in Italia», il previsto spettacolo di Peppe e Concetta Barra. Difficoltà peraltro inspiegabili e misteriose, poiché il nostro ministero dello Spettacolo e il Comune di Napoli avevano garantito un decimo dell'intero budget del Festival (6,5 miliardi di lire) come apporto promozionale.

Passando alle altre presenze straniere a Edimburgo, segnaliamo la compagnia giapponese *Ninagawa*, che ha presentato per la prima volta in Europa una suggestiva versione della *Tempesta* shakespeariana, in cui le convenzioni del teatro *No* e la tradizione occidentale si fondevano in perfetta simbiosi. Prospero è l'artefice di tutto questo: egli entra in scena nei panni del regista di una compagnia amatoriale del *No* che decide di rappresentare *La tempesta*; al battito delle sue mani la compagnia si riunisce e ad un suo cenno lo spettacolo nello spettacolo ha inizio.

Il proscenio della tradizione europea accoglie la semplice pedana del *No* con il suo corridoio laterale di accesso e la copertura di paglia; i costumi e le musiche di fattura orientale aggiungono fascino agli incantesimi orchestrali dal capocomico-Prospero. La scena della tempesta ricorda quella strehleriana per l'ondeggiare di drappi di seta, la vela sbattuta dai venti al centro del palcoscenico e il fragoroso abbattersi degli elementi sulla nave. Ma denuncia fin dall'inizio il suo artificio: non dobbiamo infatti dimenticare di essere a teatro, ce lo ricorda anche la presenza costante del resto della compagnia, seduta ai lati del palcoscenico.

LO STILE «NO»

La sintassi espressiva del teatro *No* trova un terreno ideale nel dramma shakespeariano, facendone scaturire tutta la virtualità fantastica. Il regista Yukio Ninagawa dà prova di grande abilità inondando la platea di emozioni «trascendenti» attraverso l'uso del suono, dell'immagine, della musica e delle luci. Il Prospero di questa messa in scena perde parte della sua complessità psicologica per acquistare in eleganza formale; Calibano, Trinculo e Stefano risultano alla fine comici e l'etereo Ariete — che attraversa la scena sospeso in aria — pur nella delicata bellezza del suo aspetto e dei suoi gesti (è un ermafrodito: ora appare semplicemente uomo, ora si trasfigu-

ra con una stilizzata maschera femminile ed una voce cristallina da coro celeste) non trasmette l'implorante desiderio di libertà che animava l'interpretazione di Giulia Lazzarini nell'allestimento di Strehler. Ma lo spettacolo di Ninagawa mira a qualcosa di diverso: vuole offrire una riflessione sulla natura del teatro, capace di sublimare la realtà fino a confonderla con l'artificio della scena. Il successo è stato caldissimo: tutte le repliche esaurite nonostante il testo fosse in giapponese, con il solo ausilio di schematici sottotitoli in inglese. □

Michael Clark lancia la satira-rock

Per quanto concerne la danza, Michael Clark, uno dei più giovani talenti della danza contemporanea britannica, ha portato all'*International Festival* di Edimburgo la sua ultima produzione, *I am curious, Orange*.

Le musiche di accompagnamento dello spettacolo — una decina di canzoni appositamente composte dal gruppo *The Fall* — sono eseguite dal vivo dagli autori, il che contribuisce a creare un'atmosfera da concerto *rock* che ha presa sulla parte più giovane del pubblico. La performance inizia con un *ensemble* che danza sulle note dell'inno nazionale (qualcuno tra il pubblico, fraintendendo, si alza), scorre attraverso la decapitazione di un manichino coronato e ironizza su un improbabile Guglielmo D'Orange vestito di una livrea arancione cangiante.

Si tratta di un tipo di satira allegramente trasgressiva, e questo è uno dei motivi della popolarità di Clark, il cui obiettivo è semplicemente quello di «far divertire la gente».

Certi motivi dello spettacolo hanno il sapore del *déjà-vu*: è inevitabile ripensare alle grandi opere *rock* degli anni '70, dal *Rocky Horror Picture Show* a *Tommy*, delle quali Clark non riesce a eguagliare l'*humor* e la carica innovativa.

La coreografia nelle prime sequenze è balanchiniana e si arricchisce di note più originali negli a-solo e nei duo della seconda parte, dove emerge una volontà di sintesi delle esperienze più diverse: dal classico a Cunningham al *punk*. Clark ha un'ottima tecnica, ma alcuni componenti la compagnia non valorizzano la coreografia per mancanza di pulizia formale. Il gruppo comprende anche elementi non professionisti ed è molto affiatato. *Elena Benaglia*

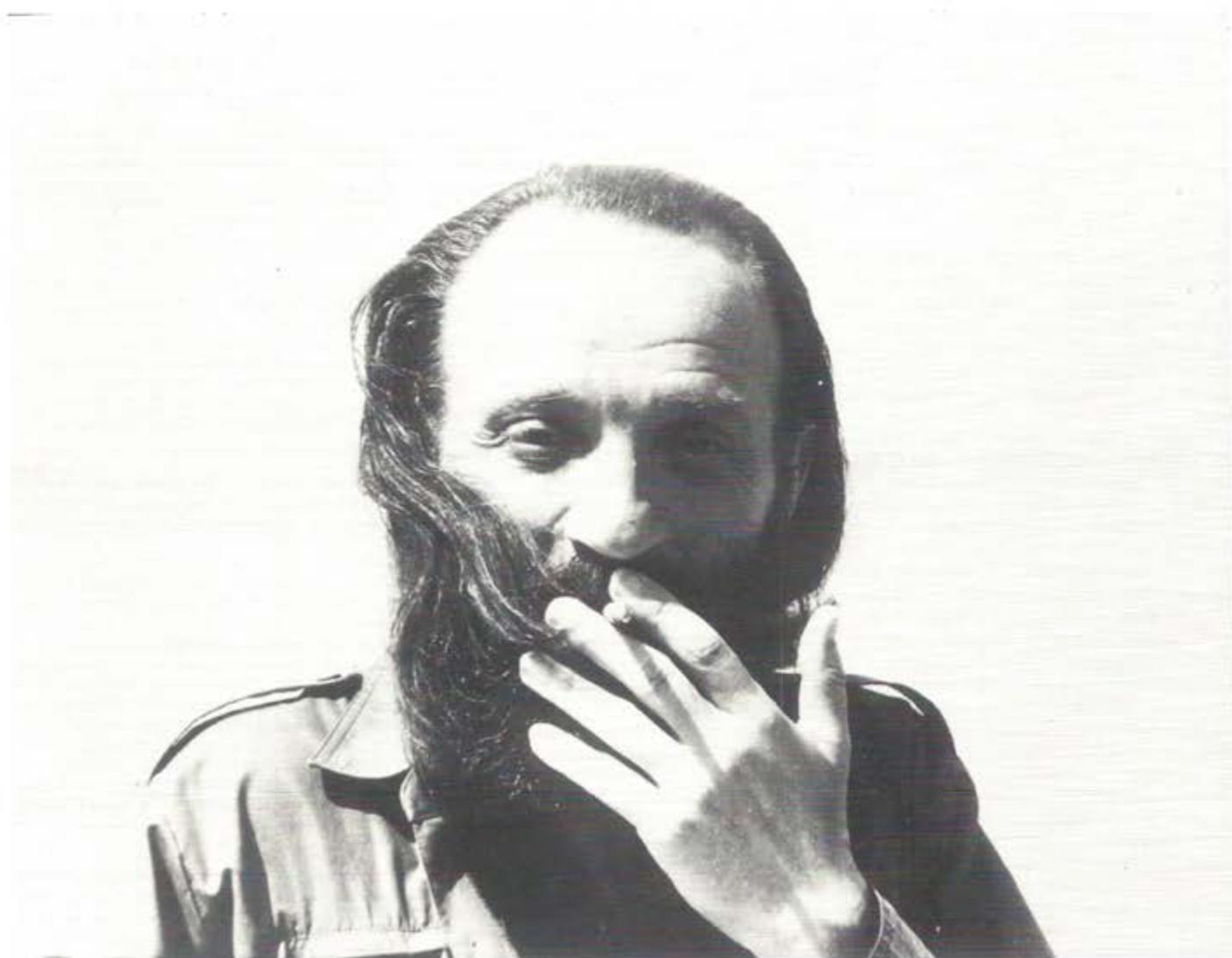
A pagina 36, sotto il titolo, una suggestiva immagine del primo atto della «*Tempesta*» della compagnia giapponese Ninagawa. Qui sopra, un altro spettacolo di Edimburgo '88: «*Daniele e i leoni*», dell'*Ensemble for Early Music*.

«COSÌ IO, RUSSO, HO VISTO I “SEI PERSONAGGI”»

POI VENNE VASIL'EV E SPIEGÒ PIRANDELLO

«Il teatro porta in scena la vita dell'uomo, ma gli uomini cambiano e perciò anche il teatro deve cambiare» - Un allestimento mirabile, anche per la bravura degli attori, costruito sull'asse Strindberg-Cecov-Pirandello, giocato sulla disseminazione dei ruoli e sul contrasto fra reale e immaginario, ironia e pietà - Finalmente liberata dall'apparato funebre di sessant'anni di regia poco innovative, si rivela con tutta la sua forza in questa rilettura la triste buffoneria che stava al fondo del testo.

FABIO BATTISTINI



«Il teatro deve portare sul palcoscenico la vita dell'uomo. Ma gli uomini cambiano. E dunque anche il teatro deve cambiare. Gli attori devono imparare a rappresentare delle idee senza irrigidirsi nelle abitudini acquisite, perché un teatro deve essere un laboratorio teatrale capace di annunciare, applicare e consolidare nuove idee, nuovi impulsi», ci dice Anatolij Vassil'ev. Preceduto dall'eco del successo di *Cerceau* — il testo rivelazione di Victor Slavlin, nuovo autore russo coetaneo di Vassil'ev — il regista della scuola d'Arte Drammatica di Mosca (come ha voluto chiamare la sua compagnia, fatta di ex allievi-attori e registi) ospite di Milano d'Estate ci ha portato *Sei personaggi in cerca d'autore* che, reduce dal Festival di Vienna, ha proseguito la sua *tournee* in Jugoslavia, Avignone, Berlino Ovest e Budapest.

«Pirandello ha sempre esercitato un profondo influsso su di me, e il mio primo spettacolo fu un *collage* di testi pirandelliani di cui i *Sei personaggi* costituivano il filo conduttore, nella sala dell'Università di Rostov, alla guida del gruppo studentesco Most. Riaffrontai i *Sei personaggi* nel 1968, quando mi iscrissi al Gitis, l'Istituto di Stato per il Teatro di Mosca, allestendo una serie di piccole scene dal primo atto, ma in modo completamente diverso dal precedente. Iniziai così il mio lavoro di regista, fin quando mi chiamarono al Gitis a sostituire un mio amico e insegnante che aveva iniziato uno studio proprio sui *Sei personaggi*. Lo provammo per un anno, approfondendolo, sperimentando, cercando nuove soluzioni. Quando mi assegnarono il seminterrato della scuola, che serviva in passato per la danza, rimisi in prova il testo e il 24 febbraio 1987 inaugurammo il nostro teatro».

LE REGIE IN ITALIA

Dalla prima messinscena al Teatro Valle di Roma, il 10 maggio 1921, dove proprio l'accoglienza non fu così disastrosa (cinque chiamate al primo atto, dieci al secondo anche all'autore che intanto aveva raggiunto il teatro, e applausi e dissensi al terzo, in una delle serate più violente che si ricordino) il testo di Pirandello, in Italia, è stato rappresentato ogni anno, qualche volta anche da più compagnie. Annunciato già dal 1919, nel primo numero de *Il Primato*, quando fu messo in prova dalla Compagnia diretta da Dario Niccodemi (con Luigi Almirante, Vera Vergani, Jone Frigerio e Luigi Cimara), era un prodotto finito, nonostante la dicitura "commedia da fare, senza atti né scene", che Pirandello aveva letto in una storica riunione a casa di Arnaldo Fracelli, presenti Emilio Cecchi e Silvio D'Amico. Se ne può ricercare la genesi nelle novelle *Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1913; *Colloqui coi personaggi*, 1915, oltre che nel foglietto di appunti per un romanzo che risale al 1915 circa, dove già è delineato il titolo.

Nonostante le continue messinscene, però, non si può parlare di proposte veramente innovative, in quanto tutte discendono direttamente, più che dalla edizione di Niccodemi, da quella celebre del 1925, basata sulla seconda edizione a stampa della commedia (che con l'aggiunta della prefazione *Come e perché ho scritto i Sei personaggi*, teneva conto delle esperienze derivate dalla messinscena, e anche delle proposte sceniche di Pitoëff



di Reinhardt) diretta personalmente da Pirandello per un triennio con il suo Teatro d'Arte di Roma (protagonisti Lamberto Picasso e Marta Abba), e puntualmente ripresa da Ruggero Ruggeri, Admirante, Picasso e altri in anni ed edizioni successive che hanno visto cimentarsi nel ruolo della Figliastro Olga De Dieterich Ferrari (la Ilse dei *Giganti della montagna*), Margherita Bagni, Laura Carli, Paola Borboni, Andreina Pagnani, Eva Magni, Diana Torrieri, Lilla Brignone, Rossella Falk, fino a Carla Gravina e Lina Sastri.

Lievità o magia nella rappresentazione dei Personaggi (famosa è rimasta la foto del finale con le ombre proiettate sul velario dell'edizione Pirandello) o sanguigna corposità, variamente impostata nello scontro con il mondo degli attori, hanno dato le regie di Orazio Costa (1946, '47 e '48), Gianfranco De Bosio (1952), Giorgio Strehler, in un attento recupero della prima stesura del 1921 (1953), Giorgio De Lullo (1964, '65 e '66) con Romolo Valli nella parte del Padre, Peppino Patroni Griffi (prima con Giulio Bosetti, poi con Mariano Rigillo). Una poco fortunata edizione del Teatro Stabile di Torino con Tino Buazzelli, anche regista dopo il *forfait* di Svoboda, che utilizzava largamente il mezzo audiovisivo, dovette premettere al titolo *Prova per la registrazione televisiva*, e l'esperimento fu guardato con diffidenza. La preoccupazione di non tradire o travisare l'opera di Pirandello e il moralismo che ancora interviene sul concetto di famiglia hanno certo nociuto alla commedia. Ricordo che destò molto scalpore il seno nudo che Stefania Casini (ma era poi così acerba?) esibiva straccianandosi con foga la camicetta nella scena da Madama Pace.

FANTASIA IRRIVERENTE

L'esecuzione della Compagnia russa è stata eccezionale; Vasil'ev ha messo in scena i *Sei personaggi* in modo sperimentale, senza la minima preoccupazione di confezionare un prodotto finito, sotto vetro. Intervendendo con sicura e quasi irriverente fantasia, fra trovate e *boutades*, scene madri e ironiche invenzioni, il testo di Pirandello ci è stato restituito in tutta la sua bellezza di *impromptu*, finalmente libero da quella crosta funebre che con gli anni s'era ammassata come una sedimentazione naturale, sicché si assisteva sempre a messinscena fortemente drammatiche e tragiche, che illuminavano solo in parte l'opera. «Ci voleva un russo per farci capire i *Sei personaggi*», ho sentito esclamare, e certamente questa messinscena sperimentale, oltre a sottolineare definitivamente la classicità del testo, butta all'aria una volta per tutte quel certo modo di mettere in scena Pirandello che noi per primi abbiamo provocato. Anzitutto lo spettacolo è molto divertente (chi ha detto che con Pirandello non si deve ridere?) e l'umorismo pirandelliano è stato così finemente ricreato che la *triste buffoneria* della vita, la *pena di vivere così* ci è stata fatta sentire da una *équipe* di attori duttili, straordinariamente bravi.

«Quel che mi ha sempre affascinato in Pirandello è il modo in cui nei suoi drammi diversi piani della realtà si mescolano con la dimensione teatrale», dice Vasil'ev, e aggiunge come la sua formazione derivi dal Teatro d'Arte di Mosca, da Michail Cecov, da Evghenij Vachtangov. «Come Stanislavskij, io sono per un teatro che non produce, nel quale

è possibile provare a lungo, cercando ogni giorno una verità del teatro; quel che ho rifiutato sistematicamente con decisione è un approccio di tipo esclusivamente realistico, che non mi ha mai interessato».

Tradotto assai fedelmente da Nikolaj Tomascsevskij il testo non ha subito particolari modificazioni; i raddoppiamenti dei ruoli così come si può desumere dalla locandina, hanno permesso una lettura analitica considerata da più punti di vista. E qui per inciso bisogna ricordare il lavoro di drammaturgia che Gassman aveva fatto con Gerardo Guerrieri su *Questa sera si recita a soggetto* (1962) dove sul personaggio di Hinkfuss si ripercorreva la storia della regia, lavoro che certo non era stato capito, se fu possibile a Marta Abba fare interrompere le rappresentazioni con ingente perdita della compagnia, che annoverava fra gli altri Augusto Mastrantonio, Laura Solari, Adriana Asti e Franco Graziosi. Il Padre e la Figliastro, che sono i due personaggi più realizzati dall'autore, sono stati distribuiti a vari attori, ciascuno con una componente psicologica assai evidente, per meglio affrontare le varie sfaccettature. E sono anche diventati doppi, naturalmente, del Direttore e della Prima attrice, così come la Madre era impersonata anche da una Figliastro e da Madama Pace.

Igor Popov ha immaginato lo spazio scenico come una sala di teatro, metà palcoscenico-platea e metà gradinata: una casa-teatro, bianca, con le sue finestre e gli ingressi laterali dai quali si potevano vedere i camerini degli attori; il muro di fondo, come la *skéné* greca, aveva le due porte laterali; un basso sipario tagliava diagonalmente la scena e su tutto, per soffitto, un lungo velo bianco. Inutile dire che il richiamo al *Giardino dei ciliegi* e al *Temporale* di Strehler non era poi così casuale. Direi che l'accostamento Cecov-Strindberg-Pirandello è un'interessante chiave di lettura per questa regia, che privilegia anche la scelta del bilinguismo (molti attori recitavano indifferentemente in italiano e in russo), scelta quest'ultima che mi hanno confermato essere mantenuta anche negli altri Paesi.

L'INFERNO FAMILIARE

Nel tessuto languidamente cecoviano, all'interno della Famiglia, scoppiano gli inferni strindberghiani, le tensioni e gli odii repressi e allora veramente la famiglia non poi così anomala del primo dopoguerra, giustifica il rifiuto di Pirandello, la censura morale di fronte a quello che è poi il nucleo del dramma: l'incesto.

La storia dei *Sei personaggi* non ha al terzo atto una possibile soluzione perché uno di essi (il Figlio) si rifiuta di dire le sue ragioni al Capocomico; ed è questo motivo, come nota Fausto Maria Martini su *La Tribuna* dell'11 maggio 1921, a far sì che il dramma dei *Sei* prenda così il sopravvento sulla visione del poeta, «la quale in un certo senso l'aveva prima contenuto, che il *pathos* del travaglio della creazione è come scomparso di colpo e la vicenda angosciata dei *Sei personaggi* si svolge da sé in una sconsolante e deserta nudità, quasi al di fuori dell'ambito ideale in cui il poeta l'aveva prima costretta. Ma qualunque attributo si voglia immaginare per questo personaggio, estraneo allo spasmico degli altri cinque, si resta sempre nel campo dell'arbitrio, perché lo stesso autore non ha chiaramente espresso il segreto di quella

solitudine e di quella nebulosità»; questa oscurità sta forse nel non voler affrontare il senso di colpa che sta alla base del processo di individuazione; forse la chiave sta nel concetto di Figlio che Pirandello aveva espresso in prima persona nel *Colloquio con la madre morta* (a 48 anni, nel 1915).

ANCHE CELENTANO

Vasil'ev premette al copione il *plot* della doppia famiglia ricordandone l'intreccio che anche lui, come Pirandello, non accoglie: «le variazioni antichissime attorno al tema dell'incesto (in questo caso l'incontro fatale tra il Padre e la Figliastro) si sono già da tempo esaurite perciò nel nostro spettacolo la trama non fa altro che servire da tessuto per una serie di improvvisazioni e da base per le discussioni filosofiche tra gli eroi, in primo luogo tra il Padre e il Direttore, che rappresentano due approcci diversi verso la realtà in tutte le sue manifestazioni: vita, teatro, illusione, verso la natura dell'essere». Questa lettura strutturale, come mai prima d'ora era stata tentata, è avviata nel primo atto su una sequenza di intermezzi in cui confluisce il processo di creazione sperimentato con la compagnia durante le prove; unica variante al testo l'aggiunta di un breve monologo del Macchinista: un Tommasino Argenti direttamente disceso dal neorealismo, su una musica fischietata sull'aria di *Soli* di Celentano. Questa della musica è una costante continua affidata alla chitarra di Piotr Maslov, che nel primo atto centellina le note di *Santa Lucia* e di *Besame mucho*. Il famoso ingresso dei *Sei* avviene — rovesciando la tradizione — alla spicciolata, un poco in sordina; pure in un attimo sono già la diversa e inquietante realtà voluta da Pirandello: mentre si moltiplicano le immagini della Figliastro (giocate soprattutto sul fisico provocante e longilineo di Irina Tomilina, Svetlana Cernova, Ludmila Drebneva e Natalia Koljakanova) e del Padre, le cui immagini si condensano nei tratti sanguigni di Nikolaj Cindjajkin e negli occhi spiritati ed ossessivi di Grigorij Gladi, che disquisisce sottilmente in italiano mentre trae di tasca un lungo chiodo e un martello a torturare idealmente la Madre, che porta il velo nero dell'iconografia pirandelliana. Il Figlio (Oleg Liptsin) appare appena, inquadrato nel vano della porta laterale, e una prima fugace apparizione del Giovanotto e della Bambina è, sul finire dell'atto, il loro innocente, estraneo ed inquietante rincorrersi attorno al sipario.

Nel secondo atto il pubblico trova, entrando, che il rapporto fra scena e spettatore è completamente mutato. Scomparso il sipario che tagliava diagonalmente lo spazio, la divisione è annullata e il pubblico si trova dentro il salotto di Madama Pace, potenziale cliente e *voyer* della grande scena fra il Padre e la Figliastro. Anche gli attori sono seduti nel salotto equivoco: la Figliastro è Natalia Koljakanova; il Padre Vitautas Dapscis e il Direttore (Yurij Alscits) assegna le parti. L'apparizione di Madama Pace (Elena Rodionova) è quanto di più semplice ed efficace si possa immaginare: una persona confusa fra gli altri che ad un certo punto si avvanza e sorridendo agli spettatori-clienti si avvicina alla Figliastro. Il Primo attore (Oleg Belkin) e la Prima attrice (Irina Tomilina) provano e riprovano la scena dell'incontro, anche con l'intervento del Direttore, che non nasconde le sue insoddisfatte frustrazioni di



attore mancato; nel grande finale il rapporto Padre-Figliastra è condotto molto avanti; i due attori seminudi mimano, sulle note ossessive di *Besame mucho*, l'incontro, in un crescendo senza inibizioni: la Russia che aveva per mezzo dei Soviet, nel 1925, vietato i *Sei personaggi* ora è molto più disinibita di noi, ancora legati al concetto della Famiglia come negli anni Venti: qui il Padre è solo un uomo che cerca un incontro in un bordello e la Figliastra una donna che sta per prostituirsi. Vasil'ev, con un bellissimo effetto di straniamento, distribuisce la Madre vera (Svetlana Cernova) e quella che la interpreta (Svetlana Livada), secondo due assi perpendicolari e mentre la vera, di faccia al pubblico, si copre il viso in silenzio, l'altra, alle spalle del Direttore, seduta, gli occhi fissi alla parete di fondo, grida tutto il suo dolore di carne offesa; e sul buio che avvolge gli spettatori, d'improvviso il pubblico scatta in un interminabile applauso, a sciogliere la tensione accumulatasi.

LA CHITARRA DI CECOV

La platea-palcoscenico si ricompone nel terzo atto (senza però i soliti elementi scenici del cipresso e della vasca: il sipario viene tirato a metà e cominciano a materializzarsi i personaggi del Giovanotto e della Bambina; l'uno si aggira stranito e va a rincantucciarsi nel

vano di una finestra, l'altra invadente ed ignara, circola in mezzo ai grandi: il Padre (Nikolaj Cindjajkin), il Direttore (Yurij Alscits), che a volte assume il posto del Padre, e la Figliastra (Irina Tomilina). Sulla musica di sottofondo (un *free jazz* bassissimo) si innesta uno strano doppio della Famiglia: il suonatore di chitarra (Jascia?) accompagna una Madre, vestita di un pallido celeste (fatta Ravnescakaja?) e un giovane troppo cresciuto con un colletto alla marinara (Gaiev?). Il gruppo — l'allusione al secondo atto del *Giardino dei ciliegi* è assai evidente — si sdraia, ingombrante nel mezzo della perpendicolare formata dalla Madre (che qui un truccatore nano, già in azione nel secondo atto, comincia a trasformare in maschera di dolore); e dopo lo scontro violentissimo fra il Padre e il Figlio l'opera di Pirandello si avvia alla conclusione. La Bambina che annegherà nella vasca esce da una porta accompagnata dalla Figliastra (che, vestita di bianco rientra in scena in nero) e il Giovanotto si uccide seminascolato dalla tenda del sipario e, cadendo, rotola in grembo alla Madre-Ravnescakaja. Lentamente viene riannodato il sipario.

L'asse Cecov-Strindberg-Pirandello funziona: i *Sei personaggi* sono un parto dell'Europa della grande guerra dalle cui conseguenze, forse, il nostro secolo sta definitivamente uscendo. □

Scuola D'Arte Drammatica di Mosca, diretta da Anatolij Vasil'ev. Scenografia Igor Popov. Costumi scelti da Igor Popov e Pavel Kaplevic. Assistenti alla regia, Marina Prochorova. Interventi in lingua italiana Sergej Vassiakin.

Personaggi e interpreti: il Direttore, il Padre, Tommasino Argenti, il Macchinista (Vitautes Dapsceis) Irina Tomilina (la Figliastra, la Prima attrice), Yurij Alscits (il Direttore, il Segretario, un Attore), Nikolaj Cindjajkin (il Direttore, il Padre, un Attore, il Primo attore), Natalia Koljakanova (la Figliastra, la Prima attrice), Svetlana Livada (un'Attrice, la Madre), Valerij Bilcenko (il Giovanotto, un Attore), Oleg Liptsin (il Figlio), Oleg Belkin (il Direttore, un Attore, il Primo attore), Yurij Jewsjukow (il Macchinista), Grigorij Gladi (il Padre), Yurij Jatzenko (l'Uomo dal fiore in bocca), Yurij Ivanov (il Padre, il Direttore, il Suggestore), Piotr Maslov (l'Attore alla chitarra), Valerij Simonenko (il Padre, il Direttore), Valerij Svetlov (il Truccatore), Svetlana Cernova (la Madre, la Figliastra), Ludmila Drebnova (la Figliastra), Elena Rodionova (la Madre, Madama Pace), Rustem Fatikhov (il Direttore, un Attore), Gassiman Scirgazin (il Suggestore, il Trovarobe), Valentin Jaryuchin (l'Attore di bell'aspetto) e Valentina Pini (la Bambina).

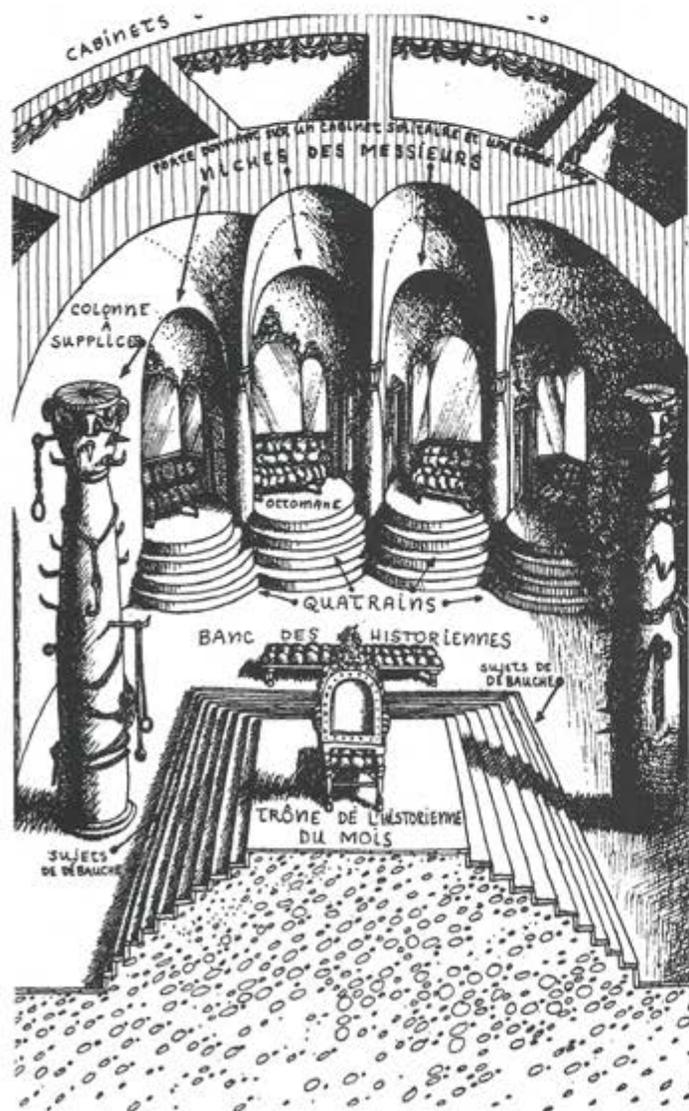
A pag. 38, sotto il titolo, Anatolij Vasil'ev. A pag. 39, tre scene dello spettacolo: nella seconda, Valerij Svetlov (il Truccatore) e nella terza Irina Tomilina (la Prima attrice) e Oleg Belkin (il Primo attore). In questa pagina Yurij Alscits (il Direttore) con Svetlana Livada (la Madre), e Natalia Koljakanova (la Figliastra) con Elena Rodionova (Madama Pace).

NEL BICENTENARIO DELLA RIVOLUZIONE
TORNA IL FANTASMA DEL «DIVIN MARCHESE»

IL TEATRO DELL'ASSURDO DI SADE ALLA BASTIGLIA

Imprigionato nella fortezza, alla vigilia del 14 luglio 1789 lo scandaloso personaggio arringò i sanculotti - Un'opera frenetica scritta in cattività con l'ossessione di fare del corpo una macchina di godimento - Le sue rappresentazioni teatrali in Valchiusa e nel manicomio di Charenton.

GIANCARLO RICCI



Due secoli or sono, nel 1789 la Rivoluzione francese innalza il suo vessillo con l'assalto alla Bastiglia. Parigi si prepara a celebrare questo anniversario con l'allestimento di un grandioso Teatro della Bastiglia che sarà inaugurato con tre opere musicali composte da musicisti contemporanei, tra cui Luciano Berio. Ma a proposito dell'assalto alla Bastiglia troviamo un curioso episodio che sembra costituire un contrappunto «profano» alla intoccabile «sacralità» che questo simbolo ha assunto nel corso di due secoli. Da dodici anni, tra i detenuti alla Bastiglia c'è un signore chiamato marchese De Sade. Ha cinquant'anni. Ma ascoltiamo questo episodio dalle parole di Jean-Jacques Pouvert, autore di un'aggiornatissima biografia dal titolo *Sade. Un'innocenza selvaggia, 1740-1777* (Einaudi, pp. 344, lire 34.000). «Dieci giorni prima del 14 luglio 1789, ringarugliato dai clamori della sedizione, si arma dell'imbuto e lo usa come portavoce per arringare la folla ammassata intorno alla Bastiglia, gridando che si stanno scannando i prigionieri e che bisogna correre a liberarli. Lo si dovrà allontanare a forza nella notte, nudo come un verme».

Vien da pensare a quella strana disparità con cui le cose accadono. L'assalto alla Bastiglia si trasforma ben presto in una *scena storica*, in un emblema iconografico di un dramma, o forse di una commedia, che segna una svolta storica. Ma, ecco la questione, in questa scena storica vi saranno state infinite altre storie di cui non sappiamo nulla. Sappiamo invece qualcosa dell'apparizione di Sade che si affaccia, in anonimato, sulla scena della presa della Bastiglia. In effetti il nome di Sade diverrà celebre dopo più di un secolo e, evidentemente, per tutt'altri motivi. Di quale rivoluzione stiamo parlando? Di quella del marchese De Sade che compie con la sua «innocenza selvaggia» un assalto bizzarro e forse patologico a inauditi piaceri della carne, o dei furori rivoluzionari che con sbrigative ghigliottine coniugano il piacere della rivoluzione con un terrore sadico? Temi proposti dal *Marat-Sade* di Peter Weiss, che verrà rappresentato il prossimo anno in varie rassegne di teatro.

SULLA SCENA SESSUALE

Nel suo libro Pouvert ripercorre la vita di Sade dal 1740 al 1777, confrontando le sue opere scritte con gli episodi stravaganti che lo condussero poco più che ventenne in diverse fortezze e castelli, come detenuto. Si chiede Pouvert se Sade, di nobile famiglia provenzale che vantava tra i propri antenati la celebre Laura di Petrarca, potesse davvero definirsi sadico. È in gioco il segno dei tempi, la mentalità dell'epoca, ma anche quella strana «professione» chiamata «libertino». Se questi sono interrogativi che Pouvert lascia aperti, appare invece

decisamente critico quando rifiuta i due modi opposti con cui vari biografi hanno costruito la mitologia del delinquente o quella del genio.

Quel che incuriosisce è che Sade, come nota Pauvert, «non cerca affatto la bella vita, di spassarsela. Non si diverte, *gioca*. È molto diverso. Gioca come gioca un bambino, come un poeta compone, come uno scienziato ricerca, cioè prima di tutto per vedere *come funziona*». Sicuramente Sade cerca, in un disperato sforzo, di capire come funziona quella che possiamo chiamare nel suo caso la *scena sessuale*. Ebbene, non c'è modo di «capire» la scena sessuale: la si può pensare, organizzare come un cerimoniale, ripetere infinite volte, ma non la si capisce. E forse non c'è nulla da capire: ecco dove Sade risulta quanto mai comico. Se poi lo immaginiamo rinchiuso nella Bastiglia, a scrivere su minuscoli rotoli di carta decine di racconti e romanzi ricolmi di scene sessuali, di seduzioni, di elogi di virtù erotiche, l'effetto risulta tragicomico. E ancora: su quale palcoscenico si gioca questa duplice recita se Sade viene incarcerato per reati *realmente* commessi che successivamente, in prigione, continuerà a scrivere e descrivere per anni e anni? Forse Sade non disdegna la prigione proprio per continuare a scrivere «in pace» il proprio teatro? Sarebbe il colmo del masochismo. Ma anche un devastante parassitaggio della finzione sulla realtà.

«Tutti i pensieri di Sade sono rivolti in avanti», scrive Pauvert. In effetti il pensiero costante di Sade è di riuscire a fare del corpo una macchina di godimento. È come se fosse perduto sedotto dall'idea di sapere quale sia il limite di questa macchina. Dunque è il corpo a farsi teatro di un cerimoniale sempre mancato e pertanto ripetuto con mille varianti. Siamo ormai in un teatro dell'assurdo. Ma — è importante notarlo — non si tratta di una irruzione dell'assurdo, non è una trovata scenica. Questo assurdo procede man mano, lentamente, quasi furtivamente, accompagna la sensatezza ad ogni passo per poi divorarla improvvisamente. Ecco il destino del cerimoniale sadiano.

Dunque Sade è anche autore di teatro, oltre che imprenditore teatrale. Da alcuni documenti sappiamo che in alcuni casi si cimenta anche come attore. La cosa non ci sorprende. Abbiamo, tra l'altro, il programma delle rappresentazioni offerte da Sade nel maggio del 1772 agli abitanti della Vaucluse che prevede lavori di Voltaire, Destouches, Chamfort, Gresset, Regnant, Sedaine, Collé, Diderot (*Il padre di famiglia*) e di altri autori pressoché sconosciuti. Un inventario stilato a La Coste nel 1769 così descrive la sala del teatro allestito da Sade: «Una scena fissa rappresenta un salotto. Dietro, a terra, vi è un fondale montato sulle relative bacchette che raffigura una pubblica piazza e un piccolo basamento sul quale si trova tutta la parte dei fondali e tutta la parte di scenografia rappresentante una prigione. Nel vano di una finestra vi è una pietra dipinta che serve a diverse *pièces*. Sono predisposte tutte le funi, le carrucole e le varie specie di contrappesi necessari ai cambiamenti di scena. Ventiquattro lampioncini garantiscono l'illuminazione». Questo suo teatro di La Coste, come quello di Mazan, cessarono prestissimo l'attività in seguito all'affare marsigliese del 1772, in cui Sade fu accusato di gravi sevizie verso «ragazze giovanissime». L'episodio comporta ben altre scene di quelle organizzate da Sade nel suo teatro. Infatti è costretto a fuggire con il domestico. Sono condannati all'impiccagione. La sentenza viene eseguita sulla place des Prêcheurs di Aix-en-Provence: per una bizzarra beffa rivolta alla finzione teatrale, la procedura dell'esecuzione è rispettata nei minimi particolari e i due uomini vengono sostituiti, come era d'uso a quei tempi, da rozzi manichini.

SPETTACOLI PER I PAZZI

L'indomabile idillio tra Sade e il teatro non termina qui. Nel 1795 il castello di Charenton, in cui Sade era rinchiuso per altri episodi scandalosi, viene trasformato in asilo psichiatrico. Sade in accordo con le autorità organizza un teatrino in cui recitano i detenuti. Scrive egli stesso altre *pièces*, assegna i ruoli, coordina la preparazione degli spettacoli. Il direttore, tale Coulmier, in un rapporto al prefet-



UN REGISTA MANCATO

Sade, allora, è un regista mancato? Sì, se leggiamo da una certa angolazione la sua immensa produzione letteraria costituita nell'edizione francese da 34 volumi. È un teatro mancato perché la regia non va oltre l'aspetto scenico relativo al cerimoniale. Tutto il calcolo e la combinatoria delle immagini si consumano nella costruzione del cerimoniale che dovrebbe preparare la scena definitiva, totale, perfetta. Ma questa scena assoluta è sempre mancata, non è mai quella «giusta». Da qui proviene la «smodata» passione di Sade per il teatro o meglio per il proprio teatro. Ma c'è di più. Tra la fine del 1771 e gli inizi del 1772 l'obiettivo di Sade è la costruzione di un teatro. Alcuni frammenti di un suo lavoro teatrale dal titolo *Le mariage du siècle*, reso noto nel 1970 dal conte Xavier de Sade a J. J. Brochier, sono stati inseriti nei quattro volumi dell'edizione completa che raccoglie il teatro di Sade, di cui abbiamo diversi testi di commedie come *L'union des arts*.

to di polizia scrive: «Sono molto obbligato a Sade che è un uomo in grado di organizzare delle *pièces* per gli alienati mentali cercando di guarirli con questo genere di rimedi». Gli spettacoli nel 1813 furono vietati. Sade muore nel 1814. Rimane la strana sensazione di non essere sicuri di avere inteso, nel caso di Sade, di quale teatro si tratti. Forse alle vicende della sua vita, agli scenari delle fortezze in cui fu rinchiuso e alle pagine dei suoi scritti corrispondono altrettanti modi differenti di pensare e di «fare teatro». Ma è poi così sicuro che si tratti propriamente di teatro? □

Nella illustrazione sotto il titolo: il salone del convito sadiano nelle «120 giornate di Sodoma» come è stato immaginato dal disegnatore Ramon Alejandro per il saggio di Roland Barthes «Sade, Fourier, Loyola», ed. Le Seuil. In questa pagina, stampe d'epoca. Da sinistra: l'arresto di Sade (su denuncia della suocera) avvenuto il 13 febbraio 1777. L'ingresso di Sade nelle tenebre della prigione, dove rimase per undici anni. Un'illustrazione per l'edizione originale (1797) della novella «Justine ou les infortunes de la vertu».

CONVEGNO A BARCELLONA SULLA SCENA POPOLARE DEL PASSATO

I FASTOSI ARCHIVI TEATRALI DELLA SPAGNA

Gli studiosi iberici stanno indagando proficuamente sui legami nascosti che fra tradizione bassa ed alta, e fra Paese e Paese, hanno caratterizzato la crescita del teatro europeo del Medioevo e del Rinascimento.

SARA MAMONE

L'osservazione di Norbert Elias secondo cui le società tenute per lungo tempo indietro o addirittura al di fuori della storia riescono poi, al momento della loro emancipazione, a sopravvivere le civiltà progredite, in una sorta di proficuo assorbimento sotterraneo delle esperienze e degli errori di queste, sembra avere una conferma anche nello specifico settore degli studi accademici teatrali. Se in civiltà di fondata tradizione quale quella italiana, in cui tutto pare dover soggiacere al primato della penna e dell'inchiostro, cioè della conservazione cartacea, la storia dello spettacolo s'affanna ancora a dimostrarsi autonoma dalle arti maggiori (pittura, scultura, letteratura, storia etc.) e in molti casi addirittura efficacissima palestra di riscontro dei molti generi in sintesi, nella vicina terra iberica, fino ad ora svantaggiata cugina, il tumultuoso fiorire delle iniziative post-franchiste pare superare questa posizione e fare saltare gli studi, come nel gioco dell'oca, due caselle più avanti. Una sorta di dinamismo un po' caotico, ma comunque vivace, investe dunque le arti dello spettacolo, le inserisce, sia pur ancora parzialmente, nei nuovi dipartimenti che contribuiranno a modernizzare la Spagna, e dà alle due città capitali — Madrid e Barcellona — i primi insegnamenti istituzionali. Ma soprattutto, attraverso l'arma più rapida e di immediata informazione del convegno — collega l'università alle ricche e dinamiche iniziative della nascente politica culturale delle istituzioni.

Il recente convegno, organizzato da Ricard Salvat, decano tra i docenti iberici di storia del Teatro, con la polposa collaborazione del dipartimento culturale del governo regionale catalano e il glorioso *Institut del teatro* di Barcellona, è buon figlio di questa atmosfera fremente e, forse, proficua. Dedicato — con titolo un po' troppo allargato a *El teatro popular en la edad media y el Renacimiento*, e non certo esemplare in tutti gli interventi — ha però rivelato, con qualche confusione tra passato, presente e forse futuro, una so-

vranozionalità del teatro sulla quale non può più valere l'arma della ricerca locale e microstorica. E non tanto e non certo per le inevitabili analogie tra la popolarità medievale di alcune manifestazioni profane o parareligiose europee e quelle presentate dal nutrito e ostentatamente ascoltato gruppo delle culture cosiddette emergenti, quanto proprio sul terreno della attendibile valutazione storica. Che la terra sia sempre più piccola e che il futuro, anche teatrale, sia di una *koiné* itinerante e in qualche misura omologata, è forse troppo facile previsione. Meno ovvia la constatazione che risultava evidente dalla somma degli interventi di maggior respiro e di più sostenuto impianto ideologico, e cioè la fittissima rete di relazioni, legami, dipendenze che correva nei secoli non tanto e non soltanto tra teatro alto e basso (si che la nozione di popolare meriterebbe forse una piccola messa a punto) quanto tra nazione e nazione, ammesso che sia lecito l'uso di un termine così inesatto per definire realtà storiche e culturali assai diverse da quelle che noi definiamo, appunto, con questa qualifica.

La realtà non è europea, o non limitatamente europea, e non basterà il crollo delle barriere doganali prossimo venturo a comprenderla. La mappa delineata con prepotenza, anche se non con chiarezza, nell'incontro spagnolo è una mappa dal passato mediterraneo, costituita dalle infinite seduzioni e ripulse delle diverse civiltà, fatta di viaggi, di spostamenti, di pellegrinaggi, di ambascerie, di rivalità e di alleanze, di scambi e di difese, di curiosità e di argini. E in questo la Spagna, con le sue «appendici» in mezza Europa prima e in mezzo mondo poi, potrebbe veramente, grazie ai suoi archivi della corona, alla quasi intatta tradizione superstite nei recessi interni del paese, dare agli studi sulla storia dello spettacolo quel respiro che curiosità nuove verso il passato sembrano ormai richiedere.

Una prima verifica di questo cammino sarà forse possibile nella prossima primavera, quando un altro incontro, organizzato da Ce-

sar Oliva e Joseph Angel Gomez, anch'essi di buona matrice accademica, sarà dedicato al teatro di argomento religioso. Anche qui il tema è un po' vasto (la nuova intraprendenza iberica pare amare le ampie campiture tematiche e cronologiche) ma, se non cederà alle tentazioni dei raffronti peregrini e dell'antropologia *à tout prix*, potrà riservare qualche buona sorpresa. Purché prevalga veramente il desiderio di capire e di raffrontare e sia tenuto a freno uno spirito provincial-rivendicativo che il convegno di Barcellona non è riuscito ad evitare del tutto. Gli atti di questo benemerito, mediterraneo, europeo, addirittura ecumenico convegno saranno in catalano (lingua vistosamente preferita nel corso dei lavori), il che ne aumenterà senz'altro i meriti provinciali ma correrà il rischio, forse, di ridurne un pochino la diffusione, negando ad Elias la validità dell'affermazione che spesso gli errori commessi dai popoli più «avanzati» permettono a quelli «emergenti», evitandoli, brillanti sorpassi e felici risparmi energetici. □

NOTIZIARIO

Tra chi nasce e chi muore si segnalano gli ultimi movimenti nel campo delle riviste teatrali, non ancora florido da noi come quello delle altre riviste di settore, così numerose e polverizzate. La storia dello spettacolo ha ranghi piuttosto radi, ora ulteriormente assottigliati dal trapasso di *Quaderni di teatro*, che si apprestava a festeggiare il decennale con un ponderoso e non disutile indice analitico della propria vita quando, in un singulto, ha cessato di esistere. Senza esequie.

Bel respiro sembra avere invece la rinata *Biblioteca teatrale*, benemerita in passato e varia tuttora. Ad essa si affianca da qualche numero e con piglio che fa ben sperare nel suo destino *Teatro e Storia*, attenta, come il titolo programmatico indica, ad una storia dello spettacolo ben documentata nei rapporti con la vita sociale, economica, ideologica. Viene anche annunciata una nascita, quella del misterioso *Castello di Elsinore*, di cui nulla per ora si può dire o dare, tranne il titolo un po' amletico.

DEMONOLOGIA E TEATRO NEL CONVEGNO
PROMOSSO DALL' ISTITUTO DI FEDERICO DOGLIO

GESÙ VA ALL'INFERNO FRA DIAVOLI E MOSTRI

Uno spettacolo dal Laudario perugino del Trecento ha concluso l'incontro del Centro sul Teatro medioevale e rinascimentale - In Italia la passione per le figure mostruose e diaboliche continuò nel popolo e nei letterati anche oltre il Medioevo - La teatralizzazione di Belzebù nelle Sacre Rappresentazioni e il ruolo di Belfagor nella drammaturgia inglese.

GIOVANNI ANTONUCCI

Il Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale di Roma, fondato e diretto da Federico Doglio, anche quest'anno ha affrontato un argomento particolarmente suggestivo e intrigante: «Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento». Un tema, quindi, e non un genere o un periodo particolare della storia del teatro medioevale e rinascimentale. È vero che l'argomento è oggi di moda, ma la scelta del Centro romano è stata ben altrimenti rigorosa sul terreno scientifico e spettacolare per essere scambiata con manifestazioni solo apparentemente simili. D'altra parte, l'impostazione di questo XII Convegno internazionale era interdisciplinare, com'è consuetudine dell'istituzione romana, con gli apporti di storici della letteratura, dell'arte figurativa, della religiosità medioevale, oltre che, s'intende del teatro. Il tema ha coinvolto, infatti, fonti classiche e medievali, testi filosofici, letterari, poetici e realizzazioni artistiche, ma anche tradizioni popolari, leggende e superstizioni, in un coacervo di elementi che fanno da sottofondo alla drammaturgia religiosa e profana fra Medioevo e Rinascimento in Europa.

La ricchezza e l'articolazione delle quattro giornate di lavori, svoltesi a Roma e a Bomarzo nello splendido Palazzo Orsini, naturalmente permettono solo di sintetizzare una serie di relazioni che hanno trattato con sapienza e finezza d'analisi il multiforme e contraddittorio mondo dei diavoli e dei mostri.

Il francese Christian Bec ha rilevato il grande interesse nell'Italia del primo Cinquecento per i mostri, sia quelli «storici» desunti dalle cronache che quelli esotici e quelli letterari, inventati da scrittori del calibro di Pulci, Boiardo e Torquato Tasso. I mostri dapprima riflettono le tensioni dell'epoca ma, più tardi, finiscono solo per stupire e divertire. Quanto ai diavoli, si presentano, come ha sottolineato Maria Orselli Carile, sotto vari aspetti, in forme femminili, secondo una tradizione che si ricollega alla dottrina ellenistica, in forma di belve e bestie e, infine, in for-

ma di esseri di straordinaria statura. Nino Borsellino, da parte sua, ha illuminato i «ludi demoniaci» della *Divina Commedia*, mentre Massimo Oldoni ha delineato un quadro singolare del contributo che la letteratura apocalittica del Medioevo ha fornito alla scena, nella quale agiscono personaggi provenienti dagli strati sociali emarginati come ambulanti, guitti e fattucchiere.

Un altro studioso francese, Daniel Arasse, ha colto l'evoluzione dell'immagine del diavolo nella pittura fra Quattrocento e Cinquecento. Dapprima mostro ibrido, il diavolo diventa successivamente più umano, a dimostrazione di un interessante processo di interiorizzazione del sentimento religioso. Tuttavia, la scomparsa del diavolo tradizionale si accompagna alla crescita della «figura diabolica» dell'uomo cattivo, dipinta da artisti del calibro di Bosch, Dürer e Leonardo.

Su un terreno più propriamente teatrale hanno portato il discorso gli altri relatori. Anna Cornagliotti ha sottolineato con una straordinaria documentazione la presenza dei diavoli nel teatro italiano, dalla Laude drammatica fino alla Sacra Rappresentazione. Il più importante di essi, Lucifero, è stato oggetto di approfondimento da parte di Marco Piccat, che ne ha ben rilevato le caratteristiche sceniche nei Misteri e nelle Sacre rappresentazioni.

Un'apertura molto suggestiva sul teatro spagnolo è stata quella di Nicasio Salvador Miguel e di Teresa Ferrer Vals, che hanno rispettivamente colto il ruolo degli animali fantastici in quello straordinario capolavoro del teatro spagnolo che è *La Celestina*, e le due facce del diavolo nella drammaturgia spagnola del Cinquecento, soprattutto in autori come Gil Vicente e Diego Sanchez de Badajoz. Lo stesso ha fatto M.T. Jones-Davies per il teatro elisabettiano e giacobita, sottolineando il ruolo determinante del *Belfagor* di Machiavelli nella drammaturgia inglese, mentre Marzia Pieri ha colto l'evoluzione del personaggio del satiro nel teatro fra Quattrocento e Cinquecento: personaggio che la fa-

vola pastorale rappresenta in chiave buffonesca, assimilandolo all'uomo selvatico di antica derivazione medioevale.

Luigi Allegri si è fermato sul testo *Infernus*, lauda perugina del Trecento, che — secondo l'originale proposta del Centro romano — ha verificato alla Sala Umberto le ipotesi teoriche degli studiosi. Per Federico Doglio, e questo avviene da dodici edizioni, la messinscena di opere mai più rappresentate o dimenticate da secoli costituisce il coronamento del discorso svolto in sede scientifica. Il testo allestito quest'anno appartiene al Laudario perugino della seconda metà del Trecento e rappresenta la discesa di Gesù all'Inferno. È una lauda d'alta religiosità che — come ha scritto lo stesso Doglio — «mostra una vasta gamma espressiva, dalla speranza dei giusti nel Limbo, all'inquietudine dei demoni che si sentono minacciati da Gesù Cristo risorto e che baruffano fra loro, alla trionfale irruzione del Salvatore, che doma Satana e trasporta con sé i redenti nel Paradiso». Il regista Luigi Tani, esperto in operazioni così rischiose sul piano scenico, ha evitato sia la semplice operazione filologica che la rivisitazione tendenziosa, creando uno spettacolo rigoroso e insieme comunicativo nella sua sintesi di tradizione e modernità. Il merito è stato anche delle belle coreografie di Aurelio Gatti, assai suggestive nell'inventare il mondo diabolico, e di una schiera di interpreti e danzatori che hanno bene assecondato le intenzioni del regista. Una prova d'insieme, non proprio consueta sui nostri palcoscenici, e che proprio per questo va segnalata citando tutti i nomi: Dario Penne, lo stesso regista, Franco Morillo, Lorenzo Piani, Rosalba Ammendolea, Dino Ruggiero, Efsio Cabras, Cesare Apolito, Stefano Tozzi, Andrea Orlando, Titta Tani, Gianna Beduschi, Claudio Jurman e Dominic Portier. Da non dimenticare, infine, il ruolo tutt'altro che marginale nella riuscita dello spettacolo, dello scenografo Renato Mercuri, della costumista Marianna De Leoni e dell'autore delle musiche originali Antonio Di Pofi. □

UNA RECENSIONE IN VERSI
SULL'ULTIMO SPETTACOLO DI DE SIMONE

RAPPORTO SU PULCINELLA

Monologo e jam session intorno a un tema settecentesco

GILBERTO FINZI

Il mio rapporto su (e anche con, da e per) Pulcinella è un rapporto con (e su, per, da) le maschere, i calendrini di un teatro della vita dove però di maschere ce ne sono tante. Quelle

per me più importanti sono state (temo) indossate proprio da me — scambio col vecchio Ungaretti il suo «Poeti, poeti, ci siamo messi tutte le maschere» — ma senza saperlo, e solo dopo comprendendo, dopo,

che la maschera ferma il viso blocca il semblante, chiude il sorriso che è l'umana tolleranza e sbotta e sfotte invece nella risata che accende, è piena e grossa, a volte sadica anatrecca

oppure spacca la parola «uomo» e slatta una violenza verde sul cuore di niente. Ma Pulcinella, anche senza sorriso non ride a pena altrui ma scatta avanza il proprio mondo, nero di fogna misero di palta,

dove il bianco accuccia e sdrammatizza un canile di morsi, pene, amori perduti gente vista e non odiata, mai conosciuta e persa.

Vita per vita, delle «99 disgrazie», a Pulcinella pare che resti soprattutto la centesima, l'ultima, l'unica anzi, quella di essere lui (non si può dire «se stesso», perché una maschera (*character*) non ha identità come non ha sentimenti)

Uno però (intendi: sentimento) uno ce l'ha fin da piccolo nell'albo dell'anagrafe, dove sta scritto («iscritto») e, come fa la lagna del personaggio-campione, «solo se si è scritti si è vivi»

e così io scrivo questo centone di pseudo-versi fingendo la lauda di De Simone mentre mi

passano avanti le belle le spalle nude le nerezze sensuali i giovani vani di Villa Campolieto, e l'immaginazione delle feste reali poi più tristi, sempre più tristi e incollate ai solini rigidi di guardie e ladri dopo l'Unità, e gli affreschi restaurati rivisitati con gentile *chaperonne*, e il canto dell'anarcoide

popolo napoletano di sempre che si sbraccia e si affaccia a cantar pesce e accendini, e a ridere di noi poco (campo) lieti che dal Nord

ritorniamo alla bellezza della luna a mare, sagoma di Vesuvio fantasma che allaccia il passato rotondo alla presente e viva traccia.

Nella fascinazione di un oscuro Leopardi nel luogo dormono i segni di Napoli nella gente (e «gente» non è davvero lo stesso che «popolo») dove la stazione ferroviaria a Mergellina e «Il Sarago» (nome e cose scomparse) evocano,

mentre (e come, e dove, e perché) nel buio suonano dell'ultima Ragione i canti, e questa luna verde sul nero-notte riscuote — riscontra — rimonta suonatori e cantatori di una secolare grazia, e

in un finale il lume di un fantastico jazz malizioso-corposo, aggregante-coinvolgente, misterificante-esaltante scuote il peso della 101^a disgrazia. Pulcinella riassume, si staglia s'intaglia nel brusco suo chiocciare,

il naso goccia il suo nero sul bianco ingenuo e viene si rifugia in questo «abitare la vita» che è una finezza non troppo in carattere con la volgare eloquenza delle «esequie» (per «ossequi»), o le tirate gelidamente fatte di napoletanità che sfotte e inghiotte

ogni linea linguistica allotrìa in idiolettica verve. Siamo al clou dello spettacolo — il pedante/padre beffato, Pulcinella conferma il suo ridevole cognome di Cetrulo, il servo astuto è lui pure fottuto, il suo padrone si sposa la bella, e Colombina scappa con (guarda caso, lui è benestante, di Acerra)

Pulcinella. E la rima baciata: bella / Pulcinella mette fine a un rapporto scandaloso, dove un regista non possa mettere ordine. E un protagonista di apparenza vile (nei pensieri), ma forte nelle avventure, nei mondi che sono un unico, quell'unico quel misterioso (uomo? gente? popolo?) che nessuno sa chi - e dove - e di dove - eccetera eccetera - sia. □

Gilberto Finzi è stato a Napoli, al terzo Festival delle Ville Vesuviane (Progetto '700). Ci ha mandato questa «recensione in versi» — dunque non esattamente una poesia — dello spettacolo Le 99 disgrazie di Pulcinella, regia di Roberto De Simone, rappresentato a Villa Campolieto (Ercolano) nell'ambito del Festival.

UNA VIA POSSIBILE PER LA PROSA IN TELEVISIONE

VIDEOSCENA E ATTUALITÀ

Un progetto come «Teatro dossier» propone la drammatizzazione televisiva di argomenti quali la violenza, il sesso, la criminalità metropolitana o la droga, affrontati oltre la semplice informazione giornalistica.

PAOLO CRESPI

Delle tante chiavi con cui il teatro ha tentato la sua presenza in televisione in questi anni, quella dell'attualità non è mai stata particolarmente seguita, né, mi risulta, sperimentata. Il perché è presto detto: agendo nell'ottica (teorica) di mediatori per un'audience di massa, gli uomini di televisione hanno sempre trattato il teatro come un genere extra-televisivo da centellinare nel palinsesto in omaggio a porzioni di pubblico molto ridotte e specializzate, rese per di più omogenee per comodità, ad un unico modello di «gradimento» del teatro in televisione: i grandi classici, il repertorio. Ma ciò che può essere vero, almeno in parte, nel caso particolare della lirica, cui la televisione ha dedicato e dedica se non altro (senza violentare eccessivamente la propria ideologia o vocazione «popolare»), la diretta o la registrazione di alcuni «grandi eventi», risulta smaccatamente falso e inadeguato verso il pubblico della prosa.

Qui, al di fuori di anziane e nostalgiche frange di affezionati della commedia in tv, di un pubblico cioè che non differisce molto, per caratteristiche socio-culturali, da quello dello «sceneggiato» (ne è anzi un sottoinsieme), l'evoluzione della scena, da un lato, e la crescente divaricazione da un unico, conformistico modello di consumo (quello borghese, per intenderci), hanno determinato una caduta verticale di interesse per le proposte più ovvie e tradizionali, senza che ad esse, vuoi per mancanza di coraggio, vuoi per latitanza degli stessi produttori di teatro, nel promuovere le opportune sollecitazioni sia stato sostituito alcunché.

Fortunatamente, quella che per i motivi detti e per altri ancora assume sempre più i contorni di una causa persa, la scommessa cioè di fare vivere senza troppi compromessi il senso della proposta teatrale all'interno del più potente mezzo di comunicazione di massa, trova a volte delle soluzioni impensate nella creatività di persone che per la duplicità del loro ruolo, di spettatori professionali e di operatori, sono in grado di stabilire nuove forme di «complicità» fra due forme diverse e apparentemente antitetiche di spettacolo.

AUDIENCE E QUALITÀ

È il caso — analizzabile per ora solo in termini di progetto, la cui realizzazione, subordinata ad un contratto, dovrebbe avvenire

comunque in tempi brevi — del programma tv «Teatro Dossier» (titolo provvisorio), proposto alla seconda rete Rai dal giornalista del «Corriere della Sera» Paolo Calcagno e da Aida Mangia e Massimo Russo, sceneggiatori e registi napoletani, finalisti del premio «Solinas» della critica. Il riferimento, esplicito, è a programmi giornalistici calati nello specifico televisivo, sul tipo de «Il caso» di Enzo Biagi, che per loro vocazione sottraggono l'esame e il dibattito di un determinato argomento alla fruizione ristretta di una cerchia di specialisti, mirando a un target il più possibile ampio, numericamente e culturalmente.

LA DOSE DI FICTION

Il progetto prevede la realizzazione di una serie di sei telefilm tratta da testi accuratamente scelti nel panorama del teatro europeo contemporaneo e centrati su problematiche di grande attualità per il nostro contesto sociale: dalle incontinenze violenze che ripetutamente esplodono sui campi sportivi alle tragiche vicende del terrorismo, dalla disoccupazione giovanile al problema della casa.

A livello metodologico, sono chiare alcune premesse: la scelta di temi generali, di strettissima attualità, in grado di suscitare interesse, curiosità e partecipazione; la volontà di trasporre i testi in una situazione «riconoscibile», che possa essere ricondotta alla realtà del nostro Paese: ciò equivale, in parole povere, a «filmare il teatro nella realtà, dimenticando quinte e fondali, filmando dal vero e in alcuni casi, laddove il testo lo consenta e ne risulti arricchito, lavorando con «veri protagonisti», gente comune che nella vita «interpreta» i personaggi di cui il testo parla». «Il tutto — precisano gli autori —, non in omaggio a stilemi neorealistici, ma in considerazione di alcune evidenti caratteristiche proprie del mezzo televisivo».

Ogni telefilm, della durata di 45 minuti, sarà preceduto da un dossier/inchiesta (a cura di Calcagno) di circa un quarto d'ora: la formula del reportage giornalistico contro quella, ormai logora, del dibattito in studio o quella, oggi improbabile, del teatro-forum. Questa scelta implicherà naturalmente un radicale lavoro di adattamento dei testi programmati, ivi compresi i «tagli» e le «sintesi» del linguaggio drammaturgico, a volte necessari e determinanti nel passaggio da tea-

tro a tv. Di conseguenza, la «fedeltà» di trasposizione nella fiction televisiva tenterà di essere totale per quanto riguarda lo spirito del testo, ma con ampio margine di discrezionalità per quanto attiene alla rappresentazione, con riprese effettuate non in palcoscenico, né all'interno di studi televisivi, ma sui luoghi stessi indicati dalla drammaturgia.

Ed ecco alcuni dei testi proposti all'esame della struttura del dr. Leto, insieme ad una prima sceneggiatura pilota: «Magnificenza» di Howard Brenton, Inghilterra, 1973 (un gruppo di giovani di diversa cultura ed estrazione occupano una casa vuota e se ne appropriano con la forza); «Barbari» di Barrie Keeffe, Inghilterra, 1977 (storia di tre giovani al di fuori di uno stadio in cui si sta svolgendo un'importante partita di calcio: sono tre ultras, ma non hanno i soldi per il biglietto...); «Emigranti» di Slawomir Mrozek, Polonia, 1974 (due emigrati trascorrono il capodanno nello squallido sottoscala in cui vivono, in una città straniera e a loro ostile); «Lontani» di Salvatore Chiosi, Italia, 1982 (sul rapporto tra due giovani coetanei napoletani, un tempo legati dall'amicizia, ora divisi dall'odio e dalla militanza di uno solo dei due nelle file della camorra); «The normal hart» di Larry Kramer, Usa, 1985 (uno dei testi più laceranti del teatro americano contemporaneo, in relazione soprattutto al tema affrontato: l'Aids). Tra i testi all'esame, figurano poi «Nemico di classe» di Nigel Williams, «Pièce noire» di Enzo Moscato, «Totenfloss» di Harald Müller, «Grande e piccolo» di Botho Strauss.

ANCHE PER L'EXPORT

È difficile prevedere, al momento attuale, quando l'intero progetto entrerà nel vivo della produzione e della programmazione, che non avrà luogo comunque prima dell'autunno dell'89. Rispetto ad altri progetti relativi al teatro e ventilati dalla tv, questo ha dalla sua un contratto già firmato e una certa agilità produttiva, data per esempio dall'unità di luogo, propria dell'espressione teatrale, che si traduce sul piano economico in costi contenuti (tetto massimo cento milioni a puntata, tutto compreso). Dati inoltre i temi prescelti e la loro provenienza da testi del teatro europeo, non è escluso che la serie possa interessare altre televisioni europee, non coinvolte nell'operazione «Teatro Dossier». □

I VERSI DEL «SOGNO BRASILIANO» DEL REGISTA

IL TEATRO DELLA MEMORIA NELLA POESIA DI JACOBBI

In lui la creatività poetica non s'era mai spenta anche nei momenti più intensi del suo lavoro teatrale in Italia e nel Sudamerica - La teatralità, in quest'uomo attratto dal mito e dal mistero, nasceva dalla parola, e i riti magici dell'universo brasiliano alimentarono le sue invenzioni - Intellettuale di varie competenze e culture, come versificatore mostrava il pudore di chi teme di non essere capito - «Il poeta non diserta».

FABIO DOPLICHER



Il Novecento è attraversato da diversissimi esempi del rapporto fra poesia e teatro, all'interno dell'opera di uno stesso autore; pur non essendo stati i più frequenti, i casi italiani non mancano, per il passato, da un D'Annunzio, dove la poesia occupa il teatro con effetti molto convincenti nelle opere maggiori, a un Ripellino, nei cui versi il fascino del teatro permea la poesia. Negli anni recenti, poi, abbiamo visto un accorrere di poeti e una certa timida disponibilità del teatro; non solo verso i veri e propri poeti-drammaturghi, come un Testori, che a teatro, oltre agli spessori della parola, già in anni lontani hanno saputo far risaltare tutte le specificità del mezzo scenico, ma anche verso autori che, anche in scena, restano essenzialmente poeti, da Pasolini a Luzi, con tutte le specificità dei singoli discorsi. Nelle proposte recentissime del teatro, negli autori più giovani o che solo in queste ultime stagioni si sono affacciati alla ribalta, l'impronta pasoliniana appare nettissima anche nel senso della discorsività e della staticità, mentre in pochi casi mi sembra ripresa la grande carica lirica del dolore umano, che esprime la drammaturgia di un Mario Luzi negli ultimi dieci anni.

Ma l'atmosfera è cambiata, e questo mi sembra importante: da oltre un ventennio frequente anche da autore, questo crocevia della poesia e del teatro; vedo cadere non pochi preconcetti, da certe chiusure dei generi (epica, lirica, cosa è poesia, cosa è teatro), che hanno portato tante persone a discutere con i propri feticci e non con gli interlocutori reali, fino alla zavorra degli ideologismi, dei dover essere.

Cosa deve essere la poesia? Poesia. Con tutto quello che la parola può portare dentro e «oltre» di sé. Cosa deve essere il teatro? Teatro. Che non nasce mai, se è arte, da un equi-

Da «*La grazia e lo sgomento*»

Ai lettori di *Hystrio* presentiamo sei inediti assoluti di Ruggero Jacobbi. Sono tratti da un unico libro, intitolato *La grazia e lo sgomento*. Raccoglie testi scritti nell'arco di un trentennio, al cui centro sta il periodo brasiliano. Tre poesie sono tratte dalla quarta sezione, intitolata *Ritratto segreto*, e si apre con una citazione di Murilo Mendes «la poesia soffia dove vuole»; esse si intitolano *Ritratto segreto*, *Disco*, *Corcovado*. Gli altri tre testi appartengono alla sezione quinta, *Esiliato a Copacabana*, di cui merita an-

che citare l'epigrafe «Il poeta s'apparta, non diserta», che è del Lucini. Le poesie sono: *La notte tropicale*, *Ipanema*, *Piazza Mauá*. Sono poesie che potrebbero essere non solo magnificamente lette, ma interpretate da un balletto; con vere e proprie figurazioni fra musica, immagine e parola, fra senso della religione e potente richiamo della carne, dove i volti sono echi che migrano nel «transito della vita», dove l'unica certezza è la recita.

RITRATTO SEGRETO

Franz Joseph Haydn nel cuore legnoso del violoncello ha messo un òboe di silenzio. Usignoli cadono in quello spazio d'oro. A grave distanza s'esalta una fontana imperiale: nel pianto è rimasta l'eco di ieri. Uomini fummo, per mesi e mesi d'incomprensibile tortura, nell'attesa del segno: fummo deserti individuali, giochi di sangue, specchi dove l'anima sola si consumò in perpetuo.

Franz Joseph Haydn osa la trama del quartetto, sparge la grazia sulle mani delle creature indivisibili, allude ad altro, ad altro. Quasi poveramente si ricorda del proprio esserci. Star qui non è una sorte, star qui è una cosa, dimessa parvenza dell'universale vita, fra padri e madri lacrimosi d'addio: le statue occhieggiano in giardino, il marmo opaco ha sulle spalle, sulle cosce venate, frammentari messaggi. Dove finisce il vuoto? Baco insaziabile, l'òboe del silenzio trascorre a tessere e ritessere — ragno, anche! — la melodia.

Nel cuore di Franz Joseph Haydn non c'è altro che musica. Non il gufo della casa di campagna, non il pipistrello della mansarda ove un oblò scopre appena i sobborghi, non la congerie degli oggetti, l'arco metallico delle passioni, il sudore confuso del decidere, dell'invocare, del perdersi: nulla che non sia trama e sottile presagio... Nel cuore di Franz Joseph Haydn c'è soltanto la musica.

DISCO

Ecco, il disco del tuo tango, Ramiro, strangola i suoi ultimi, corrosi movimenti sulla terrazza. Preparati ad altro. Preparati alla guerra contro i pazzi, contro i preti dall'occhio lungo, dalle unghie di fiamma, contro i generali che salpano al coro delle reclute contadine.

Era un tango così logoro, Ramiro, eppure il vento lo tiene ancora nel cerchio liberty del rosaio, lo fa passare di là dalla tua indecisione. Ma non è più ora di conversazioni, Ramiro, il giradischi rugge a vuoto, secco secco, Ramiro, arriva un altro tempo.

CORCOVADO

Ho sentito davvero la grandezza di Cristo quella notte sul Corcovado anche se la statua è bruttissima e le grosse farfalle attirare dai riflettori hanno un corpo ripugnante.

Ho sentito la povertà, la forza delle braccia che di tanti lumi facevano una Rio de Janeiro una cosa tremula e fitta una cosa nera e ardente pronta a salpare sull'oceano della sua possibilità.

LA NOTTE TROPICALE

Nello slancio delle palme, o notte variabile, trovo il mio nome occulto, il mio nome straniero. Stancamente ti assumo: e volevo dirti con forza ciò che ora la febbre mi vieta d'esclamare, o notte di perle rosse, o torbida inclinazione del vento! Fughe di serpenti o di lucciole percorrono il tuo corpo, sbavano sulla pelle velata. La casa tutta vetri che sbianca la collina splende nel tempo dei tempi, è come un faro su un golfo. Flebili segni strisciano nell'aria, sono flauti o tamburi dell'orchestra stellare, in ogni luogo del tuo territorio pulsano e gemono, o notte di richiami avari, di filamenti, notte che in sé cova una notte maggiore, il suo contrario! Ora ripeto l'inno delle forme dissolte, ti ripeto le cose che non sai e che trattienni nelle tue caverne, notte, come l'amore contiene in sé la malattia, la morte, la decadenza dei pensieri... E a volte mi sono fermato sulla tua soglia, pensoso come se anch'io fossi un volto notturno, un temibile visitatore. Il riso con cui mi rivolgo alla tua sostanza è un riso di stregone clandestino: laggiù è la cerimonia che la tua luna attese, viene una folla in marcia superando le aiuole col suo monotono grido.

IPANEMA

Il viso della negra racchiuso nella boccia di sabbia, come una clessidra a calcolare il giorno, spunta dal grosso fiore del vestito viola e giallo, lo sghembo pomeriggio si spande in poche nuvole, mima un assalto. A passi a passi di silenzio, consunzione di sguardi

e d'una bevanda vetrosa, a passi
di luce nella pelle solcata dagli spasimi,
allegro il transito da vita
a refrigerio, da morte gesticolante a dolce muta morte.

PIAZZA MAUÀ

La vita scoppia di ragioni, la vita intride
le mani nel gran fiume che non le apparteneva.
Ora tutto è denso, si muove appena,
sulle grige banchine il gabbiano rade l'ombra.
Un po' di dolcezza mulatta si stira sui cordami
e ride a un'oscillazione di antenne,
all'inerzia delle case doganali.
La vita che scoppia, riempie il fiume

cosmico, allontana da sé
questo mare familiare: eppure è l'Oceano...
Non si può rimanere all'infinito nel povero
spazio vivente, la densità allaga
ogni fessura, le lievi possibilità dell'amore
sono soffocate nell'incubo
tutto uguale degli oggetti, il gesto si spreca
imitando una prua che larga si volge
lentissimamente verso ovest
e ha sulla ringhiera un vessillo
smorto ma salutante, a scatti esatti di tempo,
un'insegna del nulla che ci è dato
raccogliere sul binario di sassi
neri di fango, sdrucchiolevoli di petrolio,
prima che la sirena spezzi quei vetri opachi
dove come un coltello s'è confitto uno sguardo.

librio perfetto, da una miscelazione tecnologica fra parola, movimento, suono, gesto, colore, ecc., ma — di volta in volta — da uno squilibrio, quando non da una frattura, dalla possibilità dello spettacolo di trovare un punto d'appoggio a dispetto della legge di gravità: l'equilibrio è l'emozione della parola, del gesto, del corpo, della luce, in una libertà combinatoria che è un gioco e una gioia che troppo spesso mancano al nostro teatro, afflitto da costi, da «borderò», da piazze introvabili, come il personaggio del Vecchio nella Commedia antica, quello che non riesce più a capire le pulsioni della vita, curvo sotto i propri acciacchi.

Ma il cambiamento nell'atmosfera c'è, abbastanza per tentare di far capire la figura di poeta di Ruggero Jacobbi, con un minor fraintendimento, con più attenzione. Lo incontrai tardi, proprio quindici anni fa, quando avevo pubblicato libri di poesia e scelto una mia strada e Ruggero ne aveva percorsa una ben più lunga, ma di cui parlava, specie per la poesia, solo per accenni, anche quando l'amicizia divenne profonda e lo scambio delle idee molto importante. Poi capii che ciò derivava dal pudore di sentirsi non capito, non dagli amici, ma dal mondo culturale, che lo stimava sempre per una cosa seconda: la sua competenza di critico e di teorico teatrale, rispetto alla sua vocazione di fare un teatro nuovo, la cultura letteraria, enorme come in tutti gli altri campi, ma che gli impediva di dichiarare perentoriamente la vocazione alla poesia, il suo essere uomo di più culture, un europeo ma anche un brasiliano, con tutto ciò che questo comporta, ma prima ancora un uomo della memoria.

L'ESORDIO IN REGIA

Uomo della memoria Jacobbi lo era non tanto per lo straordinario sapere e saper parlare, ma perché dietro a tutto stava quella gioia del creare, che egli era capace di individuare nel nostro passato — i nostri quarti di nobiltà, la chiamava — e proiettarla di giorno in giorno nel poter essere, in quello che si sa se si realizza, perché non esiste l'ultima parola, in questo campo maturano solo le domande.

L'isolare alcuni aspetti di una grande figura significa spesso falsificarne i connotati; mi sembra molto significativo che, invece, Ruggero Jacobbi, come poeta, riprenda in sé tutti questi piani di azione, dal teatro alla traduzione, dagli studi portoghesi e brasiliani alle ascendenze spagnole e francesi: nella poesia

lo si ritrova modernista e surrealista, ermetico e trotzkista, storicista e uomo affascinato dal mistero dell'esistenza, anzi da tutti i misteri che incrociano la modernità, teorico e drammaturgo, regista e critico. I nuclei fondamentali nell'opera jacobbiana sono diversi, dalla critica letteraria alla teoria teatrale, alla traduzione, alla regia, ma il filo unitario attraversa la poesia. È una unità che guarda al teatro, ai cambi di scena, ai sipari, ai più ruoli che l'uomo del Novecento ha voluto o dovuto sostenere.

Jacobbi, nato a Venezia nel 1920, partecipò giovanissimo alla vita letteraria e teatrale, prima di tutto con gli ermetici fiorentini di «Campo di Marte», la rivista di Gatto e di Pratolini degli anni '38-'39. Nei *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* edito dal Gabinetto G.P. Vieusseux, nel 1987, a cura di Anna Dolfi, Giorgio Luti sottolinea con grande acutezza come su «Campo di Marte» (dove egli vede l'ermetismo che «scende in battaglia») Jacobbi mostri già di aver scelto la «via pascoliana» fra i due poli fondamentali del Novecento italiano.

L'EPOCA BRASILIANA

Nel 1940 Jacobbi debutta come regista teatrale, con *Minnie la candida* di Bontempelli (ed è l'esordio di Anna Proclemer); collabora al *Teatro degli Indipendenti* di Anton Giulio Bragaglia, che considera un suo maestro teatrale. Jacobbi, l'uomo che per tutta la vita difenderà il testo e la parola, a teatro è allievo del propugnatore dello «spettacolo assoluto» in fiera lotta con il profeta del testo, Silvio D'Amico, che sostiene appunto lo «spettacolo condizionato» dal copione. Non apparirà mai come una contraddizione, perché «parola» per Ruggero Jacobbi vuol dire la diretta emanazione della fantasia creatrice; di qui il suo rifiuto di una parola statica, sia quella della finta contemporaneità, come quella dei poeticismi.

Il reale e il surreale, la polis e la liricità per lui si incontrano proprio nella parola; grazie alla parola si moltiplicano i soggetti, si creano le maschere, nasce la teatralità. Un uomo profondamente attratto dal mito, dal mistero, dall'esoterismo e poi dai riti magici dell'universo brasiliano, sente che il primo segreto è la parola, nel suo legame con quell'«arte per l'uomo» che è il teatro.

Subito dopo la Resistenza, c'è l'esperienza del teatro su incarico del C.L.N., con Luchino Visconti e Vito Pandolfi, il rapporto a Milano con Grassi e Strehler; ecco nel 1946 il

viaggio in Brasile, con la prima *tournee* di teatro italiano dopo la guerra. Quell'itinerario si trasformerà in una permanenza di quattordici anni, centrale per le creatività del poeta, come per le sue attività teatrali, cinematografiche, di insegnante ed animatore nel mondo scenico brasiliano. Egli partecipa, con Adolfo Celi, Luciano Salce, Gianni Ratto, Flaminio Bollini e tanti altri, al rinnovamento del teatro brasiliano, fin alla crisi e alla distruzione della democrazia in quel paese. Il teatro conduce Jacobbi fra «le immagini del mondo», per usare il titolo di una delle due antologie poetiche pubblicate da vivo presso Rebellato: questa è del '78, l'altra, sempre una scelta personale fra i diversi momenti di una vastissima produzione poetica, si intitolò nel 1980 *E dove e quando e come*: mentre la poesia lo «ferma», lo fa posare nei luoghi dell'anima che resteranno suoi per tutta la vita e che nessuna dittatura, brasiliana o portoghese, può sottrargli. Nei già citati *Diciotto saggi*, Luciana Stegagno Picchio lega il Portogallo di Jacobbi a Pessoa, sia per la vocazione all'inedito che per «il gusto del frammento». C'è un altro punto di riferimento essenziale in lingua portoghese, Jorge De Lima, di cui traduce la monumentale *Invenzione di Orfeo*, con dedica proprio a Murilo Mendes, un altro astro del suo firmamento mentre per l'area spagnola basterebbe citare Antonio Machado e Gerardo Diego. Ma su Jacobbi è ben difficile far opera di sintesi perché la vastità della cultura fu qualcosa di diverso da come la si intende in una normale accezione; e fu una cultura che macinava poesia.

LA SECONDA EUROPA

Fra il frammento e il poema universale Jacobbi si muove con un senso dell'incompiutezza del nostro destino, del lato oscuro, misterico; se in campo critico la grande onestà intellettuale gli impone di ripensare le proprie posizioni dopo ogni nuovo contributo, per quanto difforme dalle sue idee, da vero materialista che sente il rispetto delle cose, della verità (l'esatto contrario di certi professorini d'oggi, che usano le proprie teorie impartite come martelli per aprirsi la via del potere), c'è in lui anche la consapevolezza che bisogna continuar sempre a imparare, a pensare, per fare quel piccolo passo in più di fronte alla inerzia del tempo.

Così resta incompiuto e molte volte riscritto in alcune parti il monumentale Novecento, che Anna Dolfi curerà, facendo conoscere

moltissimi inediti con titolo *L'avventura del Novecento* edito da Garzanti nel 1984, con una partecipata e meritoria fatica.

Non c'è qui lo spazio per parlare dei molti libri di poesia che Ruggero Jacobbi lasciò inediti, da «poeta che si sente interprete segreto della vita», come si è espresso Giacinto Spagnoletti. L'interpretazione del poeta è una tipica invenzione teatrale, la scoperta, via via, di nuovi squilibri, grazie ai quali la nostra costruzione, etica e psicologica, «tiene». Una decina di libri inediti o un'opera unica? Spesso discussi con Ruggero di quella *stratigrafia* jacobbiana, delle autoantologie che assemblavano testi di età diverse; neppure le tecniche differenti separano effettivamente un libro dall'altro se il modello Jorge De Lima è, come mi sembra, reale. Così la San Paolo mitica di anni lontani ritorna in altri testi, in quel presente della memoria che distingue il poeta. Non è una miniera quella che ci ha lasciato, con la poesia, Jacobbi, ma un organismo vivo, che conserva la tendenza al movimento, così come sembrava inesauribile la sua voce, tecnicamente impostata e capace di rendere ogni spessore, direi ogni quinta, della parola. In questa poesia c'è la storia, anche il razionalismo, e insieme la possessione, il *voodoo*, la corporeità degli schiavi africani, che in Brasile rievocarono i propri spiriti.

Ecco il teatro di questa poesia: «non Terzo Mondo, ma Seconda Europa», egli diceva; non fu l'unica delle profezie inascoltate. La tecnica del sondaggio, dell'esempio, è seguita anche nelle pubblicazioni delle poesie su riviste, perché l'opera di Ruggero Jacobbi sta entrando nella coscienza della nostra cultura poetica, col risultato di un intarsio fra edito e inedito non sempre facilmente identificabile nei contorni, fra pubblicazioni antiche e recentissime. □

Nella foto a pag. 48, sotto il titolo, Ruggero Jacobbi.

«L'ULTIMA VIOLENZA» AD AVIGNONE

Fava spiega ai francesi la natura complessa della mafia

MELINA MIELE

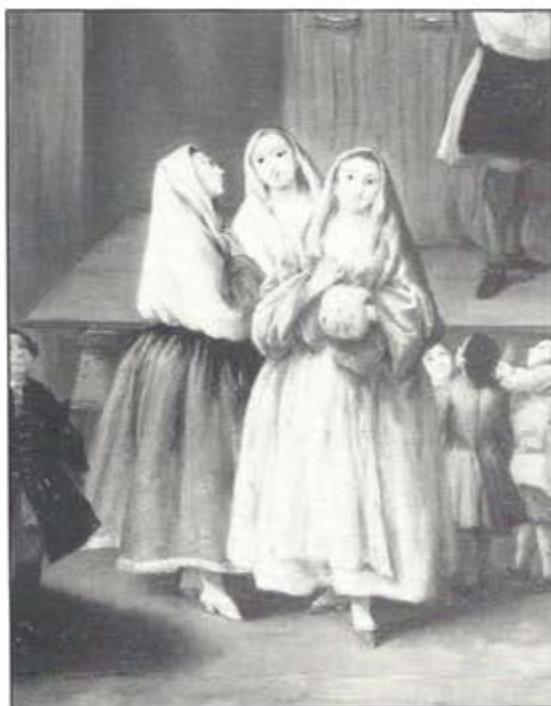
Lo stesso giorno in cui Giuseppe Fava viene assassinato davanti al teatro di Catania, l'attore Louis Beyer è a Palermo per recitare nell'*Enlèvement au sérail* di Georges Lavautant. Viene così a sapere dell'esistenza di una *pièce* scritta dallo stesso Fava. *L'ultima violenza*, in cui l'autore racconta di un uomo assassinato dalla mafia e del processo ai presunti assassini. Decide di reperire il testo: impresa non facile perché nelle librerie palermitane della pubblicazione non c'è traccia. Riesce a trovarne una copia presso un rivenditore ambulante, ma mancano alcune pagine. Solo attraverso la famiglia riesce infine ad avere una copia completa.

Opportunamente tradotto, questo testo è arrivato ad Avignone ed è stato rappresentato, all'ombra del Festival, in un'aula del tribunale locale. La regia è stata firmata, oltre che dallo stesso Beyer, da Pascal Papini. Fava ha portato in tribunale i personaggi di un microcosmo mafioso che conosceva bene. Un direttore di banca, un ex ministro, un camionista, una coppia di «terroristi», un uomo d'affari e un'equivoca figura di *picciotto* sfilano davanti alla corte composta da un presidente, un pubblico ministero e un avvocato d'ufficio, nominato dopo i consueti rifiuti.

Non l'intenzione di esprimere una condanna univoca o semplicistica ha mosso Fava nel costruire questo testo, ma la volontà di capire una realtà complessa e antica qual'è la mafia, che affonda le sue radici anche nel populismo e nella solidarietà tra i poveri, oltre che nelle regole del potere. Il vero conflitto si delinea tra difesa e accusa, e si scontrano smania di verità e pregiudizio. La consapevolezza dell'impossibilità di leggere lucidamente tra le righe della mafia si spinge fino all'ironia.

Fuori dal tribunale è lo stato d'assedio. Il palazzo di giustizia viene assalito dalla folla, e un costante aggiornamento della situazione esterna viene esposto, fin troppo puntualmente, da un comandante dell'esercito. È questa la parte meno efficace dello spettacolo in clima drammaticamente esagerato, da fantapolitica.

Il romanzo-documento di Sciascia, ma anche il gioco delle parti e le rarefatte atmosfere del teatro pirandelliano. Non mancano tensioni e colpi di scena, mai plateali. Tribunale e teatro, luoghi implacabili in cui la società afferma le sue contraddizioni, vengono visitati dall'autore con perizia. Dialoghi serrati e silenzi bene orchestrati, in una struttura mai ripetitiva, interrotta da trovate che alleggeriscono, senza renderle superficiali, certe situazioni. Fedele — dicevamo — la regia e buoni attori per uno spettacolo onesto e rigoroso, come ogni tanto fa piacere vederne. □



Pietro Longhi, *Il casotto del Borgogna*
collezione della Banca Cattolica del Veneto

NON NASCONDIAMO LA NOSTRA PASSIONE PER L'ARTE

Gli investimenti che preferiamo sono sotto gli occhi di tutti. Sono quelli destinati a valorizzare il nostro grande patrimonio artistico e a sostenere la cultura nelle sue più diverse espressioni.

Molto prima che le sponsorizzazioni diventassero così note e d'uso corrente, abbiamo assicurato la nostra attenzione e collaborazione alla salvaguardia di opere uniche, alla realizzazione di eventi di rilievo e al raggiungimento di obiettivi importanti.

E desideriamo continuare a farlo.

Banca Cattolica del Veneto

A COLLOQUIO CON LA VILLORESI, PREMIO DUSE 1988

MISTICA, EROTICA VERSATILE: PAMELA

La ragazza ribelle di Prato mandata in Africa dai genitori per dimenticare il teatro ha dimostrato con tre disparati successi — «La fiaccola sotto il moggio», «Ninì» e «Gente di facili costumi» — di saper interpretare con talento qualsiasi personaggio - L'apprendistato giocoso al Piccolo, una voglia di libertà, la sconcertante esperienza accanto a Gassman nell'«Otello» e la tentazione di ritirarsi dalla scena - Poi, a Spoleto, la «resurrezione» nel ruolo della tormentata eroina di Pratolini, l'allegra stagione con Manfredi e, adesso, i grandi sogni: «Les liaisons dangereuses» con Orsini, una «Teresa d'Avila» scritta per lei da Vargas-Llosa - E per i Mondiali progetti interessanti: l'ascolti, signor ministro.

UGO RONFANI



HYSTRIO - Pamela Villoresi Premio Duse. Sarà per la suggestione del premio, o forse no: ma hanno scritto di lei che alla Duse assomiglia. Una prima domanda, perciò, abbastanza ovvia: chi è, per lei, Eleonora Duse?

VILLORESI - Non mi è facile rispondere. La Duse è un mito del palcoscenico, la sua realtà è leggenda. Com'era la donna e l'attrice, prima di diventare questo mito? Non so, credo fosse una creatura che amava la vita, che bruciava di passioni febbrili, che non distingueva bene fra la realtà e il palcoscenico: il che provava la sincerità della sua vocazione. Credo fosse capace di arrivare al pubblico proprio per questa sincerità che veniva fuori dalle finzioni della scena. E che per questo pagasse il prezzo di una perpetua inquietudine.

H. - Potrebbe riconoscersi a sua volta, in questa inquietudine? O la vera Pamela Villoresi è l'immagine dell'equilibrio e della serenità?

V. - L'inquietudine è una condizione naturale che sì, mi appartiene; l'equilibrio e la serenità sono aspirazioni e modelli di comportamento. Ma l'irrequietezza non mi spaventa, l'ho sempre considerata una molla necessaria per essere stimolata nella vita e nel lavoro. Ovviamente, l'inquietudine porta a commettere errori: ne ho commessi e non è detto che non ne commetta ancora. Ecco perché, quando si è cominciata ad intravedere la propria strada, se non si vuole disperdere le energie bisogna mettere le briglie al collo dell'inquietudine, come si fa con un cavallo focoso. Ma è bene che il cavallo continui a galoppare.

H. - Qual è il momento della sua vita in cui ha pensato che si dovessero mettere le briglie al cavallo?

V. - È cominciato presto. Da quando ho deciso di interrompere i legami con la mia città, con la mia famiglia e con il futuro che mi aveva preparato. Stranamente, nel momento stesso in cui il cavallo partiva al galoppo, sentivo che avrei dovuto tenere ben salde le briglie. Perché, anche se ero molto giovane, avevo voluto essere responsabile di me stessa.

H. - Lei è nata a Prato. L'industria tessile.

V. - Una famiglia integrata nell'industria tessile. Un futuro orientato verso l'industria tessile. Finisco le medie e mi avviano a studi commerciali, di ragioneria, promettendomi la conoscenza delle lingue e viaggi all'estero. Io vorrei frequentare l'Accademia di Arte Drammatica ma è un sogno proibito: non ho ancora 14 anni. Allora accetto di venire a patì con la partita doppia. Dentro di me, però, ho una gran voglia di mandare all'aria tutti i valori che mi sono stati insegnati. Sono gli anni del movimento *hippy*, dei *Beatles*, dell'anticonformismo a oltranza, della voglia di libertà. Soffocavo.

H. - A questo punto il teatro.

V. - Sì, molto banalmente. Attraverso la scuola di ragioneria. Vengono quelli del *Metastasio*, a quell'epoca diretto da Montalvo Casini, e ci invitano ad andare a spettacoli e concerti. A frequentare, chi ne abbia voglia, il gruppo filodrammatico del Teatro Studio. Io mi precipito.

H. - Con altre compagne?

V. - No, sola della mia classe. Ma c'era con me al Teatro Studio un allievo più avanti negli studi che si chiamava, indovini, Roberto Benigni.

H. - Quello le briglie al cavallo, forse, non le ha mai messe...



Pamela Villoresi ha ottenuto il Premio Duse 1988 istituito dalla Banca Popolare di Vigevano, città nella quale la grande attrice aveva avuto i natali il 3 ottobre 1858, durante una tournée della compagnia diretta dal padre Alessandro. La scelta, operata da una giuria di critici, si era portata nelle due precedenti edizioni su Giulia Lazzarini e Mariangela Melato.

La motivazione ha messo in rilievo la matura professionalità della giovane attrice, professionalità manifestatasi anche attraverso la versatilità delle recenti interpretazioni, dalla *Didone di Marlowe* alla *Fiaccola* sotto il moggio di *D'Annunzio*, dal *Diario di Nini di Pratolini* a *Gente di facili costumi di Manfredi*.

Durante la premiazione, svoltasi in ottobre a Milano, una menzione d'onore è stata assegnata su designazione di Pamela Villoresi, come previsto dal bando di concorso, a *Galatea Ranzi*, una esordiente che ha conquistato pubblico e critica al suo debutto nella *Mirra dell'Alfieri*, diretta da Luca Ronconi.

In questa intervista a Hystrio Pamela Villoresi parla della sua vocazione al teatro, di Eleonora Duse, delle tappe della sua carriera, del teatro italiano, del futuro.

V. - Beh, anch'io, allora... Ero giorno e notte al Teatro Studio. In famiglia mi predicavano un fosco avvenire. Neppure il ruolo di protagonista nel *Re nudo* di Schwarz, in un allestimento per le scuole, convince i miei che potevo diventare attrice. Mi mandano in Africa, da uno zio che viveva in Nigeria. Così, pensano, impara le lingue e dimentica il teatro. Un mese dopo prendevo un aereo a Lagos e rientravo a casa. Il Teatro Studio aveva ottenuto finanziamenti per allestire uno spettacolo per professionisti, cercavano una ragazza e mi convocavano con un telegramma. Così finì «la mia Africa». Recitai *Il carcere* di Ricci e Salierno al Festival dell'Unità, le nostre voci si mescolavano a quelle degli addetti alla pesca di beneficenza: «Il 48 vince una sveglia, il 75 *Il Capitale* di Marx in due volumi». Era il '75.

H. - Cioè ieri... Poi ha bruciato le tappe.

V. - Poi ho affrontato una serie di provini e mi è andata bene. Lo stesso Marco Parodi,

ch'era responsabile del mio rientro dalla Nigeria, mi volle nella *Commedia cauteriaria* per il Festival di Spoleto. Là seppi che Missiroli cercava una giovane per la parte di Mariantonova nel *Revisore* di Gogol; io avevo 15 anni, gli andai bene ed entrai nel *Teatro Insieme*. Poi Cobelli, nella *Figlia di Iorio*; Gagliardi, nel *Cyrano* per lo Stabile dell'Aquila; il ruolo di Bice del Balzo nel *Marco Visconti* televisivo con Raf Vallone; e negli ambienti della televisione l'incontro con Carlo Battistoni, che convince Strehler a farmi un provino.

IL GIOCO E L'IMPEGNO

H. - *E fu Il Campiello, al Piccolo di Milano.*

V. - Fu *Il Campiello*, e poi *l'Arlecchino*, e poi *Il Temporale*, e poi *la Minna*.

H. - *Alt. Fermiamoci un po' al Piccolo Teatro. Credo sia giusto.*

V. - Certo. Il *Piccolo* è stato la mia scuola, la mia casa. E Strehler il mio maestro.

H. - *In che senso?*

V. - Nel senso pieno, direi «orientale» del termine. Mi ha dato uno ad uno gli strumenti del mestiere. Avendo fiducia in me mi ha dato fiducia. Non mi ha mai detto «fai così», ma «fammi vedere». Poi, insieme, cercavamo la soluzione giusta.

H. - *Quanto dice è il contrario dell'immagine di un regista «tirannico», come taluni presentano Strehler.*

V. - Giorgio è autoritario con gli attori che non partecipano alla ricerca del personaggio, che s'abbandonano inerti nelle sue mani. Allora può essere anche durissimo. Ma fra lui e me il rapporto di lavoro è stato bellissimo. C'era in lui, me ne rendo conto adesso, come un senso quasi paterno di protezione: ero molto giovane, capivo che da lui avevo tutto da imparare. Ma c'erano anche della fiducia e della stima. In queste condizioni, lavorare con lui non mi pesava, al contrario mi pareva un gioco. Là in palcoscenico, alle prove, io mi divertivo con lui; e sentivo che lui si divertiva con me. Mi faceva sentire ogni giorno più sicura, più ricca.

H. - *Più ricca di che cosa?*

V. - Ma di gioia, perché partecipavo al gioco del teatro. E di curiosità, per i meccanismi del teatro ch'egli mi svelava. Devo a Giorgio il gusto per il lavoro ben fatto, la scoperta che la magia teatrale, la creatività, nascono da questo. Gli devo, anche, questa grande lezione: che davanti al testo l'attore deve porsi con umiltà, rispetto e pazienza. Che di un'opera egli ha il dovere di capire ogni più riposto significato e quanto le sta intorno, la storia, la cultura e la società da cui è nata.

H. - *È questo, a suo parere, il metodo Strehler?*

V. - È questo, ma è anche vivere nel proprio tempo; cercare le risposte ai problemi d'oggi nelle grandi opere e illuminare le grandi opere con la sensibilità dei contemporanei; e ritrovare l'essenza dei personaggi interpretati negli uomini e nelle donne che incontriamo ogni giorno. Poi, a un dato momento, buttarsi tutto dietro le spalle e preoccuparsi di esprimere, là sulla scena, soprattutto se stessi. Senza pudori.

NO AL CARRO DI TESPI

H. - *Che cosa intende, dicendo «senza pudori»?*

V. - Che viene il momento, per tirar fuori il personaggio, in cui uno deve cercare dentro di sé, sapendo che è tutti i personaggi, i buoni e i cattivi, i gradevoli e gli sgradevoli, gli innocenti e i colpevoli. Tutti, perché in ogni essere umano c'è un po' di tutta l'umanità; e quando si fa teatro non si può, non si deve avere il pudore di nascondere a se stessi e agli altri certe cose, anche se sono sgradevoli.

H. - *Nonostante questo, viene il momento in cui lei decide di lasciare il Piccolo...*

V. - È vero. Viene il momento in cui il cordone ombelicale va tagliato. In cui bisogna prendere un po' di distanza anche dalla migliore famiglia. E misurarsi con l'esterno. Allora, d'amore e d'accordo, ognuno per la sua strada. Non è stata, la decisione di lasciare il Piccolo, soltanto un ragionamento di carriera: Andrea Jonasson è la signora Strehler, logico e giusto che nello scegliere un testo lui pensi prima a lei, la mia sorte diventava un po' quella del Jolly. No, c'era anche la convinzione che fossi ancora troppo giovane per mettere radici in uno Stabile, col rischio di



fossilizzarmi. Che avessi diritto ad altre esperienze.

H. - *E le esperienze si succedono a ritmo veloce. Il cinema.*

V. - Sì, il Gabbiano di Bellocchio, Il giocoliere di Montaldo. E prima della Veglia in tivù — da Cicognani, con la regia di Ferrero, un tuffo nella mia toscania — la parte di Valiera nella Venexiana di Cobelli, una tournée con Mauri nella Dodicesima notte, regia di Sciacaluga, e il famoso, travagliatissimo Otello di e con Gassman.

H. - *Perché «travagliatissimo»? Domanda non del tutto innocente.*

V. - Perché... Perché fu un'esperienza dalla quale ricavai più preoccupazioni che gioie. Anche se non la rinnego.

H. - *Parliamo delle une e delle altre.*

V. - Vittorio è un attore formidabile, da lui ho imparato moltissimo. Libera in scena un carisma straordinario, vola sui versi. E assume su di sé, come un eroe dell'antichità, tutto il peso di uno spettacolo. Una cosa importante, mi ha insegnato: che se in scena sbagli non ci sono scuse, la colpa è tua e basta. Il coraggio di tener testa al personaggio, con le unghie e coi denti.

H. - *Ciò detto...*

V. - Ciò detto, capirò: io venivo da tutt'altre esperienze. Ero stata abituata a lavorare in altro modo. A fare della ricerca su un testo, a provare e riprovare, a considerare uno spettacolo come un tutto unico e complesso in cui ogni elemento, la recitazione, la scenografia, la musica, aveva la sua importanza, e doveva essere amalgamato col resto. Invece, per l'Otello, poche prove, passeggiatine in palcoscenico, voce di diaframma e via, in scena... Con le mie idee, con le mie abitudini, a quelli della Bottega che lavoravano con Vittorio dovevo sembrare una marziana.

H. - *Non è che il perfezionismo di Strehler l'avesse resa esigente?*

V. - A Strehler rimproverano di spendere male il denaro pubblico se prova due, tre mesi. Ma la Mnouchkine prova cinque mesi, Brook otto mesi; in un mese, un mese e mezzo si possono provare le passeggiatine in palcoscenico, non fare un lavoro di creazione. Allestire uno spettacolo è come realizzare un quadro: per trovare il colore giusto un pittore deve poterli provare tutti e magari, alla fine, accorgersi che quello giusto era il primo.

H. - *Mi pare abbia idee chiare.*

V. - Non so se sono chiare, sono le mie idee. L'esperienza con Vittorio mi insegnò certe cose, ripeto. Ma finì per scoraggiarmi. Cominciai a dire a me stessa che non ero fatta per un tipo di teatro del genere. Un mese di prove o poco più e via, in tournée? No, grazie; il Carro di Tespi non mi interessa. Trovai naturale, nello stato in cui ero, rifiutare le proposte che mi venivano fatte. Seriatamente pensai di lasciare il teatro, di occuparmi soltanto della mia famiglia, che adoro.

FAMIGLIA E SCENA

H. - *Composta, questa famiglia?*

V. - Da un marito paziente, due bambini e una figlioletta indiana, adottata. Meglio, mi dicevo, una buona madre che un'attrice scontenta.

H. - *Questo accadeva quando?*

V. - Nell'inverno dell'85. Poi, quando Pamela era già decisa a sparire, ecco saltar fuori le proposte più interessanti.

H. - *Cominciamo dalla prima.*

V. - La Didone di Marlowe, a Gibellina, con la regia del giovane Sherif e le belle sculture di Pomodoro. Recitata fra le rovine di una città che rinasceva dal terremoto, quella Didone che aveva riunito insieme due poeti, Marlowe e Wilcock, il traduttore, e un artista come Pomodoro, fu per me il segno di una sorta di resurrezione. Incontravo un tipo di teatro che amavo, un teatro ch'è un insieme di tutte le arti. Poi, altro regalo dalla sorte: La fiaccola sotto il moggio, con un altro giovane regista, Piero Maccarinelli.

H. - *Come si conciliavano gli eccessi di D'An-*

nunzio, con le sue idee sul teatro?

V. - Ma *La fiaccola* è un testo trascinate, è la poesia e la musica fino ai supremi eccessi, a questi eccessi un'attrice può abbandonarsi senza timore. Nella *Fiaccola* ero Gigliola e potevo applicare gli insegnamenti di Gasman sul «teatro dell'eccesso»: mi autorizzava D'Annunzio in prima persona. Mentre Maccarinelli garantiva il taglio moderno dell'operazione, per me e per le mie meravigliose compagne di scena, Elena Zareschi e Adriana Innocenti.

H. - *Sherif, Maccarinelli, Sciacaluga: in questi ultimi tempi lei ha lavorato soprattutto con giovani registi.*

V. - Mi trovo bene. I registi dell'ultima generazione hanno una cultura non provinciale, sanno mettere d'accordo il buono della tradizione con le esigenze della moderna espressività. Hanno una visione europea dei problemi della scena. È naturale che avendo vissuto con Strehler le origini del Teatro d'Europa, avendo nel sangue un bel miscuglio d'Europa — madre tedesca, nonna viennese e bisnonna ungherese — finisca per desiderare di respirare l'aria che viene dall'altra parte delle Alpi.

H. - *Mi fa venire in mente quanto, sul Teatro d'Europa, diceva Jack Lang ad Avignone. Che a suo parere il Teatro d'Europa non può che risultare dalla somma delle identità nazionali.*

V. - Sono d'accordo. Al desco comune dell'Europa ognuno deve portare la propria identità. Soltanto così ci saranno scambio, arricchimento. Se io mi presento imitando gli americani, che cosa porto al desco dell'Europa? Niente. Gli americani saranno sempre più bravi di me, a fare gli americani. Io devo essere attrice italiana.

H. - *Perciò Pratolini, la Toscana.*

V. - Perciò Pratolini. Quando mi cercò Davico Bonino e mi disse «C'è un teatro tutto per te a Spoleto, è la *Sala Frau*, puoi farci quello che vuoi», il primo riflesso fu di cercare uno *woman shaw* americano. Ma io non ero mai vissuta a New York, sarebbe stato un errore, dovevo pensare a casa mia, la Toscana. La Toscana di Cicognani, Palazzeschi e Pratolini. Il Pratolini dello *Sciabo*. Un grande libro. Un personaggio meraviglioso, Nini. Un'epoca, il Novecento, che adoro, nella quale devo essere vissuta in un'altra vita. Allora non ho più dubbi: se devo fare un *Concerto in Prosa* a Spoleto, devo essere Nini. «Buona idea», dice Davico Bonino. Pratolini è d'accordo. Io vado in America coi bambini, a trovare mio marito ch'era laggiù per lavoro, e Davico Bonino prepara una bella riduzione per la scena delle pagine dello *Sciabo* con la storia della Nini. Bella, ma costruita a monologo, in ordine cronologico. Io volevo invece costruire il mio personaggio sull'emozione e sulle atmosfere più che sui fatti, mescolando tempi e avvenimenti, incastrando gli episodi come in un *puzzle*, facendo sentire le voci delle contadine che sono intorno. Pensavo, immodesta, alla tecnica narrativa di un mio grande amore letterario, Vargas Llosa; al suo modo di volare sulle parole e sulle emozioni. Allora, siccome il tempo mancava a Davico Bonino per accontentare il mio capriccio, prendo colla e forbici, taglio e cucio e di notte, perché di giorno c'erano i bambini, sola con la mia Nini, confeziono lo spettacolo, come una sarta.

H. - *E il vestito viene bene.*

V. - A giudicare dalle accoglienze, sì. Taglia





e cuci, ma senza togliere o aggiungere una parola al testo di Pratolini, i conti mi tornavano. Veniva fuori la mia inquieta, sfortunata Nini, come a poco a poco lei si scopriva a se stessa, come la vedevano coloro che le volevano bene o la dileggiavano, come l'avrebbero fatta i furori della storia, nella Toscana della violenza fascista.

H. - Restava il lavoro dell'interprete. Ceselato in ogni dettaglio. Con il toscano colto di Nini e quello rozzo delle contadine.

VACANZE CON MANFREDI

V. - Sciacaluga, il regista, disponeva a Spoleto di quindici giorni. Pochi. Allora ho cominciato io, parola per parola, emozione per emozione, un personaggio alla volta. Con un suggeritore, ch'era anche il mio pubblico invisibile. Anche stavolta i conti mi sono tornati. Quando mi sono presentata davanti al pubblico di Spoleto, e a decine di critici, sono stata presa dal panico. Il pubblico ascoltava in un silenzio totale. «Oddio, mi dicevo, quando si accenderà la luce scoprirò che la sala si è vuotata!». Ma ero con la mia Nini. E mi sentivo in pace con la coscienza. «Ho fatto tutto il possibile, mi sono preparata, non ho lasciato nulla al caso. Di più non sarei stata capace di fare». Il pubblico alla fine ha capito.

H. - E ha decretato che La storia di Nini era uno dei successi di Spoleto '87.

V. - Questo mi ha rincorata. Mi ha aiutata a realizzare altri sogni.

H. - Prima di parlare dei sogni, realizzati o da realizzare, vorrei che parlassimo dell'ultima avventura teatrale con Manfredi. Di Gente di facili costumi. Questo non è un sogno, è un successo commerciale del teatro da Boulevard. Con una Pamela Villoresi sempre bravissima (diciassette applausi a scena aperta alla «prima», un record) ma — come dire? — disimpegnata. Com'è arrivata ad accettare di essere il personaggio di una piccola prostituta toscana dalle scollature vertiginose e dal cuore d'oro, che vive a Roma, vicina di casa di uno sceneggiatore cinematografico in crisi di ispirazione e di contratti? **V.** - Devo giustificarmi?

H. - No, perché ha dato prova di versatilità, di humour e di capacità mimetiche straordinarie. Ma spiegarsi, sì.

V. - Diciamo, allora, che viene il tempo in cui un attore ha voglia di prendersi un po' di vacanza. Di divertirsi. Un ruolo vale l'altro, dipende da come lo si fa. E la commedia vale la tragedia. La Principessa della commedia di Nino: apparentemente è una silhouette, una caricatura. Ma dietro l'iperbole del personaggio c'è una donna che ha cuore e cervello. Una di quelle creature che incrociavo nei piccoli alberghi di Roma quando, come attrice, ero alla bohème. L'avessi vista soltanto dal lato comico l'avrei uccisa, povera Principessa. Ho cercato di farne un'anima candida, anche se un po' ammaccata dalla vita. E credo che anche qui la lingua toscana, contrapposta alle sfumature romanesche di Manfredi, abbia dato un buon risultato.

H. - Adesso i sogni. Quelli in procinto di realizzarsi.

V. - Sono due. Folli e contraddittori, antitetici, proprio come i sogni. L'erotismo e il misticismo, *Les liaisons dangereuses* e *Teresa d'Avila*. Ho cominciato la mia stagione libertina accanto a Umberto Orsini, e a Valentina Sperli, nella versione che Hamton ha tratto dal romanzo di Choderlos de Laclos; avevo visto a Londra la versione inglese, mi hanno attirata le atmosfere torbide e velate dell'erotismo settecentesco e alle proposte di ruoli comici nel cinema che non mi interessavano, proposte dovute evidentemente al successo di *Gente di facili costumi*, ho preferito questa nuova scommessa.

H. - Poi, dopo l'alcova il convento.

V. - In senso reale. Credo che entrerò propriamente in clausura per prepararmi al testo su Santa Teresa d'Avila che sta scrivendo per me Mario Vargas Llosa, e che Maurizio Scaparro ha messo in cartellone allo Stabile di Roma. Desidero che il testo sia rappresentato in una chiesa consacrata, dove saranno indirizzati gli abbonati del Teatro di Roma. Sto cercando questa chiesa con i Padri Carmelitani, e da essi sono stata esortata a trascorrere un periodo di clausura in convento, per prepararmi al ruolo. Un sogno, questo incontro con Teresa d'Avila, perché mi

portavo dietro questo personaggio, come Nini, fin da quando, trovatami in Spagna con il *Piccolo*, mi ero recata in auto ad Avila, e nel monastero mi ero incontrata con le immagini di una Santa che esprimevano, tutte, non rassegnazione e dolore, ma energia e gioia: una sorta di solarità mediterranea, la stessa letizia di Francesco d'Assisi. Una curiosità prima, poi l'innamoramento una volta letta la biografia di Rosa Rossi, ispanista e cattedratica romana. E dopo essere stata da lei indirizzata ad altre letture su questa straordinaria figura di donna che, nella Spagna dell'Inquisizione, era arrivata alla santità attraverso la gioia e la luce.

H. - Qualcosa di più di una infatuazione d'attrice.

V. - Sì. Ho ritrovato in Teresa d'Avila il pensiero religioso dei buddisti zen, dei mistici indiani, dei monaci del Monte Athos. Nella locandina figurava come Maestra di Cammino. Così sento questo incontro. Accettando di scrivere il testo, Vargas Llosa mi ha fatto un grandissimo regalo. La regia sarà di Piero Maccarinelli, le musiche di Carlo De Nonno, e non avremmo potuto scegliere meglio, perché è esperto di musicologia del Medioevo e della Spagna del Cinquecento. Nell'epoca della decadenza del Gregoriano, Teresa d'Avila propugnava il canto-puro, il canto-preghiera, libero come l'aria, assoluto. Avremo in scena — pardon, nella chiesa — cinque voci femminili, una maschile e due suonatori dal vivo; cercheremo di rinnovare il miracolo di questo canto-preghiera.

H. - Adesso i sogni futuri.

V. - Devo? Posso credere che la fortuna continuerà ad assistermi, a farmi incontrare testi e persone giuste?

H. - Sognare non è proibito. Lei poi ha una particolare tenacia nel realizzarli, i sogni.

KLEIST E I MONDIALI

V. - Mi piacerebbe... Ma sì, lo dico. Mi piacerebbe buttarmi nella follia del musical. Ma un musical legato al nostro passato, alla storia. Esempio: pensi a una storia su Aspasia, nella Grecia di Pericle. Con un libretto scritto da Pratolini, una partitura di un musicista come Wollenveida, una scenografia di un artista come Pomodoro, un coro che sia corpo di ballo e sappia essere bosco, mare, aria... Perché non si fanno queste cose?

H. - Magari in concomitanza con i Mondiali... È un'idea.

V. - Oh, per i Mondiali... Immagini, per i Mondiali, un allestimento della *Pentesilea* di Kleist, a Roma, in uno spazio che potrebbe essere il Palatino, con le Amazzoni che arrivano a cavallo, gli elefanti, tutto il gran circo della fantasia ch'era nella testa e ch'è nel testo di Kleist. Con attrici italiane che facciano le Amazzoni, attori tedeschi nelle armature greche, un incrocio di lingue, uno spettacolo da portare nelle capitali d'Europa...

H. - Accidenti, Pamela! Chi la fermerà? Bisognerà proprio che il ministro Carraro, se ci leggerà, la convochi per sentire queste sue idee per i Mondiali! Intanto, su un punto siamo rassicurati: Pamela Villoresi tutto farà, ormai, tranne che abbandonare il teatro. □

Alle pag. 52 e 53 due intense espressioni di Pamela Villoresi. Alle pagine 54 e 55 (in alto) l'attrice in «Diario di Nini», da «Lo scialo» di Pratolini e, sotto, come Gigliola nella «Fiaccola sotto il moggio di d'Annunzio». In questa pagina, con Manfredi in «Gente di facili costumi».

BOTTA E RISPOSTA FRA SONI LABOU TANSI E
FRANCESCO SABA SARDI

MA ESISTE PROPRIO UN TEATRO AFRICANO?

Hystrio si era già occupata di Soni Labou Tansi, drammaturgo e regista del Congo Brazzaville, nel primo numero in occasione del Festival del Teatro Africano tenutosi a Torino, Milano e Roma nel settembre del 1987. Labou Tansi è tornato in Italia per il Salone del Libro e ha chiesto di poter rispondere all'intervento di Francesco Saba Sardi, pubblicato alle pagine 64 e 65 del primo numero della nostra rivista. Ecco il suo intervento, consegnato a Franco Garnero.

«L'articolo di Saba Sardi è a mio parere inaccettabile per questi tre motivi.

1) L'Africa è un continente e non una nazione; al suo interno vi sono centinaia di popoli e culture totalmente diversi. Pertanto, è impossibile dichiarare di conoscerla. Anch'io parlo solo e sempre del teatro del mio Paese, il Congo, l'unico che conosco in modo approfondito.

2) L'idea che Saba Sardi ha del teatro africano è falsa. Soltanto nel mio Paese esistono sette forme di teatro tradizionale, codificate da tempi lontanissimi, sicuramente anteriori al 1400. Queste sono: Kingizila, il teatro della guarigione e reintegrazione nel villaggio del malato mentale; Nkoloba, teatro di marionette, nate dagli spaventapasseri dei campi; Nsambou, un teatro di trance che passa dagli attori al pubblico. Con il nome di Lemba si definisce invece quel tipo di rappresentazioni offerte da una famiglia del villaggio quando raggiungeva un patrimonio consistente; in occasione di queste celebrazioni alcuni attori rappresentavano come la famiglia aveva fatto ad arricchirsi. Hala è invece il teatro di corte: il giorno dell'incoronazione del re si svolgeva una finta disputa tra i suoi sostenitori e i detrattori che alla fine avevano la peggio. Lubanda è il teatro per ragazzi, in cui ogni bambino racconta la storia della sua famiglia, accompagnando la narrazione con gesti rituali. Del teatro Mpu non posso dire molto perché era il teatro segreto delle cerimonie di iniziazione. In ognuna di queste sette forme di teatro i testi venivano appositamente preparati. Vi erano degli attori che recitavano in costume, in luoghi scelti per l'occasione, e il villaggio assisteva alla rappresentazione.

3) Quando si parla dell'Africa non si deve mai dimenticare che le attuali divisioni politiche non coincidono con quelle geografiche, etniche o culturali, sono delle barriere arti-

ficiali che ricalcano le divisioni fatte dai colonizzatori per la spartizione delle zone di influenza.

Vorrei terminare con una esortazione. Gli Europei e gli Africani sono condannati a incontrarsi: è meglio che questo avvenga con mente aperta e sgombra di pregiudizi».

Francesco Saba Sardi così risponde a Soni Labou Tansi:

Nel mio articolo io affermavo che l'Africa non ha un proprio teatro nel senso occidentale del termine. Ha, ha sempre avuto, una diversa teatralità. Ebbene, che cosa afferma Soni Labou Tansi? Afferma che al suo Paese, il Congo, esistono «sette forme di teatro tradizionale, codificate da tempi lontanissimi, sicuramente anteriori al 1400». E che cosa dicevo io? Dicevo appunto che è «sempre esistita una teatralità africana, ma non certo quell'insieme di rituali di derivazione greco-romana-medioeval-rinascimentale che da noi vengono detti teatro». Facevo gli esempi del Ghimbala dell'ansa del Niger e del Dipri ivoiriano; avrei potuto aggiungere appunto quelle forme che Soni Labou Tansi elenca a sua volta e che, guarda caso, mi sono note: Kingizila, Nkoloba, eccetera.

E dunque, su questo siamo d'accordo: ripeto, teatralità africana, certo, ma per quanto mi riguarda il «teatro» degli africani (e ogni moderno Stato africano ha sentito il dovere di dotarsi di un «teatro») non mi trova affatto consenziente: la sua creazione è un artificio, è per lo più il riflesso di manovre e interessi politici, e comunque si tratta di una pedissequa imitazione di modelli occidentali, coloniali o neocolonialisti.

Il «teatro» africano non è qualcosa che nasce spontaneamente, figlio della cultura o delle culture africane, ma alquanto di estraneo a quella che Sedar Senghor ai bei tempi chiamava «negritudine». E allora, perché Soni Labou Tansi dice che «l'idea che Saba Sardi ha del teatro africano è falsa»? Vuole forse farmi (e farci) credere che esista un «teatro» africano degno di tal nome? E che gli autori di «teatro» africano non siano meri importatori di idee, modi, gerghi e problematiche del «bianchese», e quindi gli agenti di una «modernità» che, per tutto quanto il continente si è rivelata disastrosa in termini economici, ecologici, non utilitaristici, esistenziali, estetici, e via dicendo; insomma tale da

avere trasformato quest'infelice continente in un'enorme zattera della Medusa?

Tanto per cominciare, questa modernità malintesa ha imposto il fardello di tanti e confusi statali, che Soni Labou Tansi sa benissimo, e lo dice, essere un retaggio del colonialismo. E lo ricorda a me, come se non lo sapessi, col tono di tenermi la lezione. Suvvia, Soni Labou Tansi!

E andiamo, è ancora lecito ripetere il vecchio ritornello che è «impossibile dichiarare di conoscere» l'Africa? E che se ne può conoscere solo un Paese, il proprio, nel caso di Soni Labou Tansi il Congo (il quale è stato artificialmente ritagliato, al pari di tanti altri, nel vivo tessuto del continente dagli accordi tra potenze coloniali, vero?)

Vi si avverte, lontano un miglio, l'eco di quell'atteggiamento («L'Africa è inconoscibile, è misteriosa, le sue profondità sono abissali») con cui ha accanitamente polemizzato Joseph Ki-Zerbo nella sua monumentale Histoire de l'Afrique noire (tradotta da noi con il titolo Storia dell'Africa nera, Torino 1977). Ma che cosa, allora, vuol dire «conoscere»? Nulla si conosce, caro Soni Labou Tansi; e tutto si conosce nei limiti dell'umana conoscenza. E dicendo che io conosco a fondo l'Africa, facevo un'affermazione non dissimile da chi sostenesse di «conoscere a fondo l'Europa». Sono decenni che frequento l'Africa, che ne scrivo e che la descrivo. Non la conosco? Certo che non la «conosco»! Eppure la conosco. Mi sfuggono le riposte pieghe dell'Africa? Ma, vivaddio, mi sfuggono anche le riposte pieghe di Milano, città dove abito da lungo tempo, di Trieste, città dove sono nato. E pronto a scommettere che a Soni Labou Tansi sfuggono le riposte pieghe del suo Paese, il Congo, che è il suo e che egli sostiene di conoscere «in modo approfondito». Un'ultima osservazione: Soni Labou Tansi conclude dicendo che essendo europei e africani condannati a incontrarsi, è meglio che questo avvenga con mente aperta e sgombra da pregiudizi. D'accordo. Ma entrambe le parti, vero, Soni Labou Tansi? E per esempio, demolendo il pregiudizio che la teatralità tradizionale africana costituisca la giustificazione del «teatro» moderno africano, brutta copia, lo ripeto, del teatro euroamericano: il quale è invece frutto, non di importazione e imposizione, bensì di spontanea crescita. Io, insomma, nutro scarsa fiducia nei prodotti non utilitaristici approdati insieme con missionari, colonizzatori, negrieri, strangolatori economici dell'Africa. □

CONCLUSO ALLE «ORESTIADI» DI GIBELLINA
IL LUNGO VIAGGIO ALL'INTERNO DI EURIPIDE

DISSEPOLTO DALLE ROVINE IL DESTINO DELLE «TROIANE»

Nelle scelte registiche di Thierry Salmon, nell'uso del greco antico al di fuori del significato verbale del testo, nelle musiche intemporalmente di Giovanna Marini e nella febbrile interpretazione delle attrici si è avvertita la ricerca di una poetica della suggestione, con risultati emotivi profondi.

MARINA CAVALLI



La lunga meditazione di Thierry Salmon sulle *Troiane* è giunta a compimento. Il viaggio all'interno del testo euripideo, e della cultura mediterranea stessa, l'aveva portato a fare tappa in marzo a Napoli, con *La casa di Priamo*; in maggio ad Amburgo, con *Lo scudo di Ettore*; e infine in luglio ad Avignone, con *La tomba di Achille*. Ora lo spettacolo è completo; e l'impressione prima è proprio quella di una esperienza di crescita artistica in cui l'armonia e l'impegno della collaborazione hanno portato ad una rigorosa compattezza espressiva. Le musiche di Giovanna Marini, le scene di Nunzio, gli struggenti costumi di Tobia Ercolino, riflettono il medesimo tormentato itinerario spirituale; e il gruppo delle attrici (tutte giovani di varie nazioni europee) sembra avere raggiunto, in questo lavoro di ricerca alle radici tragiche della femminilità, la consapevolezza delle matrici comuni della nostra cultura.

Il viaggio delle *Troiane* è dunque giunto alla

meta qui, fra i ruderi di Gibellina. «La tragedia è un inganno in cui è più saggio chi più si lascia ingannare», diceva Gorgia. E certo qui, in questa terra offesa, dolorosa, fra brandelli di muri che ancora tenacemente tentano di segnare il perimetro di una casa, fra cumuli di pietre e pezzi di intonaco che al bordo della strada rispondono con altera dignità alla pietosa, o forse impietosa, curiosità dei passanti, qui l'inganno è perfetto, questa è davvero Troia nel giorno della sua fine.

COSMO FEMMINILE

«Eppure, se gli dei non avessero distrutte e travolte queste cose con noi nella rovina profonda, le Muse tacerebbero e nulla saprebbero di noi i mortali futuri», dice Ecuba nel momento in cui le donne di Troia devono salire sulle navi dei vincitori e abbandonare la patria rasa al suolo dal terremoto della guerra: giustificazione del dolore altissima e sconvolgente, che da Euripide irradia il suo duro significato fino a quest'altra terra abbandona-

nata dagli dei, fino a questo tragico «doppio» dell'impotenza umana.

E Thierry Salmon insiste con crudele tensione allusiva proprio sulle possibilità di questo gioco di specchi, evocando uno spazio scenico senza soluzione di continuità con il luogo reale.

La terra sabbiosa in cui affondano le rovine di Gibellina è la stessa che ricopre quasi completamente la scena, un frammento di cavea, riarso, sbrecciato, proprio di fronte alla tribuna degli spettatori, tanto che l'inganno quasi impedisce di percepire il discrimine dell'invenzione. E in questa sabbia della memoria e dell'abbandono si annientano le Troiane. Corrono, rotolano, danzano, arrancano a fatica issate su altissimi tacchi, costrette ad una andatura dondolante, come se le gambe e la terra insieme tremassero. Dalla sabbia emergono oggetti semisepolti con cui le donne battono il pianto ritmato della sventura; e nella sabbia, al di là della ripida duna che le separa dal campo dei Greci, scompaiono



le messaggere, per poi ricomparire con nuove ambasciate di schiavitù. Perché, nell'interpretazione di Salmon, non c'è posto per figure maschili. Posidone, Taltibio, Menelao sono realtà che devono restare estranee a questo cosmo tutto femminile: la loro azione viene soltanto riferita, o il loro personaggio reinterpretato dalle donne, come nell'ansia di recitare e mitizzare le vicende della loro sventura prima ancora che siano compiute. Lo stesso Astianatte è una prigioniera troiana, esile, lacera, abbardicata al corpo di Andromaca. Figura del bambino dal destino di morte, certo, ma nello stesso tempo realtà di tutte quelle donne smarrite, che cercano di ritrovare se stesse in una confidenza tattile con le altre, in una tenerezza fisica dal gesto desolato: donne senza più madre presso cui rifugiarsi a dimenticare il futuro.

LA VOCE DI ECUBA

Ma la traduzione simultanea di una lingua antica recitata correttamente è una prestazione faticosissima anche per un grecista: e con gioia, lasciato Euripide al suo destino, ci si abbandona alla non comprensione del testo, alle lusinghe del solo spettacolo, che d'altronde proprio dall'assenza di significati verbali trae il suo senso poetico. La danza di Ecuba nel ricordo amaro della felicità, il suo volto scavato che si contrae nella lamentazione del destino di Troia, e ancora il canto delle donne che si spegne in lontananza nel momento dell'addio alla propria terra, sono paradigmi di una suggestione che trae da se stessa il potere del creare e dell'esprimere, in un rapporto conoscitivo fondato sulla immediata percezione emozionale.

Certo, la nostalgia di alcuni fra i più dirompenti messaggi euripidei si fa sentire, e si vorrebbe ritrovare — ma invano — almeno quel paio di versi tanto amati (è una debolezza, lo so, ma come rinunciare alle parole di Ecuba «Dio, difficile da intendere, sia tu legge di natura o illusione dei mortali...?»). In ogni caso, il sacrificio si accetta volentieri, tante sono le seduzioni di un coinvolgimento che si regge sulla partecipazione intuitiva delle più elementari realtà.

Resta però il sospetto che la rinuncia a rappresentare le motivazioni razionali dell'azione a favore dei soli elementi più universalmente — ma anche forse più genericamente — umani, si identifichi in una scelta registri-

ca che privilegia o esclude i significati visivi e drammaturgici in base alla loro capacità di presa emotiva sul pubblico. Il dubbio, insomma, è quello che la poetica della suggestione non si esaurisca in una rinnovata retorica del sentimento.

GLI SPOSI MORTI

E allora resta la sabbia, da scavare, forsennatamente, alla ricerca del passato sepolto; e nella sabbia bisogna segnare il sentiero affannoso che guiderà Astianatte alla morte; e quella sabbia percuotere ritmicamente, tutte insieme, in una fila interminabile, perché i colpi delle mani arrivino fino là sotto, a risvegliare gli sposi dalla morte, o almeno a raccontare loro il nuovo dolore. È forse questo il momento più suggestivo dello spettacolo, quando la scena si fa irreali, quasi indistinta attraverso la nebbia di polvere sollevata dai colpi, e sotto la terra rotola un cupo tuono rabbrivente, che evoca il passato di distruzione di questo luogo.

Suggestione archetipica, o della memoria come udito del sordo e vista del cieco, suscitata da cose che mai abbiamo vissuto e che tuttavia ricordiamo. La ricerca scientifica della suggestione: questo si sente in tutte le scelte registriche dello spettacolo, a cominciare dall'impiego della lingua greca originale del testo euripideo, nei suoi accenti naturali, senza il ricorso alla metrica, pronunciata dalle attrici con una esattezza e un rigore veramente straordinari. L'emozione è grande. E lo è ancor più, credo, per chi di greco e di tragedia si occupa quotidianamente. Sembra di essere catapultati all'improvviso in quel Mar Glaciale di Rabelais, dove a primavera tornano a sciogliersi e a farsi distinte le parole e i suoni congelati nell'aria durante l'inverno. Ogni parola è un confetto colorato: basta prenderne in mano una manciata per far rivivere, al tepore del corpo, la voce di chi non c'è più. Qui, è la voce delle Troiane a rivivere, e quella di Euripide, in un sorprendente inganno di tempo e di luogo, di verità insomma. □

A pagina 58 e qui sopra, due immagini delle «Troiane», nell'allestimento di Thierry Salmon. Lo spettacolo ha toccato Napoli, Amburgo, Avignone e Gibellina.

Volterra 88: buone idee e inefficienza

KARIN WACKERS

Il Festival di Volterra, nato l'anno scorso per iniziativa di Vittorio Gassman, è fra le più giovani manifestazioni teatrali d'estate. Per la prima edizione, Gassman protagonista aveva fatto il teatro che piace a lui. Aveva portato a Volterra i suoi amici: Désarthes, Jacques Weber, Benigni. Quest'anno Gassman, stanco e forse deluso, ha preferito rinunciare all'organizzazione del Festival. Fino all'ultimo Ivo Chiesa ha sperato che Gassman cambiasse idea. Lo ha poi sostituito Renato Nicolini, che comunque aveva già partecipato all'ideazione di Volterra '87, per curare come architetto l'allestimento degli spazi della rassegna. Lo schema degli spettacoli è stato predisposto da Ivo Chiesa, Davico Bonino e Renato Nicolini. Davico Bonino ha proposto una «Città D'Annunzio» intorno allo spettacolo di Albertazzi. Nicolini ha puntato piuttosto su Volterra, città-zingara, città libera. L'incertezza è durata fino a marzo, sia per la programmazione che per la collaborazione di Gassman, tutto questo spiega la non riuscita di quest'edizione.

Nicolini si è sentito impegnato a garantire la continuità con la prima edizione, dando spazio al teatro di poesia. Ma un teatro di poesia rappresentato in piazza, che coinvolga il pubblico. C'era inoltre l'idea di non trascurare i grandi testi: Antonio e Cleopatra di Shakespeare, regia di Cobelli; Turandot di Gozzi, regia di De Fusco, con nomi di rilievo: Valeria Moriconi, Lina Sastri, Aldo Giuffré. A Giorgio Albertazzi è stato affidato il compito di rendere omaggio a D'Annunzio. Non è stato lasciato da parte neppure il teatro di ricerca, con la prima di *Sheherazade* di Gianni Fiori. Hanno contribuito al finanziamento anzitutto la Cassa di Risparmio di Volterra, e poi la Regione Toscana e il Comune. Gli incassi sono stati modesti, qualche decina di milioni, per cui non si può proprio dire che il futuro sia roseo.

Nonostante la programmazione brillante, spiace dover rilevare che l'attuazione è risultata sbagliata. Il teatro di piazza va organizzato con una tecnica perfetta. Invece per il primo spettacolo, *L'attore e il suo angelo*, si vedeva e si sentiva malissimo. La bellissima piazza di Volterra è in leggera pendenza sicché il pubblico, essendo gli attori stati collocati nella parte alta, vedeva a malapena la scena. Non solo: i microfoni funzionavano *part-time*, e si sentiva una battuta su due. Anche per quanto riguarda il rapporto che Volterrateatro aveva inteso stabilire con il piccolo schermo (con la presenza di personaggi come Alberto Lionello, Paolo Rossi e Beppe Grillo) si è dovuto lamentare la pur troppo banalità dei dialoghi e della messinscena. Troppi, inoltre, i riferimenti all'Estate Romana, come se in Toscana mancassero i registi, gli attori e gli scenografi.

Quale sarà, allora, il destino di questo festival neonato?

Per l'anno venturo Nicolini pensa a uno spettacolo sulla Rivoluzione Francese (1989 *oblige*) affidato a Orazio Costa. Nicolini intende inoltre approfondire il discorso teatrale sui luoghi di Volterra, e continua a sperare di fare della rassegna il Festival della Toscana per eccellenza.

E Gassman? «Il ritorno di Vittorio mi farebbe piacere», ha dichiarato Nicolini. Evidentemente: il nome di Gassman resta un marchio di garanzia. □



il Patalogo undici

Annuario dello spettacolo 1988

Primo volume: Cinema+Tv e video

Secondo volume: Teatro

L'annuario che da undici anni rubrica,
cataloga, memorizza e tramanda tutti gli eventi
di teatro, cinema, Tv, media.

L'antienciclopedia dello spettacolo
che segnala le tendenze,
anticipa il gusto, precorre le mode.

ubulibri

1924, SULLE ALTURE DI SPOLETO: TRE MESI DI LAVORO,
DI INCONTRI E UNO SBAGLIO

L'ESTATE A MONTELUCCO DI LUIGI PIRANDELLO

Nella quiete della villa Verdiani-Guidi, al cuore di un bosco sacro, fra le ombre di Francesco d'Assisi e di Michelangelo, l'Agrigentino completò la «Sagra del Signore della nave» e portò avanti «La Nuova Colonia» - Ma scrisse anche la lettera con cui chiedeva la tessera del fascio.

DOMENICO DANZUSO

Pirandello non circola da tempo nelle strette e tortuose vie spoletine: in trent'anni di vita il Festival dei Due Mondi l'ha tirato fuori, dall'archivio delle Opere e dei Personaggi, appena una sola volta, nel 1977, nell'ambito di un'iniziativa un po' anodina di Giancarlo Sbragia.

Eppure una sessantina d'anni fa — come ebbe a ricordare l'Accademia spoletina in una sua pubblicazione in occasione del centenario della nascita dello scrittore — Pirandello era stato qui di casa, oggetto d'omaggio e di riverenza di giornalisti locali e non, di intellettuali, di autorità civili e politiche. In quest'angolo di Umbria dolce e selvaggia ad un tempo, tra il luglio e il settembre del 1924 egli visse inoltre una stagione di particolare e intensa creatività.

Una sorta di pellegrinaggio, il nostro, attraverso il ricordo di quell'evento, ma soprattutto attraverso un'improbabile atmosfera che sa di riposo, ma anche di fantasmi, di invenzioni suggerite da una natura affascinante e, nel contempo, di estenuazione morale e fisica, quasi che l'incombere di un intricato bosco attutisse i rumori fino a una solitudine che può avere addirittura qualcosa di pauroso e magico insieme.

A DORSO DI MULO

L'Eremo di San Giovanni Battista, infatti, dove Pirandello alloggiò (una villa secentesca di nobilissima ascendenza posta in alto sul Monte Luco oltre la Rocca, il castello dei Borgia ove Lucrezia imperò da padrona, ma anche da donna vogliosa con le sue debolezze, vizi e crudeltà), è di difficile accesso, appartato com'è oltre la carrozzabile che sale verso il pianoro del monte, e raggiungibile solo attraverso un sentiero sterrato possibilmente a piedi, se non si vuol correre il rischio di ritrovarsi con l'auto incastrata in qualche

curva a gomito o in bilico sul sottostante burrone.

Nel 1924, peraltro, la strada che si inerpicava fin dentro la selva esisteva da pochi anni, essendo stata realizzata dai prigionieri austro-ungarici della prima guerra mondiale. Per cui, tenuto conto della non certo massiccia motorizzazione dell'epoca, c'è da presumere che i villeggianti — anche quelli più celebri o importanti come Pirandello — raggiunsero i loro rifugi estivi della zona a dorso di mulo. D'altronde, valeva la pena d'affrontare qualche disagio per il fascino di quei luoghi incontaminati: quel bosco di lecci è stato conservato fin dall'antichità come qualcosa di sacro (*e Lucus*, bosco sacro, fu l'originario nome latino dato al massiccio roccioso e impervio), non solo dalla *Lex spoletina* dalle avveniristiche norme ecologiche, ma soprattutto dalla strenua difesa che di esso fecero gli eremiti, gli antichi abitanti della plaga.

Tuttora la sacralità del luogo e un'aura arcaica sono garantite, tra l'altro, da un minuscolo monastero francescano che fu per qualche tempo rifugio del fondatore dell'ordine e anche aperto ai laici di ogni provenienza. Per questo tuttora, accanto alla celletta di Francesco d'Assisi, si conserva quella, altrettanto scomoda e angusta, dove dimorò Michelangelo, il quale — come scriveva il Vasari il 18 settembre del 1556 — aveva «avuto... gran piacere nelle montagne di Spoleto a visitar quei romiti..., perché veramente non si trova pace se non nei boschi».

Degli eremi e del monachesimo, attestato fra gli altri da Gregorio Magno nel VI secolo, oggi non c'è gran traccia, salvo il tempio di San Giuliano, seppure non più nella versione originaria, ma nella ristrutturazione intervenuta attorno al 1100 dopo i danneggiamenti e le rapine dei Goti calati in forze a Spoleto. Semmai si può individuare qualche grotta che al-

l'epoca protocristiana fu rifugio di vita e di contemplazione di anacoreti, i primi dei quali, provenienti dalla Siria al seguito di Isacco di Antiochia dopo la persecuzione di Decio, si erano qui riuniti in una sorta di Tebaide d'Occidente.

SANTI E ANACORETI

Nei secoli la denominazione degli eremi, che ricordano vari santi, alcuni dei quali da tempo scomparsi da tutti i calendari, è passata alle ville che in vario tempo sono state costruite nella zona, magari a ridosso di quelle grotte che erano servite da primitiva dimora dei monaci. E proprio questo è il caso della villa ove nel 1924 doveva essere ospite Pirandello.

Essa, nata come Congregazione eremitica in prossimità di un rifugio di anacoreta, doveva ingrandirsi e abbellirsi mano a mano che passava dall'istituzione religiosa al vescovo di Spoleto monsignor Canali e, via via, magari per modestissimi canoni enfiteutici (specie dopo il 1860 e la legge sulla «manomorta») a varie famiglie di rango.

Che i proprietari del secolo scorso avessero l'abitudine di cedere a terzi nel periodo estivo le loro ville, e in particolare quella di cui ci stiamo occupando «posta — come scriverà il Bandini, nel 1922 — in assai bella vista e adattata a delizioso soggiorno», è documentato da una nota manoscritta e conservata nel grande salone (impreziosito da mobili d'epoca e da quattro grandi terracotte secentesche provenienti dalla cappella della nobile famiglia degli Ancaiani), attorno al quale si sviluppa lo stabile. Dal documento apprendiamo nomi illustri e qualifiche onorevoli degli ospiti del villino dal 1880 all'88: alti magistrati, tesorieri di Casa reale, dirigenti di ministeri e della Corte dei conti o intere famiglie straniere.

Ora l'Eremo di San Giovanni è proprietà dei fratelli Enrico e Francesco Guidi, in vario modo — specie il secondo — legati a Siracusa. Ma al tempo di Pirandello gli anfitrioni erano il loro nonno materno, Ponziano Verdiani (un vecchio socialista amico di Enrico Ferri, il grande giurista che fu anche direttore dell'*Avanti!*), nonché la di lui figlia Carolina, sposata appunto Guidi.

Una famiglia di intellettuali di antica prosapia dunque che si teneva in casa l'Agrigentino con tutti gli onori, per consentirgli un riposo di rigenerazione per sé e i suoi: il figlio Stefano (che, divenuto a sua volta drammaturgo, avrebbe assunto lo pseudonimo di *Landi*) reduce dalla guerra e dalla prigionia, la nuora Mariolinda, la nipotina Ninni, la cognata di Stefano.

In ogni caso, però, riposo attivo per lo scrittore, non solo per gli incontri (fors'anche di natura politica) con l'avvocato Ferruccio Ferretti sindaco di Spoleto, o col coreografo Jan Börlin e col maestro Alfredo Casella, autori entrambi, e per le rispettive competenze, del balletto *La Giara* tratto dall'omonima commedia pirandelliana, ma anche per il lavoro di drammaturgo, proseguito intensamente standosene curvo al piccolo scrittoio di casa Verdiani (tuttora conservato), magari servendosi di una qualche penna a inchiostro che temporaneamente aveva sostituito la mitica macchina per scrivere romana con la quale aveva composto tanti testi famosi.

L'ISOLA DEL MITO

Periodo di grande attività quell'estate a Montelucio. Da una parte il completamento della *Sagra del Signore della nave*, il cui debutto era stato previsto il 20 ottobre per l'inaugurazione del Teatro del Convegno di Milano (debutto in effetti saltato per angustia di spazio scenico in rapporto al carattere corale e complesso dell'opera, e rinviato al 2 aprile dell'anno successivo al Teatro Odescalchi di Roma); dall'altra la prosecuzione della stesura della *Nuova colonia* che sarebbe andata in scena, con Marta Abba e Lamberto Picasso, il 24 marzo del 1928 sempre in Roma, ma al Teatro Argentina.

Di quelle fatiche esiste una dichiarazione fatta in quei giorni da Pirandello a un redattore dell'*Illustrazione Italiana* che, firmando *Viator*, nel numero del 21 settembre 1924 della stessa rivista, mette in bocca allo scrittore preziose sintesi delle due opere, tra l'altro chiarificatrici degli intendimenti artistico-contenutistici delle invenzioni drammaturgiche e, in particolare, di quella del «mito». «La sagra — ci ha detto Pirandello (scrive *Viator*) — destinata a spettatori di buon stomaco, è una vivace, anzi violenta e coloritissima rappresentazione del peccato e della penitenza, cioè di quello che ha in sé di tragico la bestialità umana, e che le bestie per loro ventura non hanno. *La nuova colonia* è un lavoro di largo respiro (avrà un prologo, tre atti e un epilogo). Con esso l'autore si è proposto di far assistere gli spettatori alla nascita del mito. E *mito* difatti è chiamato il lavoro. La passione umana prostrata da una tremenda disperazione e ridotta a un'estrema elementarità, provoca in esso, al contatto della terra, un fenomeno naturale. L'azione si svolge in un'isola deserta del Tirreno destinata a sparire dalle acque, tra gente di mare che vi abita furtivamente, fuori di ogni legge».

Idea grandiosa e commovente che investe La



Spera, protagonista della *Nuova colonia*, e i suoi diseredati compagni, ma che per una frettolosa messinscena e per l'ingenuo macchinismo dell'inabissamento dell'isola doveva trasformarsi, quattro anni dopo, in un insuccesso che avrebbe coinvolto anche la Abba.

Pure un avvenimento determinante per la vita del poeta doveva maturare giusto a Montelucio, senza d'altra parte che si possa affermare con certezza quanto alla decisione pirandelliana abbiano potuto contribuire personaggi che gli erano vicini nell'esilio spoletino.

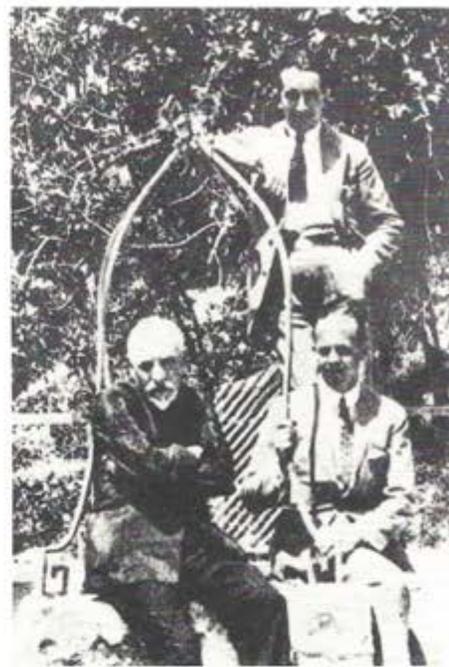
IL DELITTO MATTEOTTI

Intendiamo riferirci alla scelta politica e di vita dell'Agrigentino, criticata da molti suoi amici e financo dal figlio Stefano. A Montelucio, infatti, doveva prendere corpo quella lettera pubblicata dalla rivista *L'Impero* il 19 settembre, con la quale lo scrittore siciliano chiedeva la tessera del partito fascista, giusto in un momento particolarmente delicato e comunque non molto consono a un intellettuale per un coinvolgimento politico: si era infatti a ridosso del delitto Matteotti e il regime sembrava quasi del tutto isolato.

Evidentemente — e stranamente, perché in contrasto con il carattere schivo di Pirandello — alla decisione non era disgiunta l'ambizione di primeggiare; tale convincimento d'altro modo si doveva fare strada tra i suoi amici ed estimatori, i quali disapprovavano l'atto, al punto che *Il Mondo* di Giovanni Amendola, di cui il Nostro era assiduo e stimatissimo collaboratore, doveva accusarlo di questuare uno scanno di senatore, di fatto poi sostituito dalla feluca di accademico.

A parte questo episodio, c'è da dire che il soggiorno a Montelucio doveva essere per Pirandello produttivo di un'amicizia di lunga durata, non priva di risvolti umani e, per certi versi, artistici.

È noto come da lungo tempo il poeta accarezzasse l'idea di realizzare il *Teatro d'arte*, che comprendesse una compagnia di posa da lui stesso diretta e l'erezione di una sala particolarmente adatta, anche per capienza di palcoscenico e possibilità scenografiche e scenotecniche, a un certo tipo di repertorio con-



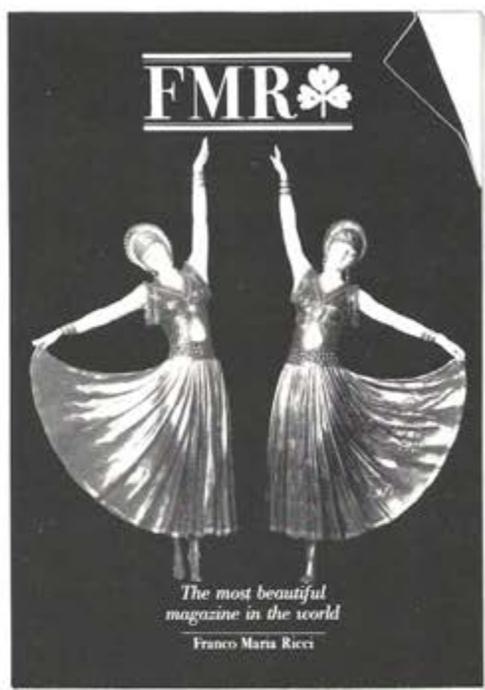
temporaneo che comprendesse oltre le sue opere anche quelle di letterati a lui vicini. Era nata così l'Associazione del *Teatro dei Dodici*, costituita appunto da un egual numero di componenti, tutti in qualche modo interessati a problemi della prosa, che esattamente erano Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Pasquale Cantarella, Giovanni Cavicchioli, Maria Laetitia Celli, Silvio D'Amico, Leo Ferrero, Stefano Landi (il figlio di Pirandello), Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini, Orio Vergani e Cesare Giulio Viola. In effetti il progetto doveva rimanere solo tale, anche per problemi di natura pecuniaria; ma l'idea di una sala particolarmente attrezzata e quella della Compagnia, continuavano ad apparire in primo piano nei programmi di Pirandello.

Ebbene, proprio a Montelucio il poeta avrebbe conosciuto, pare su presentazione del Verdiani, Claudio Argentieri, uno spoletino di notevoli mezzi e raffinato editore di libri con legittime pretese d'arte. Questi, entusiasta dell'iniziativa, avrebbe partecipato qualche tempo dopo con un esborso alla ristrutturazione del Teatro Odescalchi, per la quale d'altra parte sarebbe anche intervenuto Mussolini, con l'elargizione della ben cospicua somma di cinquantamila lire.

Luglio, agosto, settembre 1924. Appena un istante nell'intera esistenza, come si vede. Eppure quei mesi sul Montelucio furono importanti per quest'individuo introverso e pensoso: l'eremo, il bosco sacro, le ombre degli anacoreti, del Poverello e di Michelangelo, gli ospiti squisiti, gli estimatori, quella città a valle con la sua storia nobile e atroce, la fortezza dei papi piena di misteri, fornivano suggestioni per la creatività dell'artista e per i drammi della sua anima, ma anche per scelte discutibili e discusse.

In realtà tre mesi decisivi per l'uomo di genio di fronte alla vita. □

Nelle illustrazioni: Pirandello al piccolo scrittoio tuttora conservato nella villa Verdiani-Guidi, a Montelucio. Per una volta, lo scrittore ha smesso il doppiopetto gestato per un comodo pigliama di tela. Sul pozzo di casa Verdiani, Pirandello col coreografo Jan Börlin e col compositore Alfredo Casella (in piedi).



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.

CINQUE SECOLI DI CONTINUITÀ FRA DIALETTO,
IRONIA E SATIRA

LA COMICITÀ BEFFARDA DELLA COMMEDIA TOSCANA

Chiti e Poli, Benigni e Nuti, Riondino e Trambusti sono i continuatori di una tradizione teatrale dalle caratteristiche inconfondibili, alla quale hanno dato dignità letteraria Machiavelli, il Lasca e il Fagioli - Un linguaggio tagliente fino al sarcasmo costruito nelle campagne - Le «baruffe fiorentine» dello Zannoni e i bozzetti chiantigiani del Paolieri.

PAOLO LUCCHESINI





Gino - M'ha fatto corto circuito! Accident' ai cinesi e a tutto i' giallo che ci hanno! Ma so' più grullo io a comprarlo! Maremma cane se il prossimo Natale tu mi vedi tornare a casa con un puntale nuovo, ammazzami! T'autorizzo io a ammazzarmi! Te lo metto per iscritto! Ti compro la rivoltella! Te l'affilo io i' coltello!... Ammazzami!

Nonno - (chiamando) Adele...

Gino - Ammazzami. Non mi fa' neanche mettere i piedi in casa... Ammazzami!

Nonno - Adele...

Gino - Buttami giù dalle scale senza nemmeno darmi il «buongiorno»... Ammazzami!

Nonno - Adele...

Gino - Adele una sega! (al nonno) Cosa c'è? Eh? Cosa volete dall'Adele? Non vedete, l'ha da fare! Avete capito? Buco torto! Cosa volete dalla mi' moglie a quest'ora? Dormite e zitto.

Adele - Pover'omo, con tutta questa confusione... e poi con questo buio...

Gino - Che avete paura di' buio? Abituatevi perché di là sarà anche peggio!

È un frammento di *Benvenuti in casa Gori*, l'ultimo testo teatrale di Ugo Chiti, scritto per Alessandro Benvenuti, l'ex Giancattivo, che ha finalmente rivelato cospicue doti di attore drammatico, interpretando tutti e dieci i personaggi della commedia. Per Chiti è, invece, un ritorno ad una scrittura gergale — una lingua d'uso, apparentemente forse un po' logora — ma che, recuperata e riordinata da Chiti e Benvenuti, si rigenera di energia letteraria e teatrale andando a saldarsi con esempi luminosi, classici del primo volgare e, quindi, del primo teatro sacro e profano del Quattrocento e della commedia rinascimentale per la tagliente dinamicità della costituzione di una frase o una battuta, per quella inesauribile carica di ironia, di cinismo, di sarcasmo che innerva tutta la letteratura fiorentina dal padre Dante in poi.

Con Chiti, infatti, il teatro toscano ritrova un'autonomia dopo anni di quasi totale degrado linguistico, stilistico e di contenuti dovuto a quello che era stato il cosiddetto teatro vernacolo (fra gli anni Venti e Quaranta godette di un successo ed una popolarità nazionali con la compagnia dei Niccolò), travisato epigono di un portato classico di *humour* arguto e sprezzante, stemperatosi progressivamente con il passare dei secoli in un manierismo, spesso becero, con l'unico fine di soddisfare una crescente domanda di facile e grassa comicità.

FIN DA PADRE DANTE

D'altra parte Chiti, prim'ancora di ricostituire una poetica recuperando un linguaggio di consumo urbano — in parallelo di quanto ha fatto Ruccello, in linea con varie esperienze europee (Pasolini, Vinaver, Duras, Pinter...) — si era misurato con dialetti superstiti della campagna toscana, in primo luogo il chiantigiano, che conservano ancora un patrimonio di vocaboli, espressioni idiomatiche, suoni riscontrabili in testi classici che sono alla fonte della nostra drammaturgia.

Vogliamo fare un succinto esempio confrontando un frammento di un altro testo di Ugo Chiti, *Volta la carta... ecco la casa*, rappresentato nella campagna chiantigiana e all'ultimo Festival di Benevento, con un breve brano della *Sacra rappresentazione del figliol prodigo* di Castellano de' Castellani, vissuto a Firenze fra il 1461 e il 1519.

Il testo di Ugo Chiti qui riprodotto è il risultato di una mia trascrizione semantica in relazione con la fonetica usata nel corso della realizzazione dello spettacolo. Il frammento è tolto dal lamento del capoccia, il capo di una famiglia di mezzadri, che affronta le spese per il matrimonio di una figlia:

Capoccia - I' ttonchio m'è entraco ne' fagioli, i' ffoco m'è entraco ni' vvino, la muffa m'è entraca della patache,

i' bbaco m'è entraco ni' ggrano e ghi 'nvitachi mi son entrachi 'n casa! Peggio di cosie la 'un pol'ire.

Mali piccini e mali grossi
'un viengan ma' soli.

Ed ecco poche significative battute del Castellani: un oste ed alcuni ruffiani hanno avvistato due sciocchi da spennare, il figliol prodigo ed un amico.

Oste - Compagni, io ho più tordi nella ragna; a tempo volteran, chi ben zimbella.

Chi non arrischia mai, poco guadagna; in vari modo el cacciator uccella.

Ruffiano - La nostra lana è là più che di Spagna;

al primo intende el savio chi favella.

Oste - Certi pippion da pelare a diletto: sicchè venite dentro, ch'io v'aspetto.

Ruffiano - Che gente sono?

Oste - Pollastrini in stia.

Ruffiano - Hanno mongioia?

Oste - Allo sbraciare assai.

Ruffiano - El vestir loro?

Oste - È tutto leggiadria: zazzere lunghe, e ricamati assai.

LE IDEE DI SER NICCOLÒ

Precisato il significato, del resto sufficientemente intuibile, di alcuni termini gergali (*pollastrini in stia* sta per giovani ingenui, si direbbe oggi polli di batteria; *aver mongioia allo sbraciare* sta per aver soldi da spendere) si nota una comune tendenza (sia pure in due situazioni opposte: il mugugno amaro del capoccia, la prospettiva di facili guadagni di oste e compari), ad esasperare il contrasto fra stato d'animo e linguaggio. In Chiti è la prostrazione economica del capoccia descritta con una comica tiritera di disgrazie; in Castellani è il progetto delinquenziale che prende corpo con la bizzarria del vocabolario malavitoso dell'epoca. Di qui l'esplosione sarcastica che salda i due testi a distanza di quasi cinque secoli.



E proprio dalla scelta linguistica scaturisce l'astuzia e la cattiveria di tanto teatro partorito in Toscana. Proprio nel suo *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in cui immagina una disputa con Dante a proposito del linguaggio della *Divina Commedia*, definito «italiano» dall'autore e «fiorentino» dal suo interlocutore, Niccolò Machiavelli sostiene che non bisogna peritarsi ad attingere al linguaggio del popolo, massimamente quando si debba comporre un'opera per il teatro.

«Di questa sorte sono le commedie, perché ancora il fine di una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gli uomini correndo a quella dilettaazione gustino poi l'esempio che vi è sotto. E perciò le persone con chi difficilmente possano essere persone gravi, la trattano; perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parassito goloso; ma ben ne risulta di questa composizione d'uomini effetti gravi e utili alla vita nostra. Ma perché le cose sono trattate ridicolamente conviene usare termini e motti che facciano questi effetti; i quali termini, se non sono proprii e patrii, dove sieno soli, interi e noti, non muovono, né possono muovere». Il sale del teatro toscano, quindi, fin dalle origini sta nel saper attingere a piene mani al patrimonio linguistico popolare alla ricerca di una sorta di realismo, filtrato dall'ironia degli uomini di lettere, perfettamente consapevoli che il teatro, in primo luogo, deve essere gradito: le occasioni per ridere non devono mai mancare.

È Antonfrancesco Grazzini, detto «Il Lasca» (1503-1584), letterato, accademico e com-

diografo cinquecentesco che si serve del prologo dell'*Arzigogolo* per fornire gli ingredienti giusti per cucinare una commedia divertente, anche senza dover ricorrere ad artifici e lussi di apparati scenografici.

Lasca - Bisogna che la commedia sia allegra, capricciosa, arguta, ridicola, bella...

Attrice - ... e ben recitata.

Lasca - E siccome non è fatta da principi, né da signori, né in palazzi ducali e signorili, non arà quella pompa d'apparato, di prospettiva e d'intermedi che ad alcune altre nei nostri tempi s'è veduto... Anzi vi dico che alle commedie poco bene e poco buone, intervengono come a certe donne attempate e brutte, che quanto più si sforzano, vestendosi di seta e d'oro, lisciandosi e stribbiandosi il volto, di parer giovani e belle, tanto più si dimostrano agli occhi dei riguardanti vecchie e sozze.

Prologo - Non osserverà ella il decoro, l'arte e i precetti comici?

Lasca - Che so io? Ella sarà tutta festiva e lieta.

Prologo - Non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi, e specchio di vita? È così che richiede l'arte.

Lasca - Che arte e non arte? Che ci avete stracco. L'arte vera è il piacere e il dilettere.

PLAUTO E BOCCACCIO

La commedia cinquecentesca, infatti, recupera il gusto della beffa, dell'imbroglio, del doppio, dello scambio di persona, elementi mutuati dalle opere di Plauto, Terenzio e Menandro tornate alla luce, ma anche dall'immenso patrimonio dei novellieri trecenteschi, dal Boccaccio in poi. Vittime predestinate di beffe atroci, di solito, sono vecchi avari e libidinosi o campagnoli piombati in città in cerca di facili avventure. La ferocia delle burle che popolano le commedie toscane è pro-

verbale, tanto è il gusto di torturare gli sciocchi e i presuntuosi e di riderci su.

Qualche esempio. *La mandragola*: Nicia, fatto becco nella speranza di avere un figlio. *Clizia*: Nicomaco spedito a letto con un nerboruto garzone travestito da donna. *L'assiuolo* del Cecchi: Ambrogio lasciato fuor di casa mentre il giovane Giulio si fa la di lui moglie Oretta. *La Calandria* del Bibbiena: Calandro s'innamora di Lidio insinuatosi in casa sua vestito da donna. *La cortigiana* dell'Aretnino: il senese Maco spogliato dei suoi beni nell'illusione di ottenere un titolo nobiliare e Parabolano gettato nelle braccia della moglie di un fornaio scambiata per una gran dama. *La sporta* del Gelli: Ghirigoro derubato del suo tesoro e della ragazza amata, messa incinta dal figlio. *L'arzigogolo* del Lasca: Ser Alessio crede di essere ringiovanito dopo aver bevuto una mistura preparata da alcuni giovani...

Il tema portante del conflitto generazionale resisterà per secoli: i vecchi alla berlina, beffati e spogliati dei loro tesori a favore dei giovani che debbono godersi la vita. Quasi nessuna pietà per gli sconfitti, lasciati spesso soli alla soglia della morte, frustrati nel loro tentativo ultimo (e, perché no, legittimo) di agguantare, in virtù del loro stato di ricchi e potenti, una fetta di piacere. E, paradossalmente, la commedia toscana del Cinquecento, tragicamente comica, fin troppo crudele verso gli anziani, ha una propria morale: ai vecchi si deve tutto il rispetto dovuto all'età ed alla saggezza, ma costoro non debbono competere con i giovani sul terreno dell'amore e dei piaceri esercitando malignamente il loro potere, imitandoli pensosamente: la giovinezza non deve essere sprecata o sacrificata. Ebbene sì: che il ridicolo cada su di loro, i vecchi.





Il felice filone conflittuale giovani-vecchi, raccolto dalla Commedia dell'Arte, resterà alla base del teatro comico toscano fino ai nostri giorni (basterà osservare il frammento di *Benvenuti in casa Gori* che apre queste pagine), ma dal Seicento in poi nasce un altro fronte tematico. Le accademie, fiorite ovunque, intesero osservare, recuperare, classificare grammaticalmente e sintatticamente i dialetti rusticali, spesso rivendicando la superiorità della loro forza espressiva rispetto alla lingua letteraria dell'ufficialità; e prendendo in considerazione anche i vernacoli beceri che si andavano formando nelle classi subalterne delle città. Allora, quasi all'improvviso, apparve bello tutto ciò che era campagna, brutto quello che era città: la campagna povera, ma saggia, fedele alla natura, contro la città ricca, ma scialacquatrice, vizziata.

CECCO E LA TANCIA

Primo esempio del filone che esalta i valori agresti è *La Tancia* di Michelangelo Buonarroti il giovane (1568-1642), rappresentata per la prima volta il 25 maggio 1611 davanti al duca Cosimo dei Medici, in cui il gentiluomo cittadino Pietro Belfiore tenta invano di sposare la bella Tancia, contadina, che dopo aver acconsentito alle nozze, torna dal suo Cecco fintosi morto. Al Belfiore toccherà pagare la dote non solo a Tancia, ma anche a Cosa, promessa sposa di Ciapino. Vale la pena trascrivere l'*incipit* della commedia in dodecasillabi per comprendere la corposità e la coloritura del linguaggio rusticale che sembra raccordarsi con quello delle sacre rappresen-

tazioni e della commedia classica. È Cecco che si lamenta di Tancia con l'amico Ciapino. Cecco - Tu hai già speso un anno intero intero per volere questa rapa confettare: / e ti becchi il cervello: e dico e sollo, / che costei ti farà rompere 'l collo. / Non vedi tu, com'ella è stiticuzza, / fantastica, incagnata e permalosa?

Ciapino - E quando l'appetito a un s'aguzza, non val a dir che la carne è tiglosa. / Cecco, 'l morbo d'amor tanto m'appuzza, / che 'l guarirne sare' difficil cosa. / Cecco, i' mi muojo, e vonne a maravalle: / i' ho 'l nodo al collo, e 'l boja sulle spalle.

Il linguaggio dei due contadini è «ricostruito», diciamo, in laboratorio dal Buonarroti, ma possiede una sua musicalità ed energia, rispetto al parlare cittadino che si va differenziando in varie categorie, come accenna l'erudito Scipione Barbagli in uno studio del 1603, riportando il concetto di un «principal gentiluomo e accademico fiorentino», di cui non si precisa il nome, che «diceva parergli in Firenze haver osservato tre maniere o qualità di pronuntie e d'accenti in quel loro favellare. L'una della gente bassa e minuta; l'altra del popol maggiore; la terza di quelli della corte e de' nobili fiorentini che la seguivano o nelle nobili accademie esercitano i loro letterati studi».

Nelle tre categorie linguistiche cittadine, una, quella del popolo, si sviluppa in due direzioni: in primo luogo va a costituire un'area gergale esclusiva, ricca di espressioni idiomatiche, diciamo, cifrate, proverbiali; in secondo luogo tende a conservare termini arcaici,

detti, blasoni abbandonati dalle classi medio-alte. Resta immutato l'italiano degli eruditi; compie un'involuzione quello della classe intermedia attiva, dinamica, la futura borghesia, che stringe sempre maggiori rapporti con l'esterno e si affida ad un vocabolario convenzionale comprensibile ovunque, ma contraddistinto da particolari sonorità che fanno sorridere i forestieri. Su come veniva giudicato il parlar fiorentino del XVII e del XVIII secolo riportiamo una divertente noterella di Antonio Mariano Salvini, uno degli educatori dell'ultimo Medici, Gian Gastone, che nel 1726 scriveva: «I Romani burlano noi altri Fiorentini, e da questo oh oh, profferito colla nostra natia gorgia, o coccoia; quando venghiamo a Roma e ci sentono parlare con la voce in gola aspiratamente, alla guisa quasi degli Ebrei, Tedeschi e Levantini, nazioni gutturali, dicono: ecco l'oche, ecco l'oche».

La conseguenza inevitabile di queste alterazioni fonetiche è una progressiva modificazione del vocabolario: parole che vengono storpiate a piacere, forse, proprio nell'intento di smontare e ridicolizzare la lingua manierata degli eruditi e dei letterati.

L'INSOLENTI FAGIUOLI

In pratica si va a instaurare un classismo linguistico: il contado che conserva gelosamente un idioma che si richiama al primo volgare d'uso essenziale, e il popolo cittadino che empiricamente cerca di costituire una lingua propria, spigliata, strafottente, perfino blasfema, che sbigottisca il formalismo dell'ita-

liano delle corti, delle accademie, dei notai che ha perduto il contatto con il popolo.

Tutta la virulenza del teatro fiorentino e toscano al passaggio dal XVII al XVIII secolo si sviluppa sul piano del linguaggio: un singolare conflitto di classe che, evidenziato in massima parte da uomini di lettere illuminati, cerca di dimostrare la superiorità morale e civile di contadini e popolani rispetto alle categorie egemoni nella sfera della cultura, dell'economia, del potere politico. Il contrasto per secoli soltanto geografico (città/campagna) assume una connotazione classista (potere/lavoro).

Un esempio? Eccolo. Si deve a Giovan Battista Fagioli (1660-1742), poeta di corte di Francesco Maria e di Gian Gastone de' Medici, nel suo *Avaro punito*: Ciapo, contadino, racconta a Meo, cuoco, come abbia preso a bastonare il suo padrone Anselmo Tacagnini. Due linguaggi diversi per due personaggi simili.

Meo - O come si fa quando si desina, e si cena?

Ciapo - Tu mi faresti ridere! Se non si mangia in questa casa, ch'accade discorrer d'apparecchiare.

Meo - Sicché bisognerà andare a casa del mio padrone per ogni cosa, a voler apparecchiare, e porre a fuoco.

Ciapo - Al vedere: e sai se della biancheria n'ha i cassoni pieni! Ghi è che bisognerà andare anche per il pane e del vino, perchene come t'hai sentuto, non c'ene da poterne bere un gocciolo, ch'abbia garbo. Vi son tre pani secchi che coll'accetta non si possono dividere, e son più neri di uno spazzacamino.

Meo - O che gli venga la rabbia a certa sorte di uomini! Hanno le doble a staja; roba a bizzeffe, e non se ne sanno servire ne' lor bisogni; vo' che come sono morti, se le caccino in tasca; a che domin pensan'eglino?

Ciapo - Pensano d'aver a pappassi tutto il mondo; e poi il diavolo gli bastona.

Meo - Voi avete vinto il diavolo della mano; perché v'avete bastonato questo vecchio innanzi a lui.

Ciapo - Sì, ma l'ho bastonato per disgrazia. (...) Io l'ho bastonato con discrezione e caritae, come i' aessi auto a far per mene. Che pensi c'hi' non ci abbadassi? Non era ben, che non lo meritassi all'angherie e all'affronto che mi ha fatto?

(...)

Meo - Sì, ma tu lo conoscesti, e sapevi ch'egli era lui?

Ciapo - Chi te l'ha detto?

Meo - Io non fo la spia!

Ciapo - O tu ci metteresti di riputazione! C'erano ailtre barbe, che la tua, che la fanno. In questo frammento si nota l'attenzione che il Fagioli pone nella trascrizione della degenerazione fonetica dell'italiano dei contadini e del popolo minuto cittadino, sottolineando quelle differenze che si andranno accentuando con la progressiva divaricazione fra cultura contadina e urbana. Ciapo contadino usa un linguaggio più essenziale, diretto, ritmico, in cui si avverte la presenza di una «g» dura e di tronche strascicate in «ene», il rafforzamento della «l» che precede due consonanti, con una «i» («ailtre»), ed anche precisi riferimenti al latino: vedi «caritae». Meo cuoco, invece, costruisce frasi arricchendole di vocaboli furbeschi ad effetto, proverbiale, o tratti dal gergo malavitoso.

Dal *Dizionario cateriniano* (1717) di Gerolamo Gigli, accademico senese che insieme con Jacopo Angelo Nelli e Giovan Battista Fa-



gioli costituisce l'esiguo drappello dei precursori della riforma goldoniana, venne proprio allo stesso Fagioli un elogio sincero: «Graziosissimo G.B. Fagioli fiorentino, che è il Terenzio de' nostri tempi, vestendo così naturalmente i suoi ben dipinti personaggi del carattere plebeo e contadinesco...».

ARRIVA STENTERELLO

Sulla vena ironica del Fagioli, cortigiano insolente, oltre che commediografo, sono state tessute storielle di ogni genere (più false che vere) patrimonio di una leggenda popolare giunta fino a noi. Al Fagioli sono stati attribuiti anche moti impietosi che, presumibilmente, erano stati conati da anonimi burleschi fiorentini. Ma non ci meraviglierebbe che fosse del Fagioli una storica intemperanza, riportata da vari studiosi: «Lei è il primo della lista, disse il Fagioli al Granduca, che gli aveva detto di descrivere tutti i bischeri che passavano sul ponte a Santa Trinita». Campione d'ironia, in una forma demenziale che farebbe invidia all'ultima generazione di comici, fu Stenterello, un carattere (non proprio una maschera) creato verso la fine del XVIII secolo da Luigi Del Buono (1751-1832), attore prima dilettante, poi pro-

fessionista e capocomico (ebbe fra i suoi scrittori il grande Antonio Morrochesi). Del Buono compì un'operazione dissacratoria per i tempi, degna di un Petrolini, o un Carmelo Bene: inserì il suo personaggio in in quartata e codino nei drammoni in costume dell'epoca, elemento dirompente che mandava a gambe all'aria ogni logica o convenzione teatrale. Poche battute della tragedia trecentesca *Ginevra degli Almieri*, rivisitata dal Del Buono, possono far comprendere a quale irrivolenza si spingesse la contaminazione parodistica. Stenterello si traveste da avvocato per difendere la ricca Artemisia, ma viene subito smascherato.

Stenterello - Licet, licet, o non licet?

Giudice - Sarà appunto desso. Avanti.

Artemisia - Come parla bene!

Stenterello - *Servitoribus vestri, con riverenza sine fine... e dolci dolci le meline.*

Giudice - Siete voi l'avvocato?

Stenterello - Non mi vedete? Mettetevi gli occhiali ed esaminatemi.

Giudice - Di qual foro siete?

Stenterello - Del foro, foro... trojano.

Giudice - Mi spagherò, di che curia siete?

Stenterello - Io non ho furia.

Giudice - Ma che parlo turco?



Stenterello - Peggio!

Giudice - Orsù! Dove avete altre volte aringato?

Stenterello - In mercato.

Giudice - Cosa c'entra qui, mercato?

Stenterello - L'aringhe non si comprano in mercato?

Giudice - O! Che pazienza! Di che Ruota siete?

Stenterello - Se la volete da molino, sono del molino di Calci, se la volete da carrozza, son del rotino davanti.

Francesco - Va' indietro tu. Signore, non gli date retta, egli è mio servo.

Dopo la morte di Luigi Del Buono, Stenterello continuò ad esistere, raccolto da altri attori, ma cambiò pelle più di una volta (Lodovico Corsini e suo figlio Alceste ne fecero un primattore in frac). L'Ottocento produsse una serie di Stenterelli che, beceri o maliziosi, rinsecchiti o rubicondi, rappresentavano l'umore bizzarro dei fiorentini, critici spietati con i governanti, mai contenti, arguti e ribelli.

Una accreditata testimonianza sull'essenza ed il ruolo satirico di Stenterello nel 1856 la forniscono i fratelli de Goncourt (*L'Italie d'hier*, 1858): «Lorenzo Cannelli (*n.d.a.*, erede diretto di Del Buono) è lo Stenterello fiorentino. Stenterello non è un tipo, non è un uomo: è il buonsenso grossolano, l'opinione pubblica della folla, sotto l'aspetto di un indipendente contadino, la cui voce risuona di scoppi ridicoli, e del grosso motteggio sala-

ce di un carnevale aristofanesco. Stenterello rappresenta la libertà di dire e di ridere, che ha trovato rifugio in palcoscenico, che non si cura dei fori ecclesiastici, che salta fuori dopo quarantotto ore di prigione, più gioiosa, più beffarda, e del resto tollerata dal granduca».

Contemporaneo di Del Buono fu Giovan Battista Zannoni (1774-1832), di umili origini, acculturatosi intraprendendo la carriera ecclesiastica, letterato e archeologo insigne, che raccolse scientificamente, ordinandone una grammatica ed una sintassi, il linguaggio dei Camaldoli, ovvero del quartiere più popolare di Firenze. In questo idioma, più dialetto con proprie regole, che vernacolo, scrisse quattro commedie — che non esitiamo a paragonare alle *Baruffe chiozzotte* goldoniane — in cui esplose l'impertinza graffiante e irresistibile di due grandiose figure di popolane, protagoniste della *Ragazza vana e civetta*. Eccole in azione.

Liberata - Quella diddi male diprossimo, gli è ippiù peggio 'izio ch' e' si possa aer' a immondo. No' artre, 'ero Lisabetta? No' un siamo stache ma di chelle.

Lisabetta - No davvero. S'è sempre badaco a' fatti nostri. Anzi do' e' si potea ricoprire, e' si faceva. (...)

Liberata - Sapeche o' chicche v' ac' a fare? V'ae a veni' da mene. Veniche domattina.

Lisabetta - S' i' un so doe stache.

Liberata - Ve lo dir io. (...) ... 'n via delle Marmerucole.

Lisabetta - I' ho capito. Eh, guarda doe vo' stache! Doe gli staa la Rosa Ceccucci.

Liberata - Che la conoscei quippepino?

Lisabetta - A modo s' i' la conosco. L'è staca la ganza dimmé marito. Basta, chicche gli è staco gli è staco. E' son tutt' a due alla verità, e io son alla bugia. I' un vo' accrescepena a' morti, coiddinne male. Oh addio davvero.

Quello dello Zannoni fu il primo tentativo scientifico di fissare su carta un dialetto reale del popolo che sarebbe andato disperendosi, deteriorato dal tempo, trasformato in un vernacolo sciatto e volubile, strumento di sempre più volgare comicità.

L'ARGUTO OTTOCENTO

Nel corso dell'Ottocento, comunque, si sviluppò una vivace pubblicistica satirica che esaltava l'arguzia fiorentina (in particolare alcuni giornali cittadini come *La vespa*, 1848, e *Il buon gusto*, 1856). Fiorì anche una letteratura vernacola, che non uscì mai dalle mura cittadine, se non con l'avvento di Augusto Novelli (1867-1927), geniale giornalista e commediografo che, dando l'esempio, promosse nel 1892 la creazione di un teatro fiorentino. Parallelamente ebbe fortuna un'editoria popolare: ne fu artefice in grande misura la Salani Editrice, che è tornata in libreria proprio pochi mesi fa. Allora la Salani stampava i cosiddetti «fogli volanti», che contenevano lunari, poesie, fatti di cronaca, ma anche contrasti in ottava rima, mutuati



dalla tradizione contadina, che riproponevano posizioni antitetiche tra condizioni e classi sociali. Le operine, acquistabili con pochi centesimi, erano ovviamente tendenziose e moraleggianti, dirette agli strati più modesti della popolazione. Significative le ultime due ottave del *Dialogo fra contadino e fiorentino* (Salani, 1888) di anonimo: beffarda quella conclusiva del contadino che preconizza l'utopia di una città affamata avendo perduto ogni contatto con la natura.

Fiorentino - Villan fottuto contadino, bada, / se avrò d'accordo gli altri fiorentini, / vi metterò alla porta con la spada, / l'ingresso proibirà pe' contadini. / E a finir vada come la vada, / sian di piano, di poggio o d'Appennini; / sian di colline, di coste o di valle, / e' si rinserran tutti nelle stalle.

Contadino - Quando avrem pieni barili, sacchi e balle, / ché ogni raccolto a noi tanto ci preme, / e quelle pesche colorite e gialle, / 'gni genere di frutta e d'ogni seme, / que' prosciutti, salami e quelle spalle, / fra noi villani mangeremo insieme; / e noi mangerem polli e pollastre / e tu a Firenze mangerai le lastre. /

Era l'inizio di una sorta di revival ricorrente, durato un secolo, di tutto ciò che fosse tradizione popolare e, in particolare, contadina, che manifestasse gli ultimi sprazzi reali di ironia e di sarcasmo. Non si può tacere infine, nel primo Novecento, l'opera di Ferdinando Paolieri (1878-1928), letterato, critico drammatico e commediografo, che resti-

tui il dialetto chiantigiano nelle vivacissime scene agresti del *Pateracchio*, in cui si mettevano a confronto padroni e mezzadri, inserendo fra le due opposte categorie una terza intermedia, la più ambigua, quella dei fattori/intendenti, i *parvenus*. Lo scontro sociale viene risolto paternalisticamente, ma quello linguistico è vinto dall'aspra coloritura del chiantigiano, lo stesso che Ugo Chiti, a distanza di settant'anni, ha reso mirabile strumento poetico in *Volta la carta... ecco la casa*.

A conclusione di questo rapido *excursus* attraverso cinque secoli di teatro toscano, riallacciandoci all'ultimo spettacolo di Alessandro Benvenuti, complice oltre che interprete e regista di sé stesso in *Benvenuti in casa Gori*, non possiamo trascurare quella *nouvelle vague* della comicità che, nata con Roberto Benigni, ha prodotto Francesco Nuti, Paolo Hendel, Davide Riondino, Daniele Trambusti ed altri ancor più giovani in ascesa. Questi attorautori, resi noti dal cinema e dalla tv, hanno qualche attinenza con il teatro. Per Benigni è stato l'inizio (*Cioni Mario fu Pietro*), seguito da rari *récit*, puri intervalli in mezzo a tanto cinema, e da una singolare *performance* nell'estate scorsa a Volterrateatro, come improvvisatore di ottave insieme ad uno sparuto drappello di superstiti poeti estemporanei delle campagne toscane. Un po' di cabaret con i Giancattivati per Nuti; un'esperienza più solida per Paolo Hendel, che ha cominciato addirittura intrattenendo il pub-

blico distratto delle discoteche, per poi decollare con il suo *Pigafetta*; dal cabaret e dalla canzone affiora Davide Riondino; con un proprio teatro intimista si esercita Daniele Trambusti, altro ex Giancattivo.

Due casi a parte — ai quali dovremmo riservare uno spazio ben maggiore — sono Alfredo Bianchini e Paolo Poli, colti ed eleganti rappresentanti dell'antica vocazione fiorentina alla battuta sferzante, all'ironia, alla satira impietosa. Virtù esercitate, però, al di fuori di un contesto letterario regionalista, sia pure affrontando anche autori di origini toscane □

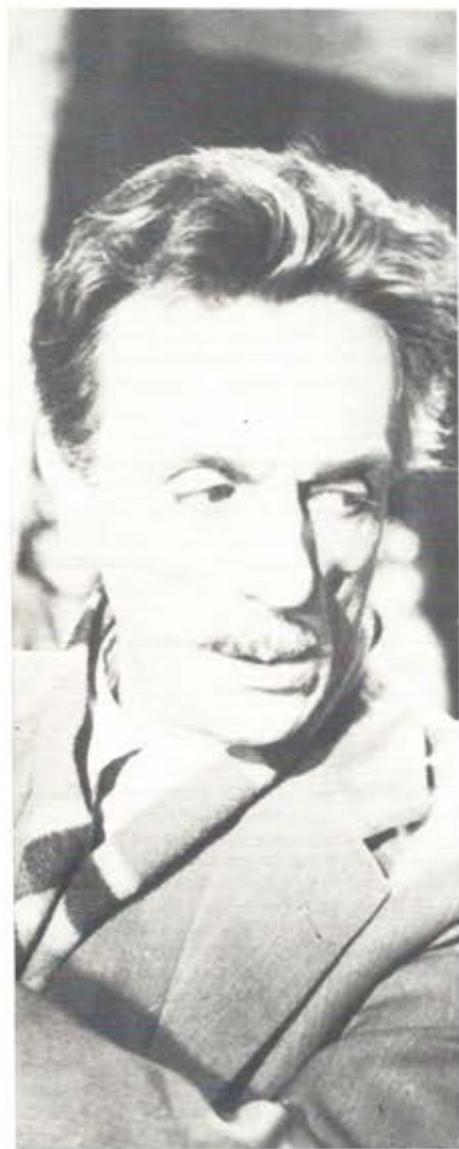
A pag. 64, sotto il titolo, una scena di «In punta di cuore» di Ugo Chiti, rappresentato dall'Arca Azzurra al Teatro Romano di Fiesole: Dimitri Frosali, Giuliana Colzi e Barbara Enrichi. A pag. 65, una scena all'aperto di «Volta la carta», ancora di Chiti. A pag. 66 Alfredo Bianchini nella «Clizia» di Machiavelli, e Alessandro Benvenuti, coautore e interprete di «Benvenuti in casa Gori». A pag. 67 Mario Marotta, l'ultimo Stenterello, e una scena della «Mandragola» di Machiavelli con la regia di Carlo Cecchi. Sotto, interpretazioni di Stenterello di Luigi Del Buono, Maurice Sand e Bartoli. A pag. 68 Caterina Boratto e Simona Peruzzi in «Il cavallier parigino» di Giovan Battista Fagiuoli, regia di Lucchesini, e nella stessa pagina Alfredo Bianchini in un'altra scena della commedia. A pag. 70 Sarah Ferrati. Qui sopra Daniele Trambusti e Paolo Hendel.

I PERCORSI DELLA NUOVA DRAMMATURGIA PARTENOPEA

PARTONO DA EDUARDO E ARRIVANO A BECKETT

Nel Teatro di Rucello, Santanelli e Moscato convivono il realismo e l'irrealità, la nevrosi e il lutto - Ma è il tracciato della riforma eduardiana che continua nelle opere delle ultime leve della scena: da una comicità tradizionale alla satira amara, fino ai territori del grottesco e dell'assurdo.

ANDREA BISICCHIA



C'è un itinerario nella comicità del teatro eduardiano che è anche un itinerario di forme, di stili e di linguaggio, oltre che di umori, di mediazioni sociali, di trasformazioni politiche.

Un'analisi di tale comicità diventa, quindi, un'analisi della sua opera, che, da questo punto di vista, possiamo così tripartire: quella dello sketch, quella delle farse e quella dell'umorismo. Si tratta di un cammino in salita che testimonia quanta pazienza e lavoro occorrono per assottigliare e rendere alte le forme del comico. Col 1922 possiamo datare l'inizio dell'attività di scrittore per il palcoscenico di Eduardo, non ancora quella di commediografo; in quest'anno il giovane attore-autore è scritturato da Vincenzo di Napoli per una rivista di Guido da Napoli (pseudonimo di Giulio Trevisani) intitolato *4 e 4 : 8* che, per il successo strepitoso, diventa *8 e 8 : 16, 16 e 16 : 32*, ecc..

COMICITÀ «BASSA»

Scrivere per una rivista comportava una conoscenza di tempi comici basati soprattutto sull'immediatezza, sul sintetismo, sulla capacità di suscitare la risata e di incatenare l'attenzione del pubblico; nel caso contrario ci si avviava ad un insuccesso assicurato. Il passaggio dagli sketch alle brevi farse avviene nel 1929, con *«Sik-Sik, L'artefice magico»* e con una serie di «numeri» che Eduardo radunerà a memoria, in occasione di uno spettacolo di cui curerà, nella stagione '71-'72, la regia al Piccolo Teatro e che avrà come interprete principale Franco Parenti. Si trattava di *«Ogni anno punto e da capo»*, testo esemplare non solo per le capacità combinatorie dell'autore, ma per chi intende conoscere le origini della teatralità eduardiana e del suo spirito comico. La cicalata in due tempi, come la definirà Eduardo, verrà ripresa nella stagione '88-'89 da Luca De Filippo che, molto opportunamente, si accosta al teatro del padre per gradi, passando dalla farsa scarpettiana (*«O' Scarfalletto»*) è stato un successo

personale) a quella eduardiana, meno distratta dai ritmi del *vaudeville* e più attenta alla comicità rivistaiola degli anni '30, quella di Achille Maresca, con i famosi *«Madama Follia»* e *«Mille ed una sera»*, in cui si mette in mostra Totò; quella di Michele Gualdieri con: *«Italia senza sole»*, *«La rivista che non piacerà»* in cui si affermano Eduardo e Peppino; quella di Giulio Trevisani, per cui Eduardo scriverà i primi *sketch*. Era il tempo dell'Italia fascista, in cui imperava un certo edonismo che esigeva copioni pieni di lazzi comici, intermezzati di canti, arie di operette ecc., mentre i comici del tempo entravano in competizione l'uno con l'altro e nascevano le rivali della Wandissima. Le riviste napoletane, però, erano diverse di quelle milanesi, adoperavano una forma ridotta, non vantavano *soubrettes* scaltrite ed erano sottoposte a molte improvvisazioni, sia nel campo della scrittura che in quello della scenografia e dei costumi. I testi di *«Ogni anno punto e a capo»* nascono da questa situazione, ma anche da quell'accumulo di esperienze in cui spicca la tecnica sancarlinese, quella di Eduardo Scarpetta, rivissuta con nuove invenzioni, nuovi giochi scenici e soprattutto con i mezzi comici dei tre De Filippo che avevano raggiunto il culmine del successo con *Sik-Sik* che, però, registrò una clamorosa caduta a Milano dove, per un momento di fame, ricorda Peppino, il colombo e la gallina usati nello spettacolo furono portati al cuoco di un ristorante. Eduardo smentì la cosa con queste parole: «Tu sai quanto amo il teatro e voglio bene alle bestie, come avrei potuto mangiare due compagne di scena?».

Testi come *«Uomo e galantuomo»*, *«Ditegli sempre di sì»*, *«Chi è chiù felice 'e me»*, tutti ripresi da Luca in questi anni, nascono da una comicità che lentamente passa dalla situazione all'uomo. Bisogna attendere il dopo-guerra perché con *«Napoli milionaria»* (1945) e *«Filumena Marturano»* (1946), ripresa recentemente da Valeria Moriconi, si assista alla «riforma» eduardiana e all'affer-



mazione dell'umorismo, di una comicità non più legata alla parodia, all'accidente, ma allo statuto sociale.

SPERANZA LAICA

Eduardo affonda il suo bisturi all'interno di una società travagliata, alla ricerca di sé, mentre rende la sua arte più tormentata, più consona a trasformare la denuncia in accusa con i mezzi più sofisticati dell'umorismo. In questa società, fa della famiglia il microcosmo di una visione molto ampia e dell'uomo l'essere responsabile della propria storia, perché incarnato nell'esistenza e legato indissolubilmente alla vita, anche quando ricerca la via del gioco o della magia.

«*La grande magia*» è del 1948; la ripresa fat-tane da Strehler nella stagione '85-'86 ha dimostrato come l'arte di Eduardo non solo travalichi la napoletanità, ma abbia una dimensione europea. Questo tentativo verso un teatro che va oltre i nostri confini è stato tentato anche da Marcucci che, proprio in «*Filumena Marturano*», partendo dall'indicazione di una mia monografia su Eduardo, ha ricavato motivi strinberghiani, soprattutto in quel primo atto, costruito sull'odio e sul rancore di una coppia che non si risparmia nessuna accusa e non evita alcun colpo velenoso. Col passare degli anni, intanto, la comicità di Eduardo si fa sempre più amara, viene a

contatto con la società dei consumi, con i falsi sentimenti, con le ingiustizie («*Il sindaco del rione sanità*» è stato magistralmente ripreso da Turi Ferro), con la contestazione, la demagogia, la mediocrità e la corruzione. Nell'amarezza, Eduardo sa trovare un po' di speranza non certamente cristiana, ma laica, perché concentrata nella fede dell'uomo, nelle sue capacità di resistenza o nella lotta che gli ha fatto conoscere il destino crudele della necessità.

La difesa non può essere la rassegnazione, ma la ribellione consapevole. Non si rassegna Guglielmo Speranza, protagonista di «*Gli esami non finiscono mai*» (1973), una commedia che andrebbe sicuramente ripresa perché condensa cinquant'anni di storia italiana, attraverso le vicende del protagonista che mettono a nudo brandelli miserabili di vita vissuta all'insegna di continui fallimenti.

SCENA NOTTURNA

Io credo che il teatro napoletano, dopo Eduardo, parta proprio da qui, non tanto attraverso una rivolta formale, quanto attraverso l'impianto drammaturgico che tiene ben presente il momento di crisi e l'ansia di ribellione e che sa avvalersi di un linguaggio tanto più aderente alla realtà, quanto più questa mostra il volto della degenerazione, della devianza, della trasgressione. Manlio

Santaneli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato conoscono la lezione eduardiana (personaggi come Carolina Bellavita possono considerarsi il «doppio» di donna Amalia di «*Napoli milionaria*»). Il loro teatro cerca però di andare sempre più verso il «basso», verso la malattia o la patologia, rovesciando alcuni temi cari ad Eduardo come la famiglia, la morte, l'ingiustizia. È una teatralità che tenta di fare convivere Eduardo con Beckett, il realismo con l'assurdo, la nevrosi con il lutto, ed in cui anche la comicità sa di nero, di catrame.

Alcune figure femminili come quella di Carolina («*Carolina Bellavita* di Manlio Santaneli), di Clotilde («*Ferdinando* di Annibale Ruccello), la Signora («*Pièce noire* di Enzo Moscato) hanno la grandezza di ben note figure femminili del Teatro di Eduardo, anche se proiettate verso un avvenire che non permette soluzioni moralistiche e che fa intravedere una Napoli notturna, fosca, in cui dominano il senso del male ed i brividi della morte, rappresentati con l'arma del grottesco e di un tetro umorismo. □

Nella pagina precedente, e qui sopra, immagini di Eduardo a ritroso nel tempo: al Teatro San Ferdinando (1976), nello stesso luogo con Delia Scala (1956) e in «*Miseria e nobiltà*» (1954).

A NAPOLI DUE ORGANISMI SI SPARTISCONO
QUASI SIMMETRICAMENTE PIAZZE E FLUSSI FINANZIARI

L'ESTRO PARTENOPEO IN CONFLITTO COL BUSINESS

Manca una struttura pubblica di riferimento, l'intervento del Comune è irrilevante e sono insufficienti i finanziamenti per realizzare «prime» di rilievo nazionale - Sedi prive di un ruolo definito, strutture in attesa di una direzione prestigiosa, mancanza di scelte artistiche coraggiose ma, in questo panorama buio, il promettente vitalismo del giovane teatro.

LUCIANA LIBERO



«Napoli — secondo Alfredo Balsamo — è una città che ti consente di fare tutto, fino al momento in cui non se ne accorge. A quel punto non fa nulla per ostacolarli e nulla per aiutarli a continuare la tua opera». Alfredo Balsamo è il direttore del *Circuito Teatrale Regionale Campano*, organismo di distribuzione teatrale, che conta più di trecento spettacoli (sono dati della scorsa stagione), rappresentati in diciannove comuni del Napoletano e della regione per un totale di 120.533 spettatori; due teatri a Napoli e un incasso lordo di circa 600 milioni. Tra Ministero, Regione, Provincia e Comuni il Circuito arriva a un budget di circa tre miliardi. Distribuisce teatro per adulti e per ragazzi, promuove una rassegna sperimentale, *Effetto Teatro*, un giornale e altri vari progetti.

Il Circuito è uno dei «colossi» della distribuzione napoletana e, unitamente al *Consorzio Teatro Campania* (altro organismo, ma associativo, di compagnie che pure distribuiscono teatro nella regione), condiziona fortemente, nel bene e nel male, l'attuale situazione teatrale campana.

Ma lasciamo parlare Balsamo, che è anche organizzatore della compagnia *Gli Ipocriti*, nonché direttore del Circuito: «L'esperienza è stata positiva. Se si pensa che abbiamo cominciato soltanto nel 1983 i risultati sono molto soddisfacenti, i teatri di provincia vanno benissimo e noi abbiamo acquistato credibilità presso i comuni. Le difficoltà certo esistono e riguardano questa famosa legge regionale (6 maggio '85 n. 48, che prevede interventi in campo teatrale e musicale n.d.r.), l'assenza di un interesse del Comune verso questi problemi e la mancanza di un assessore e di un interlocutore politico». Al Comune di Napoli, infatti, dallo scioglimento della giunta Valenzi, si sono susseguiti tre assessori alla Cultura che sono intervenuti po-

co o nulla sull'argomento. «E così, — aggiunge Balsamo — quest'anno, si è fatto soltanto una specie di *Estate a Napoli* con quattro o cinque spettacoli». Della organizzazione si occuperà De Fusco con un *Festival dei Festival* che prevedeva, in apertura, l'ultimo spettacolo delle *Ville Vesuviane*, e cioè *Il maestro di Cappella* di Cimarosa con la coreografia di Amedeo Amodio e con Elisabetta Therabust, in coproduzione con *Aterballo*, quindi spettacoli della *Versiliana*, dell'*Estate Veronese*, e di *Taormina*.

Ma torniamo ai problemi di produzione e distribuzione. Rintanato al quarto piano del *Teatro Bellini*, un antico e bellissimo teatro dell'800 nel cuore della città storica, tra via Costantinopoli e il Museo Nazionale, c'è Tato Russo, regista e direttore della compagnia *Nuova Commedia* e vicepresidente del Consorzio che gestisce altri 14 comuni, tra cui i capoluoghi della regione, Salerno, Caserta e Avellino, con flussi finanziari analoghi al Circuito e una gestione pressoché equivalente. Tato Russo, insieme ad una società di gestione, ha attualmente rilevato il Bellini che è in via di ristrutturazione. Lo spazio si è inaugurato ad apertura di stagione e per l'occasione è stato previsto l'allestimento de *L'opera da tre soldi* di Brecht, con attori in prevalenza napoletani. Democristiano, Russo è orgoglioso di questa iniziativa che restituisce alla città un glorioso teatro.

E qui si apre un'altra importante questione, l'annoso problema del *Mercadante*. Dislocato su Piazza Municipio, prospiciente l'imponente mole del Maschio Angioino, vicino all'entrata del Porto, il settecentesco teatro di proprietà del Comune attende una destinazione. Restaurato in gran parte con i finanziamenti del Banco di Napoli, attualmente il *Mercadante* funziona come succursale del *San Carlo* e vi «passano» gli spettacoli di Roberto De Simone o iniziative illustri come la

Mostra su Eduardo. Sede ideale di un Teatro Pubblico, attende un accordo politico sia sul tipo di configurazione — Ente, Stabile, ecc. — sia sulla direzione artistica, che non potrebbe che essere altolocata e di prestigio. Intanto continua a mancare nella città del teatro una struttura pubblica di riferimento, che valorizzi e utilizzi la ricca vena teatrale e la nobile tradizione drammatica della città. Il risultato è che il teatro a Napoli è, di fatto, gestito al di là delle differenze politiche e giuridiche e dei territori di intervento, da due organismi simili nei contenuti e nella filosofia teatrale. Questi hanno operato una spartizione simmetrica delle piazze e dei flussi finanziari, che sono notevoli, ma non sufficienti, a quanto pare, a varare «prime» nazionali a Napoli, o ad ospitare spettacoli ed eventi di rilievo internazionale. Che senso ha allora questa divisione? «È che non c'è — spiega Russo — alcuna volontà di gestione comune, perché ognuno vuole amministrare il proprio spazio, sia esso pubblico o privato. Ma questo è più un problema dell'organismo pubblico che nostro, che siamo un'associazione di compagnie».

Ma ciò che è più grave è la quasi totale mancanza di scelte artistiche. Sorprende, infatti, in queste conversazioni, la sequela di termini «tecnici»: la «chiamata», l'«incasso», la «piazza buona o cattiva», il «vai pari» o «vai sotto»; è come se fosse ritornata nella città, dopo la scomparsa di Eduardo, la figura buonanima di Don Eugenio Alicino, il leggendario impresario delle *Folies Bergères*. Il teatro diviene così un florido affare commerciale, un *business* (pronunciato alla napoletana) che recupera la tradizione impresariale e capocomicale della città. Manca del tutto una figura di direzione artistica che stabilisca criteri di selezione delle compagnie, che svolga non solo un servizio distributivo, ma anche di informazione teatrale.

Il discorso si fa arduo e intricato perché coinvolge numerose responsabilità: *in primis*, l'invadenza del politico che è spesso l'unico a scegliere. «Il guaio — aggiunge Tato Russo — è che più il Comune riceve teatro più chiede e chiede, sempre più, in una direzione commerciale. Il problema delle scelte artistiche è comune a tutto il teatro italiano, perché quando si portano gli attori di cinema a teatro per richiamare pubblico, quando c'è il commercio della cultura, allora non c'è cartellone che tenga». «Non si può avere una figura di direzione artistica — è, infatti, anche il parere di Balsamo — perché ciò presuppone scelte precise da imporre laddove spesso sono i Comuni e gli assessori a decidere e a sostenere il cosiddetto *star system* teatrale».

Che cosa resta allora da vedere a Napoli? Nel *Cilea*, gestito dal Circuito, *Assunta Spina*, con la regia di Salvetti, o *'Na santarella* di Scarpetta, o *Pericolosamente insieme*, con la coppia Aldini-Bongusto, o *Le donne saccenti*, compagnia Calindri-Villi. Poi capita un Bucci o un Randone, un testo di Santanelli. E magari l'interesse produttivo verso i nuovi autori, a proposito di Santanelli, si sposta sulle sponde più ricettive del Beneventano, che dedica il suo Festival a importanti produzioni. Anche quest'anno, infatti, era composto da allestimenti realizzati appositamente ed ispirati a *Le lingue vincenti*, e non sconfitte come la scorsa edizione.

A questo punto va segnalata, accanto a questa attività contraddittoria della gestione dei cartelloni e delle piazze, l'importanza di un



piccolo spazio napoletano che, con i suoi 400 posti ed una conduzione improntata al supporto produttivo, oltretutto logistico, al teatro sperimentale e ai nuovi autori, si è conquistato, in otto anni di attività, un'identità precisa e un pubblico giovane e spesso attento. Situato nei quartieri spagnoli, vera e propria *casbah* napoletana, il *Teatro Nuovo*, gestito da Igina di Napoli e Angelo Montella, si è fuso di recente con la compagnia superstita di Ruccello, il *Carro*, fondando, come era già negli intenti dello scomparso autore napoletano, un Centro di produzione. Quest'anno gli spettacoli di Marina Confalone e di Enzo Moscato hanno dimostrato un chiaro orientamento verso le novità drammaturgiche e le ospitalità si sono segnalate tra i migliori spettacoli di ricerca della stagione.

Al Teatro Nuovo è nato *Tango glaciale* di Martone, e sono passati tra gli altri i Magazzini, Santagata e Morganti, Cecchi, De Bernardinis, Corsetti. Dotato anche di una sala *underground*, è spesso possibile vedere due spettacoli in una sera, tra le 21 e mezzanotte. A completare il quadro vanno aggiunti il vomeresse *Teatro Diana*, rigorosamente dei

«privati» signori Mirra, che presenta un cartellone di tutto rispetto con pochi, ma validi spettacoli italiani; e il Politeama, infine gestito dal produttore e impresario Scarah. Sulla nobile via Chiaia una vecchia compagnia, la *Stabile napoletana* di Luisa Conte, sciorina ogni sera il repertorio antico: Viviani, Petito, Scarpetta. Sala in velluto rosso, la «bomboniera» — com'è chiamata dai napoletani — ha un suo pubblico di *aficionados*. Nei quartieri residenziali, in un patrizio palazzo settecentesco, un *pool* di imprenditori ha restaurato il teatro di corte di Villa Patrizi. Negli intenti dei soci, industriali come Valentino e Buontempo, e della presidentessa Maria Pia Paliotto, dovrebbe diventare un centro culturale, che abbraccerebbe varie arti, il teatro, il restauro e la cultura come una sorta di *Beaubourg* napoletano. Ma l'inesauribile serbatoio creativo della città, ricco di autori, registi, attori, scenografi, tecnici e musicisti, raramente trova sfogo nei vertici impresariali o nelle strutture pubbliche. E il rapporto degli artisti con Napoli resta di amore e odio come già avvenne per Eduardo, ai suoi tempi. □

DALLA SPERIMENTAZIONE AI FESTIVAL

DE FUSCO, L'UOMO NUOVO DI NAPOLI

«Per organizzare una grande rassegna occorre il consenso, ma non c'è nei miei programmi alcuna ostilità nei riguardi del teatro di ricerca».



Luca De Fusco, trentun anni, napoletano, un passato «sperimentale» alle spalle, è oggi «l'uomo nuovo» del teatro a Napoli. Direttore artistico del *Festival delle Ville Vesuviane*, nato di recente ma già divenuto uno degli appuntamenti più prestigiosi della Campania, e consulente del sindaco Lezzi, socialista, per la risorta *Estate a Napoli*, il giovane De Fusco è forte di amicizie importanti e mostra capacità organizzative. A De Fusco abbiamo chiesto le ragioni del suo mutamento, non solo artistico, che lo ha portato così rapidamente ad occupare un posto di rilievo nel panorama teatrale campano. «Le sembrerà un paradosso — risponde Luca — ma esiste una coerenza interiore, nel

senso che, già negli anni passati, nella mia esperienza sperimentale, mi sono sempre occupato di scrittura, come il lavoro su Borges ad esempio. Va detto inoltre che la sperimentazione ha preso ad un certo punto strade diverse: da una parte il cosiddetto *postmoderno*, dall'altra la cultura *rock* o americana. Io credo di essere arrivato al teatro "tradizionale" in maniera non tradizionale, nel senso che in questi anni, sia come regista che come direttore del Festival, ho cercato testi inediti o scritti appositamente per il Festival. Sono convinto che il rinnovamento teatrale passi attraverso il rinnovamento drammaturgico, e questa è una scelta che ha dei costi, perché è più difficile convincere una compagnia

a fare il *Turcaret* che non la *Locandiera*. Per quanto poi riguarda il "potere" è chiaro che per inventare un festival a livello nazionale, che usufruisce di denaro pubblico, occorre cercare non protezioni, ma consenso». Per ciò che riguarda l'assenza di un discorso sperimentale all'interno del Festival, occorre dire — aggiunge De Fusco — che «ci sono stati dei tentativi in tal senso, che non sono andati in porto per ragioni tecniche. Comunque, c'è il problema che con una platea di più di mille persone si deve spesso conciliare qualità e vendibilità. Ma sarei felicissimo se dai gruppi sperimentali napoletani venisse una proposta in questo senso, che però tenga conto di alcune esigenze». L.L. □

NAPOLI E L'AVANGUARDIA

«Teatri Uniti» laboratorio per la ricerca



Una tra le proposte più interessanti, emesse ultimamente a Napoli è stata la costituzione di *Teatri Uniti* che — come è scritto nel programma di presentazione — è un «laboratorio permanente per la produzione e lo studio dell'arte scenica contemporanea». Nato dall'incontro di *Falso Movimento*, *Teatro dei Mutamenti* e *Teatro Studio* di Caserta, gruppi storici dell'area napoletana, *Teatri Uniti* ha già al suo attivo produzioni qualificate come il *Filottete* di Martone, o coproduzioni con altre strutture (è il caso de *Le Troiane*, diretto dal belga Salmon in collaborazione con Gibellina, Barcellona e Avignone) o, ancora, il rapporto con i nuovi autori come per *Partitura* di Moscato, messo in scena da Servillo.

Ma al di là delle proposte artistiche di sicuro interesse, la novità di *Teatri Uniti* è soprattutto nel modulo produttivo che sceglie Napoli come identità artistica, ma che tenta di muoversi a raggiera su un'area internazionale.

Privi, per ora, di un teatro (c'è un progetto di uso della Chiesa S. Aniello a Caponapoli) Martone, Servillo e Neiwiller si muovono nella conflittuale realtà napoletana con logiche un po' diverse dalle solite.

«Non amo — dice infatti Martone — inserirmi nelle beghe locali, occuparmi di chi dirigerà il *Mercadante* o di altro. *Teatri Uniti* fa delle cose ed è con questo che bisogna confrontarsi».

Progetti in cantiere ce ne sono molti. Martone ha fatto a Gibellina la sua prima regia lirica, *Oedipus rex* di Stravinskij, con l'Orchestra Sinfonica di Gibellina e Franco Citti nel ruolo del narratore, e ha allestito *Seconda generazione*, lavoro conclusivo sulla tragedia, dopo il *Filottete* e *Neottolema*. Per l'anno nuovo, invece, Neiwiller firmerà *Dedicato a Beuys*, con musiche dal vivo di Steve Lacey e si realizzerà infine il progetto di Leo De Bernardinis su *Il Teatro di Eduardo*, anche questo promosso da *Teatri Uniti*. L.L. □

Nelle illustrazioni, protagonisti e momenti della scena napoletana d'oggi. A pag. 74, sotto il titolo, Leopoldo Mastelloni e, a pag. 75, Bruno Cirino durante una prova, nel 1980. A pag. 76, una scena di «Turandot» con Lina Sastri, regia di Luca De Fusco e in questa pagina Angela Pagano, Isa Danieli e Fulvia Carotenuto nell'ultimo atto di «Festa al celeste e nubile santuario» di Enzo Moscato (foto sotto).

INCONTRO CON UNA STAR DELLA «NOUVELLE DANSE»

L'ESTATE AVIGNONESE DI KARINE SAPORTA

«Avignone è la consacrazione anche per i coreografi - Le rassegne di Montpellier e di Lione sono giovani, hanno bisogno di crescere».

DOMENICO RIGOTTI

«**Q**uello che mi interessa sono le persone che muovono verso territori inesplorati, che hanno lasciato le vecchie strade percorse da troppi passi». Chi parla così è Karine Saporta, viso di porcellana di Meissen, occhi come carboni ardenti, figura emergente della *nouvelle danse* francese consacrata *star* suo malgrado, forse, all'ombra del Palais des Papes. È grazie a lei infatti, e al credito che le ha concesso Alain Crombecque, se al quarantunesimo Festival di Avignone la danza ha vissuto qualche momento esaltante. A parte naturalmente lo scontato successo ottenuto dal *guru* Merce Cunningham, un sovrano che per la terza volta dall'America riapprodava nella città sul Rodano, è stata la rassegna molto off, molto «postmoderna» pilotata dall'energica danzatrice-coreografa di origine spagnola, ma anche russa (*Charte blanche a Karine Saporta*) che ha mosso le acque piuttosto pigre di quest'ultima edizione della manifestazione provenzale.

Bilanci, anche a proposito del suo ultimo spettacolo inserito nella rassegna (*La fiancée aux yeux de bois*, titolo da vecchio romantico *fabliau*, una coreografia piena di fantasmi e nostalgie) dopo la conclusione di questo breve festival inserito nel più ampio festival (ma Karine non ama questa definizione) non ne vuole trarre. «Sono i fatti a dire se abbiamo fatto bene. È il pubblico solo che lo può dire. Noi danzatori, noi coreografi, siamo come dei monaci che devono operare in silenzio. Appartendiamo ad una sorta di ordine religioso che deve stare fuori dal mondo».

UN MAZZO DI CARTE

Disarmante Karine. Nella piccola *hall* dell'Hotel d'Angleterre dove mi riceve, mi appare nel candidissimo abito che indossa come una figura uscita dalle pagine del *Grand Meaulnes*. O forse no, uscita da una sequenza di un film di Buñuel.

Le risposte sono più nei suoi grandi occhi che ti fissano che nelle parole.

«Sì, ho davvero avuto carta bianca nello sce-



gliere e nel presentare gli invitati della grande famiglia di coreografi cui appartengo anch'io. Sì, è vero molti fra di loro sono lontani dalla mia sensibilità, ma sentivo che dovevano essere presenti. Di tutti, il solo veramente vicino al mio modo di pensare è forse l'americano Mark Tompkins. Con il suo *Nouvelles* ha lavorato su Gertrud Stein. In altre parole applicare alla danza la *déconstruction* del linguaggio: una strada che è un po' anche la mia. Una strada sulla quale mi ha messo mio padre. Che mi ha insegnato mio padre, lo scrittore Max Saporta. Conosce? È tradotto anche in italiano. Così come le parole, anche i gesti, i movimenti del corpo, bisogna che siano usati come un mazzo di carte. Da comporre e scomporre in continuazione...».

— Suo padre come primo maestro. Ma quali veri modelli, quali veri insegnanti l'hanno influenzata?

C'è un silenzio, difficile da rompere.

— Forse Pina Bausch?

«Pina Bausch è un grande coreografo. Un grande autore. Oggi vero coreografo lo si è solo se si è autore. Autori sono coloro che sanno leggere dentro al mondo. Pina Bausch questo lo fa con genio».

— E Béjart, quale influenza ha ancora Béjart sui nuovi coreografi?

Karine Saporta preferisce dire quello che non ama di Béjart.

«Non mi piace la sua filosofia. È artificiale. Non mi piace nemmeno il gioco delle sue immagini».

— Tuttavia, come Béjart lei pensa che la danza sia veramente l'arte del nostro secolo, e del futuro?

IL CORPO E IL TEMPO

«La nostra è un'arte fragilissima. Nel senso che si consuma nell'attimo stesso in cui si fa. È costantemente legata all'esercizio fisico e l'esercizio fisico ha bisogno di tempo, e il tempo vola via in fretta...».

Anche ad Avignone? A proposito: è vero, come qualcuno sostiene, che ad Avignone la danza non ha più un ruolo di protagonista? Che è insidiata dai festival di Montpellier e di Lione?

«Per nulla affatto. Avignone è e continua a rimanere una vetrina internazionale. Un debutto qui è più importante che in qualsiasi altro posto. Quanto al Festival di Montpellier e alla Biennale di Lione, sono rassegne ancora giovani. Hanno bisogno di crescere. Montpellier ha bisogno di scelte oculate, c'è ancora troppa roba che in un festival non dovrebbe arrivare. Lione deve darsi un indirizzo preciso: non stare con un piede nel passato, nella tradizione, e con l'altro piede nel nuovo, nel moderno».

Parola di Mademoiselle Saporta. Parola di giovane coreografa che con i suoi splendidi occhi sa leggere nelle cose del mondo quasi come un profeta. Almeno, è l'impressione. □

Nella fotografia, Karine Saporta.

INTERVISTA CON LA STAR DEL TANZTHEATER DI BOCHUM

REINHILD HOFFMANN FUORI DALLE ETICHETTE

«Sono stata formata da Kurt Jooss, come Pina Bausch e Susanne Linke, per cui ci hanno accomunate nel neoespressionismo tedesco - In realtà sviluppiamo ricerche autonome: mentre Pina compone dei collages, io parto dall'improvvisazione per arrivare alla forma - Penso che la sensibilità emozionale debba essere in ogni caso sorretta da un pensiero».

ELISA VACCARINO

R einhild Hoffmann è tornata in Italia con la sua compagnia, il *Tanztheater* della *Schauspielhaus* di Bochum, per presentare a «Torino Danza» il suo fortunato *Callas*, sulle arie della "divina" Maria, creato nel 1983.

Insieme a Pina Bausch e Susanne Linke (sono nate tutte e tre nei primi anni '40 e sono passate tutte e tre a Essen attraverso il *Folkwang Tanzstudio* di Kurt Jooss, l'autore del *Tavolo verde*, il più coraggioso e nobile balletto antimilitarista degli anni '30), costituisce il nucleo storico al femminile del cosiddetto neoespressionismo coreografico tedesco degli anni '70.

Dal '75 al '77 la Hoffmann ha diretto proprio il *Folkwang Tanzstudio*, dal '78 all'81 ha guidato insieme a Gerhard Bohner, cui si deve il riallestimento del *Balletto triadico* di Schlemmer, il *Tanztheater* di Brema, che ha poi continuato a dirigere da sola fino all'86. L'anno successivo la compagnia è stata ingaggiata dalla *Schauspielhaus* di Bochum, teatro istituzionalmente dedicato alla prosa, che per la prima volta ha aperto stabilmente le porte alla danza e che è stato diretto tra gli altri da Claus Peymann, grande contestatore del «sistema», licenziato dal teatro di Stoccarda per aver messo in scena una pièce di Ulrike Meinhof, una delle protagoniste degli «anni di piombo» in Germania.

HYSTRIO - Jooss è uno dei pilastri della danza moderna tedesca; che cosa ha significato per lei essere allieva di un maestro dell'anima e del corpo?

REINHILD HOFFMANN - In realtà sono stata sua allieva solo per un anno, l'ultimo del mio corso di studi al *Folkwang Studio* di Essen, ma ho avuto la fortuna di lavorare con lui come danzatrice al festival di Salisburgo, con una piccola compagnia di ex allievi formata appositamente. Con lui si studiava eucinetica (tecnica del movimento armonico) e coreutica (il sistema di movimento nello spazio di Rudolf Von Laban, padre fondatore dell'*Ausdruckstanz*), e alla fine di ogni semestre si presentava una creazione propria, un a solo o una coreografia per il gruppo. Alcune delle cose migliori che conosco le ho viste proprio ai saggi.

H. - Ha frequentato gli stessi corsi di Pina Bausch?

R. H. - Quando sono arrivata io, Pina era appena stata richiamata dagli Usa, dove aveva ottenuto una borsa di studio, proprio da Jooss che aveva intenzione di formare una nuova compagnia. Lei allora danzava per Jean Cébron, ex danzatore di Jooss, che lavora soprattutto sulla concentrazione e sulla tecnica.

H. - È stata compagna di studi anche di Susanne Linke?

R. H. - Susanne proveniva dalla scuola di Mary Wigman, maestra teorica, coreografa e danzatrice di straordinaria forza espressiva, presso la quale si era formata; abbiamo dato gli esami insieme, poi

io me ne sono andata per tre anni e ho lavorato come danzatrice; al ritorno l'ho trovata a Essen nella compagnia di Jooss, insieme a Pina.

L'INFLUSSO DELLE ARTI VISUALI

H. - Pensa che sia giusto per voi tre parlare di «movimento neoespressionista»?

R. H. - Mi sembrano più che altro coincidenze, perché subito dopo Pina ebbe la proposta di trasferirsi al teatro di Wuppertal e l'intera compagnia la seguì. Susanne, invece, rimase come coreografa e io come danzatrice; poi ho cominciato a fare anch'io qualche creazione, già quattro anni prima di trasferirmi a Brema; ho vinto un premio al concorso di Colonia nel '75 con *Fin al punto* insieme a Carlos Orta, che adesso è negli Usa e fa parte della compagnia di José Limón, e ho avuto anche un altro premio a Parigi. In quegli anni la gente cominciò a seguirmi. Hans Züllig, il direttore della scuola mi pregò di rimanere, di lavorare sulla coreografia, con pochi soldi, 800 marchi di allora. È la critica, comunque, che ha fatto di noi un movimento, più fuori dalla Germania che in patria, dove non è stato facile farci notare e accettare, contrariamente a quello che si pensa comunemente. Quando mi sono trasferita a Brema e sono arrivati gli inviti per le *tournées* hanno scoperto che Pina, Susanne e io venivamo dalla stessa scuola, avevamo la stessa età, un po' la stessa storia; solo adesso dopo tanti anni di lavoro io stessa vedo con più chiarezza cosa è successo; adesso mi rendo conto del terreno su cui lavoro; prima era un fatto esistenziale. Caso mai, le analogie mi sembrano più marcate con le arti visuali; la generazione del dopoguerra ha manifestato nel cinema, nella musica, sulla scena, un tipo di attenzione e di interessi piuttosto simili; a quel tempo, intorno al '78, a Brema nel mio stesso teatro lavoravano Peter Stein, Michael Grube, Fassbinder, Jutte Lampe e Bruno Ganz; e si parlò allora espressamente di uno «stile di Brema» per tutti noi.

H. - Ha mai affrontato l'America?

R. H. - Dopo il premio di Colonia, sono stata quasi un anno a New York con una borsa di studio; sono andata dappertutto, e non solo alle lezioni e agli spettacoli di danza. Cercavo tutte le cose nuove, le *loft performance*, i minimali, tutti gli epigoni di Lucinda Childs, che era allora molto in voga; quello di New York è per me un ricordo globale, non solo legato alla danza.

H. - Ha una figura storica di riferimento nell'*Ausdruckstanz*, come Susanne che, per esempio, si ispira alla pioniera Dore Hoyer, e vuole ricostruirne gli a soli?

R. H. - No, il caso di Susanne è particolare; io la Hoyer non l'ho neanche mai vista; la mia ispirazione pesca direttamente nelle emozioni personali.



DOVE VA IL TANZTHEATER

H. - Dove sta andando oggi il Tanztheater tedesco?

R. H. - Non credo che ci si possa porre il problema in questi termini; non è in un'etichetta che si possono cercare le connessioni, le strade; ognuno lavora su una via diversa, anche perché ogni danzatore porta un contributo personale negli spettacoli. È sempre stato questo il senso della danza moderna, in Europa e in America. È necessario soltanto avere una comprensione di base comune per il movimento, come sostiene Cêbron. La scuola tedesca, sull'esempio di Laban che ha inventato un suo modello di notazione coreografica, esige la riflessione sul corpo e sul gesto; forse è proprio questa la lezione di Jooss a tutti noi: saper governare la sensibilità emozionale con un saldo pensiero teorico, sapere perché stiamo facendo quello che stiamo facendo nel lavoro di improvvisazione.

H. - Come elabora gli spettacoli con la sua compagnia?

R. H. - Ci sono dentro così tante nazionalità, così tanti mondi, che si parte da una sovrabbondanza di contenuti che è necessario depurare e organizzare sulla base di un vocabolario comune, cui ciascuno apporta la sua intenzionalità e intensità personale. Sono io a fornire a ognuno un *feed back* per spingerlo a tirar fuori il suo linguaggio corporeo rispetto al senso del soggetto proposto. Assegno dei compiti relativi a questo tema e i danzatori lavorano sul movimento, ma anche su altri elementi, come la musica e la parola. Nel loro temperamento, nella loro cultura trovo già un materiale ricchissimo a disposizione. Negli Stati Uniti c'era una scuola per ogni stile; qui, invece, da un terreno d'intesa uguale per tutti si passa al lavoro personale di ciascuno.

MATERIALI BIOGRAFICI

H. - Ma che differenza c'è tra la sua tecnica compositiva e quella di Pina Bausch?

R. H. - Lei sceglie pezzo per pezzo; il soggetto verrà alla fine del *colage*; io dò l'argomento in partenza ai ballerini; si comincia con l'improvvisazione, ed è provando e riprovando che si arriva alla forma, cambiando gli elementi iniziali, in una circolazione continua di idee e di mutamenti, che si intersecano e crescono piano piano. Questo metodo è maturato soprattutto da Fôhn in poi e si è sviluppato sempre più fino all'ultimo lavoro di Brema, prima che ci trasferissimo

a Bochum, *Machandel*, cioè *Ginepro*. Lavoro sulle biografie; chiedo ai danzatori di spiegare qualcosa della loro vita, della loro esperienza. Con *Re e Regine*, ad esempio, volevo proprio parlare dell'argomento del titolo; abbiamo scelto i simboli e gli oggetti improvvisando e rifinando per mesi e mesi. Ogni interprete può leggere, ricordare, esprimersi come preferisce, parlando nella propria lingua, usando i suoi modi di dire. Non ci si ferma mai al primo impulso; le sequenze scelte devono essere coerenti con l'argomento del pezzo.

H. - Come sviluppa il suo lavoro sugli oggetti, che compaiono tanto numerosi in scena?

R. H. - Parto da un'assoluta libertà d'uso; hanno una loro identità precisa, vivono in palcoscenico, magari si trasformano, ma diversamente che nei brani di Pina stanno dentro al contesto del pezzo.

H. - Si può parlare di una seconda generazione di quello che si usa chiamare neoespressionismo tedesco?

R. H. - Purtroppo non ci sono sufficienti scambi tra teatri e io ho poche occasioni di vedere lavori nuovi. So che esistono gruppi giovani come *Laokoon*, la *Tanzfabrik* di Berlino, Vivienne Newport, che prima lavorava con Pina Bausch, e Brigitte Trömmeler; e ci sono i giovani coreografi anche nei grandi teatri come Francoforte dove opera Billy Forsythe, americano trapiantato in Germania, e anche da noi; comunque, ancora una volta ha ragione Jean Cêbron: l'*Ausdruckstanz* è dovunque, perché senza espressione la danza non funziona.

H. - La scelta di trasferirsi a Bochum ha già dato frutti? Intende rimanerci?

R. H. - In confronto alle compagnie libere, private, siamo per così dire privilegiati, visto che operiamo in un'area economicamente in crisi, dove la siderurgia perde operai e crescono i disoccupati. Abbiamo un pubblico attento, che viene anche da Dortmund e da Düsseldorf; lavoriamo anche troppo; nello stesso teatro c'è la compagnia di prosa, con cui vorremmo collaborare, ma per ora dobbiamo esibirci noi quando loro stanno preparando qualcosa di nuovo. Il nostro *Tanztheater* è stato un'esperienza inedita nella zona, anche se non siamo lontani da Wuppertal, dove opera Pina Bausch; e la buona accoglienza non era affatto scontata. Ancora oggi il *Tanztheater* tocca idee e sentimenti non indolori. □

In alto, un momento del balletto «Callas» della Hoffmann.

Un'ardente Francesca in un girone dantesco

FRANCESCA DA RIMINI, di D'Annunzio. Regia (di mestiere) e riduzione (intelligente) di Aldo Trionfo; collaborazione di Cherif. Scene e costumi Giorgio Panni. Musiche (non sempre pertinenti) a cura di Paolo Terni. Con Elisabetta Pozzi (dentro la tragedia), Virginio Gazzolo (professionale); Carlo De Meo, Edoardo Scatà, Gian Luigi Fogacci, Marco Maltauro, Carla Celani, Annarita Chierici, Paolo Capra, Sandro Palmieri, Veronica Rocca, Giancarlo Condé, Denny Cecchini. Produzione La Versiliana e O.S.I. di Roma.

In Versilia, D'Annunzio concepì *Francesca da Rimini*, una tragedia dalla lingua ridondante, con un eccesso di *bric-à-brac* e superfluità metriche. La scrisse per Elconora Duse, sua amata e paladina, di cui ebbe a dire: «Non odo quel ch'ella dice; intendo quel che non dice». L'opera fu finanziata dalla stessa Duse che, a seguito dell'insuccesso della prima, avvenuta al Costanzi di Roma nel 1901, si addebitò le cause della mancata riuscita. D'Annunzio eliminò circa mille versi dei dodicimila iniziali e in *tournee* (Vienna, Berlino), lo spettacolo si riscattò.

A distanza di mezzo secolo dall'ultima rappresentazione del 1938 (Andreina Pagnani nel ruolo di Francesca), Aldo Trionfo, dopo il buon esito de *La città morta*, ha provveduto ad una vera e propria opera di restauro e di pulizia di quel «poema di sangue e lussuria» colmo di anticaglie medioevali, di arredi, armature e artifici poetici.

La matrice scenografica realizzata da Panni è dantesca, un girone infernale dominato da un monolito a gradoni o a balze sul quale si consuma l'amore che condusse Paolo e Francesca ad un'unica morte per mano di Gianciotto Malatesta, illuminato dalle rivelazioni vendicative di Malatestino, respinto dalla cognata Francesca. La scena, nonostante lo sfondo naturale dei pini, appare spoglia, essenziale, e pur astraendosi dalle pericolose tentazioni museali presenti nel testo dannunziano, risulta forse un po' — come dire? — sorda, incompiuta.

La regia di Trionfo, se da un lato riesce a restituirci il cuore della tragedia, sfrondata come si è detto, dall'altro trova soltanto in Elisabetta Pozzi un'interprete autorevole e matura, capace di reggere le sorti dello spettacolo e di colmare le lacune di altri interpreti. La sua immagine botticelliana è giustamente controbilanciata da una recitazione interiorizzata con guizzi di grande nitore. Virginio Gazzolo naturalizza il suo Gianciotto, mentre Gian Luigi Fogazzi è un angelicato e acerbo Paolo, reso goffo da un costume di «purezza» manichea. Sandro Palmieri e Marco Maltauro riescono solo a tratti a dare spessore alle loro intenzioni. *Carmelo Pistillo*

D'Annunzio dalla scena al romanzo «con Piacere»

I LUOGHI DEL PIACERE, da «Il piacere» di D'Annunzio. Riduzione e regia (eccellente) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (evocativi) di Maria Paola Pedetta. Musiche di Harmonia Team. Con Pino Tuffillaro, Leandro Amato, Rosalba Caramoni, Paolo Lorimer, Gloria Sobrito, Pietro Bartolini, Ester Galazzi, Laura Martelli, Marco Giorgetti, Teresa Patrignani, Alessandro Pala (coralità, partecipazione). Produzione la Versiliana - Teatro La Comunità.

Sepe incontra D'Annunzio e nasce una sintesi teatrale coinvolgente. Il romanzo *Il piacere* si è depositato nella scrittura scenica di Sepe «compatta e intatta da trasmutare in libro vivente» il labirinto del piacere inguainato dalle stanze dentro le quali prende corpo quella «conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare,

EXTRATERRESTRI DA PALCOSCENICO A BERGAMO

Bradbury, poeta dell'immaginario

Incontro suggestivo tra futuro e passato a Bergamo in occasione del Festival Teatro e Fantascienza svoltosi a luglio nella cornice di Città Alta. Il futuro rappresentato dal vasto repertorio fantastico del mitico Ray Bradbury, rielaborato e messo in scena dai gruppi teatrali ospiti della rassegna, il passato evocato dalle strutture antiche e un po' fatiscenti che hanno tracciato la mappa dei luoghi scelti per le rappresentazioni: il Teatro Sociale, i Chioschi di San Francesco e la Chiesa di Sant'Agostino. Teatro e fantascienza, un binomio insolito che non vanta tradizioni significative; un concetto di fondo ha ispirato l'iniziativa e ha fatto da trait-d'union: la coincidenza tra la produzione di un autore di fantascienza, considerato dagli appassionati un «poeta dell'immaginario» e l'universo emotivo dell'infanzia. Gli spettacoli sono, infatti, prodotti da compagnie note nell'ambito del teatro per ragazzi: Teatro Viaggio, Teatro Evento, Sipario Stregato, Teatro Magopovero.

«Da questo incontro tra generi erroneamente considerati di serie B, fantascienza e teatro per ragazzi, può nascere nel futuro qualcosa di nuovo e interessante», afferma uno degli organizzatori del festival, Mario Ferrari. Questo di Bergamo è, infatti, solo il primo di una serie di progetti previsti per la prossima stagione.

Il Ray Bradbury festival esplora i confini dell'immaginario dove l'assenza di «precedenti» non esclude il fatto che teatro e fantascienza abbiano molto in comune. Il primo come finzione che evoca il reale, la seconda come finzione che rimanda a un'altra finzione ed entrambi sul piano trasversale del gioco e della rappresentazione simbolica.

Altre analogie si rilevano nel rapporto esistente tra fantascienza come sperimentazione e teatro come ricerca, isole, a volte «ghetti» della creatività e della rincorsa verso il nuovo.

Una conferma di questa sorta di «affinità elettive» ci è data dagli stessi spettacoli del festival dove dominano le costruzioni scenografiche, i diversi registri di recitazione, le nuove tecniche narrative, la sperimentazione musicale (lirica, computerizzata). Il tutto stabilisce un rapporto empatico tra teatro e fantascienza quasi inquietante, tra i segni glaciali della tecnologia e i toni ostinati della evocazione. Forse i racconti di Bradbury, messi in scena per l'occasione, risultano un po' datati per chi vi avesse voluto cercare lo stile e i contenuti della fantascienza contemporanea, ma l'impatto emotivo della sua scrittura si eleva a livelli universali di poesia.

Il suo viaggio ai confini dell'infanzia rivela la ricchezza di questo mondo proiettato nel futuro; un mondo pieno di conflitti, di ingenuità e di cattiveria anche, caratteristiche che Bradbury predilige e ben descrive nelle sue opere. Tre suoi lavori teatrali sono stati pubblicati recentemente (*Ray Bradbury*, Il meraviglioso vestito color panna e altre commedie, Mondadori, Milano 1987, pag. 186, Lire 7.000). Gli atti unici nascono dal desiderio di offrire al teatro, «vuoto di idee», lavoro da palcoscenico che l'autore rappresentò con una compagnia propria, un proprio regista e propri soldi. Dalla prefazione apprendiamo che Bradbury era affascinato dal teatro fin da piccolo, che i suoi modelli sono Shakespeare e il Teatro orientale e che, siamo nel 1971, è ben informato sulla, ai tempi emergente, animazione nelle scuole, e che conosce l'uso degli «appunti per la regia» che usa per arginare, ma non per vincolare, «l'inferno scatenato» del suo teatro. (Silvia Borromeo)

da mangiare...», di cui D'Annunzio parla nel *Notturmo*.

Lo spettacolo — ispirato alle vicende amorose di Andrea Sperelli, ed esteso «cinematograficamente» e legittimamente ai territori più sensuali dell'amore — ha reso, come scrisse il Vate: «tutte le cose prossime ai sensi, come il pescatore che va a piedi nudi sul lido scoperto dal riflusso e si china a ogni tratto per riconoscere e raccogliere quel che gli si muove sotto le piante».

L'interpretazione di Sepe non mi sembra voglia essere la superficie delle pagine dannunziane, più legate alla memoria extra letteraria, ma la discesa nella visionarietà sotterranea, dove i sensi risultano estenuati e vinti. Lontana dal restituire l'interesse romanzenca, scava nelle nicchie museali, «vittoriali», odorose d'Ottocento entro cui *quadri viventi* — in ripresa cinematografica — compongono un reticolato più fitto: e non si sa bene quali siano i contorni del tempo, o se sia più importante recitare la parte o essere testimoni. Guidati per mano, si percorrono con gli attori le «stazioni» del piacere sopraffatti dalla «rosa» e dai diversi «volti» del Conte Sperelli-Fieschi d'Ugenta. Ed è un amante in abito da vittima diviso tra i cuori di Elena

— l'incipit femminile di questo periplo amoroso — Donna Ippolita e Maria; ferito nel duello dal Marchese Rùtolo, marito quasi tradito di Donna Ippolita. La relazione tra Andrea, Ippolita e il Rùtolo, è molto bene filtrata, e simboleggiata da un teschio pendulo impreziosito come un «gioiello mortuario», inizialmente oggetto della rivalità fra i due nobili.

La storia procede per nuclei e sintagmi narrativi, ma sempre lungo una *vertigine programmatica* non estranea al romanzo. Non tanto fedeltà didascalica e letteraria, ma un gravitare dello sguardo sull'oggetto del desiderio, che si rianima al suo sopraggiungere.

Sul set teatrale arredato alla Versiliana dalla Pedetta, con gusto peccaminoso e scultoreo, la Compagnia *La Comunità* moltiplica il volto del Conte Sperelli e cede il proprio corpo alle fattezze delle sue amanti, prima impalpabili ed eteree, poi morbide, sensuali, misteriose.

Uno spettacolo di esattezza cromatica e di estremo pudore, per un evidente amore per le forme e per gli spazi abitati da voci e presenze fantasmatiche; dialoghi *scuciti* e *ricuciti* all'approssimarsi della visione. *Carmelo Pistillo*

Uno Shakespeare da fine dell'impero

ANTONIO E CLEOPATRA di William Shakespeare (1608). Regia (al suo meglio) di Giancarlo Cobelli. Scene (ingegnose) di Paolo Tommasi. Musiche (coinvolgenti) di Matteo D'Amico. Con Valeria Moriconi, Massimo De Francovich, Dario Cantarelli, Massimo Belli, Vincenzo Failla, Antonello Falchi. Verona, Teatro Romano.

Valeria Moriconi non ha mancato l'appuntamento con il grande ruolo che è stato della Duse, di Vivien Leigh, della Proclamer e, più recentemente, di Annamaria Guarnieri, in un allestimento di Misiroli che aveva il compianto Adolfo Celi nel ruolo adesso ricoperto dall'ottimo De Francovich. In questo dramma scespiriano Cleopatra ha 38 anni e Antonio 53. Se per il condottiero che sconfigge insieme le navi di Ottaviano e le mollesse d'Oriente la linea d'ombra non è lontana, Cleopatra vive il suo tragico, ultimo amore con l'intensità della donna che crede nella vita e nell'assoluto e, nel contempo, deve fare i conti con un destino di regina umiliata dal nuovo vincitore. Un grande ruolo, reso smagliante dall'intraccio fra le ragioni del cuore e i furori della storia, ai quali vanamente la sovrana di un paese d'acqua, di sabbia e di incantesimi cerca di opporre «il nuovo cielo e la nuova terra» del suo amore per il condottiero straniero, aiutandosi con le magie di divinità sconosciute e con le arti di una seduzione che ne fa, alternativamente, una schiava e una trionfatrice. Questa ricchezza di passioni e portamenti c'è tutta nell'interpretazione di Valeria Moriconi, così dotata nelle sue corde tragiche, così vittoriosamente femminile, così generosa nei suoi slanci ma, anche, così versatile da aderire al disegno decisamente anticonvenzionale della regia di Cobelli. Questi, com'era prevedibile, s'è tenuto lontano da ricognizioni storicistiche o filosofiche, del resto ripudiate dallo stesso Shakespeare. Semmai, dal Seicento dell'autore ha ricavato certe suggestioni iconiche: per esempio le armature e il portamento dei soldati, l'aspetto da capitano di ventura di un Antonio, quello di De Francovich, lontano le mille miglia dai clichés della romanità. E la romanità è da Cobelli vista nella trionfa, degradata retorica che il fascismo aveva riesumato, con grande apparato di fasci littori, simboli imperiali, atletica e anzi muscolare virilità. Ne deriva una dominante grottesca che penetra trasversalmente il dramma, fino all'irrisone e al sarcasmo. A una romanità predatrice e volgare (resa con una forte scena dei quadrumviri sulla nave di Pompeo, tra i fumi del vino e dei tradimenti), corrisponde un Egitto che i legionari romani hanno ridotto a orientale bordello, ancora capace di velenose seduzioni ma già corrotto e stremato. Qui i due filoni congeniali a Cobelli, l'orientale e il decadente, hanno modo di espandersi felicemente ed ecco i fasti malati delle schiave striscianti come larve d'oro, ecco l'eunuco Mardiano trasformato in enorme insetto azzurro, ecco gli incubi lunari di uomini — gatto e cane — il sadismo dei supplizi con la frusta, gli indovini bianchi e terribili come i profeti di Blake. E, in questo clima di sortilegi, alcune affascinanti soluzioni sceniche, come il mare fatale di Anzio reso con un immenso velario arcobaleno che fuoriesce dalle ali d'oro dell'uniforme di battaglia di Cleopatra, o l'abito a scaglie d'oro, da statua mortuaria, della scena finale con l'aspide. La storia d'amore «sublime» che troncheranno il serpente e la corta spada è da Cobelli immersa in un'aura — decisamente «elisabetiana», alla fine dei conti — da farsa mostruosa. Fino alle provocazioni estreme: l'ultima orgia d'amore fra Antonio e Cleopatra che termina con un valzer da «finis Austriae», l'incoronazione del vittorioso Cesare Ottaviano che riproduce con la porpora, l'ermellino e l'aurea corona d'alloro il «sacre de l'empereur» Napoleone Bonaparte. Con il

che la farsa mostruosa diventa allegoria inquietante, come nelle cerimonie in nero di Genet, sulla violenza del potere. U.R.

Riscatto laico di un emarginato

STORIA DI NIENTE di Mariela Boggio (commosso teatro-documento). Regia (vivacizzante) di Gino Zampieri. Scena (una ragnatela allegorica) di Bruno Buonincontri. Musiche di Pino Cangioli. Con (giovani e bravi) Thomas Trabacchi, Marilù Gallone, Vittorio Ciorcalo, Natalie Guetta, Claudio Carioti, Eliana Lupo, Sergio Zecca.

Il mondo «pasoliniano» delle borgate romane, è stato evocato sul palcoscenico del delizioso teatrino di Palazzo De Simone, a Benevento, con *Storia di niente*, una novità di Mariela Boggio, vincitrice di un premio Candoni - Arta Terme. Critico teatrale dell'*Avanti!*, operatrice culturale, femminista, Mariela Boggio ha già dato alle scene testi dettati da un impegno sociale e civile che la spinge a esplorare le sacche del silenzio e della emarginazione. Sono evidenti nei suoi lavori la predilezione per il teatro-documento e l'inclinazione alla riflessione educativa. *Storia di niente* possiede sufficienti virtù sceniche per allontanare il sospetto di un teatro didattico, grazie soprattutto all'idea forte di un «battesimo laico» che esprime la finale catarsi. E ha trovato nel giovane regista Gino Zampieri e nei sette altrettanto giovani attori — tutti di una sincerità travolgente — gli interpreti più convincenti. È la storia (l'eco del titolo del romanzo della Morante non mi sembra casuale) del «calvario metropolitano» di un borgatario poco più che adolescente, Davide, che cerca, prima con allegra fiducia, il suo posto nella società dei consumi, ai cui simboli aderisce con ingenua iattanza: giubbotto Moncler, jeans Levis, scarpe Clark e tutta l'esuberanza dell'età scatenata nelle violenze di gruppo. Davide cresce, consuma e si consuma, povero oggetto di una società che lo plagia e lo usa, con le sue squallide attrazioni e il lavoro nero. Attraverso un monologo-confessione che s'avvale di un linguaggio aspro e teso, la Boggio rende le stazioni di questo anonimo calvario, tutte puntualmente inscritte nel «destino sociale» di Davide, con inumano determinismo: la disoccupazione, il vagabondaggio, le «notte brave», i primi scippi, lo spaccio della droga, la tossicodipendenza, la prostituzione, il carcere minorile. Non c'è chi non veda le affinità di questo testo (scritto nell'85) con l'agonia del giovane drogato rappresentata da Giovanni Testori nelle pagine brucianti di *In Exitu*. Ma Testori, cattolico, vede la resurrezione della giovane anima perduta. La Boggio, laica, si affida alla consolante ipotesi di una «resurrezione» terrena, nel carcere stesso. Qui Davide incontra un Giusto, un insegnante che ha la mitezza del Cristo ritrovato. Durante una lezione di pittura, in una estrema provocazione, il ragazzo imbratta di colore l'insegnante. Ottiene in cambio soltanto un silenzio addolorato, contro quel silenzio si spezza la rabbia, i due s'abbracciano. Poi, lavandosi dai colori con un secchio d'acqua, l'uno e l'altro realizzano un moderno battesimo, nella cui luce si iscrive la possibile salvezza di Davide. W.B.

L'antidannunziano D'Annunzio di Castri

FEDRA, di (con debiti) D'Annunzio; riduzione (efferata) Massimo Castri e Ettore Capriolo; regia (coerente) Massimo Castri; interpreti: Maddalena Crippa (trascinate), Graziano Giusti (ironia), Valerio Andrei (vestito e nature), Anna Goel (bella e luttuosa), Carla Manzon (rustica nutrice); scene e costumi (funzionali) Maurizio Balò; realizzazione Centro Teatrale Bresciano per il Vittoriale degli Italiani.



Chi è Fedra? Ogni poeta, da Euripide, da Seneca in poi, ci dà una sua risposta. D'Annunzio vuol farne una superdonna, al di là del bene e del male, ma finisce per tradirsi (per tradirla) lasciando trapezare dalle parole che le mette in bocca un'animuccia piccolo-borghese. L'involontaria confessione è in specie probante allorché Ippolito le getta in faccia il nome di madre ed essa, per difendersi, si affrettò ad invocare l'anagrafe e la biologia. «Io non sono tua madre!», dice in sostanza Fedra; e lascia libero sfogo alle recriminazioni sulla figura del consorte, Teseo. Non è madre e per di più è malmariata: può negarle Ippolito il suo amoroso conforto? Castri ha colto bene questa verità e ne ha fatto la chiave di volta della sua interpretazione registica portando alla luce, in vivissima luce, ciò che D'Annunzio si è lasciato sfuggire. Ed eccola là, Fedra, col suo body scollato, le calze nere al vento; eccola là che si agita sul letto, e smania, sulle soglie dell'autoerotismo. Qualcuno si è (non moralisticamente, ma filologicamente) scandalizzato, ma l'operazione di Castri è difendibile, per quel che ho anticipato e per quanto lo spettacolo ha offerto: con la sua forte presa ironico-drammatica e la pertinenza (data quella chiave) dei segni linguistici adottati. Maddalena Crippa è stata un'interprete trascinate: introiettata l'idea guida di Castri, ha scatenato, in toni tra il derisorio e il viscerale, tutte le repressioni e le aspirazioni del personaggio. Intorno a lei, con giusta intonazione, paradossali cioè e demistificanti, Teseo e Ippolito e la Nutrice: nell'ordine, Graziano Giusti, Valerio Andrei, Carla Manzon. Ci sono ancora Anna Goel (Etra), Alarico Salaroli (l'Aedo), e le Supplici: Paola Bruna, Simona Caramelli, Monica Conti, Patrizia De Libero, Cristina Liberati, Ermanna Mandelli, Alessandra Paloschi. Dura un'ora e mezzo, lo spettacolo, e questo dà la misura della determinazione con cui Castri e Capriolo han fatto ricorso alle forbici nella loro riduzione, che al pubblico è riuscita graditissima. Cadono peraltro alcune scene e tra di esse quella, sadicamente assaporata da D'Annunzio, dell'assassinio della schiava regale ad opera di Fedra; ma è chiaro che essa non poteva riuscire compatibile con la cornice psicologica ideata da Castri. La scena di Balò, come i costumi, è funzionale ai disegni che sono, da tempo, cari al regista: sette porte tutt'intorno e al centro dello spazio scenico il letto: luogo deputato dei languori e dei nevrotici furori della donna ex fatale. Il tutto all'insegna di una limpida e ben scandita costruzione. Per un D'Annunzio che più antidannunziano non si poteva. *Vico Faggi*

Armistizio fra Gregoretti e i critici

Dopo i bollori estivi, la guerra fra Ugo Gregoretti e i critici di teatro si è conclusa con un armistizio. Il lettore non digiuno di cose di teatro sa come sono andate le cose.

Al Festival di Spoleto la novità di Mario Missiroli, da lui diretta, Tragedia popolare, riceve un'accoglienza negativa dalla maggioranza della critica. Lette le recensioni, Missiroli prende cappello e dichiara in un'intervista al Corriere della Sera che i critici non hanno capito nulla, o quasi. Ma la frittata è fatta; lo spettacolo non persuade e l'opinione dei critici ha il suo peso nell'escluderlo da molte piazze, quelle dei Teatri Pubblici comprese.

Malumore comprensibile — anche se non giustificato — dell'autore regista, degli attori (che a Spoleto erano stati bravi) e del direttore dello Stabile Gregoretti.

Si arriva così, in pieno clima ferragostano, ad un ampio, rovente comunicato dello Stabile torinese in cui si attribuisce ai critici la «tremenda» responsabilità di avere praticamente affossato un'importante novità italiana, senza tener conto del rischio produttivo corso — una volta tanto — da un Teatro Pubblico in difesa della nuova drammaturgia italiana.

Il comunicato riflette opinioni ed umori non sprovvisi di un certo peso se visti dall'ottica dello Stabile torinese, ma è redatto in uno stile inaccettabile per i critici e, in sostanza, implicitamente stabilisce un veto a parlar male delle novità italiane di produzione pubblica.

Ora, il critico ha la responsabilità, e il dovere, di giudicare sul risultato, non sulle intenzioni; sicché l'Associazione Nazionale Critici di Teatro invia una protesta ufficiale, firmata dal presidente Renzo Tian, a Gregoretti, indicato dai giornali come l'estensore materiale del comunicato. Intanto, su alcuni quotidiani si leggono prese di posizione di critici i quali lamentano che un uomo della levatura culturale di Gregoretti abbia partecipato a quello «sport alla moda» ch'è ormai diventata la «caccia al critico».

Viste le reazioni, Gregoretti precisa. Svela che il comunicato non era di suo pugno; che altri avevano soffiato sul fuoco e mobilitato umori e reazioni degli attori di Tragedia popolare; dopo di che gli era stato messo sul groppone il fardello. Pubblicamente dichiara, con una lettera all'ANCT e con dichiarazioni alla stampa, che non aveva inteso tagliare la parola in bocca alla critica ma, semmai, che ce l'aveva con i responsabili dei Teatri Pubblici che si erano rifiutati di mettere in cartellone Tragedia popolare in omaggio ad una deleteria «filosofia della prudenza». E, con una correttezza che è rara in casi del genere, ammette di avere sbagliato. A questo punto, l'ascia di guerra viene sotterrata. Resta l'accaduto, come sintomo di un disagio. □

HANNO DETTO

«Bisognerebbe immergere Ionesco in un bagno di comicità "bassa" all'italiana per farlo tornare vegeto e assurdo, affidandolo, per esempio, a due campioni della comicità più stralunata e beffarda, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, e a un esperto di teatro leggero come Pietro Garinei. Chissà che qualcuno non ci pensi...».

MAURIZIO GRANDE - Rinascita

L'ATTRICE, 78 ANNI, DIRIGE LA SCUOLA DI RECITAZIONE DEL TEATRO AGORÀ

Pupella «docet»

«Il teatro è vita e dalla vita impareranno i miei allievi» - Un progetto: gli atti unici di Eduardo recitati da giovani.

Si può dire che Pupella Maggio — com'è accaduto per altri suoi «coetanei» napoletani — sia nata sul palcoscenico, se pensiamo che il suo debutto è avvenuto all'età di un anno in una commedia di Scarpetta. Oggi, con i suoi 78 anni portati con la semplicità di una bambina, ha arricchito la sua collezione di riconoscimenti con il Premio Eduardo ricevuto a Taormina. Un premio all'interprete dei personaggi ideati dal drammaturgo scomparso, ma anche a una infaticabile attrice che nasconde, dietro all'apparente fragilità una volontà dolce ma ferma.

HYSTRIO - Signora Maggio, è vero che l'anno prossimo dirigerà a Roma la scuola di recitazione del teatro Agorà?

MAGGIO - Sì. Sono stanca di viaggiare, alla mia età fare l'attrice di giro è una fatica estenuante. È arrivato il momento di mettere radici.

H. - Che cosa si aspettano i giovani dalle scuole di recitazione, secondo lei, e che cosa offrono, in realtà, le accademie esistenti in Italia?

M. - I giovani vorrebbero vedere bene impiegati i loro soldini. Si iscrivono, pieni di buona volontà e di entusiasmo, a una scuola di recitazione. Iniziano una lunga trafila di seminari dai quali non imparano granché. In pratica, per mesi non fanno nulla di interessante, perdono tempo e la passione si smorza a poco a poco.

H. - Quali sono le sue proposte in alternativa a questa situazione di aspettative tradite e malessere diffuso?

M. - Poiché curerò anche la programmazione della scuola, ho intenzione di stabilire un breve periodo, quindici giorni, durante il quale trasmettere agli allievi i primi rudimentali elementi del mestiere. Subito dopo metterli alla prova, farli già lavorare, perché possano prendere confidenza con il palcoscenico e sentirsi sempre più a loro agio.

H. - Quali sono i primi essenziali strumenti dell'attore?

M. - L'impostazione della voce, l'intonazione, per esempio. E poi come si cammina. Insegnerò loro la differenza tra la camminata di un cameriere, di un signore, di un contadino. E ancora come si usano le mani, l'importanza dei gesti delle dita in rapporto al movimento complessivo del corpo e all'espressione del viso...

H. - Che cosa racconterà ai ragazzi Pupella — insegnante di Pupella — attrice?

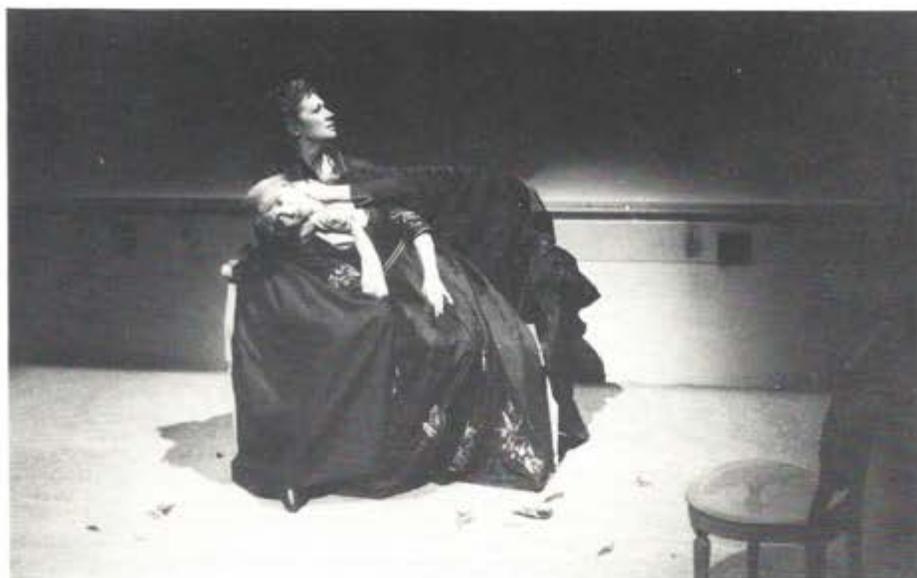
M. - Oh, tante cose! Racconterò di quando mia madre con i suoi sedici figli non poteva permettersi di mandarmi all'accademia e io, come tanti miei grandi maestri, imparavo la professione direttamente sulle tavole del palcoscenico. Non insegnerò di certo il teatro greco, ma quello che a me hanno insegnato a fare: il teatro-vita, quello davanti al quale il pubblico, dopo otto ore di lavoro, finalmente si distende.

H. - E lei, signora Maggio, che cosa potrà imparare dai suoi allievi?

M. - Tantissimo, la loro capacità di comunicare immediatamente... Si danno subito del «tu», la loro naturale e ancora vergine predisposizione alla condivisione e alla solidarietà. Quando sono con i giovani mi sento ancora più piccola di quella che sono.

H. - Se non sbaglio, tra i suoi progetti ce n'è uno ambizioso, destinato a durare...

M. - Sì, vorrei creare un gruppo di giovani attori che si dedichino agli atti unici di Eduardo. Vorrei che li traducessero in italiano e li portassero in giro, recitati in italiano, mantenendo solo la cadenza napoletana. Sono opere di grande valore. (Silvia Borromeo) □



Borgio Verezzi apre ai giovani

ANNA LUISA MARRÈ

Sulle rocce sovrastanti Pietra Ligure si nasconde — mimetizzandosi con i colori della natura — l'antico borgo saraceno di Verezzi. In questo angolo nascosto di una Liguria antica e pittoresca si è svolta, puntuale come ogni anno, la XXII Stagione Teatrale estiva di Borgio Verezzi. Per merito del sindaco Rambado — un autentico «amante del teatro» — l'appuntamento è ormai una consuetudine alla quale anche la popolazione locale partecipa con entusiasmo. La storia di questa iniziativa ha origine alla fine degli anni Sessanta, quando nei vicoli del borgo si allestirono *collage* di brevi rappresentazioni sacre e profane tratte da testi della migliore produzione italiana del 1200, da Jacopone da Todi a San Francesco d'Assisi a Folgore da San Gimignano.

Partita in sordina come occasione d'incontro tra compagnie di teatro amatoriale, villeggianti e gente del posto — scarsi e poveri i mezzi impiegati, scene e costumi nascevano dalla fantasia e dalla operosità indigena — nel volgere di pochi anni l'idea si è concretizzata in una stagione estiva cui partecipavano compagnie importanti e grandi nomi della scena italiana.

Ma non è tutto. Dal 1971 è stato istituito il Premio Nazionale *Veretium*, destinato all'attore o all'attrice che nella stagione appena conclusa si sia distinto per impegno e capacità interpretativa (quest'anno è stato assegnato a Carla Gravina, per la sua interpretazione in *Stella di Goethe*, allestita da Walter Pagliaro al *Piccolo Teatro* di Milano: nella foto in questa pagina).

Infine, da sette anni l'iniziativa si è arricchita di una rassegna nazionale dal titolo «Il teatro classico per i nostri giorni», alla quale partecipano alcune produzioni ospiti.

Per il prossimo anno si parla di teatro «*off*», o, meglio, di un teatro per i giovani alternativo alla tradizionale rassegna, che si svolgerebbe nella piazzetta di Borgio (la frazione marina del comune di Borgio Verezzi); ma tutto è ancora in forse, anche se la buona volontà del sindaco fa sperare in questa realizzazione.

Intanto quest'anno, nell'antica piazza Sant'Agostino, ha debuttato *La commedia cortigliana*, da testi dell'Aretino riadattati da Roberto Guicciardini, regista della messa in scena. Complici dell'impresa sono stati Paolo Ferrari, Valeria Valeri, Giancarlo Zanetti e Grazia Maria Spina, insieme

ad un gruppo di giovani e scatenatissime attrici. Il testo non era facile, specialmente per un pubblico «estivo» e per uno spettacolo all'aperto dove alcune battute possono sfuggire, ma l'operazione di Guicciardini è stata interessante ed apprezzabile, grazie anche all'apporto di una compagnia di buon livello, in cui si sono distinte Silvana De Santis e Cristina Noci, ideatrici — in panni maschili — della girandola di burle perpetrate ai danni dei due personaggi principali, Messer Maco e Messer Parabolo. Accanto alla trama della commedia vera e propria il regista ha voluto inserire brani tratti dalle *Lettere dell'Aretino* e dai *Ragionamenti*, in una ricostruzione d'epoca da cui emergessero i suoi umori satirici e una realtà corrotta e truffaldina della Roma del primo '500.

È stato un tentativo convincente di restituire sulla scena il quadro vivente di un mondo sospeso fra l'astratto e il concreto, fra rimandi storici ed elementi indefiniti (come stavano a mostrare le vestigia di una Roma «da cartolina» sullo sfondo e, insieme, la scelta registica di affidare indistintamente tutti i ruoli minori a donne), nonché strizzate d'occhio a possibili agganci alla realtà odierna. Forse un po' prolisso l'affresco nato dall'impegno di Guicciardini avrà bisogno di qualche aggiustamento prima di riprendere il suo giro affidato questa volta ad un *cast* rinnovato e composto da soli giovani.

Una festosissima accoglienza è stata riservata alla compagnia di Venetoteatro — presenza affezionata all'appuntamento estivo di Borgio Verezzi — che ha inaugurato la settimana rassegna «Il teatro classico per i nostri giorni» con una ben riuscita edizione della *Baruffe chiozzotte*, per la regia di Gianfranco De Bosio.

Le piccole case saracene della piazzetta Sant'Agostino hanno fuso la loro caratteristica architettura con la strada di Chioggia della scenografia di Emanuele Luzzati. In questa simbiosi inaspettata, persino la luna piena — che la sera della *prima* si specchiava nell'insenatura sottostante — sembrava messa lì ad arte per completare la bella scena. Tipico esempio di commedia d'insieme (fu composta nel 1762), la cui protagonista è la città di Chioggia con le sue chiacchiere di strada, la vitalità e la corralità della sua gente sono state restituite pienamente dalla affiatata compagnia. Un personale successo ha ottenuto Virgilio Zernitz nella vivace coloritura di Padron Fortunato, ma a tutti sono stati riservati applausi convinti anche a scena aperta, specialmente alla caparbia e volubile Lucietta di Michela Martini e all'orgoglioso ma innamorato Titta Nane di Piergiorgio Fasolo.

Per la regia di Nucci Ladogana la compagnia Corte del Catapano ha presentato *Falstaff e le allegre comari di Windsor*, nella traduzione e rielaborazione che Roberto Lerici ha tratto da *The Merry Wives of Windsor* e da *Henry IV*, le due commedie shakespeariane dominate, appunto, dalla figura di Falstaff. Lo spettacolo, il cui impianto scenico ri-

portava alla funzionalità spoglia della scena elisabettiana con il suo palcoscenico «interno» e la balconata superiore completati da tende in funzione di sipari, è piaciuto per i dialoghi brillanti e l'intreccio gustoso, ma soprattutto per la simpatia del protagonista, Mario Carotenuto.

La riuscita di questa messa in scena è legata proprio a Carotenuto, che la sostiene con arguzia, ma nell'insieme ci è sembrata un po' frettolosa e semplicistica.

Ultimo appuntamento della rassegna verezzina con *Turandot* di Carlo Gozzi. In una scenografia di parallelepipedi in legno grezzo, ha preso vita la fiaba del veneziano incorniciata nelle scaramucce di una compagnia di comici. Il regista Luca De Fusco ha puntato alla meraviglia con costumi sontuosi e multicolori, per ricreare un oriente favolistico. Lina Sastri ha animato ugualmente di crudeltà e sensibilità la figura della bizzarra principessa, mentre Roberto Bisacco ha tratteggiato con misura il personaggio di Calaf. A tutta la compagnia sono andati fervidi applausi.

Una edizione positiva, dunque, per l'antico borgo ligure, che deve tanto successo agli entusiasmi del suo sindaco. □

Ed ora Arlecchino diventa regista

LA LOCANDIERA, OVVERO LA GUERRA DEI SESSI, di Roberto Cuppone e Armando Carrara (da Goldoni). Regia (esperta) di Ferruccio Soleri. Musiche (godibili) di Fiorenzo Carpi. Maschere di Donato Sartori. Con Argia Laurini Carrara, Armando Carrara, Roberto Cuppone, Carlo Properzi Curti, Roberto Innocente, Ursula Pfister. Coop. La Piccionia - I Carrara. Vicenza.

Ferruccio Soleri, interprete dell'*Arlecchino servitore di due padroni* (strehleriano) da più di vent'anni, ha firmato la regia di un libero adattamento da *La locandiera* di Goldoni per conto della compagnia vicentina *La piccionia*, specializzata in allestimenti di spettacoli di Commedia dell'Arte. Anche in questo caso, infatti, Cuppone e Carrara, adattatori del testo e membri della compagnia, hanno reinterpretato la commedia goldoniana secondo i moduli del teatro all'improvviso, con introduzione di maschere. Si immagina che in una locanda-bordello arrivi un ignaro commediografo (lo stesso Goldoni) e che questi venga scambiato per un ispettore dell'Inquisizione mandato a controllare in incognito la locanda. Da qui una serie di equivoci e di occasioni comiche, con travestimenti e scambi di persona. Il risultato è uno spettacolo godibile, apprezzato da un pubblico partecipe. L'unica riserva riguarda l'operazione di inserire maschere e lazzi in un testo goldoniano «riformato» dove, secondo le intenzioni dell'autore, si dovevano superare proprio gli stilemi della Commedia dell'Arte e specificamente le maschere, nonché un certo tipo di comicità a tutti i costi. Filologia a parte, la resa scenica è buona, così come la recitazione di tutta la compagnia, in particolare quella «esuberante» di Argia Laurini Carrara, la locandiera. M.R.

L'infelicità secondo Handke

INFELICITÀ SENZA DESIDERI di Peter Handke. Regia e interpretazione (riduttiva) di Castellitto. Coordinamento scenico Marco Sciaccaluga.

Breve romanzo di Peter Handke. *Infelicità senza desideri* è, in modo quasi naturale, un monologo teatrale. È così è stato proposto sul palcoscenico napoletano da Castellitto, nella riduzione di Davico Bonino. Dolorosamente autobiografica — la madre dello scrittore, infatti, dopo avere scritto un'ultima lettera al figlio lontano, si era uccisa con i barbiturici — nel suo racconto-diario Handke ha cercato di capire e ricostruire, attraverso le immagini dell'album di famiglia, la vita della suicida.

L'inchiesta, minuziosa nel suo stoico procedere, è venata dal rimorso per non aver saputo prevenire il male mortale della solitudine. L'infanzia in Carinzia, all'ombra di un padre padrone, il duro tirocinio da sguattera a cuoca, il fidanzamento e un matrimonio senza amore, l'odio tranquillo per il marito ubriaccone, i figli, la linea d'ombra della menopausa e la malinconia di una lunga depressione sono i tasselli che compongono quest'asciutta cronaca di un'esistenza mite e ordinaria, avviata all'autodistruzione. Una continua, dolorosa tensione s'arroventa tra il testo e l'interrogativo, in sottotesto, sulla liceità di fare letteratura con il suicidio della propria madre. Ma il dolore dell'autore mai si placa nel racconto, o si esorcizza nella scrittura. Castellitto immagina che il figlio della suicida ricostruisca i fatti e antefatti al magnetofono, quasi a farne il brogliaccio di un faticato, espiatorio romanzo. Niente patetismi, il racconto muove dalla cronaca grezza della morte. Si sarebbe dovuto però lasciare al testo il suo respiro, per intero. Senza tagliarlo, soprattutto all'inizio. Là dove prende rilievo il grigio inventario della vita senza gioia della donna. Si è invece abbreviato il dettato narrativo, sottraendogli quel clima di ordinaria tragedia creato da Handke nelle sue pagine. R.M.

Monticchiello in lotta per difendere la terra

MALDIPODERE, «autodramma» scritto (collettivamente?), diretto e interpretato dalla gente di Monticchiello (Siena) (lo spettacolo nasce da un lavoro comune che dura tutto l'anno, anche d'inverno). Coautore e regista Andrea Cresti. Teatro Povero di Monticchiello.

Continua il miracoloso «fenomeno» teatrale del minuscolo, incantevole paesino in provincia di Siena, i cui abitanti (a quanto sembra, nessuno escluso) raccontano ed evocano la loro esperienza e la loro storia — presente e passata — dando vita, sul palcoscenico improvvisato nella piazza, a personaggi «veri», creati con felice ed impeccabile naturalezza addosso a sé stessi.

In effetti, anche lo spettacolo di quest'anno, animato da quanto mai espliciti propositi di protesta e di indignata denuncia, ha brillato soprattutto per la precisione e per la meravigliosa vivezza ed efficacia dei ritratti e per l'evocazione, energica, di una realtà contadina e popolare bruciante ed autentica, ricca di umori e di sapori. Accanto a tutto questo, però, si sono fatti ammirare anche la forza ed il vigore di una partecipe e più che sincera passione civile (nel senso davvero alto del termine), che facevano eco alla ribellione, dipinta con toni epici quasi scarni e simbolici, contro l'ingiustizia e l'assurdità di una «colonizzazione» della terra da parte di ricchi e sostanzialmente indifferenti «forestieri». Una colonizzazione che non è meno iniqua e colpevole delle soperchierie dei «padroni» di ieri, capaci di ridurre di punto in bianco alla fame le famiglie contadine cacciandole (come vediamo nella prima parte) da un momento all'altro dal podere. Debole, tutto sommato, solo l'impalcatura complessiva dello spettacolo, con la presentazione — che vorrebbe essere paradossalmente ironica e grottesca — dei «piani» dettagliati dei «colonizzatori» delle campagne. Francesco Tei

Il viaggio di Mauri nel sogno di Shakespeare

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE di William Shakespeare (1595). Traduzione (limpida e svelta) di Dario Del Corno. Riduzione e adattamento (con alcune libertà) di Dario Del Corno e Glauco Mauri. Regia (premurosa sul versante della comicità, malinconica su quello della magia) di Glauco Mauri. Scene (geometrie di specchi, garze, lustrini) e costumi (estrosi quel tanto che basta) di Umberto Bertacca. Musiche di Arturo Anacchino.

HY

VIAGGIO IN ITALIA TERZA EDIZIONE

Antipremio per antifestival

È assegnato nell'ambito dell'unica rassegna interregionale del Nuovo Teatro.

PAOLO CRESPI

Con una cerimonia degna della migliore ufficialità, tenuta a battesimo da Leo de Berardinis e dall'Orchestra Filarmonica Veneta, il Premio «Attorgiovane» conferito all'attrice modenese Magda Siti per *Nestra* — primo trofeo in Italia ad essere attribuito da una giuria allargata di attori, chiamati ad esprimersi come spettatori dell'altrui lavoro — ha concluso il 10 settembre, al Teatro Comunale di Treviso, la terza edizione di *Viaggio in Italia*, unico esempio di festival interregionale del nuovo teatro, promosso anche quest'anno da un'ampia compagine di soggetti privati e di enti pubblici, tra cui spicca il ministero del Turismo e dello Spettacolo (che però in extremis avrebbe negato il suo contributo, in omaggio alla linea annunciata a Taormina dallo stesso ministro). Un «anti-premio» — conferito senza il supporto dei critici, ma segnalato comunque alla loro attenzione — per un anti-festival come *Viaggio in Italia*, che in questi anni ci ha insegnato a fare a meno, una tantum, dei tipici eventi su cui si innesta d'abitudine la vita splendida ma artificiale di molte manifestazioni estive, più o meno paludate: prime, produzioni, esclusive, ospiti eccellenti, scoop di vario tipo, legati a un personaggio, a una regia, a un testo o, nella peggiore delle ipotesi, a un adattamento o a una traduzione. A questo tipo di richiami, *Viaggio in Italia* — nato come informale consorzio di festival locali preesistenti, rinfrancati dalle comuni anomalie genetiche — ha opposto fin dall'inizio la filosofia dei «posti all'ombra», oggi divenuti luoghi precisi e riconoscibili all'interno dell'ormai moderata bagarre estiva spettacolare. *Viaggio in Italia*, diceva il manifesto di quest'anno, «... si presenta al nuovo via consolidato al suo interno dalla formazione di un'Associazione che porta lo stesso nome e all'esterno dal desiderio sempre crescente di rappresentare un punto nodale nel panorama vagamente anoressico della ricerca teatrale».

Ecco perché, pur senza rinnegare le motivazioni di

Il Bottom del *Sogno* shakespeariano, Glauco Mauri lo aveva già portato in scena un paio di volte. Ci ha riprovato ora, passando da Taormina a Fiesole a Verona, con una intensa carica di comicità e confezionando, come regista, uno spettacolo in cui si ripete il vecchio gioco del teatro nel teatro: un viaggio fantastico, insomma, che s'avvia e si conclude nella realtà di tutti i giorni, vissuto da un gruppo d'attori di oggi, bisognosi (e non lo siamo un poco tutti?) di sognare. Trovata non peregrina, Ippolita e Teseo, Titania e Oberon sono sdoppiati dagli stessi interpreti, Gianna Giachetti e Massimo Foschi: con i quali si sono fatti applaudire Roberto Sturno, crepuscolare Puck, Alessandro Gasman, Luca Lazzareschi, Franco Famà, Cesare Lanzoni, Claudio Marchione, Almerica Schiavo, Stefania Micheli. Non son tutti, ma tra tutti a stravinire è il Bottom di Mauri. C.M.P.



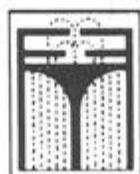
VIAGGIO IN ITALIA 3

partenza (oltre a quelle già ricordate, il rapporto privilegiato con il pubblico e con gli artisti, invitati ad una riproposta stanziale, spesso antologica del loro lavoro recente, la vocazione «provinciale» vissuta senza traumi né complessi di inferiorità), il *Viaggio* di goethiana memoria ha intrapreso nell'88 la strada di una più chiara progettualità, a scapito apparentemente della fruizione leggera e gratificante della «seconda visione» teatrale. Scorrendo il calendario delle sei tappe già programmate (cui si aggiungeranno nel corso della nuova stagione altri appuntamenti, non necessariamente festivalieri, promossi dagli altri aderenti all'Associazione: Modena, Centro Teatrale San Geminiano in aprile, Settimo Torinese (Fiat) in data da destinarsi), balzano agli occhi per la loro utile diversità il Progetto Magdalena, *Maternità e Teatro*, che ad Aradeo, in Puglia, ha riunito una trentina di attrici e non, provenienti da ogni parte d'Europa e il Progetto *Meno Dodici - Lontano dai rifugi*, presentato a Dro, in Trentino e riferito nel titolo e nelle aspettative agli anni che mancano al Duemila (in una sorta di «conto alla rovescia» che riesamina criticamente i destini dell'arte e della professione teatrale); i laboratori diretti da Alessandro Mascia ed Elio De Capitani per *Sant'Anna Arresi Teatro* e la sperimentazione logistica a tutto campo di *Parcoscenico*, la manifestazione trevigiana ospitata per la prima volta nella veneta Villa Franchetti e dotata, oltre che del Premio «Attorgiovane» di una singolare «Accademia» o «master per giovani attori», frequentata da maestri come Leo, Piera Degli Esposti, Enzo Moscato, Egisto Marcucci, Alfonso Santagata. □

FONDAZIONE FIUGGI per la Cultura



SEI ANNI DI PREMI E DI STUDI
PER IL MONDO DELL'ARTE,
DELLA SCIENZA, DEL DIRITTO.



FONDAZIONE FIUGGI
per la Cultura

DUE RASSEGNE TEMATICHE CON PROGRAMMAZIONI RIGOROSE

A VICENZA E A VERONA LA QUALITÀ CONTRO L'EFFIMERO

Gomez: «La cornice dell'Olimpico esige scelte di elevato livello. Sono troppi i festival turistico-mondani» - Savorelli: «Dalla parte di Shakespeare, contro il polverone estivo delle manifestazioni improvvisate».

ELISABETTA DENTE

Vicenza Festival, che usufruisce della sede inimitabile dell'Olimpico appena restaurato, e l'Estate Teatrale Veronese, la cui cornice è il suggestivo Teatro Romano, sono due importanti rassegne estive della regione veneta. *Hystrio* ha voluto tracciare un sintetico bilancio della loro attività nell'estate '88 intervistando il maestro Italo Gomez, direttore artistico del Festival vicentino, e Gian Paolo Savorelli, dell'ufficio stampa del Teatro Romano di Verona.

HYSTRIO - Quali criteri avete seguito per la scelta degli spettacoli di quest'anno?

GOMEZ - Sono stati seguiti più criteri di programmazione che entrano in relazione fra loro. Uno è l'aspetto interdisciplinare che si è voluto adottare: non una divisione netta fra teatro di prosa e teatro musicale, ma un'alternanza fra i due generi e, quando possibile, l'inserimento del teatro di prosa nella parte musicale. Un secondo criterio è stato quello del festival tematico, in quanto la programmazione triennale indicata dall'Amministrazione comunale per l'Olimpico prevedeva una scelta europea per ogni anno: nell'88 la Spagna, nell'89 la Francia, nel '90 la Germania. Un terzo criterio è stato quello dell'analisi del rapporto con il contenitore, ossia con il Teatro Olimpico, che rappresenta per noi una sorta di «condanna dorata», in quanto non è possibile modificarne la struttura scenografica, anzi occorre limitarsi ad intervenire al suo interno, accontentandosi di qualche variante, sia per quanto riguarda la prosa che per quanto riguarda la musica. Combinando fra di loro questi criteri di scelta abbiamo allestito, per il programma dedicato alla Spagna, uno spettacolo come *El gran teatro del mundo* di Calderon de la Barca, con una grossa componente musicale, perché abbiamo riproposto la partitura scritta da Manuel de Falla nel 1927, mai eseguita fino ad oggi, dunque una prima mondiale. De Falla aveva diretto una prima esecuzione di questa partitura a Granada, ma si era trattato di una parte e non del tutto. La musica aveva in Calderon una collocazione importante, che

abbiamo rispettato. Il secondo spettacolo proposto è stato *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, rappresentato in lingua spagnola. Un altro criterio è stato appunto quello di allestire uno spettacolo in italiano e uno nella lingua originale.

UNO SPAZIO UNICO

H. - E per la parte musicale?

G. - Abbiamo riproposto *La Calisto* di Giovanni Faustini, che segna la nascita dell'opera lirica a Venezia con Francesco Cavalli, e un «classico» come *Paride ed Elena*, con musiche di Christoph Willibald Gluck, di Ranieri de' Calzabigi, personalità determinante nel teatro fra Settecento e Ottocento.

H. - Qual è, secondo lei, la funzione del Festival di Vicenza?

G. - Da una parte quella di far funzionare questo spazio unico che è l'Olimpico: un teatro che ha quattrocento anni ed è legato alla grande storia del Teatro. Questo comporta l'obbligo di scegliere testi di repertorio. Più che essere una manifestazione a carattere turistico, il festival deve quindi tendere a conservare un patrimonio artistico e consentire alla città di avere una sua vita culturale attraverso i fasti del suo teatro.

H. - Che cosa pensa in generale degli spettacoli dell'estate?

G. - Credo che troppe manifestazioni estive abbiano un carattere più mondano-turistico che culturale. La grande ondata dei maxispettacoli dovrà essere ridimensionata. È importante che ogni spettacolo sia il risultato di una seria ricerca culturale, il che troppo spesso non avviene. La competitività con la televisione è fallimentare, il nostro modello dev'essere il teatro, non il video. Qualsiasi manifestazione d'estate che tenti di sostituirsi alla Tv ha, a mio parere, le gambe corte.

DA QUARANT'ANNI

HYSTRIO - Vediamo, dottor Savorelli, le ra-

gioni delle scelte dell'Estate Teatrale Veronese 1988.

SAVORELLI - Quest'anno ricorreva il quarantennale del Festival shakespeariano. L'Estate Teatrale Veronese ha scelto perciò spettacoli che richiamassero l'avvenimento. Sono stati scelti così due capolavori di Shakespeare: *Antonio e Cleopatra* e *Sogno di una notte di mezza estate*. Fatta questa scelta, abbiamo coinvolto due attori che erano già stati assidui sul palcoscenico del Teatro Romano: Valeria Moriconi, che aveva interpretato una decina di testi, e Glauco Mauri, che aveva lavorato in dodici opere di Shakespeare. Abbiamo anche inteso ricordare la prima opera rappresentata nel 1948, *Romeo e Giulietta*, riproponendola in balletto, con la coreografia di John Cranko e il corpo di ballo dell'Opera di Monaco di Baviera. Per quanto riguarda Goldoni, l'altro autore che ricorre frequentemente nella nostra rassegna, abbiamo rappresentato *Le baruffe chiozzotte*. Come vede, abbiamo scelto testi importanti e nel contempo popolari. I risultati sono stati soddisfacenti, sia in termini di pubblico, che per la qualità degli spettacoli. Abbiamo raggiunto un record nella storia quarantennale del Festival shakespeariano.

H. - Qual è, secondo lei, la funzione di un festival? Che cosa pensa delle rassegne dell'estate 1988?

S. - Negli ultimi anni, secondo me, c'è stata una proliferazione eccessiva di spettacoli estivi che ha reso più difficile una seria programmazione dei festival «storici», quelli più importanti per intenderci. Noi siamo nati prima del Festival di Spoleto, insieme al Festival di Siracusa. I grossi festival erano allora tre o quattro, adesso sono almeno centocinquanta. Questo pone ad esempio dei problemi se si vuol fare una distribuzione con attori di livello. Ci si strappa gli attori, ci si strappa le compagnie. Anche i piccoli comuni pretendono di avere il loro festival, ma il risultato è quello che è. Volendo tutti fare qualcosa, si finisce per sollevare soltanto un grosso polverone. □

CELEBRATO IL NARRATORE
DIMENTICATO IL DRAMMATURGO

L'OSTINATO FANTASMA CHE PERSEGUITÒ HENRY JAMES

Fu la passione per il teatro che l'accompagnò per tutta la vita, dal giovanile «Piramo e Tisbe», oscillante fra Shakespeare e Wilde, al caustico «Monologo» scritto per Ruth Draper, celebrità della scena versatile come Fregoli - I prestiti dal Boulevard francese, la tentazione dei «colpi di scena», l'influsso dei preraffaelliti e la scoperta della donna emancipata: percorsi da riscoprire.

ENRICO GROPPALI

È diventato un luogo comune affermare, con distaccato cinismo, un assoluto disinteresse per il teatro di James. Lo iato fra il grande narratore, tra il saggista raffinatissimo e il mediocre compilatore — in superficie — di *pièces* a intrattenimento sembra infatti invalicabile. Ma al di là dell'aspetto più vieto della sua attività (ridurre per la scena, nella convenzione rocambolesca dei *coups de théâtre* di sicuro effetto, la mirabile sintesi contrappuntistica dei grandi romanzi), questo rimprovero lapidario ha un'effettiva ragione d'essere? O meglio, ci si è mai interrogati a fondo sulla struttura canonica del teatro di James, si è mai proceduto a un'indagine risolutiva sul linguaggio che informa questi sbrigliati esercizi dialogici e, confrontando le date, si è mai giunti alla conclusione — sotto più di un aspetto sbalorditiva — che l'autore di *Ritratto di signora* fu perseguitato dal fantasma del teatro per tutta la vita, dal giovanile *Piramo e Tisbe* (1869) allo spietato umorismo del *Monologo* scritto per Ruth Draper nel 1913, tre anni prima della morte?

Ci auguriamo che questo breve ma significativo *excursus* nella produzione teatrale di James riservi al lettore avvertito ben più di una felice sorpresa. Intanto, primo segnale inquietante ma decisivo, James narratore e James drammaturgo condividono, affermano, perseguono lo stesso principio strutturale: lo schema del racconto, del romanzo e della *pièce* è comunque uno schema indifferenziato, un disegno di ellittica semplicità fondato sulla formula ternaria nota ai cabalisti, a Dante, ai seguaci dei Rosacroce. Lo schema triangolare caro alla *pochade* d'intrattenimento, la futura matrice del perfetto congegno accelerato insito nella frigida macchina di Feydeau alla fine del diciannovesimo secolo, è già presente nei primi esercizi di stile di un autore non ancora trentenne, che pubblicherà solo alla vigilia dei quarant'anni (nel 1881) il suo

primo grande romanzo *Portrait of a Lady* (*Ritratto di signora*).

Dall'analisi del rapporto di coppia (*Piramo e Tisbe*) alla cinica constatazione (ovvero lucidissima ironica contraffazione) dei moduli del teatro *boulevardier* esemplati nella triade della fatua *couche* borghese (*Acque ferme*, 1871, che precede di ben tredici anni la compiuta ratificazione della formula adombrata con tagliente cinismo da Henry Becque nella *Parisienne*) fino allo studio, alla sarcastica decantazione critica della lezione del teatro francese e del suo falso patetismo *larmoyant* alla Dumas fils (nelle *Oscillazioni del cuore*, 1872, James riprende da maestro le situazioni e le tipologie fisse di *Demi-Monde*). Il debutto di Henry James è dunque teatrale, non letterario. Vale quindi la pena di occuparsene più da vicino. Ecco un James ventiscienne (l'autore era nato nel 1843), appena uscito dalla focosa esaltazione del neofita per il verso scespiriano, gettarsi all'arrembaggio fermando sulla carta, con rabbioso compiacimento, i presupposti della sua prima parabola sociale: *Piramo e Tisbe*. Ma cosa diventano, nell'esagitato trattamento-*shock* di chi subisce ancora il fascino dell'adorismo pungente di Sua Maestà Oscar Wilde, gli eroi del mito classico?

Queste figurine, che il grande Will affida agli astri lunari e irreverenti della compagnia di Mr. Bottom nel *Sogno di una notte di mezza estate*, si mutano in due scontroso rappresentanti di una classe media ansiosa di emanciparsi dal *diktat* della società vittoriana. Stephen e Catherine si conoscono appena e, separati dalla sottile intercapedine di un muro assai metaforico nella soffitta di un palazzo antico e cadente che esala il ben noto aroma della *Vie de bohème*, già adottano il comportamento nevrotico di due coniugi condannati a evocare trent'anni di vita in comune.

I protagonisti, venuti casualmente in contatto in seguito al più banale degli equivoci (a lei

è stato recapitato del tabacco e a lui un mazzo di fiori) anche se, in apparenza, rispettano le regole canoniche del salotto mondano, lasciano esplodere tra le righe, oltre all'attrazione reciproca che li porterà a combattere infelici per sempre l'assurda battaglia del romanzo coniugale borghese, un dissidio che risuona come amara incidenza, allarme di una futura angoscia metafisica, sorprendente parafrasi di una *Sonata a Kreutzer* che incrina la superba eleganza d'un dialogo anodino zeppo di *calembour* e di *politesse*.

Anche in *Piramo e Tisbe* è presente, comunque, un elemento *altro*: il terzo contendente non c'è ma lo scrittore vi fa, di tanto in tanto, simbolico riferimento addirittura sdoppiandolo in un soggetto (l'amico invisibile di Stephen che disturba Catherine di là dal muro col tono acceso e fuorviante delle sue eterne dispute filosofiche) e in un oggetto, il pianoforte (il suono dei tasti che distoglie Stephen dagli affetti benefici del suo isolamento).

L'OSCURO MALE DI VIVERE

Il secondo *essai* è di una maturità ancor più sorprendente; le «acque ferme» del titolo sono acque stagnanti, morte, cancellazione metaforica di qualsiasi residuo vitalismo d'immagine. Felix, Horace e Emma sono tre esempi di un mal di vivere tutt'altro che baudelairiano, anzi molto contemporaneo, quello dell'ottusa incapacità di vedere. A questo stadio di brillante esercitazione formale, Shakespeare è ancora il modello indiscusso del giovane James: Emma e Horace non sono che due squisite parafrasi di Beatrice e Benedick, gli stizziti amanti di *Molto rumore per nulla*, mentre Felix è una nuova e originale incarnazione dell'antico *fool*. Una presenza aliena, un Coro incongruo e stonato alla cui presenza gli amanti virtuali possono finalmente dibattere un dialogo ancor più spino-

so e problematico del giocoso dissidio scespiriano (che, attraverso la tenace opposizione delle parole, macherava l'astiosa sopraffazione della coniugazione sessuale). Ma, a differenza di ciò che accade in Shakespeare e, più tardi, in Victor Hugo, dove il *fool* media la coscienza dell'irrazionale in un mondo votato alla contemplazione immobile delle forme (il Pazzo deve indossare il costume del giullare, interpretare la destituzione da qualunque concetto di potere) in Henry James il *fool* — con una sorprendente anticipazione dell'ideologia del rifiuto tipica dell'intellettuale mitteleuropeo alle prese col crollo del suo mondo espressivo — diventa sinonimo di futilità e colpevole egocentrismo (a chi si crogiola nel sonno della ragione è riservato l'ironico appellativo latino «Felix»!).

L'anno successivo, *Le oscillazioni del cuore* portano ancora più avanti questa sorridente professione di acuto, se non morboso, disincanto nei confronti del pianeta-umanità.

Questa volta la coppia Stephen/Catherine si è addirittura sdoppiata: secondo un procedimento binario che dal vaudeville parigino arriverà intatto oltre Manica fino all'impeccabile confezione dei teoremi circolari di Noel Coward (*Quadriglia*, tanto per fare un esempio, risente dell'antica lezione di James) l'attenzione si sposta sul comportamento, dissimile solo in superficie, delle due simboliche alterità in discussione. Martha, sedotta in passato da Pepperel, ama senza saperlo Staveley, cugino di Margaret, a sua volta innamorata del piccolo Don Giovanni da strapazzo che è il motore di questa farsa quasi *slapstick* segnata da un numero volutamente spropositato di entrate e uscite di scena.

Cosa accade nella trama? Robert Staveley, sceso disinteressatamente in campo a favore della cugina per distoglierla dalla rovinosa *mésalliance* che quest'ultima minaccia di concludere col simpatico libertino, s'innamora di Martha. Il lieto fine è livido: il libertino, redento dall'amore, sposerà Margaret (che, con la sua caparbia sfrontatezza, rappresenterà per lui un castigo esemplare, relegandolo dal ruolo del seduttore a quello della vittima) mentre Martha sposerà Robert (ovvero conquisterà il rigido puritanesimo dell'asceta agitando per sempre davanti agli occhi lo spettro del suo passato, la gelosia per una carne già a suo tempo violata).

IL CAPITANO E LA MARIARCA

Passano gli anni. Nel 1895, quando scrive *Summersoft* (*Dolce estate*) per la grande attrice Ellen Terry, Henry James è già impegnato nella stesura delle *Spoglie di Poynton* (che vede la luce due anni dopo) e anche il suo approccio alle inesorabili leggi di palcoscenico appare mutato, più sorvegliato e conciso. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza di questo lungo atto unico (che l'autore, dopo averlo rielaborato nella misura di racconto breve, incluse nel volume *Le due magie* contrapponendone la positività, o *Magia Bianca*, alla delirante *Magia nera del Giro di Vite*, scritto nel 1858). Dominato dal fascino ambiguo della sua protagonista, l'ecentrica matriarca americana Mrs. Gracedew, dal nome più metaforico che bizzarro (significa «rugiada di grazia») e sta ad indicare i benefici che la sua comparsa procurerà al protagonista maschile, il Capitano Yule che l'autore aveva definito a priori «una Madame Sans-Gêne alla rovescia», la storia



consiste in una *variatio* del dramma borghese *larmoyant* alla Dumas fils (il modello è la *Signora dalle camellie*) cui viene aggiunto, *in extremis*, un acido contrappunto: il correttivo di un lieto fine che inneggia, sotto i luoghi comuni del Bel Discorso Edificante, al trionfo dell'aristocrazia del denaro.

Ci sono una dimora nobile e contesa, un erede che non può pagare delle onerose cambiali, un volgare imbonitore che quelle cambiali possiede ma si dimostra sensibile a lasciar correre sempre che l'erede sposi sua figlia e tutto rientri in famiglia (ma c'è un altro obbligo da onorare: l'erede dovrà rinunciare a quello stolido socialismo radicaleggiante di cui andava tanto fiero, e presentarsi a favore dei conservatori per garantire al futuro suocero un adeguato appoggio politico in ambito distrettuale). A questo punto arriva Mrs. Gracedew. Grazie all'intervento providenziale di questa moderna *dea-ex-machina*, il duplice ricatto del buon padre nobile va in fumo: le nozze minacciate alla figlia e imposte all'ingenuo Capitano sono definitivamente aggiornate, la ragazza sposerà l'uomo che ama e il Capitano la signora americana.

Tutto bene, dunque? Niente affatto, sentenza l'autore. Il Capitano, infatti, rinuncerà alle sue opinioni, diventerà un conservatore, si dedicherà alla proprietà e amministrerà quel patrimonio di famiglia restituitogli dal capitale giunto dagli Stati Uniti... L'ordine patriarcale, che l'indebita intromissione di un protagonista votato a difendere la causa degli umili aveva solo a parole posto in discussione, non ha nemmeno bisogno d'essere restaurato: l'alieno viene immediatamente cooptato dal miglior offerente (la signora, ovvero l'irresistibile egocentrismo dello Spirito d'Iniziativa Puritano di stanza nel Nuovo Continente): e l'apologo, solo a questo prezzo, può dirsi «positivo».

ULTIMO INNO ALLA DONNA

A conclusione della sua frenetica attività, alla vigilia della dissoluzione degli Imperi Centrali, James torna ancora, per l'ultima volta, al teatro. L'occasione gli è offerta da una commedia originale, Ruth Draper, una signora che non si perita di recitare ma si ritaglia addosso intelligenti satire di costume, che gioca col plurilinguismo che domina alla perfezione, che si traveste come Fregoli,

che sa usare la voce suadente della seduttrice professionale e i toni baritonali del ventriolo... Il *Monologo*, del 1913, è un piccolo capolavoro di sorprendente lievità: Mrs. Gracedew si è trasformata in Cora Tuff, la matriarca che in *Summersoft* si limitava a comperare una tenuta e ad asservirne, *medium* il matrimonio, il legittimo erede adesso cerca altri titoli da esibire. Cosa manca a una potenza in espansione, decurtata di qualsiasi passato storico? La matriarca americana va a caccia di un attestato aristocratico e, a questo scopo, non trova di meglio che essere presentata al re d'Inghilterra. Sfilano davanti a lei, nel *boudoir* dell'albergo londinese dove questa infernale regina senza corona ha stabilito il suo quartier generale, le personalità più ragguardevoli dell'*establishment* e i più umili segretari d'ambasciata. Tutti tentano di dissuaderla dall'insano proposito e a tutti (novità strutturale da non sottovalutare) la signora impedisce di pronunciare una sola parola autoproponendosi a ironica antesignana delle eroine lucide e folli dei drammi neogotici di Tennessee Williams (*Portrait of Madonna*), imperturbabili di fronte all'incalzare degli eventi e al diluvio concomitante delle situazioni più incongrue e paradossali.

L'inno alla Femmina Potente che James, nel lontano 1869, aveva sciolto in *Piramo e Tisbe*, memore della seduzione Art Nouveau che all'epoca promanava dai manufatti di Dante Gabriel Rossetti (del 1861 è l'antologia che il preraffaellita dedicò agli *Early Italian Poets*), si conclude nell'amara ratificazione di uno scacco: l'apparizione della Femmina Emancipata. Un'immagine negativa ma, ancora una volta, un'immagine violentemente ambigua: ecco dell'isterica Mrs. Luna dei *Bostonians* (1886), patetica contraffazione di Tina Bordreau nel *Carteggio Aspern* (1888), sorta di Millie sui generis (la protagonista delle *Ali della colomba*, 1902) cui i sensi, affinati dal male, abbiano conferito un brutale immotivato attivismo...

Il teatro di James, in un'ideale disamina comparata con l'universo narrativo, è un'incognita ancora da decifrare. □

Enrico Groppali: *Henry James: Teatro*, Piovani Editore, Padova, 1988, L. 10.000.

Due ritratti di Henry James: a 11 anni e nell'età matura.

GLI SCRITTI DEL GRANDE CRITICO

Il teatro «rauco» di De Monticelli

Fra gli ottanta articoli di Roberto De Monticelli raccolti da Garzanti (*L'attore*, pagg. 480, L. 28.000; con l'attenta cura di Odoardo Bertani), figurano non soltanto recensioni magistrali di spettacoli, ma anche scorriere dietro le quinte del teatro, ritratti di mattatori e dive, visite ora compunte ed ora divertite al museo delle cere degli attori del passato; e riflessioni sullo stato della scena italiana, note di costume teatrale, rendiconti di letture. Scritti «corsari», insomma, per dirla con un'espressione del suo amato Pasolini; interventi dove il lettore poteva respirare aria di libertà e di impegno civile, nonché una curiosità mai soddisfatta, impregnata di umanissimi sensi, per il mondo del teatro. Che era per De Monticelli — nato in una famiglia di attori — metafora del grande teatro del mondo, luogo di massima condensazione della condizione e degli interrogativi dell'esistenza. Come ha provato quell'unico, singolare, importantissimo romanzo, *L'educazione teatrale*, che ci ha lasciato prima di andarsene per sempre, nel febbraio 1987. Romanzo flaubertiano nel titolo e kafkiano nell'impianto, che racconta la lunga giornata, folta di sortilegi, di un uomo in un teatro-mondo per l'appunto: luogo emblematico di iniziazione, di esperienze e di espiazione come il *Castello* dello scrittore ceco. In quel luogo De Monticelli è cresciuto per nativa sorte, ed è vissuto in una sua stranità, predestinata solitudine: quella che, con il dovuto distacco dalle contingenze, gli ha permesso di diventare un grande critico.

Una volta passato dal *Giorno* al *Corriere della Sera* — dove fu chiamato nel '74 a sostituire Raul Radice — venne per De Monticelli il tempo della maturazione critica e, forse, della prudenza. Ma mi sia consentito di sottolineare come proprio dalle colonne del *Giorno*, rispondendo alle sollecitazioni di un giornalismo che intendeva gettare uno sguardo nuovo sulla società e sulla cultura italiane, in scritti non di rado impregnati degli stessi umori letterari, segreti, dai quali sarebbe nata, con lenta gestazione, *L'educazione teatrale*. De Monticelli riuscì ad esprimere quanto di più vivace, innovatore e in ogni caso problematico offriva la sua complessa natura.

I capitoli della prima parte del libro, intitolata proustianamente *La cara gente se ne va*, offrono la mappa di una giovanile irrequietezza, ch'era poi una voglia di amare e di capire tutto il teatro. Vi si trovano le escursioni sentimentali nel teatro della dialettalità coltivato dal padre, e dunque le evocazioni dei Micheluzzi, di Baseggio e di Govi, ma anche l'accorata descrizione della solitudine di sessantamila giovani stipati per un concerto rock dei *Rolling Stones*. Ci sono i mesti necrologi per il grande capocomico fra le due guerre, con i profili sempre esatti, mai languorosi, delle sorelle Gramatica, di Sergio Tofano col suo pupazzo portafortuna, di un Memo Benassi chiuso in dispettosa solitudine, di Renzo Ricci «eroe di un teatro lontano». E delle primedonne di ieri, dalla Duse colta nei suoi smarrimenti, oltre la leggenda dei suoi capricci amorosi, alla Pavlova, «voce di un'altra Europa», alla «regale» Brignone, alla Pagnani «esule dall'Ottocento». Ci sono ancora — scritte con l'empatia generosa del figlio d'arte — le pagine anticipatrici sulla grandezza di Totò, sull'impavido Petrolini che sfidava la morte in agguato raccontando l'ultima freddura, sul malinconico Pierrot subalpino Erminio Macario, sull'ammaliatrice Milly regina dei Navigli, sulla diva del box-office Milva miracolata da Strehler. O il reportage satirico-turistico sulle *Bluebell* del *Lido* di Parigi, ballerine nel cellophane, aironi rosa trasmigranti sopra i sogni maschili dei cinque continenti, vestali di un erotismo congelato e inoffensivo.

Questo reportage — deliziosamente provinciale tutto sommato, per l'incanto che esprime nei confronti delle inavvicinabili creature di Miss Bluebell — mi ha riportato agli incontri avuti con Roberto De Monticelli a Parigi. Io ero allora corrispondente dalla capitale francese, curioso per antico vizio delle cose di teatro; e lui ci veniva per le trasferte del *Piccolo*, per le prime di Barrault e di Vilar, per i festival del *Théâtre des Nations*. Le pagine su quegli eventi, raccolte nel libro, mi restituiscono l'eco delle nostre discussioni dopo gli spettacoli, il rispettivo fervore con cui lui mi parlava, magari, della grande stagione brechtiana di Strehler ed io delle mie «scoperte» sur *Seine*, Ionesco e Beckett, ma anche Dubillard o Audibert. Ricordo la passione e l'impegno, stavo per dire il minuzioso accanimento, e la dubbiosa sofferenza, con cui De Monticelli partecipava — recluso a vita nel suo teatro-mondo — all'evento della scena, per effimero che fosse. Questo, a differenza di altri critici incrostati nelle maniere e nelle mode, gli ha permesso, in quarant'anni di milizia giornalistica — di cambiare e maturare insieme a tutto il teatro italiano. Del quale ha saputo accettare, ed anzi intuire e precedere, le grandi svolte: dall'avvento del teatro pubblico e della regia critica (in proposito, forse, non sarebbe stata inopportuna una più ricca scelta antologica) al recupero non soltanto antropologico della Commedia dell'Arte attraverso Dario Fo «giullare del popolo»; dall'irruzione delle avanguardie liberatrici di Grotowski, Brook, Beck e Ronconi agli esperimenti «catacombali» dell'Off romano. Come testimoniano, con mai smentita intelligenza critica, le pagine della seconda parte del volume, che s'apre con un immaginario, premonitore dialogo sul crepuscolo del critico nella società culturale del consenso, e che si chiude con un bizzarro monologo (parafraresi del cecoviano *Il tabacco fa male*) dove caldamente si raccomanda che il teatro «sia rauco». Cioè non declamato, non artefatto, ma di umano, tormentato respiro. È questo monologo — mi pare — il testamento di Roberto De Monticelli, critico esemplare. Ugo Ronfani □

Contro il teatro della omologazione

Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Biblioteca Universitaria, Edizioni Esseggi, Ravenna 1988, pagg. 124, L. 15.000.

«Devianza da non schiacciare, teatro come differenza (titolo felice che risuona oltre il libro); teatro impossibile, ma necessario, quindi possibile, il cambiamento dell'attore come cambiamento del teatro, edifici teatrali dove confrontarsi e sperimentarsi, l'evento scenico staccato dalle indagini di mercato e dai bisogni indotti; e su tutto ciò il controllo delle sovvenzioni e degli enti decentrati. Questo nel tuo libro, fra altre cose anch'esse importanti. È tutto ancora irrisolto. Forse non tutto. Alcuni equivoci molto gravi sono stati eliminati dai fatti (teatro popolare, di massa...), altri rafforzati (teatro di regia, voglia di consenso per appagare l'anima e il conto corrente)... Alcune cose sono andate perdute, altre acquisite. Parlo della rabbia sacrosanta di un tempo, e della lucidità calda attuale di pochissime persone. È una sensazione confortante, quella che si sia toccato il fondo e che si possa cominciare a risalire. La riedizione di *Teatro come differenza* potrebbe essere uno dei segnali». Ha ragione Leo de Berardinis in quest'ultima affermazione estratta dalla sua lettera-prefazione al libro di Attisani, che a distanza di dieci anni dalla prima edizione per i tipi Feltrinelli, ci offre una ancora attuale riflessione su «come eravamo», facendoci sperare nel *beau geste du théâtre*, ovvero nel teatro come sintesi di diversità in una realtà dove impazza la mistica del consenso e della omologazione di suoni, comportamenti, idee. Se è vero «che il teatro è chi lo fa», questo studio di Attisani ne legittima il senso profondo e ineludibile. Carmelo Pistillo

Il male oscuro del grande Goethe

Goethe, *Opere*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni Editore, Firenze 1988, pagg. 1.410, L. 40.000.

Introdotta dal discorso che Thomas Mann tenne a Weimar nel 1932 per il centenario della morte di Goethe, questa edizione sansoniana presenta quasi tutta l'opera del grande poeta, nelle traduzioni (non manca quella di Errante) di Bacchelli e Pirandello, Carducci e Croce, De Sanctis, Valeri ed altri. Il teatro di Goethe è rappresentato dal *Faust*, *Egmont*, *Pandora*, *Ifigenia in Tauride*, *Tasso*. Il romanzo da *I dolori del giovane Werther*, *Il noviziato di Guglielmo Meister*, *Le affinità elettive*. Il poemetto da *Arminio e Dorotea*. L'autobiografismo da *Viaggio in Italia*. La poesia dalle numerose raccolte che sarebbe lungo elencare.

La produzione sterminata di Goethe sembra trovare una giustificazione nelle sue stesse parole: «Il mestiere dello scrittore è una malattia inguaribile e rassegnarsi è cosa saggia». Ma — come ricorda Mann — la produttività goethiana dipende soprattutto dalla capacità di ammirare i maestri e di misurarsi con le loro forze assimilatrici, senza la paura di perdere se stesso.

Sulla riservatezza con la quale Goethe andava scrivendo la sua opera «zitto, zitto», ben si attaglia un pensiero di Degas che, se da un lato affascina, dall'altro esprime una verità tinta di mistero: «Un quadro deve essere dipinto con la stessa disposizione, il mistero tutto personale della creazione, il segreto stimolo d'animo con cui un assassino commette un delitto». Carmelo Pistillo

Groppali presenta il teatro di Hugo

Victor Hugo, *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, Garzanti, Milano 1988, pagg. 379, L. 11.000.

«Per la nostra generazione, *Ernani* è stato quello che fu *Le Cid* per i contemporanei di Corneille». Così il poeta Gautier difese il «nuovo» che l'opera di Hugo rappresentava per i romantici. Il 25 febbraio del 1830, data della storica «prima», si scatenò — com'è noto — un putiferio, una vera battaglia che oppose gli avversari (classicisti) di Hugo ai romantici, strenui difensori di quella sorta di manifesto che fu *Ernani*, simbolo di una letteratura per il popolo e trionfo della messa in scena «moderna».

Insieme all'*Ernani*, la Garzanti ci presenta altri due drammi di carattere storico, *Ruy Blas* e *Il re si diverte* da cui Verdi ricavò, dopo l'esperienza dell'*Ernani* (1844), il famoso *Rigoletto* (1851).

Prefati dallo stesso Victor Hugo (acuta e sociologica la nota che stigmatizza la tipologia e i gusti dello spettatore) e tradotti da Enrico Groppali, questi drammi si segnalano per avere introdotto una forma francese del dramma romantico. C.P.

Oscar Wilde e la sua maschera

Rudy De Cadaval, *La vita «recitata» di Oscar Wilde*, Edizioni Severgnini, Cernusco sul Naviglio 1988, pagg. 78, L. 16.000.

Già noto come poeta e narratore, Rudy De Cadaval, con questo libro, riprende la frequentazione biografica di scrittori e filosofi, confermando un'inclinazione verso la letteratura intesa come «estetica del vivere». L'approdo a Wilde era dunque «inevitabile», e necessario per l'approfondimento di quella concezione.

L'impostazione data a questa «vita recitata» fa tesoro e rimanda all'intuizione gidiana che vedeva in Wilde il tentativo di mascherare la propria «diversità» e, nel suo estetismo, un travestimento interiore. De Cadaval mescola l'arte decadente waldiana con la vita, il cui destino tragico prende il sopravvento sull'opera, che quasi diventa «incubo letterario» e teatralizzazione di un vivere d'artista *fin de siècle*.

Le due parti del libro — lineare — procedono sul binario del privato esploso nel processo-scandalo rimbalzato da un salotto all'altro e su quello, non meno dettagliato, della produzione letteraria e teatrale. De Cadaval ha saputo, «contro la volontà di Oscar Wilde, strappare la maschera che nascondeva il volto del vero Oscar Wilde». Carmelo Pistillo

La danza che è nata dalla Körperkultur

Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agit-prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 222, L. 24.000.

La Germania di inizio secolo, caratterizzata da una vasta sperimentazione, è lo scenario di un inedito percorso che l'autrice, docente del Dams di Bologna, ha tracciato a partire dai capisaldi della «ri-teatralizzazione» e della radicale rivalutazione del corpo e delle sue potenzialità espressive attuata dalla *Körperkultur*. Procedendo inizialmente dall'esame di tre «casi», dotati ciascuno di un affascinante *background* storico, ma estranei per lo più ai binari classici della tradizione storiografica (sono Madeleine G., la danzatrice «sonnambula», i danzatori di *Monte Verità* guidati da Rudolf von Laban e l'opera di Friedrich Wolf e Béla Balasz nell'ambito del teatro politico della repubblica di Weimar), si riconnettono per la prima volta due campi di attenzione apparentemente distanti e non confrontabili: la nascita della «nuova danza», o danza libera, matrice della danza espressionista tedesca e antenata quindi dell'odierno *Tanztheater*, e



percorsi, spesso poco lineari ed omogenei, del teatro rivoluzionario operaio di agitazione e propaganda («agitprop»). Da questo paradosso strutturale derivano l'interesse e la produttività teorica della pubblicazione, ancorata saldamente al concetto di «originarietà» — come «ricerca del momento della fondazione globale dell'espressione al di là del teatro, là dove si radicano e la ricerca del corpo e la lotta sociale» — e proiettata verso quelle zone di confine, tra pedagogia e arte, ricerca filosofica e apprendimento di nuovi codici e mezzi espressivi, niente affatto irrilevanti per la comprensione di quella tensione etica e progettuale che animò grandi e piccoli maestri nell'ansia di riforma e di rinnovamento della proposta teatrale e coreografica del Novecento. Paolo Crespi

La realtà sommersa delle filodrammatiche

AA.VV., *Teatro 145*, Milano 1988, pag. 161.

«Piccolo, ma consistente germoglio» viene definito il teatro filodrammatico nell'editoriale della rivista diretta dal sacerdote Lorenzo Longoni. Da molti anni ormai, nella tranquilla sede di via S. Antonio 5, a Milano, mensili e «notturne» riunioni di redazione decidono il contenuto del periodico che è la voce del teatro amatoriale, ma anche un osservatorio intelligente sul teatro milanese e lombardo. Rubriche fisse si alternano ad estemporanei interventi che caratterizzano lo stile rigoroso e, al tempo stesso, elastico della pubblicazione. Il teatro per ragazzi, connesso ai problemi educativi, è oggetto di studio da parte di coloro che l'attività filodrammatica ha reso esperti del mondo dei giovani. Autori di teatro celebri e meno noti occupano le pagine dedicate alla rubrica *Riflessioni e Studi*, con saggi che esplorano risvolti, anch'essi inediti, dei drammaturchi. Tra i numerosi copioni che arrivano in redazione una giuria sceglie quelli idonei alla pubblicazione, offrendo un vasto repertorio alle compagnie filodrammatiche sempre «affamate» di testi e che, si sa, non hanno bisogno dei classici «pro-botteghino» per andare in scena. Tutto questo nell'ottica della difesa di alcuni valori semplici, tra i quali quello di un teatro che educi e diverta. S.B.

Alla ricerca delle toilettes perdute

Annie Boeri, *1950-60 Palcoscenico e moda*, Cooperativa Editrice Il Ventaglio, Roma 1987, pag. 141, Lire 40.000.

Insignito del *Premio Città di Roma 1986*, il volume raccoglie alcuni articoli dell'autrice pubblicati sulla rivista *Marie-Claire*, all'interno di una rubrica che si proponeva di ragguagliare le lettrici sulle *toilettes* delle attrici. Le «note» non sono che il perno, la traccia della memoria che rivive attraverso il tono colloquiale della Boeri (che si firmava confidenzialmente Annie), e attorno alla quale si sviluppa il libro e si consuma un'epoca: quella delle dive, delle luci della ribalta, dei loro abiti che hanno fatto moda. Eleganti, stravaganti, da museo o degni di attenzioni «da riflusso», gli abiti ci vengono riproposti dalle foto delle dive stesse, indossatrici per l'occasione, e dai modellini ideati dalle prestigiose firme della *haute couture*. Intorno, il sapore degli anni che non tornano, i retroscena solo da intuire e golosissimi per chi segue con passione la vita delle *star*; e brevi, scorrevoli scritti sulla moda del tempo sempre legata al palcoscenico. Nessun gusto *rétro* ma un repertorio di costume, anche un po' struggente. S.B.

Tanto cinema ma anche teatro

AA. VV., *Rivista del Cinematografo e della comunicazione sociale*, mensile edito dall'Ente dello Spettacolo, Roma, maggio 1988, pagg. 80, L. 5.000.

La rivista si propone come vetrina critica di tutti i settori dei mass-media attraverso recensioni di cinema, teatro, televisione, lirica, dischi, danza, pubblicità, videocassette. Una vasta rassegna sui veicoli che alimentano l'immaginario collettivo degli anni Ottanta, volta a evidenziarne l'evoluzione e i problemi, anche etici. Un terreno di confronto e discussione interessante e vario, attento alla realtà sociale e alla influenza esercitata su di essa dai mezzi di comunicazione di massa.

Completano il numero pagine informative su mostre, retrospettive, convegni, premi e interviste, nonché il catalogo del III Festival del Cinema Cinese, corredato di un ricco *dossier*. Molti e autorevoli i collaboratori di questa «nuova serie» della veterana rivista (al suo 58° anno di vita), diretta da Angelo Libertini. A.L.M.

L'astuto Volpone in veste critica

Ben Jonson, *Volpone*, a cura di Mario Praz, con postfazione di Agostino Lombardo, Sansoni, Firenze 1988, pagg. 279, L. 24.000.

Un buon motivo per rileggere *Volpone; or the Fox* è offerto da questa edizione con testo originale a fronte, corredata da note di rigore filologico e da una postfazione di Agostino Lombardo sulla teatralità di Ben Jonson. Il testo viene analizzato dal punto di vista linguistico, attraverso una traduzione folta di note tecniche, nella postfazione di Lombardo volta ad evidenziare le spinte interne che fanno di *Volpone* un capolavoro di teatralità, e storico e artistico nell'introduzione di Mario Praz, incentrata sulle fonti classiche (Orazio, Petronio, Luciano) e sul lavoro di documentazione sotteso all'invenzione di Ben Jonson. A questo proposito *Volpone* è definito «la migliore commedia dell'Aretino, la commedia che l'Aretino avrebbe voluto scrivere e che invece, per uno strano tiro della Fortuna, venne in mente a un inglese». Scritto in cinque settimane, probabilmente nel 1606, il testo — come sappiamo — ci trasporta in una Venezia ri-

nascimentale vivace e realistica, e punta l'indice, con impietoso gusto satirico, su una umanità debole e corrotta in cui, alla fine, non c'è spazio per nessun vincitore. A. Luisa Marrè

Bragaglia, Ruggeri e Gabriele D'Annunzio

Leonardo Bragaglia, *Ruggero Ruggeri. Dramatista persona insignis del teatro di Gabriele D'Annunzio*, Istituto di Istruzione Europa, Fano 1988, pagg. 91, s.i.p.

AA.VV. *Fano per Ruggeri. Ritratto di un grande attore*, Biblioteca Comunale Federiciana, Fano 1988, pagg. 47, s.i.p.

Per gli amanti del teatro di Ruggero Ruggeri, segnaliamo l'itinerario di Bragaglia attraverso le lettere che D'Annunzio scrisse al massimo interprete della sua opera e gli atti della Tavola rotonda tenutasi recentemente a Fano col proposito di esplorare il «mito» Ruggeri, attore che divise la sua attività tra prosa, cinema, radio e la rappresentazione del suo personaggio. C.P.

Uno «zoom» sul teatro canadese

AA.VV., *Jeu, cahiers de théâtre*, n. 2, Montréal, 1983, pagg. 190, 9 £.

La situazione teatrale canadese, effervescente e originale, anche se ancora poco esplorata dal versante europeo, trova un ampio spazio di analisi e studio nella rivista *Jeu*, collana di quaderni di teatro nata con l'intento di indagare la produzione e l'ambiente francofoni del teatro canadese. Fino agli inizi di questo secolo la drammaturgia, in Canada, si ispirava soprattutto al filone e alla lingua inglese. Poi autori francofoni cominciarono a scrivere, nel silenzio, opere di notevole valore. Pensiamo a Robert Gurik, quebecchese, che si avvicina al teatro nel 1963, anno del Fronte di Liberazione del Québec. La scelta, politica e non, e la lotta inestinguibile per il cambiamento sono i grandi temi della sua produzione. *Jeu* dedica 26 pagine alla storia del teatro canadese, mentre l'attualità è rappresentata dalle interviste a Augusto Boal, dell'itinerante *Théâtre de l'Opprimé*, e ad Anne Ubersfeld autrice de *L'école du spectateur*. Il ritratto è dedicato a Antoine Godeau; cronache, letture e un dossier, più di 60 pagine, sul nuovo teatro sperimentale concludono il sommario della rivista. S.B.

I dubbi acuti e sereni di Dort

Bernard Dort, *La représentation émancée*, Actes Sud - Hubert Nyssen Ed., Marseille, pp. 184, FF 115.

Si tratta di una raccolta di scritti, apparsi su varie testate negli anni scorsi, che prendono spunto da importanti spettacoli per arrivare non tanto ad una teoria del teatro quanto alla definizione di alcuni punti fermi. Dopo un inizio dedicato al Kleist del saggio sul *Teatro delle marionette*, che mette in luce quanto l'utopia teatrale del poeta tedesco sia ancora irrealizzata, Dort passa al «presente dei classici», ovvero al trattamento cui essi sono sottoposti da registi come Grüber, Brook, Vitez, Mnouchkine, Ronconi, Serban, Stein, Chéreau, Strehler, ma non trascura il teatro-immagine di Robert Wilson e le esperienze dei gruppi teatrali (è citata anche la Compagnia del Collettivo di Parma) e si prende cura di valutare l'impatto della nuova drammaturgia di Botho Strauss, il destino dell'idea di festa alla kermesse di Avignone e, infine, dedica una sezione all'attore e alla recitazione oggi. Questa è un segno della perspicacia che lo distingue dalla maggior parte dei suoi colleghi.

Le temps du jeu, questo il titolo della sezione, apre sulla constatazione del privilegio d'attenzione dedicato alla regia, ma riconosce che si tratta di una deformazione recente. L'importanza relativa dell'attore si accorda oggi, scrive Dort, con il divismo, con il culto dell'eccezione e della personalità, ma

ciò denota una perdita secca di sapere tecnico e di lucidità ideologica, oltre che di «piacere teatrale». Per concludere, Dort riesce a individuare qualche esempio positivo e formula il problema della pedagogia. Sono pagine di acuti e sereni dubbi, tutte da leggere. La rappresentazione emancipata di cui dice il titolo significa proprio questa fiducia riposta nella *part du jeu* (della recitazione e dell'attore, ma anche del gioco della scena). Contro che cosa, ogni lettore capirà. A.A.

Quando Leopardi viveva a Napoli

Enzo Moscato, *Partitura*, Teatri Uniti, Napoli 1988, pagine non numerate, con acquerelli di Lino Fiorito, s.i.p.

Il volumetto contiene l'«atto unico lirico» in versi che Moscato ha scritto per Toni Servillo, interprete e regista dello spettacolo che ha debuttato a Caserta nel febbraio scorso e che ora viene proposto in *tournee* italiana. Il pittore Lino Fiorito ha firmato la scena e nel libro è presente con alcune riproduzioni a colori di sue opere recenti, delicatissimi acquerelli astratti che, sulla carta, stanno a disagio accanto agli stridori linguistici del drammaturgo napoletano. Questi immagina Leopardi ospite nella metropoli partenopea in un lungo monologo che poi Servillo ha ripartito tra un ionarrante (la Medusa), un coro di personaggi (le Schiume) e un'apparizione autonoma (il Rondò). W.B.

Rapporto informativo sull'editoria elettronica

Mario G. Losano, *Scritto con la luce*, Unicopli, Milano 1988, pp. 128, L. 13.000.

Tutto ciò che si sa sul disco compatto e l'editoria elettronica fino ad oggi. Con linguaggio accessibile anche ai non specialisti l'autore racconta situazione e prospettive di questo nuovo medium, da usare non soltanto per ridurre lo spazio di archiviazione (una biblioteca di duecento volumi di medie dimensioni può stare in un disco compatto del diametro di dodici centimetri) ma in nuove dimensioni della didattica e della lettura (per esempio viaggiando trasversalmente con parole-chiave). Alcune importanti opere tra cui l'*Enciclopedia Einaudi* sono già disponibili in disco e anche dal punto di vista produttivo, l'editoria elettronica italiana è tra le prime al mondo. W.B.

Giacosa sul guscio della famiglia

Giuseppe Giacosa, *Teatro*, introduzione di Giorgio De Rienzo, Mursia, Milano 1987, pagg. 193, L. 9.000.

Nel panorama della nostra letteratura drammatica fine Ottocento merita certamente un posto di rilievo Giuseppe Giacosa, che segna il passaggio da un tipo di teatro tardoromantico a una più matura adesione a temi di gusto naturalistico, fino ad approdare a un teatro di indagine psicologica e di atmosfera, presàgo delle tendenze europee più moderne.

Il volume, curato da De Rienzo, permette di conoscere le commedie più rappresentative di Giacosa, da *Una partita a scacchi* (1873), a *Tristi amori* (1897), a *Come le foglie* (1900). È stato definito teatro «borghese», il suo, e infatti è tutto pervaso dai valori esaltati dalla società borghese di fine secolo, ma è soprattutto un teatro dei sentimenti familiari, del «guscio domestico», in cui ogni individuo trovi sicurezza e protezione.

Nella presente edizione è compresa una nota bibliografica sull'autore di Silvia Spandre e un'appendice di Andrea Bisicchia sulle messinscène delle tre commedie, utile complemento alla comprensione dei testi e delle ragioni che hanno spinto tante compagnie a rappresentarli ancora oggi. A. Luisa Marrè

Ricerca teatrale in forma di poesia

Antonio Neiwiller, *Non ho tempo e serve tempo*, L'alfabeto urbano, Napoli, pagine non numerate, molto illustrato, s.i.p.

Non solo Gassman scrive versi. L'attore napoletano Antonio Neiwiller, leader di uno dei teatri uniti da Mario Martone, consegna a un prezioso volumetto i suoi pensieri di questa fase. Il punto di partenza è Paul Klee, ispiratore dell'ultimo spettacolo di Neiwiller, *Storia naturale infinita* (il prossimo, come si sa, rivolge l'attenzione a un altro pittore, Joseph Beuys).

Dopo brevi stralci di Klee, sigillati da un «Vorrei aprirmi del tutto alla vita / l'arte verrà in seguito», l'autore alterna lampi di pensiero sul tempo, avvertito come il contenitore insoddisfatto di tutto ciò che si vorrebbe fare e di tutto l'affanno che si subisce per non riuscirci, alla citazione di piccoli graffiti neri che infine si ricompongono nell'immagine in cui abitano, la *Piazza dei giochi infantili* (1935) di Klee.

Il volume è concluso da una poesia di Nick Drake («Cos'è la vita se non memoria / Di qualcosa accaduto tempo fa / Teatro colmo di tristezza...») e da alcune brevi prose di artisti napoletani in risposta al teatro di Neiwiller. Che si rivela regista sensibilissimo anche in campo grafico, poiché, alternando sapientemente il segno d'inchiostro al bianco, riesce a significare poeticamente l'ansia e lo smarrimento dell'artista cittadino del tempo. A.A.

Vecchie maschere e nuova commedia

La commedia del Settecento, a cura di Roberta Turchi, Tomo I, (pp. 576), Tomo II (pp. 475); Einaudi, L. 26.000, L. 28.000.

Non c'è dubbio che i circa venti volumi del *Teatro italiano* curati da Guido Davico Bonino, per l'editore Einaudi, costituiscono un punto di riferimento non soltanto per il ripescaggio di testi poco noti, ma soprattutto per gli ampi documenti che li corredano, parecchi dei quali inediti. Gli ultimi due, appena usciti, riguardano la commedia del '700, a cura di Roberta Turchi, una studiosa che all'argomento aveva dedicato un lavoro magnifico: «La commedia italiana del Settecento», edito da Sansoni.

I due Tomi raccolgono testi di Girolamo Gigli, Jacopo Angelo Nelli, Scipione Maffei, Pietro Trinchera, Pietro Chiari, Carlo Gozzi, Francesco Albergati Cepacci, Alessandro Pepoli, Giovanni De Gamezza, Camillo Federici, Francesco Saverio Saffi; sono preceduti da ampie introduzioni e seguiti da una nutrita serie di documenti che si attardano non soltanto sull'aspetto artistico delle commedie, ma soprattutto su problemi molto più vasti che vanno dalla decadenza della commedia italiana alla necessità della riforma; dal rapporto con le compagnie alla recitazione; dalla polemica Goldoni-Chiari-Gozzi al sodalizio con il pubblico; dalla situazione architettonica alle discussioni sulla nascita di un teatro nazionale.

Si tratta di argomenti di vasto respiro che testimoniano il disagio di un'epoca, alla ricerca di sé, anche attraverso il Teatro; durante la quale, la recitazione istrionica aveva imboccato l'arte del declino, mentre la civiltà delle maschere stava per essere sostituita da quella dei caratteri, non certamente con la facilità che certa letteratura teatrale potrebbe far intendere.

Il Teatro italiano durante il Secolo dei Lumi deve fare i conti con i nuovi produttori, con le leggi del mercato, con il fenomeno editoriale, con quanto accadeva in Europa, col gusto di un pubblico diverso, che cerca nel Teatro il divertimento, ma anche il bisogno di ritrovarsi sul palcoscenico e che alimenta le dispute tra i fautori della maschera ed i fautori della commedia capace di rappresentare i vizi del proprio tempo. Andrea Bisicchia

IL TEATRINO INTERIORE DI OGNUNO DI NOI

Cesare Musatti drammaturgo

A 91 anni il «padre» della psicanalisi italiana si è messo a scrivere per la scena - Risultato: due commedie con elementi autobiografici e una prefazione in forma di vivace monologo.

UGO RONFANI

Cesare Musatti, *Psicanalisi e pazienti, a teatro, a teatro!*, Mondadori, Milano 1988, pp. 200, lire 18.000.

Non so se il trittico teatrale di Musatti (lo chiamo così perché propendo a credere che la lunga prefazione s'aggiunga alle due commedie in tre atti — *Tre uomini per Amalia*, *Dolci campagne della Val Gioiosa* — come un brillante monologo da dire in teatro), avrà la stessa fortuna toccata al suo recente *Curar nevrotici con la propria autoanalisi*. Personalmente auspico che Musatti, una sera del prossimo inverno, sia invitato da Strehler al Teatro Studio per leggere — anzi per recitare — alcuni degli undici capitoli che compongono l'introduzione al libro. Tanto più che Paolo Grassi — il quale su queste cose aveva fiuto — era convinto che nel suo amico Musatti, di schiatta veneta, ci fossero sufficienti qualità istri-ricche da proporgli, un giorno lontano, una parte nei *Rusteghi* del Goldoni: esperimento che non si fece — egli racconta — perché la moglie Carla aveva considerato disdicevole che il titolare di una cattedra di Psicologia finisse nella molieresca «fossa comune» degli «attori maledetti».

In questa sua «recita» a se stesso e al lettore Musatti esplora senza pedanteria il territorio ancora poco noto dei rapporti fra psicanalisi e scena, fino a sviluppare una sua teoria sul «teatrino» che ciascuno di noi si porta dentro, per poi lasciare libero varco (vezzo di vecchio, dice per scusarsi) a ricordi, aneddoti e confidenze e nell'insieme si, egli propriamente allestisce un suo teatrino del subconscio. Memore di quanto il suo fraterno amico Concetto Marchesi, catanese «emigrato» all'ateneo di Padova (dove anche Musatti professava), gli diceva nel dialetto nativo: «Credeme, Musatteddu, nui non semu uno solo». Che è poi la radice del ragionamento teorico sul teatro. Non siamo uno solo, c'è una pluralità di istanze interiori, con la loro autonomia, spesso in conflitto. È affare della psicanalisi ricondurle alla coesistenza pacifica. Ma allora, se uno riesce a seguire questo agitarsi, muoversi e batteggiare ch'è in noi, ed è in grado non soltanto di viverlo, ma anche di assistervi, come spettatore di se stesso, egli realizza una situazione teatrale. È il teatro permanente universale.

Tutte le osservazioni di Musatti sono corredate da esempi e aneddoti tratti dalla sua lunga esperienza professionale, e andrebbero confrontate con i discorsi sulle forme di espressività corporale, sul cosiddetto teatro fisiologico, sul valore catartico della rappresentazione et similia che hanno fatto le avanguardie teatrali, da Artaud a Moreno (del cui psicodramma terapeutico Musatti dà, mi sembra, un'interpretazione riduttiva), da Grotowski a Beck. Né mi sembra privo di interesse (anche se manca un apparato documentario, ed è stranamente assente ogni riferimento al caso, peraltro assai pertinente, della «via autonoma alla psicanalisi»

di Schnitzler) il discorso che Musatti fa sui rapporti fra Pirandello e Freud. Non — egli sostiene, e credo abbia intuitivamente ragione — una presa di conoscenza approfondita, se non sistematica, della psicanalisi allora nascente da parte del drammaturgo, ma un incontro di fatto fra i due grandi personaggi nonostante battessero cammini differenti, quello della scienza il Viennese e quello dell'arte l'Agrigentino.

Paradossalmente i due testi mi sembrano «meno teatrali», cioè più schematici e dimostrativi, del suo divertente enunciato teorico. Come sono nati Musatti ce lo spiega nell'ultimo capitolo dell'introduzione. Intanto, ecco apparire la musa: Adriana Asti, sua paziente quando molto giovane, «poco più di una ragazzina», e al suo primo matrimonio, aveva sentito il bisogno di sottoporsi ad analisi. Rimase fra l'attrice e l'analista una profonda amicizia, che ha coinvolto l'attuale marito della Asti, Giorgio Ferrara. Sicché la commedia *Tre uomini per Amalia* è stata scritta in un certo senso su commissione, per rispondere alle insistenze dei coniugi Ferrara. *Dolci campagne della Val Gioiosa*, invece, viene diretta dall'albero genealogico dei Musatti, è una sorta di «saga veneta» dolceamara dov'è questione, come nelle gagliarde commedie del Rinascimento, dell'assoluta necessità di garantirsi un discendente maschio per salvare una proprietà agricola, ma dove l'atmosfera mi ha fatto pensare a *Tramonto* di Renato Simoni e un po', anche, agli intrecci del «Boulevard morale» di Diego Fabbri.

Musatti spiega che nel fare il suo «minestrone teatrale» ha messo insieme sia una bella messe di ricordi, taluni risalenti all'inizio del secolo, sia spunti tratti dai suoi sessant'anni di esperienza psicoanalitica. Il personaggio di Amalia adombra, mutatis mutandis, una sua paziente, donna colta e sensibile, di estrazione borghese, rimasta a lungo paralizzata per una frattura alla colonna vertebrale. I suoi tre uomini sono un professore galantuomo che l'aveva introdotta, lei adolescente, nei segreti della vita (dietro la maschera teatrale, lo storico Nino Valeri); un marito sbagliato cui la legava soltanto l'attrazione erotica (tanto che il secondo atto, godibilissimo, è imperniato su un convegno amoroso dei due sposi già in istanza di divorzio) e un giovane segretario figlio di un gondoliere sul quale lei, già inferma, castamente riversa il suo bisogno di amore insoddisfatto, tenendoselo come un figlio. I due temi della commedia, intrecciati, sono la solitudine dell'amore esigente e una consolante «circolarità» della passione amorosa attraverso le generazioni: il transfert del legame fra Amalia e il professore che si salda al transfert fra il giovane segretario e la sua benefattrice. I tre atti sono brevi, quasi scarni. Si notano, nell'illustre esordiente, delle imperpezie, qualche passaggio a vuoto, ma il lavoro, affidato a un regista di esperienza, reggerebbe alla prova del palcoscenico.



Più perplesso mi lascia *Dolci campagne della Val Gioiosa*. Qui, nella ricca casa dei Mocchia, un personaggio femminile che, come si dice, «porta i calzoni», Maria, si dà da fare affinché l'avito patrimonio resti in famiglia, ossia nelle mani sue e delle due sorelle, e dopo avere verificato l'assenza di interesse per il sesso dell'unico discendente maschio, il neghittoso Massimo, preso atto che il matrimonio di costui con la cugina Marina è rimasto in bianco, complotta affinché quest'ultima risolveva il problema con un provvidenziale amante. Sarà bene, forse, che *Dolci campagne della Val Gioiosa* resti così, com'è nata: una storia privata, di Musatti, per il suo «teatrino interiore», evocante il Veneto favoloso dell'infanzia. Musatti, comunque, mostrandoci le sue due commedie tutte nuove, potrà sempre dirci con giusto orgoglio: «Freud usava il teatro per le sue teorie, ma in fondo non lo amava. Io sì; tant'è vero che lo scrivo!» □

HANNO DETTO

«Vi è un progressivo appiattimento di quello che io vorrei una casta di eletti, quasi di religiosi del teatro, nel piccolo utilitarismo della chiacchiera».

VITTORIO GASSMAN - L'Avanti!

«Egregio ministro, la sua ormai famosa circolare ha messo in subbuglio il mondo dello spettacolo. Si intrecciano le varie possibilità di esegesi e c'è già chi sta pensando a un ufficio di consulenza per l'interpretazione del documento... Nel frattempo i problemi rimangono aperti: "sovvenzione" o "contributo"? "Annuale" o "a tempo definito"? E il teatro ragazzi? E la sperimentazione? E le cooperative? Come spiegare la scomparsa dalla circolazione di questi settori "giovani"? Non manca chi si frega le mani con sadica soddisfazione... Non mancano i depositari della verità teatrale e di tutta la "qualità" spettacolare che sentenziano: Era ora... Non mancano le leghe, sul tipo della recente Lega Lombarda o della neonata Lega Veneta, che intendono riportare il teatro ai teatranti "veri"...».

MARIO MORETTI - Ridotto

ALESSANDRO SERPIERI

DRACULA

Versione teatrale dal romanzo di Bram Stoker



I disegni nel testo, eseguiti espressamente per Hystrio, sono di Marco Serpieri

ATTO PRIMO

SCENA 1. Albergo di Bistritz. Tramonto.

(Entra Harker in vestiti vittoriani e relativo armamentario da viaggiatore attrezzato di fine secolo: Kodak, macchina per scrivere portatile e Baedeker. Gli si fa incontro la vecchia albergatrice)

HARKER - Questo è il Golden Krone Hotel? Il Conte Dracula ha riservato una camera per me.

ALBERGATRICE - Herr inglese?

HARKER - *(Mostrandosi)* Sì, Jonathan Harker.

ALBERGATRICE - Jonathan nome buono, figlio buono di Saul. Tu perché qui?

HARKER - Affari, con il Conte. *(L'albergatrice si segna più volte).*

Allora, tutto a posto?

ALBERGATRICE - Camera c'è per te. C'è anche lettera per te. *(Torna a segnarsi, poi si avvia da una parte chiamando il marito)* Joseph! Joseph! Trag den Brief zu englischen Herr.

(Entra il vecchio albergatore, guarda Harker con curiosità e diffidenza, esita un momento, poi gli si avvicina, gli porge una lettera, e subito dopo torna vicino a sua moglie. Harker legge la lettera. Breve accenno del tema di Dracula. La lettera viene detta da Dracula in alto, appena percepibile nella penombra).

(DRACULA) - Benvenuto nei Carpazi, amico mio. Vi aspetto con ansia. Dormite bene questa notte. Domani mattina la diligenza partirà di lì per la Bucovina. Vi ho riservato un posto. La mia carrozza vi attenderà al Passo Borgo e vi porterà da me. Spero che il vostro viaggio da Londra sia stato felice e che apprezzerete questo soggiorno nella mia bella terra.

(I due albergatori si segnano ripetutamente)

HARKER - Conoscete il Conte Dracula?

ALBERGATORE - Nein, ördög!

ALBERGATRICE - Ördög, pokol, vrkolak!

HARKER - *(Segnandosi le parole sul taccuino)* Dovrò consultare il mio dizionario poliglotta. *(Lo tira fuori)* «Pokol»? *(I due annuiscono indietreggiando)* «pokol»: inferno. Inferno? *(Si guarda intorno)* Dice il Baedeker che questa regione, questo ferro di cavallo dei Carpazi è il centro *(Lo consulta)*, il «vortice», di tutte le antiche superstizioni d'Europa. «Ördög»? *(I due annuiscono indietreggiando ancora, e Harker si annota la parola)*

ALBERGATRICE - *(Segnandosi)* Vrkolak.

HARKER - *(Annotando la parola)* «Vrkolak». Cara vecchia Europa. Superstizioni e progresso, rapido come la luce. E non è lontana di qui la Germania, il paese di Benz e di Daimler, che hanno inventato una nuova diligenza, una carrozza con motore a combustione, che va senza cavalli. Mai sentita?

(Gli albergatori non capiscono, ma sono ugualmente impauriti. Harker si avvicina a loro, tira fuori dalla borsa una fotografia e gliela mostra)

HARKER - Eccola. Corre più che un tiro a quattro. Questa fotografia l'ho fatta io, con questa Kodak. E la macchina del futuro *(della macchina)*. Anche questa *(della Kodak)*.

(Gli albergatori voltano la testa impauriti)

HARKER - *(Ridendo)* No, non fa nulla. Prende immagini e le tiene. Non fa passare il tempo. Le immagini restano, sempre ferme. Le carrozze di Benz e di Daimler invece vanno veloci.

ALBERGATORE - Denn die Toten reiten schnell. *(Ululare lontano di lupi)*

HARKER - *(Cercando di afferrare il senso della frase)* Denn die Toten...

ALBERGATRICE - ...reiten schnell!

HARKER - *(Traducendo)* Poiché i morti cavalcano veloci. *(Ha come un brivido, poi ride, con un certo disagio)* Vedo, volete dire più veloci della macchina Benz. Ma perché dovrebbero correre i morti? Lasciamoli in pace. Ho fame. Potrei avere la cena? Mangiare?

ALBERGATRICE - *(D'improvviso contenta)* Ja freilich! Tu devi mangiare, herr inglese. Bistecca nostra bue, pepe rosso *(fa segno di gran gusto, avvicinandogli)*, vino, buono, Mediasch *(ancora segno di squisitezza)*.

(Buio. Ululare lontano di lupi. Breve accenno del tema di Dracula).

I PERSONAGGI

JONATHAN HARKER
ALBERGATORE E ALBERGATRICE DI BISTRITZ
COCCHIERE DI DRACULA
IL CONTE DRACULA
TRE DONNE VAMPIRI
IL DOTTOR SEWARD, DIRETTORE DEL MANICOMIO DI PURFLEET
RENFIELD, IL PAZZO MANGIATORE DI INSETTI
UN INFERMIERE
PAZZI
MINA, FIDANZATA DI HARKER
LUCY, AMICA DI MINA
LORD ARTHUR GODALMING, FIDANZATO DI LUCY
SIGNORA WESTENRA, MADRE DI LUCY
IL VECCHIO SWALES
ALTRI DUE VECCHI
IL GUARDACOSTA
IL CAPITANO DELLA NAVE DEMETRA
IL DOTTOR VAN HELSING
IL CAPITANO DELLA NAVE ZARINA CATERINA
DUE MARINAI
TZIGANI

LA SCENA

Il palcoscenico è diviso in due piani per la presenza di un praticabile situato orizzontalmente a circa cinque o sei metri di profondità, rispetto al boccascena, e alto circa due metri e mezzo. Due discese laterali collegano il piano superiore all'inferiore, consentendo il passaggio non solo degli attori ma anche delle carrozze e di altri veicoli o oggetti. Sul fondo, sul praticabile stesso e ai lati, grandi volute di velluto rosso.

SCENA 2. Albergo di Bistritz. Alba.

(L'albergatrice si avvicina a Harker che sta chiudendo e preparando i suoi bagagli).

ALBERGATRICE - Tu non partire, herr inglese.

HARKER - *(Meno sicuro della sera prima)* - Io devo partire, ho affari da sbrigare. Ma mi piacerebbe restare, ho fatto strani sogni.

ALBERGATRICE - Tu stare oggi. Oggi, sa, è giorno San Georg.

HARKER - Oggi è il quattro maggio.

ALBERGATRICE - San Georg. Mezzanotte oggi, male tutto potere.

HARKER - Potere dell'immaginazione, mia cara. Sogni, fantasie, paure vere e false. Ombre che la nostra epoca sta fuggendo. Ma non posso star qui a dirti tutto.

(L'albergatrice gli si avvicina, si toglie dal collo un crocifisso e lo mette al collo di Harker, che resta interdetto)

ALBERGATRICE - Allora vai con questo.

HARKER - Per un anglicano sono forme di idolatria. Ma lo terrò, per la tua tranquillità.

(Entra l'albergatore con un mazzo d'agli, rose selvatiche e sorbo; gli si avvicina e glieli porge. Harker non sa che farne. L'altro insiste con l'appoggio della moglie).

HARKER - L'aglio no. Capite? Odore *(Si tocca il naso)*. Prenderò la rosa selvatica e il sorbo. Per il profumo? Per gli strani sogni di una notte? Diciamo per vostro ricordo. E, sempre per vostro ricordo, una bella fotografia. *(Aprè e posiziona il treppiedi, piazza la macchina, poi si accorge che i due si sono abbracciati per la paura e gli si avvicina)* L'abbraccio va bene, ma non quelle facce.

(Indica la macchina) Non fa nulla. *(Mostra loro delle fotografie)*. La mia fidanzata, Mina Murray. Bella, no? Anche la fotografia. E sta qui, per me, a farsi ricordare.

ALBERGATRICE - *(Facendosi coraggio)* - Bella.

HARKER - Allora la facciamo?

ALBERGATRICE - *(Accennando alla macchina)*

Quello, specchio; specchio nuovo. Prima tu specchio gatta.

HARKER - *(Cercando di capire)* - Prima dovrei riprendere una gatta?

ALBERGATRICE - Prima.

HARKER - Ma dove la vado a trovare una gatta? *(Voci, rumori)* Non c'è tempo. Ve la farò al ritorno. *(Ripiega il treppiedi)* Le immagini vi fanno più paura che ai protestanti. Che strano mondo è questo, eh?

(L'albergatrice fa cenno di sì) Ma, ancora pochi anni, il progresso arriverà dappertutto e non avremo più paura di nulla, né voi, né io, né nessuno.

(L'albergatrice fa cenno di sì).

(Arriva la diligenza, accolta da molta gente del posto, di vari costumi e razze. Il cocchiere e l'albergatrice parlano di Harker, che è sottoposto alla curiosità di tutti e non riesce e dissimulare il suo disagio. Infine Harker monta insieme ad altre due o tre persone, e mentre la carrozza si muove, dalla folla vociante emergono alcune parole: ördög, pokol, stregoica, vrkolak, vrolok).

SCENA 3. Passo Borgo. Tramonto.

(Harker scende dalla diligenza, mentre arriva la carrozza di Dracula).

COCCHIERE DELLA DILIGENZA - Borgo Pass. *(Additando in alto una montagna)* Isten szék!

HARKER - *(Consultando il dizionario poliglotta)* - «Isten szék»?

COCCHIERE - Isten szék!

HARKER - «Isten szék» - il seggio di Dio. Capiisco, amico. Questo picco di montagna sempre più alta. Ma io direi, piuttosto, se la mia lingua me lo permettesse, che questo lungo viaggio è come una ascesa all'inferno.

(Il cocchiere non capisce, scuote la testa, ride. Il cocchiere della carrozza di Dracula fa un cenno imperioso a Harker perché si sbrighi. Harker monta sulla nuova carrozza. Ululare forte di lupi, mentre scende il buio).

A cena con Lavia e con i vampiri

ALESSANDRO SERPIERI



Un buio e piovoso pomeriggio di dicembre del 1983 l'amico Gabriele Lavia, che stava recitando alla Pergola nel Don Carlos, mi chiamò per dirmi che aveva bisogno di una riduzione teatrale del *Dracula* di Bram Stoker. Ci vedemmo, cenammo insieme: non fu proprio un banchetto, mi parlava di vampiri, disegnava la scena come l'aveva immaginata da tempo, esibiva effetti speciali. Il velluto rosso che doveva avvolgere tutta la scena avrebbe «acceso» immediatamente il tono dominante del sangue e della paura; la musica avrebbe dovuto esporre i temi guida di *Dracula*, dei pazzi (nel manicomio di Purfleet) e forse anche degli oppositori «buoni»; i costumi sarebbero stati d'epoca (primitivo Novecento). Il trucco di *Dracula* prevedeva capelli lunghi e lisci con scriminatura centrale e il disegno di un volto giovane e vecchio allo stesso tempo.

Poi c'erano gli effetti scenici speciali. Per le due discese laterali della scena sarebbero passate due carrozze d'epoca per consentire, tra tuoni e fulmini e urli di lupi, il trasbordo di Jonathan Harker dalla carrozza del paese a quella condotta dal sinistro cocchiere del Conte *Dracula* e diretta al castello sul monte. Una carrozza sarebbe stata usata anche alla fine del dramma. L'arrivo di *Dracula* in Inghilterra sulla nave fantasma, nella notte di tempesta, doveva costituire un vero coup de théâtre: sul praticabile ci sarebbero stati dei personaggi (pescatori, gente del paese), e in basso avrebbe fatto irruzione fin sul proscenio la prua della nave con i marinai uccisi dal terribile Conte. Inoltre, subito dopo, un lupo nero (metamorfosi dello stesso *Dracula*) sarebbe balzato dalla nave giù in platea, raggiungendo per il corridoio centrale un istruttore situato all'uscita.

Altri supplementari effetti speciali sarebbero stati escogitati tramite una qualche imbracatura che avrebbe permesso a *Dracula*, in alcune scene, di muoversi a grandi balzi, e perfino, in un paio di occasioni, di strisciare a testa in giù, come un rettile più che come un pipistrello, per le pareti laterali.

Lavia desiderava che tutto ruotasse intorno a queste idee vivise. Stava a me ora fare il dramma. Accettai con riserva: intendeva rileggermi il romanzo, fare delle prove, stendere un piano. La cosa più problematica era scrivere un testo serio, trasmettere in qualche modo un mito. Parodie ne erano già state fatte tante, e un'altra non avrebbe avuto senso, oppure non avrebbe corrisposto alle attese del committente. Riletto il romanzo, decisi di buttar giù una scena dopo l'altra per verificare se si poteva creare una suspense, che era ovviamente l'elemento essenziale di un simile spettacolo. Bene, dicevo prima che eravamo in un buio e bagnato dicembre, sotto Natale, e casa mia era spesso vuota nei lunghi pomeriggi, perché tutti uscivano per studiare, lavorare o comprare regali. Ed io ero lì alla macchina per scrivere, a cercare di far «vedere» la storia di *Dracula*, e soprattutto di renderla ancora, in qualche misura, «credibile». Finii per crederci — quasi — anch'io. Alle scene più terribili ero preso da qualcosa di vagamente simile alla paura. Cominciai, così, a crederci — stavolta nell'impresa —, ma ancora e tuttora, anche in questo senso, «quasi». *Dracula*, inevitabilmente, assorbiva tratti di altri personaggi del mito moderno: Faust e Don Giovanni, e le innumerevoli rifratte figure del sosia, e il vecchio marinaio coleridgiano e il Kurtz conradiano ecc. Tutto doveva per forza giocarsi sulle categorie del limite e della trasgressione, evocando di conseguenza paradigmi mitici e letterari, quindi «citando» i testi canonici con una qualche, non troppo vistosa, ironia. Ne risultava un misto di ingenuità e di sofisticazione. Da questo doppio registro io non sapevo o non volevo uscire. La stessa cosa accadeva per l'ambientazione. Tutto doveva essere d'epoca (tra Otto e Novecento), eppure tutto doveva essere, in qualche modo, attualizzato, andando ad interessare le superstizioni contemporanee, il paranormale, l'extrasensoriale, l'astrologico e il fantascientifico, ed esercitando così una qualche presa almeno sullo spettatore ingenuo, o meglio sullo spettatore capace di ritrovare ingenuità e quindi «credenza».

Lavia apprezzò il testo, costruito fedelmente intorno alle sue richieste sceniche: ma ben presto dovette rendersi conto che proprio quegli effetti teatrali che aveva voluto comportavano un alto costo di allestimento. Meschieri, del Teatro Eliseo, cercò allora di realizzare una coproduzione con il Teatro Manzoni di Milano, ma alla fine non fu raggiunto l'accordo. E così *Dracula* tornò nel mio cassetto — o nella sua cassa negli scantinati del castello. Avrebbe potuto restarci chissà quanto. Per il Conte, si sa, il tempo non è un problema: esso può elidersi, ingorgarsi, montare ad ogni passaggio di secolo, precipitare nelle accelerazioni della storia, marcire nelle ripetizioni accidiose d'ogni decadenza, rinnovarsi nelle grandi invenzioni; ed è lui solo a decidere quando reimmettersi nel flusso del tempo che gli conviene. Per il testo, invece, per qualsiasi testo, e soprattutto per una modesta replica quale è questo — che pur «contiene» in qualche modo *Dracula* — il tempo resta tiranno; e uscire allo scoperto è tutto. Hystrio l'ha permesso. Gliene sono grato. □

Alessandro Serpieri con Gabriele Lavia, all'epoca in cui lavoravano al progetto di una versione teatrale del «*Dracula*» di Bram Stoker.

SCENA 4. Castello di Dracula. Notte.

CONTE DRACULA - Benvenuto nel mio castello. Entrate liberamente e di vostra volontà. *(Lo tira dentro stringendogli la mano con evidente ma trattentiva violenza)*. Venite libero. Andrete sicuro. E lasciate un po' della felicità che portate.

HARKER - Conte Dracula?

DRACULA - Per servirvi. Siete mio ospite. È tardi. La mia servitù si è già ritirata. Penserò io stesso a darvi ogni conforto.

(Prende il bagaglio di Harker, lo precede per un lungo e tortuoso tragitto, come se neanche lui sapesse bene il luogo dove far sosta, infine lo lascia e gli fa cenno di attendere. Harker sta fra l'imbarazzo e la paura. Tira fuori il suo taccuino e lo consulta).

HARKER - Al Passo Borgo i lupi hanno urlato più che mai. Questo Conte è più vecchio di quanto pensassi. È strano. Eccentrico. Questo ferro di cavallo dei Carpazi. Ordog, ha gridato la vecchia. E gli altri. Vrkolak, vampiro o lupo mannaro. Lupo mannaro. Come una favola. Il Passo Borgo si apre a oriente. Tutto il viaggio da Londra un lungo cammino incontro al sole, al buio del sole prima che nasca. Al passo era già notte. E qui fuori la notte è così densa che la si attraversa a fatica.

(Ululare di lupi lontani. Rientra Dracula con la cena).

DRACULA - Li sentite? I bambini della notte. Voi cittadini non avete l'orecchio del cacciatore. È musica. Io ho già cenato. Servitevi in abbondanza. *(Mentre Harker mangia, Dracula gli porta da vedere una pila di libri)*.

DRACULA - Da questi ho appreso molto sull'Inghilterra. L'ho guardata nell'atlante e mi ha conquistato la mente. Questa grande macchia rossa, la vostra Londra, penetrata da un fiume che è un serpente, come deve abbondare di vita, folla, donne, un vortice di umanità. È musica anche quella, anche se il mio è un orecchio di cacciatore. Nobile, Signore, Boyar. È pronto l'atto di vendita della casa di Purfleet? È giusta la mia pronuncia?

HARKER - Perfetta. Per l'acquisto, dovete firmare questi fogli, che provvederò subito a spedire, con questa lettera, a Mr. Hawkins.

DRACULA - È una casa adatta? adatta a me, come avevo indicato a Mr. Hawkins?

HARKER - Come mi fu richiesto. È appartata, appena fuori del paese, vi conduce un viale di cipressi, è cintata da un alto muro antico, e i cancelli sono di vecchia quercia e ferro, mangiato, toccato, dalla ruggine. La proprietà si chiama Carfax, senza dubbio nome corrotto di un antico *Quatre Face*, perché la casa dai suoi quattro lati guarda ai punti cardinali.

DRACULA - Bene, buon disegno, riflette l'incrocio del mondo.

HARKER - E poi è molto grande. E antica, medievale, sembra il resto di una fortezza, con muri spessi e finestre alte. Accanto al corpo principale della casa c'è una vecchia cappella o chiesa.

DRACULA - Bene, ci saranno tombe e memorie. I monumenti riflettono l'incrocio del tempo. Io sono d'antica famiglia. Una casa nuova mi ucciderebbe. Non la si può rendere abitabile in un giorno. E, dopotutto, quanti pochi giorni si sommano per fare un secolo. Mi compiacchio che ci sia un'antica cappella. Noi nobili della Transilvania non amiamo pensare che le nostre ossa possano giacere tra morti qualsiasi. Io amo l'ombra per stare, quando m'è possibile, solo con i miei pensieri. Ho lamentato molti morti. Il sole, l'acqua che brilla e rispecchia un falso cielo, alberi rovesciati e vani colori, li lascio ai giovani, a chi ha molto sangue.

HARKER - Con la mia Kodak ho preso queste fotografie della proprietà. Qui, oltre il muro di cinta, si intravede un grande edificio costruito da pochi anni, un manicomio. È l'unico inconveniente, ma si scorge solo dal lato a occidente.

DRACULA - *(A disagio con le fotografie, le lascia cadere o le gira da tutte le parti)* L'unico inconveniente sono queste invenzioni create dalla vostra vanità. Il manicomio è il luogo dove mettete quelli che hanno strane immaginazioni, è vero?

HARKER - Proprio così.

DRACULA - Quelli che hanno sogni meridionali. Anch'io sogno molto di giorno. Quelli che non ragionano come voi. Il manicomio non è male, è l'in-

croci di molte menti. C'è scritto qui, nei vostri libri, che voi non sapete accettare molte menti, voi credete che ci sia una sola mente. Voi riproducete immagini di una sola mente per farvi contenti. *(Canta il gallo)* Devo andare. Un avvertimento, mio giovane amico. Il castello è vecchio, ha molte memorie, ci sono brutti sogni per chi si addormenta incautamente. Se vi prende il sonno, correte qui e starete al sicuro. Non andate troppo in giro per le sale e i corridoi e i recessi, ma soprattutto non sognate sotto altre volte.

(Dracula esce. Harker ha un brivido, poi va verso il punto dove è uscito Dracula, poi torna indietro, si prepara per andare a letto, si siede sul letto, si prende la testa tra le mani).

HARKER - La testa! Spero di ripartire domattina. *(Si stende sul letto, si agita, penombra, strane ombre e presenze e movimenti di velluto, ululare di un lupo vicino, Harker getta un grido tra veglia e sonno, si rigira nel letto. Luce d'alba. Harker si alza e prende ad aggirarsi per la scena come in un labirinto, cercando, tornando indietro, guardandosi alle spalle, trasalendo, mentre la luce sale. Va su per una scala, si muove sul praticabile, fra stupore e paura, in luce rossa di tramonto. Spia tra i velluti al di là della scena e getta un'esclamazione di sorpresa e paura. Poi, mentre la luce cala sempre più, scende per l'altra scala, torna al suo letto, si siede, rabbrivisce, si stende, si agita. Ululare lontano di lupi, breve accenno del tema di Dracula. Di nuovo ombre, presenze, movimenti di velluti nel buio quasi totale. Poi luce d'alba. Harker, a sedere sul letto, sfoglia il suo taccuino)*.

HARKER - Segno tutto. Non ci fossi mai venuto. Domattina voglio ripartire. Non c'è nessuno a cui parlare. C'è solo il Conte, di notte. Lo sento anche quando non c'è. Non è solo il vento. Il castello sta sull'orlo di un precipizio. Tutto è vecchio. Certe porte non si aprono. Il grande portone non si apre. Dalle finestre c'è un abisso. È come una prigione. Ed io mi sento prigioniero. Assurdo! *(Ha un moto tra impotenza e disperazione, ripone il taccuino e torna ad aggirarsi nel labirinto, finché si avvicina a uno scrittoio su cui ci sono delle lettere e che solo ora risulta illuminato)* A chi scrive? *(Ne prende una e legge la busta)* Samuel F. Billington, Crescent 7, Whitby. Whitby Yorkshire. Che strano. Proprio a Whitby deve andarci, Mina, o c'è già, a trovare la sua amica Lucy in vacanza al mare. Che gli scriverà? *(Si guarda intorno, poi apre*

la busta e scorre rapidamente la lettera) Una spedizione di cinquanta casse a Carfax, via treno. E questa? *(Prende un'altra lettera e legge la busta)* Herr Leutner, Varna. Che dice? *(Apra la seconda lettera e la scorre)* Spedizione per nave delle stesse casse dal Mar Nero in Inghilterra, a Whitby. Grande trasloco. *(Trasale, come sentendo un rumore, rimette le lettere nelle buste, poi ripone le buste, sistemandole più volte in modo che stiano nella stessa posizione in cui le ha trovate)* Un grande trasloco. Cinquanta casse. Ma dove troverà da noi tutte le sue ombre? E chi attirerà nella sua prigione? *(Si scuote e torna verso il letto)* Forse è solo la mia fantasia. Devo fare come tutti i giorni. *(Sbadiglia)* Ma tutti i giorni non ho questo sonno, e questa insonnia. *(Recitando)* Questo tempo è scardinato. Maledetto destino, essere nato per rimetterlo in sesto. *(Cambiando registro e umore)* Il mattino, vestito del suo mantello di ruggine, cammina sulla rugiada di quell'alta cellina a oriente. Smontiamo la guardia. *(Cambiando ancora registro)* Facciamoci la barba. *(Tira fuori dalla valigia il necessario per farsi la barba)* Ci fosse uno specchio in questo castello. In molte parti d'Europa si velano ancora gli specchi nelle case dove c'è un morto, perché la sua anima non rimanga nella casa. Qui addirittura non ce ne sono, come se la morte fosse dappertutto. *(Rovista nella valigia, tira fuori uno specchio portatile, lo piazza su un qualche sostegno, comincia a farsi la barba. Dracula gli si avvicina alle spalle, Harker non lo sente e non lo vede nello specchio benché gli sporga con la testa dietro una spalla; infine Dracula gli mette una mano su un braccio, e Harker trasale, si taglia gettando un grido tra paura e dolore)*

DRACULA - Buongiorno.

HARKER *(Si volta)* - Buongiorno. *(Si rivolta verso lo specchio, cerca inutilmente l'immagine di Dracula, ondeggia un braccio davanti allo specchio, sbalordito)* Buongiorno *(Si accorge che il sangue della ferita gli scivola sul mento, guardandosi nello specchio, si tocca e constata che è davvero sangue, e dice fra isteria e ironia)* Lo specchio non mente. *(Si volta per cercare un medicamento nella valigia, Dracula lo segue in una trincea di fascinazione, sempre più vicino alla gola, finché d'improvviso gliela stringe, ma facendolo tocca il crocifisso e se ne ritrae con repulsione e dolore come se fosse stato bruciato; ma subito si ricompone)*

DRACULA - Fate attenzione a non tagliarvi. A volte, in certi luoghi, un taglio può non chiudersi mai più. *(Preso da una furia afferra lo specchio, lo fa passare tre volte con movimento rotatorio davanti al suo volto come per vedersi non vedendosi)* Questo è lo strumento maledetto che v'ha procurato il vostro accidente, sporco giocattolo della vanità umana, incrocio del nulla. Voi credete che rifletta la realtà, ma non vi resta mai dentro niente, solo qualche foglia senza radice. Qui c'è la morte definitiva. Via! *(Corre su per una scala, lo scaraventa di fuori con grande fragore di cristalli, poi si volta verso Harker con una terribile risata ferma, quindi scompare)*.

HARKER - Porta male. E qui non ci sono altri specchi. *(Si volta tutt'intorno cercando ai suoi piedi)* Ed io non faccio ombra! Chi non dà ombra, o manda un'ombra senza testa, morirà entro l'anno. Lo diceva la mia balia. *(Buio)*



SCENA 5. Castello di Dracula. Sera.

(Harker in alto sul praticabile, da una parte, scrive il suo diario. È ormai scomposto nei vestiti, trasandato, ha atteggiamenti un po' scissi).

HARKER - Devo scoprire tutto quello che posso su questo Conte. Devo nascondermi meglio. Ho scritto a Mina in stenografia. Devo mettermi anch'io in segreto. Se mi apre la lettera prima di spedirla, non capirà nulla. Io devo capire. Lui non deve capire. Devo capire se mi sto ingannando da solo. *(Sente dei rumori in basso, ripone il taccuino e si muove cautamente verso il centro del praticabile; una luce illumina, sotto, Dracula che gli sta rifacendo il letto. Harker è stupefatto. Dracula termina il suo lavoro ed esce)*.

Lo sapevo che non ha servitù! È ricco. Ho scoperto tavolini d'oro, sacchi di monete antiche. E nesso-



no ad aiutarlo. Troppi segreti per volere altri intorno. Oppure gli altri qui dentro non ci mettono piede.

(Scende dall'altra parte del praticabile, si avvicina al letto, si toglie il crocifisso dal collo e lo mette alla testata) Sono così solo. (Tira fuori dalla borsa una fotografia, la guarda). Mina. (Fa alcuni passi continuando a guardarla). Mi fai compagnia. (Si muove verso una quinta, come andando dietro ad un'immagine da trovare) Aiutami a non impazzire. (Trasale trovandosi d'improvviso di fronte Dracula che indossa un severo vestito nobiliare e porta un vassoio).

DRACULA - *(Depositando il vassoio sul tavolo)*

Amico mio, la vostra cena è servita. Vogliate scusarmi se anche stasera non mi unisco a voi, ma ho pranzato fuori in abbondanza. *(Mentre Harker si porta al tavolo, Dracula vede la fotografia, la prende, la guarda con meraviglia).*

Chi è questa?

HARKER - *(Fa per toglierla, poi si ferma) La mia fidanzata, Mina Murray, e più dietro è venuta anche la sua amica Lucy Westenra, un po' fuori fuoco.*

DRACULA - *(Ironicamente) Uno specchio che tiene il riflesso.*

Avete scoperto il trucco. Un piccolo trucco, perché tutto qui dentro è fermo, mentre voi continuate

a muovervi, ad affannarvi, a rischiare tutto e nulla nella corsa vana del vostro tempo. *(Guarda la fotografia e ne è sempre più preso)* È molto bella, è morta ed è molto bella. Anche Lucy è bella, lontana. Uno la guarda e la sta dimenticando. *(Si sposta davanti a Harker, assume una posizione regale e cambia tono)* Non bisogna mai dimenticare. Io sono la storia dei Carpazi e delle pianure del Danubio e degli spazi aperti alla furia degli Ottomani. Noi Szekelyi abbiamo il diritto di essere fieri, perché nelle nostre vene scorre il sangue di grandi razze antiche che hanno combattuto per il dominio. Ci ha formati la lunga risacca dei secoli, e innanzitutto la spuma degli Unni quando colorarono dalla Scizia accoppiati ai demoni del deserto. C'è il sangue di Attila in queste vene. Noi abbiamo antiche, profundissime radici; portiamo l'odore della terra umida e nera che infastidisce il vostro olfatto ottuso dalle brevi essenze della vostra vanità. Noi abbiamo ascoltato Thor e Odino, quando gli Ugri ci spinsero alle spalle scendendo dai ghiacci del Nord, e abbiamo rispettato gli spiriti dei Magiari che ci affidarono per lunghi secoli la difesa di queste terre contro i Turchi. E chi fu se non un Voivoda della mia stessa razza che passò il Danubio per sconfiggere i Turchi nelle loro tane? Era un Dracula, e il campo insanguinato lo vide dominare in un trionfo che solo per voi ora è nulla. Perché vi fa terrore il sangue, che pure versate, ora più che mai, aggrumandolo in poltiglia fredda con i vostri armamenti che stringono ogni vita in un gelo, nel vuoto dei vostri specchi vani. E niente più urla e risuona nel tempo. La vostra terra è morta. La nostra vive sempre, rossa e nera; e se la morte l'attraversa, noi la spingiamo sempre indietro come i turchi, più dei turchi. Noi non possiamo morire. HARKER - *(Terrorizzato) Ma qui si muore ogni momento. (Buio)*

SCENA 6. Castello di Dracula. Alba.

HARKER - *(Sempre più fuori di sé, rannicchiato in un angolo come a proteggersi) Devo stare ai fatti. Devo guardarmi intorno. Devo scrivere tutto. (Sfoggia il taccuino, penna in mano)*

Registrare tutto quello che vedono i miei occhi. Ho visto dalla finestra una cosa incredibile. Dal piano inferiore al mio si è affacciata la testa del Conte. Non ho visto la faccia, ma ho riconosciuto la nuca e poi le lunghe mani con cui si è tirato fuori, facendo forza sulle pietre esterne della finestra, e non è caduto nel precipizio, ma si è schiacciato a testa in giù lungo il muro, come una luerciola, con il mantello spalancato a formare grandi ali nere; ed è sceso, piano, alla luce della luna. Poi è scomparso tra le ombre e il gallo ha cantato.

(Rabbrivisce e si alza guardandosi intorno stranito)

Non riesco più a dormire né a sognare. L'incubo è vero, ritagliato tra queste pietre enormi.

Grido alla mia stessa ombra.

(Ride isterico) Non ho perso la mia ombra, non ancora.

Anzi è più grande che mai.

Devo esplorare il castello, scoprire. Scoprire dove dorme questo Conte infernale.

(Spia tra i velluti)

Devo trovarmi da dormire in una stanza più riparata. Lui me l'ha vietato. Mi ha consigliato *(Risatina isterica)* di non farlo. Proprio per ciò devo fare quello che non devo fare. Se non sono già pazzo. *(Si aggira per la scena, di nuovo e più marcatamente come in un labirinto. Ogni tanto trasale. Ogni tanto si ferma e con piccole risate isteriche annotta febbrilmente qualcosa nel diario. Infine si ferma barcollando da una parte sul proscenio. Sbadiglia)* Ho sonno. Finalmente ho sonno. Questo è un buon posto. Ai vecchi tempi qui ci devono aver abitato le donne. Dame gentili, bianche mani, ricami, conversazioni con pittori, letture di trovatori, lunghe attese nelle guerre, e chissà quali avventure e segreti d'amore.

(Languidamente)

Non c'è neanche quel puzzo di terra delle stanze del Conte; di terra e di morte. E questa polvere sa di cipria. È un buon posto. Dormirò qui. Mi fa piacere disobbedirgli.

SCHEDE D'AUTORE

FRA SEMIOTICA E SCENA

Alessandro Serpieri, nato nel 1935, vive a Firenze dove insegna Letteratura Inglese all'Università. È esponente autorevole della semiotica letteraria italiana. In particolare ha lavorato sulla teoria del dramma e sui rapporti tra psicoanalisi e letteratura. È autore di molti studi critici, tra cui *T.S. Eliot: le strutture profonde* (1973), *I sonetti dell'immortalità* (1975), *Otello: l'eros negato* (1978), *Come comunica il teatro* (1978; a cura di), *Retorica e immaginario* (1986). Ha pubblicato un romanzo, *Mostri agli alisei* (1977), e ha fatto molte traduzioni di Shakespeare per il teatro: sono pubblicate, al momento, quella di *Amlèto* (1980) e quella del *Mercante di Venezia* (1987). Ha diretto una apprezzata ricerca sulle fonti shakespeariane, di recentissima pubblicazione col titolo *Nel laboratorio di Shakespeare* (1988, 4 voll.).

(Luce di luna)

(Ululare lontano di lupi, inframezzato sempre più nettamente da un canto leggero, alto, di voci femminili, tra il madrigale e la ballata popolare. Harker dorme, e per tutta la scena non sarà mai del tutto sveglio, ma sempre tra il sogno e uno stato di trance. Tre giovani donne, due brune e una bionda, gli si avvicinano, tra smemorate e frivole, infantili e sensuali. Stanno a guardarlo per qualche tempo, con sorpresa curiosità, e bisbigliano qualcosa tra di loro. Poi lo baciano una per una, e ognuna facendo fretta all'altra, mentre Harker le guarda stupefatto e trasognato, con un sorriso cui quelle rispondono atteggiando le labbra rosse a cuore per mandar baci voluttuosi, fra infantili e puttaneschi. Harker si illumina e tende una mano alla bionda).

HARKER - Ti conosco. Sei venuta in un altro sogno. Sei venuta molte volte, e ogni volta c'era qualcosa che mi faceva paura. Ora non mi fai paura. Hai un sorriso di perla. Lasciami affacciare dentro, a sentire il suono del mare.

(La bionda fa un gesto languido, le altre due assumono pose voluttuose per prendere un sopravvento che non hanno. Poi bisbigliano tra loro e ridono tutte, una piccola risata alta come di vetro tintinnante. La bionda scuote la testa con civetteria, e le altre due la spingono avanti verso Harker, dicendo:)

1ª DONNA BRUNA - Vai, sei la prima, poi tocca a noi. Tu hai il diritto di cominciare.

2ª DONNA BRUNA - È giovane e forte. Ha baci per tutti.

(La bionda si china su Harker che l'aspetta deliziato, gli sospira sul volto, sul collo, sulle mani, poi s'inginocchia divorandolo con gli occhi e leccandosi le labbra come un animale. Con la sua bocca scende sulla bocca di Harker, sul suo mento, e quindi sulla sua gola che comincia a leccare, per poi piano piano addentarla, mentre Harker si lamenta di piacere. A questo punto, come volando, arriva Dracula furioso, che afferra con una mano la bionda e la scaraventa indietro, e poi fa un gesto minaccioso alle altre che retrocedono di qualche passo. Dracula parla con un bisbiglio più imperioso di un urlo, mentre Harker è sempre come trasognato)

DRACULA - Come osate toccarlo, voi? Come osate guardarlo, quando ve l'ho proibito? Indietro, tutte. Quest'uomo appartiene a me.

LA BIONDA - (Con una piccola risata di ribellione) Tu non hai mai amato. Tu non ami mai.

DRACULA - Sì, anch'io so amare. E voi potete dirlo. Ricordate il passato?

LA BIONDA - (Con una smorfia capricciosa) Un secolo.

1ª DONNA BRUNA - (Scuotendo il petto) Di più!

2ª DONNA BRUNA - (Ancheggiando) Di più, di più, di più! Trecento anni.

LA BIONDA - (Col muso, succhiandosi un dito) Sempre sole. Notti, inverni, estati... È lungo anche per noi.

1ª DONNA BRUNA - Tutto è vuoto.

2ª DONNA BRUNA - Vuoto è tutto.

LA BIONDA - Vuoto, vuoto, vuoto.

DRACULA - Vi prometto che, quando avrò fatto con lui, potrete baciarlo a vostro piacimento. Ora andate, andate, devo svegliarlo, c'è lavoro da fare.

LA BIONDA - E non avremo niente stanotte? (Dracula afferra un sacco che si è portato dietro con dentro qualcosa di vivo e lo getta loro. Le tre donne si chinano su di esso, una lo apre, ridono e si leccano le labbra, ne esce un lamento soffocato di bambino. Harker grida, come in un incubo. Le tre donne escono col sacco. Dracula sveglia Harker con garbo).

DRACULA - Signor Harker, signor Harker.

HARKER - (Uscendo dall'incubo) - Sì, cosa? Cosa c'è?

DRACULA - Queste lettere...

HARKER - (Scuotendosi) Eppure sembrava tutto vero.

DRACULA - Un sogno? I sogni sono veri quando così vogliamo. Tutto dipende da chi sogna, dalla volontà di chi sogna. Queste lettere devono parlarvi oggi. Si sta levando il sole. Firmatele, vi prego. (Harker le firma)



Bene, a stasera.

HARKER - (Guardandolo fisso) Scomparete come al solito? Trattenevi un po'.

DRACULA - Ho da fare.

HARKER - Solo un po'. Devo dirvi...

DRACULA - (Gelidamente) Ho da fare.

(Si allontana in fretta).

HARKER - Le tre donne c'erano, ne sono sicuro, e mi tentavano (dolcemente) e mi prendevano.

(Con un brivido)

Ci sono i pipistrelli. Ci sono i lupi. Ma ora è giorno. Di giorno sono sicuro, lo so e lo sento. Lui, loro, di giorno hanno paura.

(Si alza)

Loro mi sorprendono di notte. Io posso scovarli di giorno. Dove?

(Si muove per la scena col movimento del labirinto)

Devo scoprirlo. Lui, e poi loro. Loro anche ci sono.

(Palpa i velluti in fondo alla scena cercando; d'improvviso si ferma con una piccola risata isterica: ha trovato qualcosa. Apre un tendaggio, scopre una cassa, la apre affannosamente)

Eccoti! Ecco dov'eri!

(Si aspetta una reazione che non c'è)

Eccolo. Sembra morto su questa terra scura.

(Fa ondeggiare un braccio)

Mi guarda e non mi vede. Più giovane, rosso, come una sanguisuga gonfia e ripiena. (Risata isterica)

Demonio! Ördög! Vrkolak!

(Cerca qualcosa con cui colpirlo, infine trova un badile, getta un urlo e lo colpisce; fa per colpirlo di nuovo, ma resta paralizzato e parla in una specie di pianto isterico)

Non fissarmi così. Non ti ho fatto niente. Non ti ho fatto male. Solo un piccolo taglio sulla fronte.

Avevi ragione sui sogni. Io non voglio che questo sogno sia vero. Non ti ho fatto niente. Non ti ho fatto niente.

(Richiude la cassa, la rinasconde dietro il tendaggio, non ha quasi la forza di stare in piedi, barcol-

la fino a una quinta. Buio. Tema di Dracula. Una luce di tramonto illumina Harker sul praticabile, rannicchiato in un angolo con il suo taccuino. Da qualche parte si inchiodano casse. Harker si tappa le orecchie. Parla nelle pause dei colpi)

Battono, battono, battono. Sono secoli che battono.

Mi ha guardato come un basilisco. Ieri, no, oggi, no, mai. Niente. La mia mente. Battono.

(Con aria di rivelare un segreto)

Io lo so, sono gli Tzigani nel cortile, inchiodano

casse, tante casse. Cavalli. Non mi ingannano, li ho visti! Parte. Parti prima di stanotte! Io non so niente, niente.

(Con terrore)

Mi lascia solo nel castello con quelle donne.

(Affascinato)

Io le amo tutte. Mi fanno paura.

(Non si batte più. Silenzio assoluto. Harker si rilassa in una specie di trance)

Sono bellissime e dolci. Voglio che questo sogno sia vero.

(Luce di luna. Entrano le tre donne bisbigliando e si muovono verso di lui come in un gioco. Come in un gioco, Harker si alza, si muove e infine si nasconde fuori scena, facendosi inseguire dalle donne. Buio. Sospiri, risatine, gemiti, sillabe in lontananza).

SCENA 7. Manicomio di Purfleet. Giorno. Luce bianca accecante. Tema dei pazzi.

(In alto, sul praticabile, pazzi in camicia di forza; Renfield sul proscenio fa i suoi esperimenti folli con due cassette o scatole davanti a sé. Entra il dottor Seward con due infermieri in alto, viene circondato dai pazzi, si fa largo con un certo fastidio, poi fa cenno a un infermiere di portar via i pazzi. Quindi si rivolge all'altro infermiere scendendo una scala).

DUE GRANDI NEMICI DEL CONTE DRACULA

«**S**e mai c'è stata al mondo una storia garantita e dimostrata — scrive Jean-Jacques Rousseau — è quella dei vampiri: le prove ci sono tutte». Certamente è in epoca illuministica che l'idea del vampiro giunge all'apice. A tal proposito è indicativo il brano di Voltaire che qui riproduciamo, tratto dal *Dictionnaire philosophique* edito dall'editore Didot nel 1784. Altrettanto indicativa è la lettera del papa Benedetto XIV (Prospero Lambertini) che invita nel 1749 l'Arcivescovo di Leopoli a sradicare le superstizioni sui vampiri. Questi due documenti, fra tanti altri, parlano da sé. Al di là dell'aspetto immaginativo, fantastico e letterario suggeriscono innumerevoli riflessioni. È forse un caso che al culmine del-

l'illuminismo, al trionfo della Dea Ragione che vorrebbe combattere furiosamente l'irragionevole, prolifichi a tal punto l'idea dei vampiri che — come afferma Voltaire — «più se ne bruciavano e più se ne trovavano»? Forse la ragione è anch'essa una dea falsa e bugiarda. E l'intolleranza contro la fantasia è ancora più intollerante della superstizione. Intravediamo un emblema della Rivoluzione francese: l'era del terrore incomincia quando la Dea Ragione candidamente dichiara che per debellare l'ultima barbarie occorrono ripetuti bagni di sangue. Ecco il vampirismo. Guardiamoci attorno: forse esso dimora in qualche angolo buio della nostra modernità. G.R.

Voltaire: «Tutte favole dei Gesuiti»

Non si sentiva parlare che di vampiri fra il 1730 e il 1735: se ne scopriva dappertutto, gli si tendevano agguati, gli si strappava il cuore, li si bruciava. Qualcosa di simile a quanto era capitato agli antichi martiri cristiani. Più se ne bruciavano e più se ne trovavano. Si ebbe la prova che i morti mangiano e bevono. La difficoltà era stabilire se a nutrirsi era l'anima o il corpo. Fu deciso che erano tutti e due: le vivande delicate e poco sostanziose, come meringhe, panna montata e frutti canditi, andavano all'anima; il roast-beef al corpo.

Mentre i vampiri menavano la bella vita in Polonia, in Ungheria, nella Slesia, nella Moravia, in Austria e nella Lorena, non si avevano notizie di vampiri nelle città di Londra e di Parigi. Debbo ammettere che in queste due città ci fossero speculatori, strozzini e altri affaristi che succhiavano il sangue del popolo, e in pieno giorno, ma non erano certo morti, benché indubbiamente corrotti. Le vere sanguisughe non abitavano nei cimiteri, ma in palazzi assai confortevoli. Eh sì! È stato nel nostro XVIII secolo che si sono avuti i vampiri. Dopo il regno di Locke, di Shaftesbury, di Collins, durante il regno dei D'Alembert, dei Diderot, dei Saint-Lambert e dei Duclos, abbiamo prestato fede ai vampiri, e il molto reverendo padre don Calmet, benedettino della congregazione di Saint-Vannes e di Saint-Hidulphe, abate di Senones, abbazia con centomila sterline di rendita, confiante con due altre abbazie che forniscono una rendita simile, ha stampato le storie dei vampiri con il crisma della Sorbona.

Il profondo filosofo don Calmet trova nei vampiri una prova irrefutabile della resurrezione. Lui personalmente ha visto vampiri uscir

dai cimiteri per andare a succhiare il sangue dei dormienti. È evidente che non avrebbero potuto succhiare il sangue dei vivi se fossero stati ancora morti. Dunque, erano risuscitati. Questo è indiscutibile. Ostate, dopo questo, dubitare delle storie dei morti risuscitati di cui son piene le antiche leggende e di tutti i miracoli riferiti dal Bolland e dal veritiero e reverendo don Ruinart?

Si trovano storie di vampiri fin nelle *Lettres juives* di quel d'Argens che i gesuiti che compilano il *Journal de Trevoux* hanno accusato di essere un miscredente totale. Bisogna vedere come si compiacquero i gesuiti di queste storie di vampiri ungheresi! «Ecco infine», dicevano esultanti, «questo famoso miscredente, che ha osato gettar l'ombra del dubbio sull'apparizione dell'Angelo alla Santa Vergine, sulla stella che guidò i Magi, sulla guarigione degli indemoniati, sull'immersione di duemila maiali in un lago, sull'eclissi di sole in piena luna, sulla resurrezione dei morti che andavano e venivano per tutta Gerusalemme — ecco, vedete, ora gli si è ammorbidito il cuore, la sua anima ha ricevuto la luce e finalmente crede ai vampiri!»

Risultato di tutto questo è che una gran parte dell'Europa è stata infestata dai vampiri per cinque o sei anni e adesso nessuno ne trova più; che abbiamo avuto convulsioni per più di vent'anni e ora non ce ne sono più; che abbiamo avuto indemoniati per diciassette secoli e ora non ce ne sono più, che da Ippolito in poi ci sono sempre stati casi di morti risuscitati, e ora non risuscitano più; che abbiamo avuto gesuiti in Spagna, in Portogallo, in Francia, nelle Due Sicilie, e adesso ce ne siamo liberati.

Voltaire

Benedetto XIV: «La colpa è dei preti»

Certamente deve essere la grande libertà di cui godete in Polonia che vi consente di andarvene a spasso anche dopo morti. Qui da noi, gliel'assicuro, i morti sono tranquilli e silenziosi, e se non avessimo che loro da temere, non avremmo bisogno né di sbirri né di bargello.

Del resto, l'imperatrice e regina d'Ungheria deve averla già disingannata sulla questione dei vampiri, che Lei chiama comunemente *upiri*. Il medico personale della regina, signor Van Swieten — ed è certo attendibile, data la sua erudizione — ci fa sapere che il vivo incarnato di certi cadaveri altra causa non ha fuor della particolare natura del terreno in cui vengono inumati, suscettibile di gonfiarli e di colorirli.

Ma proprio dalle vostre parti, a Kiev, avete una moltitudine di ca-

daveri perfettamente conservati, i quali oltre ad elasticità di membra, posseggono bei visi pieni di luminosità e di vita.

A questo proposito, io ho già scritto del mio *De canonizatione Sanctorum*, che la conservazione dei corpi oltre la morte non è un miracolo.

Sta quindi soprattutto a Lei, Arcivescovo, di sradicare queste superstizioni. Scoprirà, se andrà alla fonte di queste dicerie, che ad accreditarle sono magari dei preti che vogliono guadagnarci su, invogliando il popolino, credulo per natura, a pagar loro esorcismi e messe. Le raccomando espressamente di interdire, senza perder tempo, coloro che risultassero colpevoli di una tale prevaricazione.

Si convinca, La prego, che in tutto questo affare sono i vivi che hanno torto. Prospero Lambertini □



SEWARD - Bene, lui dovete lasciarlo a me. Ti darò una tabella da seguire e riempire. Mi terrete informato quando non potrò seguirlo personalmente. È un caso molto interessante.

(Legge una scheda)

R. M. Renfield, 59 anni, studi in legge, religioni orientali, biologia, entomologia, nessuna professione, finito in un ospizio per vecchi, temperamento sanguigno — tenete sempre pronta la camicia di forza — eccitabilità morbosa. Altro?

INFERMIERE - Grande abilità nell'afferrare le mosche: cinquanta, cento in pochi minuti.

SEWARD - Vedo.

(Renfield ne ha appena afferrata una)

Deve essere molto colto, ma la sua mente si interessa solo a mosche e ragni, c'è scritto anche questo. Staremo a vedere. Non gli faremo nessuna elettroterapia.

INFERMIERE - Neanche la galvanica, dottor Seward?

SEWARD - *(Guardandolo con sufficienza)* Niente. E non tenteremo nemmeno l'ipnosi. Và.

(L'infermiere si allontana)

Ipnotizzare un pazzo può essere pericoloso. Anche la mente contagia. Voglio tenerlo com'è, nel punto fermo della sua pazzia, e studiarlo. Scoprire i segreti di un cervello può far avanzare tutta la nostra scienza.

(Si avvicina a Renfield che afferra mosche e le infila con grande cura in una scatola, e ogni tanto tira fuori un'altra scatola, quella dei ragni, le guarda tutte e due e ride. Seward lo osserva, poi si muove più in là)

Probabilmente pericoloso se altruista. Gli egoisti hanno una cautela che vale per gli altri, oltre che per loro stessi. Quando l'io è il punto fisso, la forza centrifuga si bilancia con quella centripeta. Quan-

do il punto fisso è un'idea, una causa, la forza centrifuga ha il sopravvento e crea tumulti e accidenti. Devo registrarlo al fonografo.

Venite, andiamo.

(L'infermiere tira su Renfield e i tre escono).

SCENA 8. Whitby, casa di Lucy. Tramonto.

LUCY - *(In quinta)* - Sei proprio tu?

MINA - *(In quinta)* - Eccomi, tutta qui.

(Risate)

LUCY - Mia cara Mina, finalmente.

MINA - Lucy. Cara signora. *(Alla signora Westenra)*

Non mi è stato proprio possibile liberarmi prima. Il direttore della scuola è un guardiano arcigno, non solo degli alunni, ma anche, e più, degli insegnanti. Ti immagini me insegnare! Se devo imparare tutto! Ma intanto, in questi mesi ho imparato la stenografia. Io e Jonathan...

LUCY - Notizie dal tuo Harker dalla ... Pennsylvania?

MINA - *(Ridendo)* Quella è in America. Transilvania, Lucy. I Carpazi. No, niente da alcuni giorni. Mi inoltreranno qui le sue lettere. Io e Jonathan, dicevo, ci scriviamo così, in stenografia. Ed è molto più bello, sai, sono segni più segreti, nostri, e anche più razionali, e anche più fantastici: ogni tanto inserisco qualche segno nuovo, che lui non capisce, su cui deve riflettere, in cui deve entrare stupefatto e amarmi di più.

SIGNORA WESTENRA - *(Tra ammirazione e invidia)* Sei sempre stata così attenta nei tuoi studi e anche così stravagante.

MINA - Come Lucy, però.

SIGNORA WESTENRA - No, Lucy è più passi-

va. Ed è di salute fragile.

LUCY - Le tue solite idee, mamma. Vedi come sono allegra, non riesco a star ferma, ho voglia di toccare tutti i colori, respiro il mare dell'orizzonte. Sto bene, benissimo, ora. Mina, preferiresti che l'orizzonte non finisse mai o che ti sorgesse di fronte all'improvviso qualche terra sconosciuta?

MINA - Terra. Terra! Noci di cocco e cannibali. LUCY - Non credi che se i cannibali ti vogliono mangiare è perché ti amano molto?

SIGNORA WESTENRA - Oggi sei proprio strana. Forse hai un po' di febbre, dobbiamo controllarla subito.

LUCY - Ma che febbre, mamma! Solo molta vita. Perché «solo»? Proprio, davvero, certamente, in verità.

MINA - In verità vi dico che ho molta fame. E lei come sta, signora Westenra?

SIGNORA WESTENRA - Male, molto male. Sai, Mina, che non posso fare le scale, mi fermo ogni pochi gradini dall'affanno. Anche il dottore ora dice che il cuore non lo convince.

LUCY - Ha detto solo che hai il polso un po' accelerato, ma che succede con la menopausa.

SIGNORA WESTENRA - Non dire cose sconvenienti, Lucy.

MINA - Ma i dolori alla schiena e quei giramenti di testa le sono passati?

SIGNORA WESTENRA - Non passati. Spesso mi gira ancora la testa.

LUCY - È perché bevi troppo, mamma.

SIGNORA WESTENRA - Lo sai che non mi piace scherzare su queste cose. Vi lascio, così avrete argomenti più allegri.

(Si allontana).

LUCY - *(Bisbigliando)* È sempre la stessa. Non starà mai bene. Ha bisogno di star male, le dà molta

soddisfazione. Non siamo tutti buffi, Mina?
MINA - Siamo buffi, siamo seri, siamo tristi. Forse perché non riusciamo mai a prendere l'orizzonte. Prima mi chiedevi se vorrei che l'orizzonte non finisse mai. Lucy, vorrei tutti che all'orizzonte ci fosse un mondo definitivo, preciso, chiaro, ben organizzato, cioè organizzato al punto da non dover organizzare più nulla, né capire più nulla; eterno.

LUCY - E invece si dà solo l'incontrario. Sai qual'è il più bel posto qui a Whitby? Il cimitero, non scherzo, un meraviglioso cimitero di campagna sulla collina che guarda il mare e l'ultimo orizzonte. Ci vanno in molti, per divertimento, per il piacere della vista. Domani ti ci porto. Ecco, lì all'orizzonte non c'è nulla, e dove si sta, invece, c'è un mondo eterno, morto purtroppo, tutto fatto di lapidi definitive. Ma che discorsi! Non voglio perdere questa allegria, Mina.

MINA - E tu non la perdi, cucciolo mio. Ma devi dirmi di dove t'è nata, di che stoffa è fatta, come te la sei procurata.

LUCY - Te l'avrei detto comunque, te l'avrei scritto se non venivi. Signora insegnante, esperta criminologa...

MINA - Sai, davvero, ho letto altri tre libri di criminologia. Perché la perversione fa angolo con la normalità, e se tu studi certi casi clamorosi puoi capire anche certi nostri piccoli desideri strani.

LUCY - Signora insegnante, esperta criminologa, provetta stenografa, vogliate farmi la grazia di ascoltarmi, prestando benevolo orecchio (che stupendi orecchini! poi me li fai provare) ai racconti di una insignificante ragazza innamorata. Ho avuto tre proposte di matrimonio in un giorno! Tre!

MINA - Lucy! e me lo dici solo ora?
LUCY - Perché sono modesta. Mica una di quelle tutte frivole, civette, languide, fatali.

(Si guarda in uno specchio)
Eppure devo avere qualcosa di fatale. Prima proposta, sai di chi? Il dottor Seward, l'hai incontrato, ricordi, a quel concerto. Pensa, così giovane, ha un intero, immenso manicomio sotto la sua direzione. Lui è calmissimo, imperturbabile. Ma com'era nervoso, sotto quella calma, mentre mi diceva di amarmi perduto. Certo, se uno è perduto non può essere calmo. Ma non voglio scherzare, è una persona che potrebbe essere deliziosa. Solo ti guarda dritto in faccia per leggermi i pensieri. Con me non gli è stato facile. Mi conosco bene. Mi conosco sai da cosa? Dallo specchio.

(Si guarda nello specchio)
Hai mai provato a leggere la tua faccia? Io sì, non male come studio. Lui dice che sono interessante anche come caso psicologico, e credo che abbia ragione.

MINA - E l'hai rifiutato.
LUCY - Certamente, di mattina, dopo colazione. È andato via più calmo di prima. E a pranzo chi viene? Un americano che non conosco, l'incontrai un paio di mesi fa ad una seduta spiritica, pensa un texano, con lo Stetson e il Winchester, occuparsi di spiriti. Ma ci rideva sopra. Bell'uomo, si chiama Quincey P. Morris. Voleva portarmi nel West. Ricchissimo. Gli ho detto di no e siamo rimasti amici.

(Si guarda nello specchio).
MINA - Scommetto che hai preso il terzo.

LUCY - Come fai a non prendere il «terzo»? Anche Paride non poté rifiutare la terza scelta, né Porzia nel *Mercante di Venezia*.

MINA - Né Lucy in questa storia per la quale dobbiamo solo trovare un titolo adeguato. E fece bene Lucy, perché scelse un Lord, che la rese felice per sempre.

LUCY - Avevi capito che era Arthur. Ma non m'importa che sia un Lord, lo sai.

MINA - Lo so. Ma so anche che sono invidiosa. Io ho Jonathan, ma come mi sarebbe piaciuto scartarne prima altri due. Anche altri tre.

(Si guarda nello specchio).
LUCY - Quando torna Jonathan?

MINA - Non so. Il signor Hawkins è sicuro che diventerà un ottimo avvocato.

LUCY - Un penalista. Difenderà o accuserà i criminali che tu avrai studiato.

MINA - Con la consulenza del dottor Seward, il tuo amante respinto.

LUCY - Eppure Jonathan mi sembra più un poeta che un avvocato. Lui ha sempre la mente altrove, perfino più di me. E poi non credi che il destino stia anche nel nome che uno si porta? Jonathan, figlio di Saul, ce lo vedi a fare l'avvocato? E Harker, non ti pare che anticamente potesse significare colui che ascolta, ma non ascolta nel senso di stare a sentire, ascolta perché tende l'orecchio a qualcosa, vicino o lontano. Lontano come il mio orizzonte.

(Si guarda nello specchio)
Eppure devo avere qualcosa di fatale. Vieni, andiamo a preparare la tua bella cameretta.
(Escono).

SCENA 9. Manicomio di Purfleet. Giorno. Luce forte. Tema dei pazzi.

RENFIELD - (Entra e si rimette nella posizione di prima, seguito dopo qualche istante da Seward. Sorride beato) Io sono il signore delle mosche.

SEWARD - (Interdetto) Nella Bibbia sta scritto che il Signore delle mosche è Satana, col nome di Belzebu, o meglio, Baal Zebul.

RENFIELD - Nella Bibbia sta scritto che Satana è il grande calunniatore e bugiardo, Abbadan.

SEWARD - Non ti farò più dare zucchero per attirarle, ne hai troppe.

RENFIELD - Fra tre giorni non ne avrò più, se le mangiano i ragni.

(Dicendo questo, prende una mosca dalla scatola fra pollice e indice, la guarda, la assapora e poi se la mangia come un boccone prelibato).

SEWARD - (Con raccapriccio) Ma cosa fai? Sei peggio dei ragni.

RENFIELD - Sì, peggio, peggio, amico. Il ragno lavora in cerchi precisi e si mangia la mosca confusa che solo ogni tanto gira tondo come i mondi.

(Prende un'altra mosca tra pollice e indice, la contempla e l'inghiotte).

SEWARD - Non ti dà nessun ribrezzo?

RENFIELD - Mi dà molta ebbrezza, perché ha una vita forte.

(D'improvviso preoccupato, quasi angosciato) Così sono due meno.

(Consulta un quadernaccio riempito di colonne di numeri, e dopo alcune operazioni cambia il totale).

SEWARD - Tieni i conti?

RENFIELD - Nella Bibbia sta scritto che ogni capello, ogni piuma di uccello è contata nel libro di Dio, ogni piuma di uccello.

(Si illumina, prende un'altra scatola e ne tira fuori un passerotto)

Ho preso tre passeri. Mangiano i ragni che mangiano le mosche.

(Avvilito)

I passerotti non volano tondo, frullano, schizzano, hanno solo la pancia tonda. È meglio l'allodola.

E meglio ancora il falco, quando gira e scende a mangiare la vita forte dell'airone. Come faccio a prendere il falco?

SEWARD - (Guarda nella scatola dei passerotti e tira fuori esterrefatto un mucchio di penne) Hai mangiato anche uno di questi uccellini?

RENFIELD - (Sorridendo beato) Sì, vita abbastanza forte, ma non come nell'allodola e nel falco. Come faccio a prendere il falco?

SEWARD - Sarebbe la tua felicità?

RENFIELD - Sì.

(Comincia a girargli intorno in cerchi precisi).

SEWARD - Perché vola in cerchi e spirali?

RENFIELD - Spirali, sì. Come le galassie e le comete e le stelle e i pianeti. Come i venti e i turbini e i vortici e le correnti e i gorgi che fanno i ciottoli tondi che rotolano sulla costa curva della morte.

Il falco, signore, curva, mangia la vita, ed è molto più forte di prima, e allora vola felice al sole.

SEWARD - Tu hai studiato una volta i riti del sole, e ora ti mangi le mosche.

RENFIELD - E ora voglio mangiare il falco. Signore, dammi un gattino.

SEWARD - Che ne vuoi fare? Non gira tondo, come vuoi tu.

RENFIELD - No, solo si curva.
(Mima il curvarsi del gatto)

Si curva benissimo, signore. Io lo voglio nutrire, nutrire e nutrire.

(Torna alle sue scatole e si dà da fare).

SEWARD - (Allontanandosi da Renfield) E io lo voglio studiare, studiare e studiare. È un zoofago maniacale, che vuole assorbire tutta la vita che può, da qualsiasi cosa vivente. Potrebbe essere un caso straordinario di cannibale civilizzato. Quindi un potenziale assassino, per non altro tornaconto che il divoramento. In un'epoca così avanzata come la nostra, è assolutamente assurdo. Devo registrare tutto al fonografo. Riempie il mio vuoto. Lucy mi ha rifiutato e mi ha scavato un buco dentro. Il lavoro, la ricerca, me ne colmano un poco. Forse c'è in me, come in tutti, qualche crudeltà, se lo voglio mantenere al punto fermo della sua follia.
(Buio).

SCENA 10 - Whitby. Casa di Lucy. Notte.

(Mina non riesce a dormire e scrive il suo diario inquieto, accucciata ai piedi del letto. Lucy dorme).

MINA - Ho un presentimento di non so cosa.
(Si volta a guardare Lucy)

Dorme, ma prima m'è sembrato che mi guardasse. Ieri sera, dal treno, ho visto i pipistrelli. Come da piccola in campagna. Questo mi tiene compagnia. (Sfoggia il diario) Scrivere un diario è come sussurrare a sé stessi e ascoltare allo stesso tempo.

In stenografia è più strano. Le parole si riempiono di ombre, diventano ombre. Riccioli e linee, punti e curve.

(Mima con una mano i segni stenografici, poi guarda di nuovo il diario)

Parliamo queste cose strane? E riusciamo a capirci? Se allontanano la pagina, mi sembra un messaggio da tempi antichissimi, che dovrei decifrare per scoprire un grande segreto. Come se l'avesse scritto Dio, un dio, un demone.

(Lucy si alza dal letto, con le mani avanti da sonnambula. Mina trasale e la guarda camminare, poi le va incontro, le fa qualche cenno, si accorge del suo stato, la prende per un braccio e fa per riportarla a letto, con premura. Lucy fa resistenza, attirata da un punto lontano, e infine si sveglia).

LUCY - Che fai?

MINA - Io? Che fai tu?

LUCY - Che faccio io?

MINA - Sì, che fai tu? Io non riesco a dormire; ma neanche tu, del tutto. Da quando ti è ripreso?

LUCY - Camminavo nel sonno, è vero? Due notti fa se ne è accorta mia madre. Non mi era più successo da quando era piccola, ricordi?

MINA - Certo che ricordo. E mi metteva una grande allegria, come giocare con una bambola straordinaria. Allora non ti svegliavi, e avevo scoperto come guidarti.

LUCY - Oh Mina, sarà grave? Che devo fare?

MINA - Nulla, se mai il tuo dottor Seward ti consiglierà un buon medico del sonno. Ce ne devono essere, sai. E comunque Arthur sarà il miglior medico del sonno quando te lo sposi. Un medico Lord, pensa. Chi ne ha uno?

LUCY - Oh Mina, se ne andrà la mia felicità?

MINA - Neanche per sogno. Dormirai come un sasso. Vieni.

(Buio. Tema di Dracula. Dracula in alto, più giovane, in tenuissima luce lunare che lo inquadra mentre si affaccia tra le pieghe di velluto).

DRACULA - Correte, correte, cavalli della notte col vostro fiato di pece. Il mare mi fa male. L'acqua mi è nemica. Questa goletta dannata è lenta. Soffiate, venti.

(Raffica)

Le stelle cadono piano, nella rovina del loro altissimo tempo. Ma l'inferno non ha confini. Dove io sto. Dove scivolano le stelle. Dove gli altri si lasciano mordere pezzo a pezzo la loro piccola vita. Non devono sapere, ancora. Il mio odio e il mio amore. La conquista che vengo a fare. Soffiate, venti.

(Raffica)

Spazzate via questo tempo basso. Domani e domani, e poi domani e domani. Dopo, salterò millenni.

(Buio totale. Tema di Dracula).

SCENA 11. Cimitero di Whitby. Giorno. Poi tramonto. Poi notte.

(Lucy e Mina, in eleganti vestiti vittoriani con ombrellino da sole ecc., siedono su una panchina in alto da un lato; dall'altro lato, su un'altra panchina, il vecchissimo Swales con due vecchietti. Lapidari sparse).

LUCY - È bello, vero?

MINA - Stupendo, respiri e senti il mare laggiù.
LUCY - Non mette nessuna tristezza e nessuna paura.

(Con il suo tipico fare sentenzioso e impositivo, riprendendo un discorso interrotto dall'arrivo delle due donne) Sono regole tutte sbagliate. Questo gioco non sarebbe male se uno rifacesse le regole.

1° VECCHIETTO - Ma con queste regole abbiamo vinto contro quei pecorai dello Scarborough!
SWALES - E vuol dir nulla? Vincevamo anche con altre regole. Le porte sono troppo larghe, gli arbitri devono essere due o tre in un campo così grande, almeno due difensori devono poter toccare la palla con le mani e...

2° VECCHIETTO - Ehi, ehi! così non c'è più il gioco.

SWALES - (Accalorandosi sempre più) E se resta così, il gioco non durerà altri due anni. Ascoltami che sono vecchio.

1° VECCHIETTO - Vecchio sei certo, potresti essere mio padre.

SWALES - Certo che potrei. E forse lo sono (ride). Ho quasi cent'anni.

(Fiero di questo, si rivolge galantemente alle due donne)

Le signore ci scusano. Parlavamo del football, il nuovo gioco di cui parlano tutti.

LUCY - Interessante. Ma siete davvero così vecchio?

SWALES - Forse più vecchio. Forse ho passato il secolo. Guardate il mare. Io facevo il marinaio, il pescatore, già ai tempi di Waterloo.

LUCY - Accidenti! Scusate. E avete mai visto una battaglia in mare, con le navi a vela?

SWALES - Se ne ho viste! Ne ho fatte due, con la marina, intorno alla metà del secolo, a Finisterre e nella Manica.

MINA - Avrete sentito anche il lamento delle boe a Land's End?

SWALES - Lamento delle boe? Quale lamento? Tutte favole. Niente di vero ai miei tempi.

MINA - E la Castellana, la Signora Bianca dell'Abbazia di Hartlepool, trenta miglia a nord di qui, l'avete vista?

SWALES - Quella la videro solo i pazzi, o quelli che volevano vederla per forza. A me sono sempre piaciute le donne, eppure io non l'ho vista. Volevo vederla, ma non volevo vederla come volevano quegli altri (ride). Chi se la beve sono sempre quei pezzenti di York e Leeds, che stanno sempre a bere il tè con le aringhe conservate e la marmellata, quando le pecore li lasciano liberi.

(Gli altri due vecchietti ridono)

I giornali raccontano tutte queste storie, e i pecorai sono tutti contenti.

MINA - Ma sono storie che fanno paura.

SWALES - E loro sono ancora più contenti. I giornali dicono le bugie che loro nascondono, e allora sono contenti. Maledizioni, spiriti, soffi di vento; e loro sono contenti. Anche i preti si mettono a raccontargli storie dal pulpito, e loro si abituano alle bugie, e loro e i preti si mettono insieme a scriverle sulle tombe.

(Fa un gesto tutt'intorno)

Anche qui a Whitby è pieno di bugie.

1° VECCHIETTO - James, hai una lingua che non piacerà all'Eterno quando ti sentirà parlare tra poco.

SWALES - Tra poco o tra molto, da me non sentirà storie. E sulla mia lapide ci deve stare scritto soltanto: «Io, Swales, centenario, ultracentenario, ho visto molte cose». E chi vuole capire capirà cosa ho visto io. Ho visto che tutte queste pietre che se ne stanno impettite a testa ritta dovrebbero piegarsi per il peso delle bugie che ci stanno scritte sopra.

«Qui giacciono le spoglie di uno spirito...», «Sacro alla memoria». Tutte bugie, di un genere o dell'altro. E sotto metà di queste pietre non c'è nem-



meno il corpo. Sono morti in mare. Io li ho conosciuti, molti di questi.

LUCY - Via, signor Swales, siate serio. Non possono mentire tutte.

SWALES - No? Guardate quella: «Edward Spencelagh, mastro marinaio, ucciso dai pirati al largo della costa di Andres, Aprile 1854, Età 30 anni». Chi l'avrebbe portato a casa da laggiù? Qui non c'è il corpo. Chi la porterà questa pietra nel Giorno del Giudizio?

MINA - Ma voi avete l'idea che la povera gente, i loro spiriti, dovranno portarsi dietro le lapidi nel Giorno del Giudizio?

SWALES - Certo, se no a che servono le lapidi, ditemi?

MINA - A far piacere ai parenti.

SWALES - A far piacere ai parenti. Quale piacere se sanno che sono tutte bugie e che quelli del posto sanno che sono tutte bugie? Leggete quella bugia.

LUCY - (Accostandosi a una lapide da una parte) «Sacro alla memoria di George Canon, che morì, nella speranza di una gloriosa resurrezione, il 29 luglio 1873, cadendo dalle rocce di Kettleless. Questa tomba fu eretta dalla madre disperata per l'amato figlio. Egli era l'unico figlio di sua madre, ed ella era vedova». Davvero, signor Swales, non ci vedo niente di buffo.

SWALES - Niente di buffo?

(Ride)

Perché non sapete che la madre disperata era una strega che odiava il figlio perché era zoppo e malato; e lui odiava lei e si uccise perché lei non potesse prendersi l'assicurazione che aveva fatto sulla sua vita. Si fece quasi saltar netta la testa con un vecchio moschetto che tenevano per scacciare via i corvi. Che dirà l'arcangelo Gabriele quando il povero George si presenterà a lui con questa lapide in braccio come testimonianza della sua giusta morte?

LUCY - Perché me l'avete detto? Non potrò più sedermi lì, ed era il mio posto preferito.

SWALES - Non vi farà nessun danno, mia bella signora. E il povero George sarà contento di tenervi sul suo grembo, una vera signora, dolce, profumata, liscia.

MINA - Dobbiamo andare, Lucy.

(È venuto un rosso tramonto)

SWALES - (Fiutando come un cavallo) Il mare si muove. Ed ecco che arriva il vento. Sentite? C'è un odore, e un sapore, come di morte. E il mare di piombo. Io non ho paura se viene la morte, ogni momento. Nella vita si aspetta sempre qualcosa di diverso da quello che stiamo facendo. Solo non bi-

sogna raccontarsi bugie. Le barche si affrettano per rientrare. Che strana quella goletta lì sul Capo. In tanti anni non ne ho mai vista una così strana. (Calano le luci. Penombra e controluce in alto) (Notte di tempesta)

(Varie persone si agitano guardando il mare, che è in fondo alla platea, si stringono in impermeabili e cerate contro il vento)

SWALES - (Al guardacosta) È una delle più grandi tempeste che ho visto nei miei cent'anni.

GUARDACOSTA - Mai visto niente di simile.

SWALES - Quella del Cinquantadue era anche più terribile.

UN ALTRO - Allora anche tu racconti balle, Swales. Questa non l'ha fatta il vento.

SWALES - No, l'ha fatta il diavolo.

(Ride)

Quella nave, però, si muove come non avevo mai visto, questo è certo. Prende il mare di fianco e non affonda. Sa che non la può divorare.

GUARDACOSTA - Sa cosa?

SWALES - Che non la mangia. Il mare mangia, amico. Mangia più di tutti i cannibali e i non cannibali che stanno sulla Terra.

GUARDACOSTA - Il nostro nuovo riflettore le fa un bel servizio, se no sarebbe già andata giù. E invece sta guadagnando la bocca del porto.

SWALES - Così se la mangia il porto e la Terra sarà contenta.

GUARDACOSTA - Sta buono, vecchio. Ecco che la si vede bene.

(Ha puntato il cannocchiale, poi lo passa ad un altro, spaventato)

Non ci sono marinai alle manovre.

UN ALTRO - Al timone c'è legato uno, con la testa penzoloni, pare morto, eppure la nave punta dritto dentro il porto.

(La nave entra nel palcoscenico, di sotto. Tutti terrorizzati. Solo Swales si muove sulle due gambe, sporgendosi a guardare).

SWALES - Si chiama, o si chiamava, Demetra. È straniera.

(Un grande cane nero esce dal cassero e salta giù in platea, raggiungendo l'uscita. Paura in alto, poi piano piano cominciano a scendere una scala, guardandosi)

(Si fa buio sulla scena. Un riflettore a luce lunare, irreali, inquadra il timoniere morto alla barra).

CAPITANO - (Voce registrata, defunta, che proviene dal capitano stesso) 6 luglio, terminato il carico: cemento, sabbia e cinquanta casse di terra. Salpato a mezzogiorno, vento da Est. 13 luglio, doppiato Capo Matapan, uomini scontenti di qualcosa. 16 luglio, il secondo riporta che è scomparso un uomo, Petrovsky, finito in mare con la sua vodka. 17 luglio, gli uomini hanno visto qualcuno a bordo, rovistata tutta la stiva, anche con le lanterne, niente. 24, c'è una maledizione su questa nave, stanotte s'è perduto un altro uomo, raddoppiato il turno di guardia. 29, scomparso ancora un altro uomo, nuova ricerca nella stiva, fortuna che ci avviciniamo all'Inghilterra. 2 agosto, ancora una scomparsa, siamo rimasti in tre, Dio ci aiuti.

3 agosto, rilevato il timoniere a mezzanotte, mi raggiunge il secondo, impazzito, ha visto la Cosa, come un uomo sottile, pallido, l'ha preso alle spalle e gli ha dato di coltello, ma la Cosa era vuota come l'aria, è impazzito. 4 agosto, risaliamo per il Mare del Nord, nebbia dovunque, mare piatto e la nave corre, solo al timone, solo su questa barca maledetta. 5 agosto, visto la Cosa, Lui, non mi prenderà, mi sono legato al timone, tengo stretto il Santo Crocifisso, la Cosa mi infuria accanto nella nebbia con la bocca spalancata, ma non mi tocca, Dio abbi pietà!

GLI ALTRI - (Che nel frattempo si sono avvicinati, ma non troppo, alla nave) - Dio abbi pietà!

(Buio. Tema di Dracula).

SCENA 12. Whitby. Casa di Lucy. Sera, poi notte.

LUCY - Sono così contenta che sei arrivato, Arthur.

ARTHUR - Ma dovrò ripartire subito, Lucy. Mio padre sta sempre peggio.

LUCY - Anche Mina deve partire. Il povero Jonathan è malato, a Budapest, in ospedale.

MINA - Molto malato, di strane febbri.
(*Tira fuori una lettera sgualcita perché letta molte volte.*)

ARTHUR - Mi dispiace, ma vedrai che tutto andrà per il meglio, è giovane. Mio padre muore. SIGNORA WESTENRA - Povero Lord Godalming! Sempre la gatta o qualche nuova complicazione?

ARTHUR - Molte complicazioni, mia cara signora.

LUCY - Ma tu devi aver fede, Arthur. Questo è un mondo dove più si fanno scoperte, nella medicina e in tanti campi, e più le persone si trovano ammalate o sole. Bisogna aver fede.

SIGNORA WESTENRA - Bisogna anche curarsi per tempo.

LUCY - Ma senza star sempre ad ascoltare se stessi, mamma.

MINA - È stata una notte terribile, come se la morte avesse deciso di arrivare in un colpo solo per tutti. Come non fa mai. E chissà se è un bene o un male.

LUCY - Oh Arthur, pensa, uno straordinario vecchio di cent'anni o forse più, pienissimo di vita, gli parlavamo ieri pomeriggio, il buon Swales, stamattina l'hanno trovato morto ai piedi della sua panchina al cimitero, morto col collo rotto e l'orrore nella faccia, lui che non credeva a niente.

MINA - Terribile, deve essersi visto davvero davanti la morte con la falce in mano. Chissà perché dico queste cose paurose, no, ridicole.

LUCY - Non ridicole, Mina. Hai paura, come me, come tutti in paese. Quel grande cane nero è sparito nel nulla, ma chi l'ha visto dice che corre a spirali e urla e si lascia dietro una scia di fuoco. Fantasie, certo, ma all'alba hanno trovato ucciso, con la gola squarciata, il mastino del carbonaio vicino al molo.

ARTHUR - Calma, calma. Tutto ha una causa. Finché non la sappiamo, possiamo avere paura. Quando la scopriamo, di solito è tutto molto banale. Non la paura, ma la noia domina il mondo. E qualche ottusa malattia che d'improvviso ci fa piombare nel dolore. Noia e dolore. L'unica cosa sorprendente, non nel male, è questo nasino che fiuta sempre il vento, questi riccioli che fanno le capriole.

LUCY - Mina parte domani.

MINA - Una certa suor Agata mi ha avvertito da un ospedale di Budapest.

(*Consulta la lettera*)

Jonathan ha subito un forte shock da qualcosa, non si sa cosa, ma ha fatto il mio nome, ha dato il mio indirizzo. La lettera mi è stata rispedita. Si è perso tempo.

LUCY - Devi stare tranquilla, e forte. Sarà qualche febbre orientale. Domani parti, e quando torni, e quando (*guarda Arthur*) ogni cosa si rimette, facciamo tutti una festa.

SIGNORA WESTENRA - Sì, sta tranquilla, Mina, non può essere meningite, non all'età di Jonathan, lo escluderei. Forse tifo, tifo orientale, ma si cura, si cura.

LUCY - Quante preoccupazioni, Arthur, Mina, mamma. Ed ero così felice. Quella terribile nave si chiama Demetra, come la terra madre — lo ricordate il mito? —, la terra gentile, e fertile, che però generò Dioniso e Persefone, i signori dell'oltretomba.

MINA - Sei più inquieta e spaventata di me. Presto sarà meglio che ci affidiamo a Morfeo, il signore del sonno.

ARTHUR - Devo andare. Vi penserò, tutte e due.

MINA - Tutti ci penseremo, per darci conforto.

LUCY - E dopo, quando tutto andrà bene, faremo festa?

MINA - Sì, una grande festa sul mare.

LUCY - E inviteremo l'orizzonte.

ARTHUR - A presto.

(*Bacia Lucy ed esce.*)

SIGNORA WESTENRA - Via, a letto, ragazze. Domattina sveglia di buon'ora. Fate buoni sogni. (*Esce*)

(*Lucy e Mina si spogliano lentamente, mentre filtra luce lunare.*)

MINA - Jonathan faccia buoni sogni. Il mio caro, povero caro, lontano e solo. Che sonno! Lo ricordi il sonno.

LUCY - (*Recitando*) È il sonno fratello della morte...

MINA - Non dirlo, porta male. L'hanno detto, lo so, ma fingendo.

LUCY - La casa del sonno sta dentro un gomito di crepuscolo fitto. La vedo, Mina. E davanti alla sua porta, spessi papaveri rossi ed erbe pesanti. La notte umida ne raccoglie le essenze e le sparge nelle valli e nei sentieri del grande gomito grigio.

MINA - E davvero mi riempi di sonno.

LUCY - Il sonno si stende e si spande con le membra tutte sciolte, e attorno a lui le forme vane dei sogni.

MINA - Voglio sognarlo, Lucy.

LUCY - Forme diverse come fiori ed erbe in un prato, come conchiglie sulla sabbia bagnata. Rimuovi i sogni che ti contrastano il passo. Mina?

(*Mina dorme*)

Scegli bene. Io sogno... io sogno...

(*In alto si profila in controluce, sul praticabile, la figura nera di Dracula.*)

DRACULA - Me, un'esistenza più vera della vostra non vita. Se ogni tanto vi visita il desiderio, ne avete paura, fingete una contentezza che non c'è, e continuate a lasciarvi trascinare dal nastro del tempo che vi divora, senza ribellarvi, senza mai mettere in atto l'unica vera rivolta: spostare le lettere della piccola storia in cui siete scritti, anagrammare il tempo. Dentro il mio cerchio ogni lettera cambia il suo posto e non corre più la corsa degli anni, che fa crepitare dovunque buchi di morte.

Ora vieni a me. Vieni a incontrare il tuo orizzonte. (*Lucy si alza in stato di sonnambulismo, gira incerta come per captare il segnale di Dracula che la attira come un mago con le mani e articola suoni che non si sentono; Lucy sale per una scala e raggiunge Dracula sul praticabile*)

DRACULA - Sei venuta a me con la volontà del tuo sogno. Ed io ti ho guidata a incontrarlo. Sei bella. Ti sto ricordando e ti trovo. Hai lunghe radici. Sei nata dalla terra.

LUCY - L'aria è molto dolce e molto amara.

DRACULA - Certamente. Gli altri non lo capiscono. Sentono solo una cosa alla volta, perché vanno alla deriva su quello che chiamano il presente. Non conoscono l'incrocio del tempo. Tu sì.

LUCY - Io scendo nell'acqua verde e profonda, e sento canti.

DRACULA - (*Abbracciandola teneramente*) È il mare dell'origine e della fine. Solo noi, Lucy, possiamo congiungere l'origine e la fine. E così possiamo vincere la rovina del tempo.

LUCY - Il faro è sotto di me e tutto si muove. (*È tutta un affanno.*)

DRACULA - Ad ogni carezza il tuo corpo mi dà forza. E non sono più perseguitato dagli uomini. Io devo dominarli per difendermi.

LUCY - Non avere paura. Io ti dò il mio corpo e tu mi avvicini il limite lontano del mare. Caro, caro, ero una bambina e già ti sognavo.

DRACULA - (*Baciandola sulla gola*) Dall'origine dei secoli ti avevo già vista.

(*La luce tenue cala, Mina si sveglia, cerca Lucy, infine la intravede in alto con Dracula.*)

MINA - Lucy! Lucy!

(*Dracula si volta, pallidissimo, occhi terribili, e si allontana; Mina sale verso Lucy, la raggiunge; Lucy è riversa e affanna come in un orgasmo, ma come accorgendosi di Mina si tira su alla gola il colletto della camicia da notte; Mina si leva lo scialle e lo mette attorno alle spalle di Lucy, trova una spilla, e glielo fissa con quella; Lucy dà un piccolo grido e si tocca la gola*)

MINA - Ti ho ferita?

(*Controlla la spilla*)

Povera cara. Vieni. Come hai fatto ad arrivare fin quassù?

LUCY - (*Risvegliandosi rabbrivisce e non si orienta, ma è languida e soddisfatta*) Mina, che sogno stupendo.

MINA - Sì, ma ora vieni. Qui è freddo e umido.

LUCY - (*Con una piccola risata*) Già, sono bagnata. I suoi occhi rossi, quelli di sempre, più profondi di sempre.

MINA - (*Aiutandola a scendere*) Certo, ma tu non vederli sempre. Non è poi l'unico uomo. E non ha gli occhi rossi!

LUCY - (*Sospirando, scuote la testa a Mina che*

non capisce) Non devi dire una parola di tutto questo a mia madre, né a nessun altro, neanche ad Arthur.

MINA - Va bene.

LUCY - No, promettilo.

MINA - Promesso. E ora a nanna. Fra poche ore devo partire e il viaggio sarà lungo.

LUCY - Ti seguirò col pensiero, con l'orario ferroviario aperto sul mio scrittoio.

MINA - Sai che strano, Lucy? quando ti ho avvertita di qui sulla collina avrei giurato che c'era un uomo con te, tutto vestito di nero, elegante e un po' terribile.

LUCY - (*Con un'inaspettata risata sguaiata che sorprende Mina*) E scommetto che volevi restare a guardare. Le cose si facevano interessanti.

MINA - Lucy! Stai bene?

LUCY - (*Riprendendo il controllo*) Certo, certo che sto bene. Ho avuto una fantasia come ne hanno tutte le ragazze, ma non le dicono. Anche tu non me ne hai mai parlato, in tutti questi anni.

MINA - (*La guarda seria, poi scoppia a ridere*) Anche tu non me ne hai mai parlato, ma sapevo quando ci pensavi.

LUCY - (*Recitando*) Non sta bene, disse la governante. Non sta bene disse la signora madre. Non sta bene, disse la governante alla signora madre che disse che non sta bene. Non sta bene, disse l'insegnante alla signora madre che disse alla governante che non sta bene.

MINA - Non sta bene che non stia bene nulla. Lucy, ma Jonathan non sta bene davvero.

LUCY - Tanto arrivi tu e starà benissimo.

(*Ride di nuovo in maniera sguaiata. Mina la guarda stupita e pensierosa.*)

SCENA 13. Manicomio di Purfleet. Tramonto.

(*Il dottor Seward e l'infermiere da una parte, sull'altra scala rispetto alla scena 7; Renfield, seduto di spalle in posizione catatonica al centro del palcoscenico.*)

INFERMIERE - Sta sempre seduto così, al centro della stanza, quando gli frulla qualcosa per la testa. Si eccita, fiuta in giro come un cane e poi si mette a sedere così.

SEWARD - Lui ama tutte le cose che girano. O forse le odia. In giro come un cane. Portami il fonografo.

(*L'infermiere si allontana*)

Renfield, non mi dici nulla? Renfield! Sono il tuo amico. So che hai da farmi rivelazioni molto importanti.

RENFIELD - (*Girandosi appena*) Tu meriti la rivelazione?

SEWARD - (*Avvicinandosi*) La rivelazione? Certo, perché tu vedi lontano.

RENFIELD - Io vedo il sole quando scompare, tutti hanno paura, io no, io vedo il sole.

(*Alza le braccia e congiunge le mani in una posizione ieratica e pronuncia sillabe rituali. Nel frattempo torna l'infermiere con il fonografo, Seward gli fa cenno di star zitto, gli fa collocare il fonografo in un angolo e lo manda via.*)

SEWARD - Allora parla.

RENFIELD - Non voglio parlare a te, tu non conti più, il Maestro è vicino.

SEWARD - (*Si avvicina al fonografo e vi bisbiglia dentro*) Nuova mania religiosa. Presto crederà di essere Dio. Comincia a essere pericoloso.

RENFIELD - Ora posso aspettare, ora posso aspettare.

SEWARD - E le tue mosche, i tuoi ragni, i tuoi passerotti?

RENFIELD - (*Con sprezzo*) Al diavolo, non me ne importa niente, sono piccolissimi.

SEWARD - Sei riuscito a procurarti un gatto?

RENFIELD - Non me ne importa dei gatti, ho altro a cui pensare.

(*Si lecca la labbra*)

Ora posso aspettare, ora posso aspettare.

SEWARD - Anch'io posso aspettare. Posso aspettare le tue rivelazioni, la tua rivelazione.

RENFIELD - (*Facendogli cenno di avvicinarsi*) Devi afferrarla di qui (*si tocca la testa*), senza sperare che queste labbra si muovono. Tu non hai ancora capito nulla. Ma sei della mia famiglia. Ti

guardo (Gli prende la faccia davanti alla sua, a specchio, poi tira fuori un pettine) e mi pettino. Oggi sto male, ho una faccia spaventata. Eppure sono calmo, perché posso aspettare. Tu puoi aspettare?

SEWARD - (Staccandosi con grande disagio) Posso aspettare che Dio mi illumini.

(Ha un'idea improvvisa, prende Renfield per un braccio e lo trascina fino al fonografo)

Di qualcosa qui dentro, questo la prende, la tiene e la riflette, meglio di uno specchio. Parla, di quello che vuoi, non fa male.

RENFIELD - Tutto mangia tutto, io mangio tutto, io sono tutto.

(Torna a sedersi al suo posto).

SEWARD - Ora è pericoloso. E contagioso.

(Esce. Tema di Dracula. Cala il buio. Luce lunare in alto. Siamo a Carfax. Dracula sale con una cassa su nel praticabile. Torna giù e ne porta su un'altra. Poi appaiono tutte le casse in alto. Dracula capta un segnale, scende alcuni gradini e attira a sé Renfield, che si porta ai piedi della scala).

DRACULA - Sei venuto di tua volontà. Entra liberamente.

RENFIELD - Sono venuto al tuo comando, Maestro.

DRACULA - (Contrariato) Io non posso forzare nessuno. Mi è vietato, di là.

(Cenno verso l'alto).

RENFIELD - Io sono il tuo schiavo, mi hai comandato di venire e sono qui.

DRACULA - Tu sei un vecchio pazzo.

RENFIELD - Tu sei il mio Maestro. Hai picchiato tutta la notte alla mia finestra in forma di pipistrello.

DRACULA - Ma non sono entrato.

RENFIELD - Non avevi le mani. Eri brutto. I pipistrelli non volavano mai tonfo. Sei bello. Così sei entrato nel mio sogno.

DRACULA - Ora che sei venuto di tua volontà potrai farmi entrare.

RENFIELD - Ti sarò fedele, e tu mi compenserai.

DRACULA - Sì.

RENFIELD - Mi darai molte cose buone.

(Si lecca le labbra).

DRACULA - Sì.

RENFIELD - Mi prenderai come tuo allievo?

DRACULA - Sì.

RENFIELD - Voglio diventare come te.

(Prende a girargli intorno)

DRACULA - Stà fermo.

RENFIELD - (Si ferma interdetto, poi riprende a girargli intorno, più piano) Tu non sei Siva?

DRACULA - No, stà fermo.

RENFIELD - Siva brucia e danza. Anche tu bruci, ma non...

DRACULA - Stà fermo, vecchio pazzo. Ti insegnerò la mia arte.

RENFIELD - (Si ferma) Ora?

DRACULA - Dopo. Abbiamo secoli davanti.

RENFIELD - Tu sei il Maestro! Secoli, sì, secoli.

(Fa un giro)

Secolo.

(Un altro giro)

Secolo.

DRACULA - (Fermandolo bruscamente) Non contare! È il gioco del tempo, che conta, ti conta, vi conta, sempre. Esci dalla porta del tempo!

Orientis princeps Belzebug!

RENFIELD - (Estasiato) Io sono il signore delle mosche.

ATTO SECONDO

SCENA 1: Manicomio di Purfleet. Giorno.

ARTHUR - Allora siamo intesi, mi darai notizie ogni volta che potrai o che sarà necessario.

SEWARD - Stanne certo. Sai che Lucy anche a me è molto cara. Non mi sembra niente di grave. Forse stranamente le ha fatto male il mare, ma ora, a Hillingham, vedrai che la campagna di casa sua metterà tutto a posto. Se non ci si mette di mezzo sua madre.

ARTHUR - È vero, la cara signora Westenra ha un morboso interesse per le malattie.

SEWARD - Anche quelle che non esistono. Mio caro Arthur, si imparano molte cose in un manicomio. Quando si esce, il mondo è tutto chiaro.

ARTHUR - Davvero? Potrebbe avvenire il contrario.

SEWARD - (Ridendo a disagio) Potrebbe davvero. (Serio)

Lucy ha brutti sogni, è se stessa e non lo è, è pallida, ma all'analisi del sangue non si riscontra nessuna anemia. È come se perdesse vita da qualche parte, mentre ogni organo funziona perfettamente.

ARTHUR - E dici che non è preoccupante.

SEWARD - Non proprio preoccupante, perché non ci sarebbe ragione di temere nulla. Diciamo insolito.

ARTHUR - Insolito? Come accetterei di nuovo, benedendola, la noia che ho maledetto tante volte.

SEWARD - Stà tranquillo. Per maggior sicurezza, ho scritto al mio grande vecchio maestro Abraham Van Helsing dell'Università di Amsterdam: medico, scienziato, filosofo, metafisico, un padrone della mente. Gli ho descritto il caso. Se penserà che ce ne sia bisogno, verrà qui per un consulto.

ARTHUR - Benissimo. Ogni spesa a mio carico. Darei ogni ricchezza per Lucy. A presto.

SEWARD - A presto. Auguri per tuo padre.

(Arthur esce. Seward registra al fonografo).

SEWARD - E io sono stanco e vuoto. Perdo vita più di Lucy. Il sonno m'ha abbandonato. Da molte notti ricorro al cloralio: C2 HCL3 O. Non deve diventare una droga. Devo capire come funziona la mente. Bisogna mettere insieme, con ordine, sintomi e segni.

(Si precipita in scena Renfield con un coltello da cucina e lo aggredisce; Seward si difende, ma non può evitare una ferita a un polso, mentre spinge Renfield facendolo cadere; è sgomento, del sangue gli cola in terra; Renfield se ne accorge, gli va vicino a quattro zampe come un cane, ha un'espressione di felicità e comincia a leccare il sangue).

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

RENFIELD - Il sangue è la vita. Il sangue è la vita. Sta scritto nella Bibbia, signore. Se non mangiate la carne del figlio dell'uomo e bevete il suo sangue, non avete vita in voi. Sta scritto.

quelli di ieri. La dannazione che intendo corre per tutti i tempi. È la scommessa di chi si perde, in tutti i tempi. Ed è difficile accorgersi del momento in cui la si sta facendo. Spesso è già fatta, e allora è un miracolo se si riesce ad annullarla.

ARTHUR - Lei deve averla fatta, per vincere qualche monotonia, noia, spleen, ennui, e poi è tornato indietro.

VAN HELSING - Ma chi lo sa quando si va indietro e quando si va avanti. Mio caro Arthur, sta riprendendo un po' di colore. E Lucy, guardate, sembra rinascere. Indietro e avanti, avanti e indietro, l'importante è non perdere mai lo stupore del mondo, guardare sorpresi le cose, non presi.

(Entra Seward, trafelato).

SEWARD - Mi dispiace, il telegramma mi è arrivato in ritardo per un disguido.

VAN HELSING - Non importa, caro Seward. Questa volta ce l'ho fatta da solo. Arthur le ha donato il suo sangue.

(Seward va a controllare Lucy addormentata, poi torna dov'era).

SEWARD - Professore, lei è sempre il maestro di tutti noi.

VAN HELSING - Abbiamo solo indovinato una mossa in questa partita. Scacco al re. Mia cara signora, le dispiace portare Arthur di là e nutrirlo abbondantemente?

SIGNORA WESTENRA - Certo, che sbadata. Ho delle fibrillazioni. Se poi potesse sentirmi.

VAN HELSING - Vada, signora, dopo.

(La signora Westenra e Arthur escono).

VAN HELSING - Mio caro Seward, non c'è tempo da perdere, l'aspettavo con ansia. La vita di quella poveretta è sospesa a un filo.

SEWARD - Ma la trasfusione è riuscita. Ha ripreso colore e...

VAN HELSING - E nulla. Questa volta siamo arrivati appena in tempo, ma la prossima? Non possiamo continuare a pompare sangue in un corpo che lo perde. Come lo perde? Dobbiamo scoprire questo fatto straordinario.

SEWARD - La composizione del sangue, come ha visto, è normale. Non si distrugge da solo.

VAN HELSING - Epperò sparisce, cola via in qualche buco oscuro, come quei grappoli di stelle che hanno visto risucchiati in una improvvisa ombra. Ma lì, così lontano, si può arrivare a concepire un Male che divora pezzettini del tutto, mentre il tutto si rimargina e vince.

SEWARD - La sua filosofia è ancora più metafisica.

VAN HELSING - Perché la stoffa di cui è fatto l'universo contiene sempre un'altra trama oltre quella che noi osserviamo e trascriviamo con i nostri strumenti e con la nostra intelligenza.

SEWARD - Ma non sarà sempre così se riusciremo a scoprire il funzionamento della mente. Perché capiremo che l'altra trama dipende solo da un'altra messa a fuoco differenziata della nostra percezione.

VAN HELSING - E infatti ci interessa molto la mente, soprattutto quando deraglia, come un treno nella notte. È proprio l'obliquità del pensiero e della memoria che ci fa apparire così affascinante la malattia mentale. Ma quella è appunto l'altra trama nella trama, e non riusciremo mai a esorcizzarla, anche se potremo curare e guarire molti casi. L'altra trama resterà sempre, come uno scoglio, perché di essa sono intessuti tutti i nostri sogni. E non potremo mai smettere di sognare, Seward. Tu hai a che fare con molti pazzi. Ma tutti gli uomini sono pazzi in qualche modo e in qualche misura. E come tratti con discrezione i tuoi pazzi, così devi trattare i pazzi di Dio, il resto del mondo.

SEWARD - Io devo capire i sintomi e i segni, e organizzarli.

VAN HELSING - E fai bene. È la tua missione, e anche la mia. Ma non esiste operazione senza l'incognita. Non fare mai finta che non ci sia.

SEWARD - L'incognita è una funzione razionalmente ammessa e immessa per trovare un risultato. Ogni fattore può essere di volta in volta un'incognita, ma poi tutto deve tornare.

VAN HELSING - Ma, come vedi, difficilmente tutto torna. È Lucy che deve interessarci ora. Vuoi i sintomi? Sono evidenti, fin troppo evidenti. Vuoi i segni? Ne hai trovati?



SEWARD - Nessuno, per ora.
 VAN HELSING - Io sì. Vieni.
(Lo porta al letto di Lucy)
 Qui alla gola, esattamente alla iugulare, vedi queste due piccolissime ferite? Come un morso di serpente o di qualche altra bestia.
 SEWARD - *(Incredulo)* Avrebbe perso di lì tutto il sangue che le mancava?
 VAN HELSING - È possibile.
 SEWARD - Tutto è possibile se non è inverosimile. Non è mai rimasta nessuna traccia di sangue né sui vestiti né sul letto. Sua madre non ha mai notato niente.
 VAN HELSING - Io ho notato una sua frase nel delirio: «I tuoi occhi rossi! Prendimi nel tuo vestito nero!». Chi ha gli occhi rossi e il vestito nero? Certo non Arthur. Non gli occhi rossi.
 SEWARD - Ma è tipica deformazione da delirio, professore. L'altra trama di cui parlavamo poco fa.
 VAN HELSING - Talvolta l'altra trama esiste. Può essere un resto di tempi passati, una presenza che non riusciamo più ad avvertire. Tornerò alla biblioteca del British Museum per consultare certi testi di cui mi interessai molti anni fa. Quel che è più difficile, Seward, è stabilire fino a che punto si deve credere.

SCENA 3. Stesso posto. Sera poi notte. Lucy è sempre a letto.

LUCY - Ti dobbiamo molto per tutto quello che hai fatto, ma devi stare attento a non affaticarti troppo. Sei pallido anche tu. Devi trovarti una bella moglie che ti faccia stare allegro.
 SEWARD - Io l'avevo trovata, ma lei aveva già trovato.
 LUCY - Oh John, sei così buono. Io sono una come tante altre.
 SEWARD - Fammì controllare la bocca. Apri. Bene, tutto a posto. Povera cara, sei così pallida e

smunta che i tuoi bei dentini sembrano più affilati.
(Arriva Van Helsing, con dei fiori, un mazzo d'aghi, la borsa da medico e dei libri sotto il braccio).
 VAN HELSING - Questi sono per lei, Lucy.
(Le porge i fiori e le poggia accanto il mazzo d'aghi)
 Come va, Seward? Ora vai a casa, mangi, bevi e ti rimetti in forze. Poi mi farai vedere anche quel tuo pazzo, Renfield. Caso molto interessante, da quanto mi dici. Ha studiato storia delle religioni, entomologia — interessante. Questa notte Lucy non avrà bisogno di assistenza.
 SEWARD - Ma non sarebbe meglio...
 VAN HELSING - Fidati di quel che ti dico. Questa notte non ci saranno pericoli.
 LUCY - Ma, professore, apprezzo le rose che sono veramente bellissime, ma questi sono aghi!
 VAN HELSING - Rose per la bellezza. E questi sono medicine per la malattia.
 SEWARD - Professore!
 VAN HELSING - Antiche medicine per certe antiche malattie. Questa avvenente fanciulla si è permessa il lusso di una malattia antica. Ma noi la curiamo. Metterò parte di questi alla finestra. Poi farò una bella collana, tutta bianca, con gli altri; e lei, Lucy, la metterà al collo e dormirà saporitamente. Questi sono come il fior di loto. Fanno dimenticare tutto ciò che dall'antichità arriva fino a noi guasto, malato.
 SEWARD - Professore c'è sempre una ragione in quello che lei fa, ma tutto questo mi sorprende e mi disorienta. È come se lei avesse accantonato tutta la nostra scienza, la scienza che mi ha insegnato, per tornare ai vecchi trucchi degli stregoni, agli incantesimi degli sciamani contro gli spiriti maligni.
 VAN HELSING - Qualche malattia è uno spirito maligno, e la nostra scienza ha radici lontane che certe volte è bene riportare in superficie.
(Mostra un paio di grossi volumi)
 Bisogna documentarsi e accettare di capire.
 LUCY - Il professore ha ragione. Sa quello che fa. Mi fido. La ringrazio.

VAN HELSING - *(Andandole vicino)* Brava la mia cara.
(La osserva e resta interdetto)
 Deve fare tutto ciò che le dirò io, promesso?
 LUCY - Promesso.
(Arriva Arthur e va direttamente al letto di Lucy).
 ARTHUR - Stai meglio oggi?
 LUCY - Sì, non ti preoccupare, il professore mi cura e presto starò benissimo.
(Van Helsing ha tirato in disparte Seward; parla sottovoce)
 VAN HELSING - Hai osservato i suoi denti? Sono diventati affilati.
 SEWARD - Sembrano così perché è molto smagrita, emaciata.
 VAN HELSING - Quelle piccole ferite sulla gola sono scomparse.
 SEWARD - Non l'avevo notato. Meglio così. È un buon segno.
 VAN HELSING - No, per l'amor di Dio, è un pessimo segno.
 LUCY - Arthur, amore mio, sono così contenta che sei venuto.
(Lo tira a sé e Arthur fa per baciarla).
 VAN HELSING - *(Intervenendo e tirandolo indietro)* No, può essere contagioso. Le tenga la mano, la conforterà di più.
 LUCY - *(Comincia ad affannare, poi dice con voce puttanesca)* Vieni qui, amore, baciami, ho le labbra arse, ti desidero tanto.
(Van Helsing lo strattone via violentemente).
 VAN HELSING - No! Per la tua vita! Per la tua anima e per quella di lei!
 LUCY - *(Cambiando da uno stato all'altro)* Professore, mio unico vero amico, proteggete me, lui e tutti quanti.
 VAN HELSING - È il delirio. È normale a questo stadio della malattia. È un buon segno, un ottimo segno, e lo capirete. Ora deve dormire, andiamo.
(Dispone alcune rose in fondo al letto in forma di un'alfa, poi esce con gli altri due).
(Buio, tema di Dracula, filtra una pallida luce lunare. Abbaire di un cane, cui risponde un altro, lontano. Sbatte d'ali contro vetri. Lucy dorme agitata, si lamenta, poi si alza in stato di sonnambulismo, va verso un angolo che è o rappresenta una finestra, prende mazzi d'aghi e li getta via).
 LUCY - Oh, aria profumata, luna sciolta, la tua pelle bruna, c'è sempre quel cattivo odore che ti ripugna.
(Cerca in giro la fonte di quell'odore, ma non s'accorge della collana di aghi che ha al collo)
 Ti formi dai corpuscoli che girano nella notte, e sei un vortice, ed io scendo nell'acqua verde.
(Entra la signora Westenra con una lampada, le si avvicina, la scuote piano).
 SIGNORA WESTENRA - A chi parli, piccola mia? I tuoi soliti sogni. Ti alzi per farli veri.
 LUCY - *(Quasi sveglia)* Che fai? Perché sei venuta? Quando ero piccola non venivi mai.
 SIGNORA WESTENRA - Perché non ce n'era bisogno, stavi bene. Credevo che non ce ne fosse bisogno. Vieni, piccola. La tua stupida madre finalmente comincia a capire molte cose. E non ha più paura per sé. Ha un po' di paura per te.
 LUCY - Hai paura per me?
 SIGNORA WESTENRA - Solo un po'. Una paura piccola piccola.
 LUCY - Io invece certe volte ho una grande paura, e certe volte ho una strana felicità. Oppure tanta fame.
 SIGNORA WESTENRA - Domattina ti faccio un'enorme colazione. Ma ora vieni, dormiamo. Dormirò qui con te. Buona, buona, piccola, piccola.
(Si addormentano. Entra Dracula, si avvicina a Lucy, si china su di lei, ma poi fa qualche passo indietro, respinto da qualcosa e grida come se fosse stato ferito. La signora Westenra si sveglia e urla terrorizzata, poi afferra un cuscino e glielo getta contro, cerca qualcos'altro, afferra la corona d'aghi che Lucy, anche lei semisveglia, ha al collo, e gliela getta contro).
 DRACULA - Vecchia pazza! Guarda in faccia tutte le tue paure!
(Fa con le mani un gesto circolare, magico; la signora Westenra getta un rantolo e muore; Lucy è in una specie di trance)

Ecco, è fatto. Sei venuta liberamente e di tua volontà, vecchia. Ma mi hai reso un grande servizio. Mi hai donato Lucy. Adesso potrò portarti nel mio regno, potrò insegnarti la mia arte. Non avrai più paura, Lucy. Tu sarai la paura.
(La vampirizza, mentre Lucy affanna).

SCENA 4. Manicomio di Purfleet. Giorno. Luce forte.

(Van Helsing ride fino alle lacrime, si piega in due, Seward lo soccorre, Van Helsing lo allontana, viene sul proscenio, guarda il pubblico, scoppia di nuovo a ridere a crepapelle, poi si volta, vede Seward serio e preoccupato da una parte, va da lui, lo prende per un braccio, porta anche lui sul proscenio, gli mostra il teatro, gli indica alcuni spettatori sempre tra una risata e l'altra)

VAN HELSING - Ridi anche tu. Ridi in faccia al mondo.

(Seward ci prova, ma gli viene solo una smorfia) Non così. Apri la bocca e ridi.

(Ride)

Se non riesci e ridere, è un brutto segno, tu, ragazzo mio, che vai pazzo per i segni.

(Ride)

O forse è un sintomo.

(Ride)

La sai la distinzione tra segno e sintomo? È un segno e un sintomo del buio primigenio, che tu, creato dal nulla, ti porti dentro; perché il nulla è cavo, concavo, ed è rimasto intrappolato *(Ride)* nella pancia del mondo, che ride, ride, e riderebbe sempre, se non si portasse dentro quella buia bolla del tetro nulla.

(Ride, e ora anche Seward comincia a ridere, pur contro la sua volontà)

Bravo, così, ridi. Non era comico il servizio funebre al cimitero di Hampstead? Ridi. Tutti quei fiori, i pianti, i neri, i ceri.

(Ride)

Ridi. Dio non se ne ha a male, Dio ci ha insegnato il riso e ci ha fatti divertirsi dagli animali che scoprono i denti per aggredirsi o per farsi paura. Ridi e sei divino, più di quando piangi. Anche Zarathustra rise nel giorno che nacque. Ridi e la paura si rintana in un angolo, stretta al collo del suo fratello il male. SEWARD - *(Chiudendo la sua stenta risata in un brivido)* Professore, è tutto un incubo. La povera Lucy bellissima nella sua morte, così giovane. Il povero Arthur straziato. Io vuoto. La sua amica Mina appena tornata, di dolore in dolore, col suo Jonathan Harker invecchiato in un attimo. E la povera signora Westenra con quella pace strana sulla faccia di pietra.

VAN HELSING - E tu ridi.

(Ricomincia a ridere, anche se più piano)

Ridi sulla sua tomba. Non è un sacrilegio. È affetto, vita, speranza.

SEWARD - Professor Van Helsing, mi perdoni, lei ha avuto una crisi isterica.

VAN HELSING - Lo so. Mi fa piacere. Diagnosi esatta. Mi fa piacere. Dovrebbe venire sempre così una crisi isterica. Non con smorfie e risatine spezzate. Non come quando il riso batte alla tua porta e chiede «Posso entrare?». Quello non è un riso divino. Il riso divino è un re, che entra e dice eccomi, questa stanza piena di noia, paure, lamenti, memorie e incubi, segreti e misteri, sia tutta piena di sole. La pancia del mondo è piena del tetro e maligno nulla, qua uno spillo, si fora. Ridi uomo, il creato è tutto pieno, solo pieno, e ride sulla mano di Dio.

(Si riscuote e cambia registro)

Dobbiamo metterci al lavoro, Seward. Abbiamo molto da fare, e in quel molto ci sono cose che non vorrei mai dover fare.

SEWARD - Ma non c'è più nulla da fare.

VAN HELSING - Nulla? Siamo appena all'inizio del nostro compito. E tu devi fidarti di me.

SEWARD - Come ho sempre fatto, professore. Ma la prego, niente più magie.

VAN HELSING - Chiamale come vuoi. Ce ne saranno molte di più. Siamo appena all'inizio.

SEWARD - Ma non possiamo, e non dobbiamo, tradire la nostra scienza.

VAN HELSING - Ma a che serve la scienza? Ad

osservare dei fenomeni, a capirli, a riprodurli. Senza fenomeni, non c'è scienza. Ora se si danno fenomeni che la nostra scienza ha accantonato, dimenticato o non ha ancora sperimentato, dobbiamo scavalcare la nostra scienza per aumentare la nostra scienza.

SEWARD - Sì, ma sempre col metodo scientifico.

VAN HELSING - Esiste un metodo? Non sono stati fatti in questo secolo straordinari esperimenti di mesmerismo e di osservazione di corpi astrali? Non è stata dimostrata, in questi anni, alla scettica scienza positiva, dal mio amico, il grande Charcot, la funzione euristica dell'ipnosi? Bisogna saper saltare sulle rive del mistero: Terra incognita, come segnavano i cartografi del Sei e Settecento sulle loro meravigliose mappe.

SEWARD - E allora, che dobbiamo fare?

VAN HELSING - Intanto, un atto terribile e necessario. Dobbiamo uccidere Lucy.

SEWARD - *(Avvicinandogli sbalordito)* Professore, professore.

VAN HELSING - Lo so, sembrano le parole di un pazzo. Dobbiamo uccidere non lei, naturalmente, ma il modo in cui è morta.

SEWARD - Il modo in cui...

VAN HELSING - Sì, perché stia in pace nell'aldilà. Lucy è stata posseduta dal male, e io credo di sapere come. Ho riletto i libri che parlano di questo. Quella Mina, donna straordinaria, forse sta arrivando alla stessa conclusione. Da quanto mi ha detto del diario di suo marito, tenuto laggiù in Transilvania, mi pare che siamo sulla stessa strada, anche se ancora brancoliamo in molto buio. Dovremo vederci presto, tutti quanti, e mettere insieme tutto quello che sappiamo. Ci vuole una unione di forze per affrontare questa strana Forza che si è avventata sul nostro mondo dopo un l'eterno di secoli. Sì, secoli che non avveniva. Almeno per quanto ne sappiamo qui, nel centro dell'Occidente.

SEWARD - Non riesco a crederci.

VAN HELSING - Ci crederai, anche perché sfortunatamente avverranno altre cose strane.

SCENA 5. Exeter. Casa degli Harker. Giorno.

MINA - *(Con un giornale aperto che ha appena finito di leggere)* Dobbiamo andare a Londra, Jonathan, a Purfleet.

HARKER - *(Invecchiato e ingrigito)* Sono tanto stanco.

MINA - Lo so, povero caro. Ma avevi ragione, è stato tutto vero, Jonathan, devi convincertene.

(Prende un diario)

Questo tuo diario non è un delirio, te l'ho già detto. È tutto vero, terribile ma vero. E dobbiamo farvi fronte, sai.

HARKER - Io non so nulla. Ricordo poco, poco.

MINA - *(Porgendogli il diario, che lui non prende)* Ma questo è la tua memoria. Devi avere la forza di rileggerlo.

HARKER - Io ho paura.

MINA - Certo, più di tutti. Ma tutti abbiamo paura. Di questa catena di cose strane. Jonathan, dobbiamo andare a Purfleet, a parlare con gli altri. Dobbiamo capire, tutti insieme. Guarda la *Westminster Gazette*. C'è un mistero, un altro mistero, o forse lo stesso mistero, nella zona di Hampstead, vicino al cimitero. Negli ultimi giorni sono spariti dei bambini, e sempre di sera, uno alla volta. È fortuna che, per ora, li hanno ritrovati. E tutti parlano di una strana signora, che chiamano Bloorer Lady. Si avvicina, gli parla, è bellissima, prende in braccio il bambino, poi tutto si fa confuso. Ma il bambino ha dei segni alla gola, punture. Capisci, Jonathan?

HARKER - *(Trasognato)* Erano bellissime. Era un gioco. E poi veniva la paura.

(Ha un brivido)

MINA - Vedi, proprio così, è straordinario, ma vero.

HARKER - *(Si riscuote e la guarda come da un'enorme distanza)* Non faccio che sognare, Mina. Sogno che sei qui. Ci sei?

MINA - Ci sono. E non riesco a convincerti. Domani andiamo a Purfleet. Parlerai con quel professore. Ti convincerà lui che è tutto vero.

HARKER - È tutto vero? Cosa è vero? È tutto vero? Cosa è vero?

(Buio).

SCENA 6. Cimitero di Hampstead. Notte lunare.

(Van Helsing, Seward e Lord Arthur stanno sul praticabile nella prima parte della scena, poi su una scala quando appare Lucy, infine sul palcoscenico).

VAN HELSING - Vi ripeto che è assolutamente necessario. E tu, caro Seward, lo sai già, anche se la tua mente razionale non vuole ammetterlo. Arthur deve vedere. E tutti noi dobbiamo avere l'ultima prova.

ARTHUR - Professore, l'ho seguita solo per la grande stima che...

VAN HELSING - Sì, ma parliamo piano. Siamo degli intrusi: per i vivi che potrebbero scoprirci — fra poco passerà la ronda di guardia lungo il muro esterno — e prenderci per sciacalli di tombe, e per i morti, quelli che riposano in pace e quelli che si agitano in un incubo eterno.

SEWARD - Io ho visto, professore, ho visto quello che lei mi ha fatto vedere, ma non posso credere che...

VAN HELSING - Ripetigli quello che hai visto, che noi due insieme — anch'io con grande paura, ti assicuro — abbiamo visto. Ieri notte...

SEWARD - Ieri notte m'ha portato qui, siamo entrati nella cappella dei Westenra, lui ha aperto la bara di Lucy...

ARTHUR - Ma perché, Dio santo? È pazzia!

VAN HELSING - La povera Lucy è morta, non è così? Allora non le si può fare alcun male. Ma se non fosse del tutto morta...

ARTHUR - Dio! Che volete dire? È stato uno sbaglio? È stata sepolta viva?

VAN HELSING - No, no, no. È terribile, ma in un altro modo. Ssst! Passa la ronda. Parliamo piano. Non ho detto che era viva, ragazzo mio, non l'ho mai pensato. Ma continua, Seward.

SEWARD - Arthur, la bara era vuota. I miei occhi non si ingannano.

VAN HELSING - E poi? Che abbiamo fatto poi? Ci siamo fermati a questa prova che non poteva provare nulla, ma solo indicare uno dei buchi del mondo? No, va avanti, Seward.

SEWARD - Siamo tornati a mezzogiorno ed eludendo la sorveglianza abbiamo fatto la stessa cosa, e Lucy era lì.

ARTHUR - Non posso crederci, ma voglio crederci. Ma che significa questo?

VAN HELSING - Significa quello che ho temuto. Lucy è la Bloorer Lady di cui blaterano e sghignazzano i giornali, ma di cui hanno parlato e piantato molti bambini.

ARTHUR - È assurdo!

VAN HELSING - È vero, è assurdo, ma è vero. Noi diciamo una cosa e il suo opposto perché parliamo di una cosa e del suo opposto. Lucy è morta? Sì. Lucy non è morta? Sì. È una morta non morta, una non viva viva. Sta in due dimensioni e soffre e fa soffrire, e se non facciamo quello che dobbiamo fare resterà sempre così, dannata ad essere una non-morta dannata.

ARTHUR - Professore, lei ha l'inferno nella mente!

VAN HELSING - Può darsi, può darsi. Ma se un vampiro le ha succhiato il sangue mentre lei era in una sorta di trance — sapete che soffriva di sonnambulismo —, se l'ha fatto più volte — e noi abbiamo cercato di ridarle sangue che poi spariva —, se è morta così, in trance, è morta in una non morte, nella non morte del vampiro stesso. Perciò, Seward, ti dicevo che dobbiamo uccidere non lei, ma il modo in cui è morta, affinché sia morta in pace.

ARTHUR - Ucciderla, farla morire di nuovo, è grottesco.

(Ride in una bassa risata isterica).

VAN HELSING - Naturalmente il suo corpo non può più soffrire nulla. Non le faremo alcun male. Faremo il bene della sua anima. Dovremo tagliarle la testa e conficcarle un paletto nel corpo.

ARTHUR - Non permetterò mai che il suo corpo sia mutilato!

SEWARD - Professore, quello che lei propone è barbaro!

VAN HELSING - Barbaro? Sì, è barbaro. Ma se la barbarie fa un salto di millenni e torna a noi con un suo resto, un suo terribile relitto che ha navigato nel mare del tempo ed è venuto a naufragare ai nostri piedi, come dovremmo affrontarla? Con gli strumenti raffinati, e altrimenti barbari — sì, tutto è barbaro o civile solo in relazione —, con gli strumenti barbari e raffinati del nostro secolo tronfio?

Se ci fosse una macchina per viaggiare nel tempo e ci ritrovassimo nella preistoria, in mezzo a usanze, riti e presenze barbare, come potremmo difenderci, vivere, sopravvivere, se non imparando e esercitando, a nostra volta, usanze e riti barbari, ma, allora, normali, civili, addirittura sacri? Ecco, fate uno sforzo di immaginazione: con la nostra macchina del tempo siamo capitati nell'era neolitica, c'è un rito funebre per dei guerrieri uccisi da un'altra tribù. Che fanno i nostri vicini nella notte? Tagliano la testa a quei guerrieri, a quei loro cari, a quei loro eroi, non è cattiveria, né niente di blasfemo, anzi, vogliono che quei morti riposino in pace, che non siano costretti da qualche forza oscura a ritornare, confusamente, pericolosamente, nel mondo dei vivi; e noi che stiamo lì a guardare, stupefatti, se fossimo costretti a vivere lì, presto faremmo le stesse cose, perché ci assalirebbero le stesse paure e nutriranno le stesse speranze e la stessa fede. Vedete come ogni certezza si confonde?

Ma se, invece di fare noi un salto in quel passato, una scheggia di quel passato fosse schizzata, nel mulinare della macchina del tempo, schizzata fino a noi, viaggiando in un'altra dimensione, portandosi con sé le sue verità, la sua lingua? Che fareste? Si può rispondere in danese ad un cinese? Ogni lingua reclama una risposta in quella stessa lingua. Silenzio! Guardate là!

(Lucy appare in fondo al palcoscenico, tutta vestita di bianco, ondeggia con qualcosa al seno, un bambino che a un certo punto getta un piccolo grido come nel sonno; Lucy abbandona il bambino in un angolo e dalla penombra avanza verso la luce lunare del centro-scena; ha un'espressione fra crudele e puitanesca, le labbra rosse di sangue con un piccolo rivolo sul mento; vede gli altri e fa un salto indietro con un ringhio di rabbia; poi si ricomponde, assume un atteggiamento di seduzione, sorride, si scopre il seno, avanza verso Arthur con la mano tesa).

LUCY - Arthur! Vieni, Arthur. Vieni, amore. Lascia quegli intrusi e vieni da me. Le mie braccia bruciano d'amore. Vieni.

(Come Arthur fa per muoversi, Van Helsing lo spinge indietro, tira fuori un crocifisso e avanza verso Lucy lentamente per tutto il palcoscenico mentre lei indietreggia ringhiando fino a guadagnare l'altra scala; quindi Lucy si ferma sui primi gradini con la bocca aperta in un quadrato come in una maschera tragica greca; infine si allontana in alto nel praticabile nel buio).

ARTHUR - Lo faremo!

VAN HELSING - Appena sorge il sole. Nascondiamoci qui.

(Bisogna far passare del tempo con qualche mezzo scenico; sorge il sole; i tre si avviano su per il praticabile; tirano fuori una cassa, la aprono)

VAN HELSING - *(Ad Arthur)* Devi farlo tu, ragazzo mio. Sarà una terribile prova, ma dopo resterai appagato, e lei sarà felice. Devi spingerle dentro questo paletto, a fondo, all'altezza del cuore. *(Arthur prende il paletto, esita, poi si decide e affonda lo strumento, un grido, poi lamenti d'amore «Sì, sì, sì»).*

ARTHUR - È bellissima. Dorme tranquilla.

VAN HELSING - Ora è tua per sempre.

(Buio).

SCENA 7. Manicomio di Purfleet. Giorno. Luce forte. Tema dei pazzi.

(Seward sta registrando al fonografo, mentre dei pazzi in camicia di forza gli girano intorno in silenzio, facendo boccacce e smorfie o prendendo atteggiamenti da grandi uomini).

SEWARD - Tutto è folle. Questo manicomio sta quasi diventando un rifugio. Viviamo dentro una

storia assurda, che forse è la storia stessa del mondo. Che significa capire il funzionamento di una sola mente? Avevo sbagliato tutto. Bisognerebbe capire il funzionamento della storia. Quando l'io è il punto fisso, tutto si perde. Un'idea, una causa! Ma la storia del mondo... Questi *(indicando i pazzi)* contraffanno la storia del mondo.

(Indica un pazzo)

Cesare.

(Ne indica un altro)

Napoleone.

(Un altro)

Robespierre. O erano loro, i grandi a dissimulare questa pazzia? Capire il funzionamento della storia. Poi quello della mente. Oppure...

(Entra Mina. Seward si ricomponde e fa cenno agli infermieri di condurre via i pazzi. Quelli escono).

MINA - Dottor Seward.

SEWARD - Signora Harker.

MINA - Mina.

SEWARD - John.

MINA - *(A disagio)* Parlava, parlavi, a tutti quelli in una volta?

SEWARD - Veramente parlavo con me stesso, qui nel fonografo. È il mio diario parlante, per capire qualcosa delle cose. Capisco sempre meno.

MINA - Tu hai assistito Lucy fino alla fine. L'hai scritto, l'hai detto, qui?

(Cenno affermativo di Seward)

Mi piacerebbe sentire come è morta.

SEWARD - Bisognerebbe ritrovare il punto in tutti questi rulli.

MINA - Sai come faremo? Non è curiosità. È necessario per capire, perché tutti noi capiamo. Se acconsenti, io batterò a macchina, in varie copie, tutto il tuo diario.

(Indica la macchina per scrivere che ha posato in terra, entrando, insieme al bagaglio)

Dobbiamo mettere insieme tutti i pezzi del mosaico, come ha detto anche il professor Van Helsing. *(Tira fuori dalla sua borsa da ufficio vari plichi e glieli porge)*

Ecco, queste copie sono per te: del diario di Jonathan laggiù al castello, del mio diario, delle lettere di Lucy, degli appunti del professore fino a questo momento.

SEWARD - *(Prendendo i plichi)* Ma è la stessa storia?

MINA - Quasi certamente. E non l'abbiamo capita perché ognuno di noi ne sapeva solo un pezzo. Come quando a teatro i personaggi stanno in alcune scene, ma non in tutte, e fanno fatica a capire, loro. Ora dobbiamo leggere tutte le scene e capire, perché questa non è una tragedia di stato, o una storia di ambizioni o di amori, ma è una storia incredibile che bisogna risolvere, pena la scomparsa, o la sconfitta, di noi tutti, e di altri, molti altri, forse.

SEWARD - Ti darò tutti i rulli, per quel che potranno servire.

MINA - Il diario di Jonathan è forse la chiave fondamentale. Povero caro, l'incredibilità della sua storia, vissuta tutta da solo in un castello orribile, gli ha fatto dubitare della sua mente, l'ha gettato nel delirio; ma quando io e il professore gli abbiamo detto che non era stata pazzia è come rinato, è tornato ad agire. Ora è a Whitby a seguire le tracce di certe casse spedite da Varna nel Mar Nero. Ma leggi e capirai.

(Entra Renfield in camicia di forza con l'infermiere).

INFERMIERE - Ha insistito perché lo portassi qui. Dice che ha da fare delle rivelazioni.

SEWARD - Non ora, Renfield, verrò da te fra un poco.

RENFIELD - Signore, devi levarmi questa costrizione. Siva è una fiamma che non si spegne mai. Non posso adorarlo se non posso levare alte le mani. Così la fiamma si spegne.

SEWARD - Vedremo, Renfield. Te ne sei stato buono per molti giorni, vedremo. Ma non solo mi avevi ferito, eri anche scappato.

RENFIELD - Io non scappo, signore. Io non credo più che la vita sia un'entità fisica che bisogna conservare consumando una moltitudine di cose viventi. Siva è la fiamma. Se lui consuma noi, noi viviamo.

MINA - Ragiona perfettamente. Povero signor

Renfield, chissà quanto hai pensato.

(Gli si avvicina, materna).

RENFIELD - Buona signora, tu mi capisci, io ho pensato sempre, sempre. Io penso che sei buona.

MINA - John, levagli questa cosa orribile. Sono sicura che tutto andrà bene.

SEWARD - Se le cose fossero così semplici, Mina. Non c'è una cosa semplice. Questa meno di tutte.

(Ci ripensa)

Meno di altre.

(Entra Arthur, non più inappuntabile Lord, ma trasandato).

ARTHUR - Oh, eccovi qui. Il professore mi ha detto di venire. Manca ancora lui e Harker. Io sono pronto. Sono pronto a fare tutto.

(È affannato).

SEWARD - Calma, Arthur, non dobbiamo perdere la testa.

(Guarda Renfield, scuote il capo)

Va bene, Mina.

(All'infermiere)

Andiamo. Ti leveremo questa cosa, Renfield, e tu starai buono.

RENFIELD - Io penso. Tu sei buona, signora. Anche tu sei buono, signore.

(Escono Seward, Renfield e l'infermiere).

MINA - Mio caro Arthur, sta su.

ARTHUR - Mio padre è morto. Lucy è morta. E io l'ho...

MINA - E tu l'hai amata e l'ami. Lucy ed io eravamo come sorelle. Mi vuoi come sorella?

(Lo abbraccia e Arthur scoppia in una crisi di pianto, sistemandosi tra le sue braccia e sul suo petto come un bambino)

È come madre. È tutto così semplice. La donna dà il latte e la vita cresce. Ma c'è sempre chi vuole il sangue, e la vita si estingue. Buono, Arthur, buono.

(Arriva Jonathan Harker, più vitale, come rinato, anche se sempre grigio; resta un momento interdetto di fronte al quadro che gli si presenta, ma Mina gli fa un cenno rassicurante e gli indica di far piano; Harker le si avvicina e le si siede accanto).

HARKER - Missione compiuta. È come avevo previsto. Da Whitby le cinquanta casse sono state spedite a Carfax, qui accanto. Mina, il Conte è vicino, forse vicinissimo, a cinque minuti di strada da qui.

MINA - *(Tirandolo a sé con l'altro braccio, come un altro bambino)* Bene. Ora riposati, caro. Faremo fronte a tutto. Siamo forti.

(Entra Van Helsing da una parte, e subito dopo, dall'altra, rientra Seward. Cala il tramonto).

VAN HELSING - Bene, ci siamo tutti. Questo sarà il nostro quartier generale. È possibile, Seward?

SEWARD - Certamente, posso ospitarvi tutti, anche se non è casa mia, per stanotte e per il tempo che sarà necessario.

MINA - Abbiamo letto tutto tutti?

(Cenni affermativi degli altri, a parte Seward)

Manca solo il diario di John, al fonografo, che batterò quanto prima. Ma mi sembra che tutto questo orrore sia già chiaro. Il vampiro c'è, sappiamo chi è, e di dove viene. Non sappiamo come può fare tutto questo, né perché, per quale causa, intendendo, e per quale fine.

VAN HELSING - Mia straordinaria signora, grazie, grazie di cuore. Insieme possiamo vincere. Tutti insieme. Ho qui delle altre pagine da accludere al resto, pagine preziose che mi vengono da Budapest, dal mio vecchio amico e compagno, pur lontano, di lavoro, Arminius. Grande esperto di tradizioni popolari e di arte magica di tutta la regione dei Carpazi. Lavorando su molti indizi, documenti, tracce, ritiene di essere finalmente risalito alla figura storica del Conte Dracula: un uomo straordinario per la sua epoca, soldato, statista, alchimista. Non ci fu ramo del sapere che egli non esplorasse. Batté i turchi sul Danubio...

HARKER - Come mi disse, infatti, con enorme orgoglio.

VAN HELSING - Sì, e poi si ritirò per molti anni nel suo castello a fare strani esperimenti, cui si accenna, pur confusamente, in diversi documenti dell'epoca e anche, sembra, in una lettera dell'arcivescovo di Bucarest, o di Leopoli, al papa. Sopravvisse, chissà come, alla sua morte fisica. Per secoli il suo piano è stato quello di portare sulla sua stes-

sa strada molti altri, fino a rovesciare l'ordine stesso della vita.

ARTHUR - Per creare un mondo di vampiri?
VAN HELSING - Un mondo di ombre che tuttavia non passano, un mondo di vite notturne. Un'anticreazione. È strano come il male non può essere che l'altra faccia del bene, e lo imita all'incontrario. Nella cosmogonia indiana cosa diede origine al mondo? Lo specchiarsi del primo Essere. Lui, questo nostro incubo, vuole risucchiare quel riflesso, volgendolo nell'ombra, nel Vuoto del primo Pienò. E non è stato lui il primo. Ci sono tracce di vampiri, o di qualcosa di simile, che si perdono nei millenni. Lui, il Conte Dracula, forse non è che una figura in una storia molto più antica. Ma vediamo quel che ci serve di più ai nostri fini.

(Si mette a consultare dei fogli)

Il vampiro, altrimenti detto *Nosferatu*, non spirato, non morto, non muore come l'ape quando punge, ha la forza di venti uomini, una scaltrezza accumulata nei secoli; può governare gli elementi, il vento, la nebbia e il tuono; può piegare al suo volere gli animali inferiori, topi, pipistrelli, lupi; può trasformarsi in quegli stessi animali; può passare dalle fessure in forma di nebbia; può vedere nel buio. Ma non getta ombra, non lascia riflesso nello specchio, non può entrare in alcun luogo se non gli si dà liberamente accesso, i suoi poteri magici scompaiono quando si leva il giorno, non può attraversare l'acqua corrente, e soprattutto non può fare a meno di riprendere forza, oltre che dal sangue, che lo nutre e l'ubriaca, dalla terra antica, terra di vecchie tombe che ristora le sue radici. Perciò si è portato dietro tutte quelle casse, perciò deve giacervi dentro almeno una volta al giorno.

(Porge i suoi fogli a Mina che li scorre, prima di accluderli agli altri)

MINA - È più prigioniero di un forzato della Guyana, o di un pazzo nella sua cella. Credo che bisogna anche aver pietà di un essere così perseguitato.

HARKER - Pietà? La maledizione...

ARTHUR - Vendetta e morte!

MINA - Sì, morte, morte vera. Donargli la vera morte per dargli pace. Bisogna prenderlo e distruggerlo. Ma non deve essere un atto di odio. Perciò, pietà.

VAN HELSING - Mina vede tutto.

HARKER - È quasi notte. Dobbiamo andare a Carfax, cercare le casse...

VAN HELSING - Sì, sperando che ci siano tutte, e renderle inabitabili a lui in modo che non possa più trovar rifugio.

ARTHUR - Andremo noi uomini, naturalmente.

MINA - Come volete, ma io...

HARKER - Tu hai fatto già troppo. Non ci staremo molto. Andremo armati.

VAN HELSING - *(Mostrando il crocifisso)* Di questo, solo di questo.

SCENA 8. Carfax. Notte.

(Van Helsing, Seward, Harker e Godalming entrano con una lanterna nel palcoscenico buio)

VAN HELSING - In manus tuas, Domine!

HARKER - Può essere in ogni posto.

ARTHUR - Che c'è là?

VAN HELSING - Calma. Anche lui, se è qui e ci ha visto, ha paura.

SEWARD - Sì, anche gli uomini fanno paura.

VAN HELSING - Venite, cerchiamo. Anche documenti, se ce ne sono.

HARKER - Ci sono solo ragnatele e topi. Quanti topi.

ARTHUR - È pieno di topi, e il puzzo è orribile.

HARKER - Quando venni per acquistarla questa casa, era antica e sporca, ma non così decomposta.

VAN HELSING - È la notte e la paura. E quel Conte dannato. Anche Mefistofele, dice Goethe, era signore di topi, ranocchi, mosche e pidocchi. Guardate: documenti. Ricevuta di una spedizione di quindici casse a Londra, Piccadilly.

(Legge a bassa voce l'indirizzo)

È quello che temevo. Ha capito, ha fretta, vuole cautelarsi, disperde le casse. E così potrà anche operare in più posti. Dobbiamo fare più in fretta di lui. Cerchiamo le casse rimaste qui.

(Fanno un tragitto tortuoso come in un labirinto,

poi salgono per una scala, arrivano sul praticabile, scoprono le casse)

VAN HELSING - Eccole, contiamole.

(Le contano)

ARTHUR - Trentaquattro.

HARKER - Sì, trentaquattro.

VAN HELSING - Che con le quindici spedite a Londra fanno quarantanove. Ne manca una, maledizione. Ricontiamole.

(Le ricontano)

Trentaquattro. Dovremo scoprire anche l'ultima. Su, ora, aiutatemi, dobbiamo renderle inabitabili a lui col segno del pentalfa.

SCENA 9. Manicomio di Purfleet. Notte.

(Renfield disteso da una parte, fa dei conti con le dita delle mani, poi fa gesti rituali; tema di Dracula; si affaccia dalla parte opposta Dracula, cattura la sua attenzione, gli parla senza che si oda suono e lo attira a sé)

RENFIELD - Eccomi, Maestro. Entra, Maestro.

DRACULA - Lasciami solo.

RENFIELD - No, devi mantenere la promessa. Siva brucia. Ma tu hai milioni di vite da darmi. Mi hai mandato tutte quelle grasse mosche quando il sole era alto. Mi hai promesso tanti topi, tanti gatti, tanti...

DRACULA - Vai ora, ho fretta.

RENFIELD - *(Tra l'implorazione e la minaccia)* Dammeli.

DRACULA - Sì, ma prima Mina.

RENFIELD - Mina? La signora buona? Vuoi prendere lei? Vuoi prendere la sua anima?

DRACULA - Prenderò quello che prenderò. Dormi, pazzo.

RENFIELD - Io ti uccido, Maestro. Siva ti brucia, Maestro.

(Lo aggredisce; Dracula lo evita, poi gli dà un colpo terribile che lo abbatte al suolo; quindi sale per una scala, raggiunge Mina che dorme, si ferma a contemplarla, poi si china su di lei e l'accarezza teneramente, e lei si lamenta di piacere nel sonno)

DRACULA - Sei la più bella. Sei la donna.

(Mina si sveglia, getta un piccolo grido di terrore)

MINA - *(Il grido le si soffoca dentro)* Aiuto!

DRACULA - No, non aver paura, io ti amo.

MINA - Sei tu il carnefice? Sei tu il disperato?

(Lo guarda affascinata)

Sei tu?

DRACULA - Sì, sono io, e vedi che non sono un mostro. Tu sai specchiarti nell'acqua di palude, e lì, solo lì, si incontra la mia vera faccia.

MINA - Sei un grande albero che fa ombra.

DRACULA - E ti farò riposare e sognare in quell'ombra. Se vedi la mia ombra, sei mia, perché nessun altro sa vederla. Come non la vedono della castellana e dell'elfo dei boschi. Tu sei la donna. Non cercherò più. Ti prenderò per mano e andremo nel non tempo senza fine, senza ore, senza stagioni, nella vuota curva che solo noi due conosciamo.

(La abbraccia e Mina comincia ad affannare)

MINA - Senza sete e senza fame, solo toccandoci nel buio per sapere che noi ci siamo.

DRACULA - Sì, toccandoci dentro la vuota curva per non perdere la strada. E non ci ingannerà l'eco fonda da un punto sbagliato.

MINA - Toccami, sempre. Non voglio sparire.

DRACULA - Non devi sparire. Lenti, lenti, cavalli della notte. Fino a fermare il tempo. Mina, fammi immortale, oltre ogni azzardo e rischio, con un tuo bacio.

MINA - Per sempre.

DRACULA - *(Scoprendosi la parte superiore del petto)* Tu sarai la prima a prendere il mio sangue.

(Abbaire di cani, sbattere di ali contro vetri. Mina si riscuote mentre Dracula vuol portarla con la bocca al suo petto)

MINA - No! No! Non sono come te.

DRACULA - Lo diventerai. E ingannerai la morte, che è il grande inganno.

MINA - La morte è naturale, come la notte, come l'inverno.

DRACULA - Non è naturale!

MINA - E di là mi aspetta il sorriso di Dio. Il buon vecchio Iddio con le mani rosa tese verso di me e un geroglifico di sorriso nascosto in mezzo alla bar-

ba torrenziale come un fermaglio di stupefazione. DRACULA - No! Lui ha sbagliato! Ha creato l'universo e ha commesso un errore terribile. Ha immaginato la morte. Io la combatto.

MINA - *(Ricadendo nella trance)* Sei un grande albero che fa ombra.

DRACULA - Congiungiti a me.

(La porta con la bocca al suo petto e lei affanna)

E ora ti prendo, ti amo, ti prendo.

(La bacia sul collo)

(Arrivano gli altri, trovano Renfield morto, si precipitano di sopra; Dracula fa un salto indietro tra l'ira e il dolore, poi balza di sotto sul retro della scena, gridando)

TURNER

HARKER - Mina!

VAN HELSING - Idiotti!

SEWARD - Siamo in tempo?

(Mina si scuote dalla sua trance, si alza ancora inebetita, ha la camicia bianca macchiata di sangue)

MINA - Ha preso anche me. Ora dovrete uccidermi.

HARKER - Mina, non dire...

VAN HELSING - Mina, Mina, lei deve vivere, lui deve morire. Possiamo fare in tempo. Dobbiamo fare in tempo. E con la sua morte, lei sarà libera.

MINA - Ma ora sono, in parte, sua. E potrei fare del male a voi.

HARKER - Tu, male?

MINA - Sì, male. Giuratevi che se ci saranno segni, segni, mi ucciderete.

VAN HELSING - Faremo in tempo. A Carfax non potrà più riposare. Fra un'ora è giorno. Dobbiamo precipitarci a Londra per tagliargli ogni via d'uscita. Se non avrà più casse, non potrà più riposare, perderà forze, la sua forza sovraumana che ha troncato il collo al povero Renfield. Potremo vincerlo.

SCENA 10. Casa di Piccadilly. Tramonto. Poi porto di Londra. Notte.

VAN HELSING - E ora anche queste casse gli sono precluse. Ma dobbiamo trovare l'ultima. Cerchiamo ancora.

SEWARD - Sono ore che cerchiamo. E lui non è venuto.

VAN HELSING - Se ci fosse qualche altro documento.

ARTHUR - Abbiamo già rovistato dappertutto.

SEWARD - Non c'è niente. Dev'esserci venuto solo una volta.

VAN HELSING - È molto astuto. Sapeva che potevamo attaccarlo. Avrà nascosto quella cassa chissà dove. Forse in campagna.

HARKER - Silenzio, sento un rumore alla porta.

ARTHUR - Non può essere che lui. Stiamo pronti ad attaccarlo.

VAN HELSING - No, è ancora molto forte.

HARKER - *(Tirando fuori un pugnale)* Questo lo prenderà.

(Entra Dracula: Harker gli si getta addosso per colpirlo; Dracula fa un gran balzo e lo schiva, ma non del tutto; il pugnale colpendolo di striscio gli fa un taglio nel vestito; cadono in terra molte monete d'oro; Dracula ha un gesto terribile d'aggressione e tutti indietreggiano, Van Helsing con il crocifisso teso davanti a sé e agli altri)

DRACULA - Credete di spaventarmi con le vostre facce pallide come pecore in una macelleria? Credete di avermi tolto ogni posto dove riposare? Ma ne ho altri. La mia vendetta è appena cominciata. Io ho secoli a disposizione. Il tempo lavora per me. Le vostre donne sono mie, creature mie.

(Si volta e va verso una scala, gli altri lo seguono, lui si rivolta e li ferma con lo sguardo, poi fa un grande balzo, afferra delle monete e torna dov'era)

DRACULA - Mi vede finalmente in volto, professore? Un prodigio, un mostro da studiare. Io sono il mostro? Fissatemi tutto nella mente, ogni particolare. Voi, piccoli uomini, che studiate e studiate, e non conoscete la passione che spazza il mondo fin dal primo giorno, che turbina nell'universo e soffia negli immensi buchi oscuri dove rabbriviscono le stelle. Studiate, contate, sparite. Il vostro dito non trova che bucce del grande frutto vuoto. Sperate di non rivedermi mai più.

(Fa un gran salto a sparisce. Poi Harker getta un grido e fa cenno agli altri di seguirlo. Escono. Buio. Tema di Dracula)

(Mentre il palcoscenico resta nel buio, sul praticabile ombra della sera, con canti e bestemmie di marinai e risate fuori scena. Entra Dracula in alto con una cassa e si ferma da una parte).

DRACULA - Ehi, di quella nave!

(Più forte)

Ehi, di quella nave!

(Più forte)

Ehi, di quella nave!

(Voci fuori scena, poi entrano un paio di marinai mezzi sbronzi, con una bottiglia in mano, lo guardano e ridono fra loro prendendolo in giro. Sempre controllate, le figure sono ombre).

1° MARINAIO - Che vuoi, signore nero?

2° MARINAIO - Che vuoi, amico del diavolo?

1° MARINAIO - Che vuoi, diavolo di un amico, *(Ride)*, o di un nemico, che il diavolo ti porti. Non siamo mica sordi, vossignoria.

DRACULA - È questo il molo Doolittle?

2° MARINAIO - No, è il molo Faipiu. Fai più, Fai meno. È questo. Per servirvi.

(Si scompiscia dal ridere e fa all'altro)

Perché per servirlo? Il molo non serve nessuno, è duro come una pietra! e io, come mi chiamo io?

1° MARINAIO - Testa di pietra, ti chiami. Così ti nominò tuo padre pirata.

2° MARINAIO - E perciò non servo nessuno.

DRACULA - Quella nave è la Zarina Caterina?

1° MARINAIO - La Zarina Caterina? Signore nero, bada come parli! La Zarina Caterina è d'alto bordo, ma non va per mare. Va per tutte le Russie.

2° MARINAIO - *(Ridendo)* Va su tutte le furie. *(Entra il capitano, furioso).*

1° MARINAIO - *(Piegendosi in due dalle risate)* Imbecille!

(Indica il compagno al capitano)

Lui!

(Indica il capitano al compagno)

È lui che va su tutte le furie. La Zarina Caterina è morta, da tempo, pace e dannazione all'anima sua. Come farebbe a andare su tutte le furie?

CAPITANO - Bastardi, alle manovre! Via quella vodka!

(Gli strappa la bottiglia e la getta via)

Salpiano prima che la marea cali.

DRACULA - La Zarina Caterina?

CAPITANO - Certo, la mia nave! Che diavolo volete?

DRACULA - Siete diretti a Varna?

CAPITANO - Sì.

1° MARINAIO - A Varna dalla mia bambina.

(Abbraccia teneramente il compagno)

2° MARINAIO - Giù le mani! La tua bambina!

(Fa un grosso cerchio con le braccia e gonfia le guance, a indicare le dimensioni della donna).

1° MARINAIO - *(Ridendo)* La mia piccola. Tutta calda.

DRACULA - Mi caricate questa cassa e mi date un passaggio?

CAPITANO - Troppo tardi, *(Lo squadra)* amico.

DRACULA - *(Offrendogli delle monete d'oro)* È necessario.

CAPITANO - *(Contando le monete)* Cristo! è necessario. Voi due, caricate quella cassa.

DRACULA - *(Offrendo altre monete)* Alloggiatela con cura nella parte alta della stiva.

(I due marinai prendono le monete, poi tirano su la cassa con grande fatica).

1° MARINAIO - Sangue di Buddha, vi portare dietro l'Inghilterra?

DRACULA - È terra. Terra per coltivazioni speciali.

2° MARINAIO - Terra alla terra. No, terra al mare.

CAPITANO - Andate!

(A Dracula)

E voi montate a bordo, in fretta.

DRACULA - No, ho ancora da fare, tornerò presto.

CAPITANO - *(Arrabbiato)* Ma la marea no, non torna presto, e il vento cambia, Cristo!

DRACULA - Mi aspetterete.

CAPITANO - No, salpiamo, merda!

(Si avvia dietro gli altri due)

DRACULA - Non se scende la nebbia.

(Il capitano si volta, dà una scrollata di spalle, impreca ed esce. Dracula va piano al centro del praticabile, alza le braccia)

Vieni, scendi, fuma, esci dalla tua tana, ferma l'orologio.

(Scende le nebbie. Musica wagneriana. Buio).

SCENA 11. Manicomio di Purfleet. Alba.

(I personaggi sono sparsi per la scena, stanchi, chi sdraiato, chi appoggiato da qualche parte, come dopo una notte di bagordi, e nessuno è riuscito o riesce a dormire).

SEWARD - È inutile, abbiamo perso.

ARTHUR - Dobbiamo solo stare attenti a difenderci.

VAN HELSING - Lui non verrà più qui.

HARKER - Io sento che verrà. L'ha detto anche lui, l'altra notte, qui, quando Mina... Ha detto, «Tornerò».

VAN HELSING - Perché credeva di aver vinto, e invece gli abbiamo dato scacco al re.

SEWARD - Lo scacco l'ha dato lui a noi, professore.

VAN HELSING - No, la partita è aperta, ma ora è lui che si deve difendere. Tutto sta a indovinare quale potrà essere la sua prossima mossa. Che farebbe uno di noi a questo punto nelle sue condizioni?

MINA - Vi ha detto che il tempo lavora per lui, ed ha ragione. Lui non ha fretta. Può decidere di dormire nella sua cassa per un secolo e poi tornare ad agire, con altri uomini, in un altro mondo.

VAN HELSING - Sì, questo è il grande pericolo, che faccia questa mossa. Che, per la nostra partita, sarebbe non fare nessuna mossa, lasciar cadere sulla scacchiera la polvere degli anni, vedere sparire gli avversari. In questo caso...

MINA - In questo caso io sarei dannata, e voi dovrete uccidermi.

VAN HELSING - Ma forse non la farà, anche se è la mossa più logica. E sapete perché? Perché anche lui perderebbe qualcosa, non solo le persone, Mina, di cui può essere innamorato.

HARKER - Professore, come può parlare d'amore?

VAN HELSING - Lui è tutto passione. È scaltro, sì, astuto, perché deve aggirarsi in una confusione di tempi; ma come odia molto, certo ama anche molto. Dicevo, comunque, che non perderebbe solo le persone. Perderebbe anche il sapere che gli serve. Se vuole muoversi in un mondo e in un tempo, deve possedere il sapere di quel mondo e di quel tempo. Per venire qui ha dovuto studiare una nuova lingua, perché, anche se conosceva questa lingua secoli fa, ha dovuto impararne l'uso attuale. E ha dovuto studiare altre cose della nostra terra, del nostro tempo, per comprare case, organizzare spedizioni di merci, muoversi per le strade...

MINA - Sì, deve aver lavorato per anni e anni per fare tutto questo.

VAN HELSING - Il suo cervello si è dovuto adattare come quello di un bambino in un nuovo mondo. È un genio, ma ha il cervello di un bambino. Non può ricominciare sempre tutto daccapo.

MINA - Sì, è venuto quaggiù per trovare forza in un altro mondo e per diffondere il suo contagio. Anche lui è un disperato che lotta con il tempo.

VAN HELSING - In altra maniera dalla nostra, ma è così.

HARKER - Allora, ecco, tornerà all'attacco.

VAN HELSING - Non può, la sua posizione è troppo debole. Perciò è difficile indovinare la mossa.

SEWARD - Fossi in lui, così braccato, me ne tornerei a casa.

VAN HELSING - Probabile, per qualche anno, forse solo per qualche mese. Ma per quale strada, con quali tempi? Come potremo sapere?

MINA - Io ho un'idea.

(Tutti convergono verso di lei)

Rileggendo le ultime lettere di Lucy, ho scoperto che il suo influsso era molto forte all'alba e al tramonto. Lucy annota dimenticanze, torpori, strani comportamenti proprio in quelle ore o in quei minuti. E anch'io, ieri sera al tramonto, quando

voi avevate appena lasciato quella casa di Londra, ho avuto una specie di visione, un parlarmi nell'orecchio, il suo volto terribile e stanco, la sua musica strana.

HARKER - E allora?

MINA - Allora niente. Non successe niente. Passò via. E ora è l'alba, ma lui non mi riprende. Perché? Non ho che una risposta. Perché ha paura di mantenere questo contatto. Perché io potrei capire dov'è e guidarvi da lui.

VAN HELSING - Straordinario! Mina, lei è la donna! Ma continui.

MINA - Il contatto sussiste, perché io sono in parte sua. Se lui non viene a me, io potrei andare a lui.

HARKER - Pazzia!

MINA - Con la mente. Professore, lei mi deve ipnotizzare, subito, prima che passi l'alba, e farmi domande.

VAN HELSING - Straordinario! State tutti indietro, prego. Concentrati su questa mano, Mina, qui, qui.

(Procede all'ipnosi, che ha successo)

Dove ti trovi?

MINA - Non lo so, il sonno non si trova in nessun posto.

VAN HELSING - Guardati intorno. Che cosa vedi?

MINA - Non so, è tutto strano. Non vedo nulla, è tutto buio.

VAN HELSING - Che cosa senti?

MINA - Sciabordare di onde, le sento là fuori.

VAN HELSING - Ti trovi su una nave?

MINA - Passi sopra di me, una catena stride.

VAN HELSING - Che stai facendo?

MINA - Sto immobile. Sono morta.

(Il sole si leva e Mina si risveglia, ha difficoltà ad orientarsi, poi torna in sé)

È servito?

VAN HELSING - Moltissimo. Ora sappiamo che il Conte sta partendo con una nave nella sua cassa. Correremo al porto, non sarà difficile individuare quale nave è partita da poco per il Mar Nero, probabilmente per Varna. Allora lo precederemo laggiù in treno, ci procureremo un permesso per recarci a bordo di giorno, prima che la nave attracchi, e sarà nostro finalmente. E per ogni evenienza, per ogni cambio di programma, ricorreremo di nuovo all'ipnosi. Qua la mano, tutti, facciamo cerchio, diamoci forza.

(Si stringono tutti la mano in cerchio).

MINA - *(Con infinita stanchezza)* E non è anche questa una magia?

(Buio).

SCENA 12. Nave simbolica. Notte.

(Dracula si affaccia in alto, al centro del praticabile, in una fessura dei velluti, con effetto di spazio simbolico. Macchia di luce fosca su di lui, nel buio completo).

DRACULA - Li ho mandati tutti a dormire. Non posso toccarne nessuno. Mi servono. Il viaggio deve essere veloce. Correte, cavalli della notte. Soffia, vento.

(Raffica)

Mina mi segue nel sonno, mi prende quando sono stanco.

(Affanna)

Non l'ho vinta tutta. Ma una parte di lei mi ama. Ma una parte di lei mi perseguita. E gli altri tutti dietro, come cani da caccia. Caccia a un Boyar, a uno Szekelyi. Gli ricacerò in gola i loro piccoli latrati.

(Affanna)

Cani di una sola stagione. Potrei dormire un secolo, e un secolo li cancellerebbe tutti, e i loro figli. Foglie d'autunno. Ma non voglio perdere Mina. La ucciderebbero, i cani, per liberarla di me. Mina è la donna.

(Affanna)

Dovrò restare ad affrontare questi effimeri nemici che il tempo consuma. Lo farò al castello. Soffia, vento.

(Raffica)

Cercheranno di prendermi su questa nave, quando non potrò difendermi. Ma io chiamerò la nebbia e risaliremo il fiume. L'acqua mi è nemica,

scorre sempre.

(Si sporge ed è preso come da una vertigine)
Gli stolti dicono che non lasciamo un riflesso, perché loro non possono vederlo. Ma l'acqua nera riflette la mia faccia affaticata. Ombra di ombra.

(Affanna)
Solo in te sopporterei di rispecchiarmi, Mina.

(Chiarore lontano)

Soffia, vento.

(Raffica)

Devo tornare nella stiva. Il giorno è vicino. Sono stanco di lottare contro l'ordine della natura. Vorrei dormire mille anni. Ma poi?

(Affanna)

Questi uomini inventeranno macchine infernali. Dovunque si muovono, fanno inferno. E più ne fanno, più spengono le loro passioni. Mi risveglierei in un mondo anche peggiore di questo, in un deserto di passioni. Non avranno più sangue. Soffia, vento.

(Raffica)

Ritroverò Mina. Tu mi cerchi, ora che è l'alba, lo sento. Mi inseguì. Una parte di te, una grande parte, mi ama. Soffia, vento.

(Raffica)

Se pure potranno vincere il Conte Dracula, io vengo da più lontano.

(Affanna)

Tornerò da più lontano.

(Affanna e sparisce. Buio assoluto).

SCENA 13. Vicino al castello di Dracula. Quasi tramonto.

(Van Helsing da una parte, Mina dall'altra in un cerchio di aglio, sorbi e rose selvatiche).

VAN HELSING - *(Agitato, stranito)* Eccomi di ritorno, finalmente. Ho fatto quello che dovevo fare, Mina. Quel castello *(Fa un cenno indicandolo in quinta)* è pieno d'ombre, e anche fuori col sole più alto getta un'ombra che ti taglia il passo. Ho ucciso le tre donne.

(Mina si lamenta, come se soffrisse il colpo del palleto a sua volta)

Sì, lo so che soffri. Parte di te è sua, è loro. Ma ho dovuto farlo, per il loro bene; ora riposano in pace.

(Cambiando registro)

Erano bellissime, mi guardavano con amore.

(Mina ride sguaiata)

Lo so che non sei tu che ridi. Ridi, non mi sgomenta. Ti ho imprigionata lì dentro per salvarti, da loro e da lui, se tornava prima.

(Mina fa ondeggiare i lunghi capelli, ancheggia, manda baci, si scopre il seno)

Stà buona, stà brava, lo so che non sei tu.

MINA - *(Cercando di sporgersi dal cerchio che la tiene prigioniera)* Sono io, professore, sono io. Sono sempre stata così, prima fingeva o non sapevo. Vieni, vieni qui da me, fra queste braccia, fra queste gambe. Vieni, non mi conosci, io sono piena di voglie, di passioni, di baci, di carezze. Voglio darti un amore di fuoco, l'amore che hai sognato qualche volta, che ti fa vergogna. Vieni, vieni qui da me, con me, dentro di me. Toccami. Non voglio sparire.

VAN HELSING - *(Sempre più turbato)* Il conte deve essere molto vicino, se non non potresti parlare così. Anche il tramonto è vicino. I nostri amici devono prenderlo prima, o sarà troppo tardi. Hanno seguito le sue tracce a cavallo, mentre noi, io, avevo questo duro compito di sbarrargli il castello. Ma lui conosce ogni tana qui intorno, potrebbe non venire al castello, infiltrarsi nei boschi e... Devono prenderlo prima che faccia notte.

MINA - Vieni, professore, vieni da me. Hai paura del mio sesso. È dolcissimo il mio sesso, non fa male, fa bene.

VAN HELSING - Mina, tu sei la donna più straordinaria. È vero, ho paura. È vero, ti desidero, è vero, ma è un sogno. So che non sei tu. Avrei paura anche se fossi tu.

MINA - Vieni, prendi il mio corpo innamorato. Tutto fugge, niente ritorna. Vieni, Abraham.

(Van Helsing le si avvicina tremando come in trance, fa per entrare nel cerchio, ma all'ultimo istante si ritira).

VAN HELSING - No! Non ho paura del sesso. Non è male. È male approfittare del tuo stato. È

male entrare nell'ombra in cui sei piombata. No! *(Ululare lontano di lupi. Grida e rumori che si avvicinano. Entra la carrozza di tzigani con la cassa di Dracula. Sopraggiungono Seward, Harker, Godalming, e circondano la carrozza, vincono la resistenza degli tzigani con le armi, tirano giù la cassa, la aprono. Nel frattempo è calato un rosso tramonto. Mina ha un grido di dolore).*

VAN HELSING - *(Che si è scosso, ma è ancora stranito)* Presto, o mai più! presto! presto! Tocca a te, Jonathan Harker.

(Gli dà un paletto)

(Harker si leva sulla cassa e con rabbia, con furore, spinge il paletto nel corpo di Dracula, in un urlo barbarico. Si leva l'urlo cavo di Dracula, lungo, che rimbomba, mentre Mina si torce nel suo cerchio e infine si accascia. Poi, per alcuni secondi, un assoluto silenzio. Tutti stanno immobili. Infine Van Helsing si avvicina alla cassa e parla a Dracula).

VAN HELSING - Riposa in pace. E ridona a tutti noi la nostra pace. Conoscevi tutto, ma non il limite, la pace del limite: il limite dell'acqua, dello specchio, della soglia; il limite del tempo; il limite del pieno, prima dell'abisso. Conoscevi tutto, e non conoscevi nulla, perché solo nel limite sta la conoscenza. Solo nel limite tutti noi *(Con un ampio gesto delle braccia indica tutti gli altri, sempre immobili)* ci conosciamo e ci riconosciamo.

MINA - *(Scoppia a piangere)* Il limite, il limite. *(Cala sempre più la notte).*

VOCE DI DRACULA - *(Con un affanno che la precede)* Tornerò da più lontano. Quante volte ancora questa storia sarà recitata, in stati ancora non nati, in pianeti sperduti nel vuoto, in lingue ancora sconosciute.

(Affanno)

Tornerò da più lontano.

(Buio).

FINE



UNA STORIA DELL' ORRORE
CHE DIVENTA UN'ALTRA STORIA

IL CONTE MALEDETTO E LE MACCHINE INFERNALI

Nel rifacimento teatrale che Serpieri ha tratto dalle fonti narrative di John Polidori e Bram Stoker, Dracula è sconfitto da un'umanità senza sangue e senza passioni, dominata dalla civiltà meccanica: e così il mito sinistro si rinnova nell'ironia di una disinibita lettura postmoderna.

GILBERTO FINZI



Non sapeva, John Polidori, medico aggregato alla compagnia di Byron, Shelley e moglie, che quel raccontino intitolato *Il Vampiro* — scritto nella villa sul lago di Ginevra durante il maltempo e per scommessa inventata dallo stesso Byron — sarebbe diventato il capostipite di una serie di successi. Anzi, il modello di un «genere», che prende le mosse dal mistero dell'essere che si nutre di sangue umano e la cui esistenza si spinge oltre la morte, o almeno la prima morte fisica. Da quel 1816, in cui del resto Mary Wollstonecraft Shelley inventò Frankenstein, altro grande protagonista del «fantastico» mescolato al «nero», il vampiro ha avuto fortuna.

Dal punto di vista storico, si sa che il mostro umano viene identificato con Vlad Dracula o Vlad Tepes, voivoda di Valacchia nel secolo XV, segnalatosi contro i turchi e soprannominato «l'impalatore», per evidenti ragioni di gusto torturatorio e (sadicamente) omicida. Nella tradizione letteraria, *Dracula* (1897) di Bram Stoker, a mezzo tra romanzo gotico e romanzo dell'orrore, è il racconto più importante nella completezza del mito moderno e nella definizione storico-psicologica del personaggio, che si immagina abbandonare la Transilvania per contaminare l'Occidente, con un viaggio che resterà poi un topos reale e simbolico di ogni altra saga, letteraria e filmica, avente a protagonista questa figura.

La fortuna di *Dracula* è accentuata dal cinema, attraverso il quale il personaggio è stato «letto», trasformato, idealizzato, a partire dal mitico *Nosferatu* (1922) di Murnau, archetipo di tanto cinema orroroso e di tanti successivi vampiri (ricordare, fra gli altri, *Vampyr* di Dreyer, 1931). Film e letteratura, a un certo punto, s'intrecciano indissolubilmente; il seguito leggendario della storia di *Dracula*, il vampiro, vede accentuato, da una parte, il personaggio nella disumanità (e superumanità) tradizionale, sempre più cattivo, sempre più immortale, sempre più potente, sempre più abile nello sfuggire alla caccia che gli vien data; dall'altra parte, invece, ne vengono intensificate e accentuate le caratteristiche simboliche, alla luce soprattutto dell'amplificazione psicanalitica: *Dracula* simbolo del male, *Nosferatu*, ossia, il «non-morto», il «quasi-vivente», il topo che porta la peste, fino alla metafora politica della dittatura, del nazismo e così via.

IL MISTERO E L'INCONSCIO

Il personaggio, con la sua occulta violenza, col mistero che lo adombra nascondendone le reali fattezze (ammesso che reali possano essere o crederci), si presta, in definitiva, a quasi ogni interpretazione, a quasi ogni elucubrazione e divagazione: soprattutto a quelle che danno spazio all'alone dell'ignoto, alla potenza delle tenebre, all'irrazionale di una figurazione senza limiti apparenti. Si sa, infatti, «co-

me» Dracula agisce, ma non si sa bene «perché»: e questo mistero funziona sull'inconscio del lettore/spettatore, lo colpisce fornendogli opportunità particolari: ad esempio, di completare la storia che legge/guarda, con gli elementi del proprio fantastico, dell'immaginario personale che poi, bene o male, fa pure parte dell'immaginario collettivo di un tempo e di un Paese. Così si annuncia la sempiterna fortuna di una figura di leggenda, ripresa più e più volte, e in vari «generi», fra letteratura e teatro, fra romanzo e cinema.

Ora una nuova vampiresca trama di Alessandro Serpieri — quella che Hystrio qui pubblica — riporta Dracula in teatro: il personaggio famoso si ripresenta sulle scene in tutta la sua psicanalitica assoluta potenza. Non si tratta della semplice «traduzione» drammaturgica del romanzo di Stoker; anzi, la mimesi scenica avvolge la figura storico-romanzesca in dialoghi e in misure linguistiche che, attualizzandolo, rendono Dracula nuovamente «leggibile»: senza retorica, senza ingrandimenti troppo evidentemente ideologici, senza amplificazioni psicanalitiche eccessive o indebite. Sembra che Serpieri (di cui ricordiamo almeno il romanzo *Mostri agli Alisei*, Bompiani, 1977) parta, con l'inclinazione giusta, da una curva notazione che potrebbe parere, per puro caso, postmoraviana. Arthur, uno dei suoi personaggi, il più ingelosamente scettico, afferma: «Non la paura, ma la noia domina il mondo». E l'autore fa propria la causa della paura che è tale almeno finché non se ne scoprono le ragioni.

Il merito, o più esattamente la colpa, del vampiro è di smuovere le ombre; una di queste «ombre» è, naturalmente, la pazzia: «E non potremo mai smettere di sognare. Tu hai a che fare con molti pazzi. Ma tutti gli uomini sono pazzi in qualche modo e in qualche misura». La verità, che non conosce il «normale» perché è polisensa, la squaderna all'inizio lo stesso Dracula: «Voi non sapete accettare molte menti, voi credete che ci sia una sola mente». E la pazzia diventa la metafora (o la metonimia — l'effetto per la causa —, o forse la sineddoche — la parte per il tutto) di una verità totale, brancicata nel buio delle coscienze imperfette, oscurate, dimidiate.

IL PALETTO DI FRASSINO

Un'altra formula dell'incubo degno di un Füssli, la recita lo scienziato deus ex machina Van Helsing, citando il precursore di Freud, Charcot: «Bisogna saper saltare sulle rive del mistero». Quale mistero? e quale agile barca carontiana consente di passarlo e trahetarsi sull'altra sponda? È (cito ancora Serpieri, perché ogni autore è il miglior esegeta di se stesso, ma anche perché la storia di Dracula si è qui complicata frantumandosi nel nostro «modernese», linguisticamente legandosi, così, all'attualità bruciante di tutti i nostri «io», dei sogni di potere, di gloria, di successo e così via), è — dicevo — quasi un'altra storia. Come se quella di Dracula fosse la «storia del-



le storie» che serve maieuticamente a «tirar fuori» ciò che sta sotto, la sostanza, la res cogitans di un presente ormai quasi incomprensibile.

Perciò, ecco Seward chiedere e chiedersi: «Ma è la stessa storia?» Ed ecco Mina, la deliziosamente femminile risolutrice (in ultima analisi) della vicenda, rispondere: «Quasi certamente. E non l'abbiamo capita perché ognuno di noi ne sapeva solo un pezzo».

La «storia» di cui si sta parlando sembra — ma solo sembra — quella del vampiro: in realtà è la loro e la nostra storia, e il guaio è sempre il medesimo, ossia il fatto che ciascuno di noi ne conosca soltanto un pezzo.

La vicenda muove verso l'epilogo fra citazioni colte e un giusto concrescere, nei fatti, dell'argomento. Resta da fare un accenno a questo evocato «mondo di ombre che tuttavia non passano, un mondo di vite notturne» che risulta essere «un'anticoncrezione», con tutte le spiegazioni del caso da parte di Van Helsing, fra passato e presente, fra superstizione e realtà, o presunta realtà, dell'oggi misterico.

FORSE DA ALTRI PIANETI

Non gettare ombra, non attraversare con l'immagine lo specchio, morire di giorno, rivivere nella terra natia, morire del tutto col paletto di frassino mistico in mezzo al petto, tutte vicende che si verificano in un ordine superiore, in parte incomprensibile. Ma agli uomini rimane un grande incubo, che nessun Dracula riesce né a deviare né a pilotare: quello del futuro, delle macchine, degli orrori perpetui e definitivi che rischiano di distruggere, non solo poche vite come può fare anche un misero Dracula che ne usa il sangue per sopravvivere (dunque non ne può fare a meno), ma tante, forse tutte le vite del pianeta. E qui Dracula è lungimirante, più saggio dei suoi persecutori, addirittura profetico quando nel monologo finale, bello come non si rintraccia nelle «fonti» narrative della leggenda, dice a piene lettere: «Il giorno è vicino. Sono stanco di lottare contro l'ordine della natura. Vorrei dormire mille anni. Ma poi? Questi uomini inventeranno macchine infernali. Dovunque si muovono, fanno inferno. E più ne fanno, più spengono le loro passioni».

Povero Dracula: ben più terribili orrori, volte gotiche della psiche, macchine infernali, ordigni che privano della vita senza nemmeno saperlo, attendono l'umanità. Anzi, la disumanità. Meglio, molto meglio anche per il vampiro, morire del tutto, altrimenti rischierebbe di risvegliarsi «in un mondo anche peggiore di questo, in un deserto di passioni. Non avranno più sangue». La metafora, evidente, diventa atroce: è Dracula che vuole morire per non essere accanto a uomini non più tali: senza sangue, senza passioni, con una vita di macchina. Oppure, come promette l'ultima battuta del finale, «Tornerò da più lontano», forse da altri pianeti, da altri mondi, parlando lingue sconosciute. In altri termini, morendo per sempre, Dracula vive per sempre. □



I disegni di questa pagina e della pagina precedente fanno parte della raccolta dei «Pascal» del pittore Alessandri.

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

FRANCIA

PARIGI - Jean-Claude Fall, direttore da sette anni del Théâtre de la Bastille avrà la direzione del Théâtre Gérard Philipe di Saint Denis, nella banlieue parigina.

PARIGI - Claude Régy ha entusiasmato la critica con la messa in scena, al Théâtre de la Bastille, di una serie di testi del poeta americano Wallace Stevens, dal titolo *Trois voyageurs*. L'opera di Stevens evoca la poesia millenaria della Cina.

PARIGI - È stato pubblicato nei prestigiosi classici Garnier il Teatro completo di Georges Feydeau, a cura di Henry Gidel. I testi occupano quattro volumi, ma ne viene annunciato un quinto di inediti per il prossimo anno.

PARIGI - Silvia Monfort, per l'apertura del suo teatro, il Carré, ha scelto un'opera quasi dimenticata e «scandalosa» di Pierre Corneille composta nel 1645, *Théodore vierge et martyre*.

PARIGI - Nathalie Bleyne, sotto la direzione di Guy Louret, ha proposto al Théâtre du Tourtour un monologo tratto da *La femme rompue* di Simone de Beauvoir.

PARIGI - Peter Brook ha anticipato qualcosa sui suoi programmi dopo il 1990. Il Mahabharata sta per essere ripreso dalla televisione indiana e sarà presentato nei villaggi indiani con corredo di conferenze e laboratori. È in progetto inoltre uno spettacolo sulla Rivoluzione francese basato sulla lingua dei sordomuti. Brook pensa anche ad un lavoro sul cervello (che, secondo il regista, è «la grande esplorazione del nostro tempo») a partire da L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello di Oliver Sacks. È in fase di elaborazione, infine, un metodo di formazione per i registi a proposito del quale Brook ha dichiarato: «Non si può né insegnare né mostrare. Si può solamente trasmettere un sapere imparando a osservarsi l'un l'altro».

PARIGI - Antoine Vitez ha lasciato la direzione del Teatro di Palais Chaillot e ha assunto quella della Comédie Française per i prossimi tre anni. Il regista ha dichiarato alla stampa: «Se posso servirvi della metafora di Malraux sul museo immaginario che portiamo dentro di noi, direi che la Comédie Française deve elaborare il museo immaginario dell'avvenire». La direzione dello Chaillot è stata assegnata a Jérôme Savary, che ha manifestato l'intenzione di trasformare il teatro in uno spazio anche di festa e di incontro tra spettatori e attori.

PARIGI - Jorge Lavelli si è dichiarato soddisfatto della sua prima stagione al Théâtre de la Colline. Per quella in corso ha annunciato nove spettacoli da testi di autori umoristici contemporanei. Tra essi: *Réveille-toi* Philadelphie di François Biletoux, *Monstre sacré* di Javier Tomeo e la ripresa di *Une visite inopportune* di Copl. Molte sono le co-produzioni, allo scopo di favorire la circolazione degli spettacoli.

PARIGI - L'attrice Maria Casarès ha ottenuto il Prix de la Meilleure Comédienne per la sua interpretazione di Hécube. Il premio è stato assegnato dal Syndicat de la Critique Dramatique et Musicale per la stagione 1987-1988.

PARIGI - In occasione del tricentenario della nascita di Marivaux il IV Festival di Montmartre ha ospitato La seconde surprise de l'amour della compagnia Macqueron-Djaul e il Prince travesti della compagnia Espace-Acteur.

PARIGI - Il regista argentino Alfredo Arias ha messo in scena con il suo Group TSEL l'oiseau bleu di Maurice Maeterlinck, fiaba in sei atti e dodici quadri. La critica ha accolto favorevolmente questo allestimento, sottolineando la bravura dei tredici attori, impegnati in quaranta ruoli diversi. Qualcuno ha anche ricordato il meno felice allestimento della medesima opera, da parte di Ronconi, all'Ater sette anni fa.

PARIGI - Samuel Beckett ha accettato di dirigere la versione televisiva di tre sue opere famose: *Aspettando Godot*, *Finale di partita* e *L'ultimo nastro*.

PERIGUEUX - Alla sesta edizione della rassegna «Mimos» erano presenti sei compagnie di mimo provenienti da diversi Paesi europei: Boleslav Polivka dalla Cecoslovacchia, il Teatro Tascabile dall'Italia, Habbe e Meik dalla Germania, Hervé Diasnas, il Théâtre de la Rumeur dalla Francia e l'Akademia Ruchu dalla Polonia.

PADOVA

Se i liceali recitano i classici

Arrancare su un testo di Sofocle o di Luciano o di Terenzio per averne poi una scialba copia nella lingua tradotta è operazione che paga poco e, pur se indispensabile, contribuisce a relegare nel passato remoto ciò che siamo tenuti a conoscere ma che non ci appartiene. Altro è scegliere commedie e tragedie del grande repertorio dei classici, educare al palcoscenico gli stessi studenti, far mettere loro il severo dizionario o il furtivo prontuario delle forme verbali greche irregolari e fornirli di toga e calzari. Ne risulta un'operazione «di testa», intelligente, immediatamente accettata dagli studenti di molti licei classici d'Italia, e — perché no? — un'occasione per i talent scout.

L'operazione è la Rassegna Nazionale del Teatro Classico Antico, giunta quest'anno alla sua terza edizione, a Padova, forte dell'avvallo dell'Assessorato allo Spettacolo del Comune, del Provveditorato, dell'Azienda di Promozione Turistica, dell'Associazione Italiana di Cultura Classica e, ovviamente, del vetusto e onoratissimo liceo classico Tito Livio. Anche quest'anno articolata in due sezioni, cinema e teatro, la rassegna si è svolta fra maggio e giugno al cinema teatro Pio X e al Pedrocchi, che con la sua struttura neoclassica ha fatto da skenè alle rappresentazioni. Per il cinema sono stati proiettati il *Giulio Cesare* (1953) di Joseph Mankiewicz con Marlon Brando, sir John Gielgud e Deborah Kerr; *I cannibali* (1969) di Liliana Cavani, liberamente ispirato ad *Antigone* di Sofocle e *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1970), da Euripide, con Maria Callas.

Per la sezione teatro la piazzetta Pedrocchi ha ospitato *La mostelleria* di Plauto a cura del liceo Paganò di Campobasso; *Le rane* di Aristofane dal liceo Mancinelli di Velletri; *Le baccanti* di Euripide messe in scena dai ragazzi del liceo Alfieri di Torino; *L'aulularia* di Plauto per il liceo Botta di Ivrea; una *Ginodia-la donna nella tragedia greca*, lavoro del liceo Franchetti di Mirano (Venezia) e infine *Il ciclope* di Euripide in cui si sono impegnati gli studenti del Livio di Padova, diretti e istruiti come è ormai consuetudine da Filippo Crispo, direttore del Teatro Orzzerò e accreditatissimo mentore per giovani attori, nonché uno degli animatori di questa rassegna nazionale. Riccardo Monaco

STATI UNITI

NEW YORK - 350 spettacoli di teatro, film — video, danza — performance e musica tra cui 99 prime mondiali, americane o newyorkesi; 1.000 artisti; 170 compagnie provenienti da 30 Paesi; 55 palcoscenici; 8 milioni e mezzo di dollari di finanziamenti; 500.000 spettatori; incassi per sei milioni di dollari. Queste le cifre colossali del Primo Festival Internazionale delle Arti che si è svolto in luglio a Manhattan e dintorni preannunciandosi come l'avvenimento culturale del secolo. Il festival si proponeva di radunare novità di grande rilievo non ancora assorbite dalle logiche mercantili dell'establishment, anche se i finanziamenti provenivano da una serie di sponsor uno più establishment dell'altro. Marty Segal ha affermato che la mega-rassegna era in grado di offrire il meglio delle arti dello spettacolo nel mondo. E le presenze nelle varie discipline lo hanno confermato: da Plácido Domingo a Martha Clarke, da Beckett a Kantor, da Bernstein a Berio, da Merce Cunningham a Miles Davis, solo per citarne alcuni.

INGHILTERRA

LONDRA - Rex Harrison, ottuagenario, è tornato sulle scene dell'Haymarket Theatre per interpretare il ruolo del conte di Loam in *The Admirable Crichton*, di J.M. Barrie. L'interpretazione di Harrison è stata molto apprezzata dal pubblico e dalla critica. Nel 1902, quando la commedia fu rappresentata per la prima volta, venne interpretata come una polemica anticlassista poiché uno dei protagonisti, il conte di Loam, vuole sovvertire l'ordine sociale prendendo il tè con i suoi domestici una volta al mese.

LONDRA - È andato in scena al Lyric Hammer-smith un monumentale allestimento del Faust di Goethe, diviso in due serate di quattro ore ciascuna. Accolto dai critici come l'evento teatrale dell'anno, ha riscosso un considerevole successo di pubblico. La regia è di David Freeman, Faust è interpretato da Simon Callow.

LONDRA - Tre donne analiste, tutte e tre ebreo ed esuli sono le protagoniste della nuova commedia Mrs. Klein di Nicholas Wright andata in scena al National Theatre per la regia di Peter Gill. Nonostante Londra sia il tempio della scuola di Melania Klein, verso la quale il testo si rivolge in modo irrispettoso, la commedia è stata accolta da ottime critiche.

URSS

MOSCA - Risse all'entrata del Teatro studentesco dell'Università di Mosca per un lavoro in versi di un giovane georgiano, Viktor Korkia. Il titolo è già indicativo: L'uomo nero ovvero il povero Soso Dzhugashvili, ovvero Stalin; Soso è il diminutivo di Giuseppe.

ARGENTINA

BUENOS AIRES - La critica argentina ha stroncato la prima opera teatrale di Gabriel Garcia Marquez, *Diatriba de amor* contras un hombre sentado. Si tratta del monologo di una moglie che rinfaccia al marito una lunga serie di infedeltà e bugie, mentre questi rimane seduto e indifferente a leggere il giornale. Monica Vitti ha chiesto, pare, l'autorizzazione a Marquez per portare in scena in Italia questo testo, definito dalla critica poco teatrale e troppo melodrammatico.

INFORMATICA E BUONA AMMINISTRAZIONE TEATRALE

LA «PRIMA» DI ODETTE AL PICCOLO DI MILANO

ARTURO BRUSO

Si alza il sipario. I riflettori inquadrano sul palcoscenico del Piccolo le plastiche sembianze di Odette, nome leggiadro di una protagonista al debutto.

Lasciamo volare, ancora per un attimo, la nostra fantasia e scopriamo che sotto il suo costume di scena batte un cuore semplice e, osiamo dire, molto soft. Eppure Odette emana già il fluido magnetico di chi sa recitare la parte con stile, calcolo e professionalità.

Se dalla nostra bizzarra immaginazione passiamo alla prosa della realtà, vediamo che Odette non ha certo la grazia impalpabile di una étoile, né riflette l'emozione di una soirée. È più semplicemente una «cosa» ben tangibile, quadrata e grigia, che sembra, anzi è, un dischetto. Ma dietro il suo look monocromatico vi è un contenuto ricco, frutto di idee, di studi, di prove, di esperienze: stiamo parlando di un complesso di programmi applicativi, integrati e completi, che Servizi Gestionali ha realizzato per soddisfare, mediante computer, le esigenze organizzative ed economiche dei produttori di spettacolo. Ecco perché il suo romantico nome.

Per diversi mesi il Piccolo Teatro di Milano ha sottoposto questo software a un'ampia serie di test, con reiterate simulazioni di elaborazioni riferite a periodi-campione fra i più significativi della stagione teatrale.

Il Piccolo Teatro, si sa, è uno dei simboli più saldi della tradizione milanese, ormai non meno della Madonnina, della Scala e del panettone. La sua fama ha varcato da tempo i confini cittadini, è diventato patrimonio nazionale ed è, senza tema di smentite, punto di riferimento internazionale. Il Piccolo vuol dire innovazione, costume, ricerca, scuola di teatro e di vita creativa. La sua nascita ci ricorda i confusi tempi della ricostruzione, quando da ricostruire non erano soltanto i palazzi, ma soprattutto le idee.

ANCHE I CONSORZI

Parlare più a lungo dei meriti di Grassi, Strehler e degli altri pionieri è scontato e superfluo; non lo è probabilmente sottolineare che l'ente è oggi all'avanguardia nell'adozione delle tecnologie più moderne, siano esse sceniche o architettoniche (un nuovo teatro «grande» per un nome che resterà orgogliosamente «piccolo») o, per restare nel tema, quelle utili alla gestione automatica dei servizi interni dell'impresa. Fra le quali spicca oggi l'originale soluzione elaborata da Servizi Gestionali.

Questa società, nell'annunciare che è immediatamente disponibile sul mercato la versione di Odette scritta per i sistemi di elaborazione della Serie DPS della Honeywell Bull, ci ha fornito le specifiche tecniche dalle quali abbiamo ricavato le annotazioni che qui di seguito riportiamo. Incominciando col rispondere alla domanda più elementare, vale a dire «Che cosa fa Odette?».

Vediamolo in sintesi: 1) aiuta il personale di cassa sia nella fase di emissione di biglietti, di abbonamenti e di prenotazioni, sia nelle stampe della distinta d'incasso e di altri riepiloghi di natura amministrativa; 2) consente di eliminare i blocchetti di biglietti tradizionali, fornendo in tempo reale su video le informazioni riguardanti le richieste dei clienti e la situazione aggiornata dei posti liberi; quindi ne suggerisce l'assegnazione e provvede alla stampa sia dei biglietti sia degli abbonamenti; 3) fornisce automaticamente, alla chiusura del botteghino, tutta la documentazione dei conti finali della serata, ivi compresi i borderò richiesti dalla SIAE e dall'ufficio IVA; 4) permette la gestione del «cartellone» per tutte le stagioni, con visualizzazione, interrogazione da terminale ed eventuale stampa dei dati relativi agli spettacoli che interessano il richiedente; 5) prevede la memorizzazione degli indirizzi degli abbonati e la gestione dell'archivio completo degli spettacoli; 6) gestisce il mailing per campagne promozionali o per informazioni personalizzate dirette agli abbonati che le richiedano; 7) si propone, in sintesi, di migliorare il rapporto con il pubblico e l'efficienza dei servizi interni.



Gli addetti ai lavori ci hanno dimostrato come la soluzione offerta da Odette consenta la gestione contemporanea non solo di più spettacoli, ma anche di più teatri, sulla base di piantine che riproducono su videoterminale la specifica struttura di ciascun teatro, con la rispettiva disposizione dei posti. Infatti, in collegamento remoto con il computer del Piccolo Teatro, si sono già inseriti nelle procedure anche il Lirico ed il Teatro-studio di Milano, mentre a Reggio Emilia i teatri Valli, Ariosto e Verdi si sono consorziati da tempo per adottare congiuntamente lo stesso sistema di gestione.

Calcolo dei costi. Ci è sembrato ugualmente interessante rilevare che, oltre alla contabilità generale e agli altri adempimenti di legge, Odette fornisce il supporto necessario alla definizione dei prezzi e dei costi per ogni ipotesi di spettacolo, prima che questo venga inserito in cartellone. E questo grazie alle sue raffinate capacità di elaborazione statistica.

CALCOLO DEI COSTI

Odette può gestire inoltre diversi archivi contenenti, ad esempio, le schede anagrafiche concernenti le relazioni che l'ente intrattiene con tutti i «mondi» che lo riguardano (artisti, agenti, fornitori, giornalisti, sponsors, editori, ed altri interlocutori). La realizzazione tecnica di un progetto di questo spessore, per quanto articolato e complesso, può essere oggettivamente alla portata di più di una casa di software, purché stimolata da una buona dose di intraprendenza e dal dono dell'inventiva. Possiamo supportarlo considerando il buon livello generale raggiunto nel nostro Paese dalla creatività specifica e dal livello, sia qualitativo che quantitativo, delle risorse a disposizione del mercato dell'informatica. Più difficile diventa, senza alcun dubbio, il gestirne le fasi successive, quali la distribuzione, l'addestramento, la consulenza sistemistica ed organizzativa, la manutenzione, vale a dire il complesso di supporti che Servizi Gestionali fornisce su tutto il territorio nazionale.

È per questa ragione che ci sembra doveroso spendere qualche parola in più su questa società, tutta italiana, fondata nel 1975 da Antonio Pareto. Piemontese, 47 anni, scuola Olivetti, Pareto guida oggi una organizzazione che conta circa 60 dipendenti, la maggior parte dei quali dedicati a mansioni tecniche, come lo sviluppo del software ed il servizio di assistenza tecnica all'utente.

L'ascesa graduale di Servizi Gestionali ha goduto qualche anno fa del notevole impulso dato dalla fusione con Ecos Systems, un nome già particolarmente conosciuto nel settore dei servizi informatici e, per questo motivo, rimasto emblematicamente inciso nell'attuale marchio della società.

È per questa ragione che ci sembra doveroso spendere qualche parola in più su questa società, tutta italiana, fondata nel 1975 da Antonio Pareto. Piemontese, 47 anni, scuola Olivetti, Pareto guida oggi una organizzazione che conta circa 60 dipendenti, la maggior parte dei quali dedicati a mansioni tecniche, come lo sviluppo del software ed il servizio di assistenza tecnica all'utente.

L'ascesa graduale di Servizi Gestionali ha goduto qualche anno fa del notevole impulso dato dalla fusione con Ecos Systems, un nome già particolarmente conosciuto nel settore dei servizi informatici e, per questo motivo, rimasto emblematicamente inciso nell'attuale marchio della società.

SVILUPPI FUTURI

Servizi Gestionali — lo si desume dai fatti salienti della sua storia — è solita investire e raccogliere sulla base dell'originalità delle proprie iniziative, ben supportate da un solido realismo di fondo. Una tradizione confermata ancora una volta dal debutto di Odette.

Nel corso del nostro piacevole colloquio non è stato difficile scorgere in Pareto una particolare punta di orgoglio per quest'ultimo risultato. Come se, nel parlarne, avvertisse la sensazione di aver dato un piccolo, indiretto, ma tuttavia prezioso contributo a quell'attività artistica, dispensatrice di cultura e di emozioni, che nel Piccolo di Milano ha sicuramente uno dei suoi punti di forza. Come si diceva, ben oltre l'ambito nazionale. E Odette, è quantomeno probabile, finirà anch'essa in tournée. Quanto al futuro, fra gli obiettivi a medio termine, Servizi Gestionali ha quello di estendere il proprio raggio d'azione commerciale verso altre organizzazioni che producono e gestiscono spettacolo. Quelle sportive, ad esempio. Ma per ora preferisce concentrare ogni sforzo nel mondo del teatro che, più di altre espressioni dell'arte e dello svago, ha di certo la necessità di fare molto bene i propri conti, e di farli quadrare. □

sul moderno scenario dell'informatica

ODETTE®

nata per il teatro

- memorizza i programmi della stagione
- definisce profittabilità e ricavi
- suggerisce il prezzo ottimale dei vari posti
- registra abbonamenti e prenotazioni
- emette biglietti e programmi
- segue i contratti di artisti e collaboratori
- aggiorna ogni voce del singolo spettacolo
- controlla più spettacoli contemporaneamente
- stampa distinte-incasso in chiusura di botteghino
- assolve agli adempimenti SIAE e di legge
- contabilizza secondo le norme correnti
- elabora statistiche e proiezioni di ogni tipo
- segnala l'opportunità di iniziative correttive
- gestisce più teatri allo stesso tempo
- risponde ad ogni richiesta contingente
- si adegua ad ogni esigenza particolare
- valorizza sponsorizzazioni e contributi
- supporta l'amministrazione sino al bilancio

"Odette", sistema evoluto di programmi integrati, ha già debuttato con successo presso amministrazioni teatrali complesse e prestigiose, meritandosi ora il nome stabile in cartellone.

 servizi
gestionali

Direzione generale:
Via Brunico 19 - MILANO
Tel. 02/2551742-3 - 25553157
Telex 335490 SEGEST I - FAX 02/26300418
Filiali a BOLOGNA, PARMA, TORINO.

FULGHIGNONI

È scomparso Enrico Fulghignoni, nato a Messina nel 1913 e dal 1949 solido riferimento della cultura italiana a Parigi. Va ricordato per il suo profondo amore per il teatro e per il suo acume critico. Segnalatosi già negli anni Quaranta con la regia di Piccola città di Wilder, Fulghignoni ha poi esteso il suo interesse all'antropologia teatrale, al cinema e ai nuovi media. Ha pubblicato anche alcuni romanzi. A Parigi ricopriva una importante carica in seno all'Unesco, ma non trascurava il teatro dedicandosi all'insegnamento e alla regia.

GIUSTI

È morto in settembre, all'età di 63 anni, Mario Giusti, fondatore e direttore artistico del Teatro Stabile di Catania. Elemento di spicco nella cultura catanese, Giusti aveva fondato con Turi Ferro l'Ente teatro di Sicilia che nel '62 si trasformò in stabile. Giusti fu redattore capo della Rai a Catania, e poi capostruttura di RaiTre. Firmò programmi radiofonici di successo: Tutta la città ne parla, Contropiede, Il campanile d'oro.

PARIGI - Il 25 agosto, all'età di 74 anni, è deceduto Gilbert Gil. Tra le sue interpretazioni teatrali più note si ricordano L'invitation au château di Jean Anouilh. Il grande pubblico lo conosceva come attore cinematografico di film di successo, come *Pépé le Moko*, nel quale ha recitato a fianco di Jean Gabin.

PARIGI - L'Aids ha stroncato la vita del filosofo e scrittore francese Jean-Paul Aron che aveva rivelato, tempo prima, pubblicamente, la sua malattia. Il nulla del mondo dovrebbe essere la sua opera postuma che forse non è riuscito a terminare, e che probabilmente esporrà il suo dramma vissuto stoicamente fino all'ultimo.

LONDRA - Si è spento il coreografo inglese Frederick Ashton, nato in Ecuador nel 1904. Aveva creato il suo primo balletto nel 1926 e aveva collaborato come danzatore-coreografo con il Ballet Club di Marie Rambert e con il Vic-Wells Ballet (oggi Royal Ballet). Con quest'ultimo aveva allestito i suoi balletti più famosi, da *Le baiser de la fée* (1935), che aveva consacrato la giovane Margot Fonteyn, a *Romeo e Giulietta* (1955) a *Rapsody* (1980).

NEW YORK - È morto lo scorso luglio, all'età di 80 anni, il regista americano Joshua Logan. Diresse film di grande successo come *Sayonara*, con Marlon Brando, e *Fermata d'autobus*, con Marilyn Monroe. La sua specializzazione era avvenuta nel mondo del teatro, specialmente al Teatro dell'Arte di Mosca, dove studiò con Stanislavskij. La sua regia teatrale più nota è stata *Il mondo di Suzie Wong*.

HOLLYWOOD - È morto all'età di 69 anni il commediografo Max Shulman. Figlio di emigrati russi, negli Stati Uniti frequentò l'università e nel 1943 pubblicò la sua prima opera, *Barefootboy* with cheek. Fu uno scrittore molto fecondo, al quale la critica riconobbe una particolare verve comica fatta di battute semplici e brillanti.

TEL AVIV - È stato seppellito, con il rito religioso ebraico e secondo le sue ultime volontà, il cantautore Herbert Pagani, morto di leucemia negli Usa. Autore di canzoni famose sui reietti della società, ultimamente si era impegnato in battaglie eco-pacifiste tra cui quella contro il conflitto fra israeliani e palestinesi. Ai suoi funerali ha preso parte il ministro degli Esteri di Israele, Shimon Peres.

HY

Per fare poesia ci vuole orecchio

Ho letto da qualche parte che Giorgio Albertazzi, il non dimenticato «idiota» dostoevskijano, per giustificare un'operazione sbagliata, si è lamentato delle musiche che hanno fatto da colonna sonora al suo *Inferno* televisivo. Un modo poco musicale per chiamarsi fuori da quell'esperienza poetica di cui è stato di recente protagonista insieme a professori e letterati non meno sordi al mezzo televisivo. E pensare che *Mangiafuoco-Carmelo Bene*, da bravo monello, anni fa lanciò un acuto storico: «Albertazzi è la stecca!». Ernesto Desiderati

Palcoscenici d'oro e volere di esteti

Sono d'accordo con chi protesta per due «monumenti» che si accompagnano allo scialo del denaro pubblico: Giorgio Strehler e Luca Ronconi. Mentre il primo emana proclami moralizzatori («Salviamo il teatro dai mercanti!») oppure suggerisce un «gruppo di saggi» (intanto a Milano procede la costruzione plurimiliardaria della nuova sede del Piccolo, più in odore di una tomba di famiglia dilaniata da interessi contrapposti, che di un patrimonio teatrale collettivo), il secondo evita il pulpito della polemica e, facendo «orecchi di mercante», si lascia alle spalle il dissesto dei bilanci degli enti messi a sua disposizione.

Se Strehler rimane fedele alla sua natura stanziante, Ronconi, non avendo economie cittadine cui attingere, sembra un'anima errante in cerca di stanziamenti.

Ma al di là dell'ironia, rimane saldo il principio secondo il quale un'intera comunità teatrale deve piegarsi al volere capriccioso di pochi esteti del denaro che, se da un lato valutano in diverso modo le «leggi» teatrali, dall'altro si fanno carico dell'ingrato compito di rappresentare quelle non scritte. «O tempora! o mores!». Valentino Valentini

Il teatro sommerso di mamma RAI

Caro Direttore, «la Rai tace», dice Ugo Buzzolan su *La Stampa*, il mio giornale, a proposito dei rapporti tra teatro e Tv. Se la Rai tace, altri personaggi come il sociologo Acquaviva e il biologo Morpurgo non si astengono, nella stessa trasmissione, dall'affermare (provocatoriamente?) che il teatro li annoia e non ci vanno mai. Ma i teatranti che li erano ospiti di Maurizio Costanzo hanno potuto riaffermare l'amore per il loro mestiere e hanno accusato la Rai di non occuparsi mai di teatro (come le private d'altronde), e dunque di condividere l'atteggiamento sufficiente dei due scienziati. Buzzolan aggiunge nel suo articolo che la Tv di Stato possiede (li ha comprati a fior di miliardi) molti buoni programmi di teatro che non mette in onda per timore degli indici d'ascolto. E la Rai tace. Ma non è possibile farla parlare, questa Rai? O, magari, indurla a farci vedere qualcuna delle preziosità che nasconde. Paolo Bertinetti

Un teatro o un ghetto nella Zona 14 di Milano?

Spettabile *Hystrio*, mi rendo conto che la vicenda del Teatro della 14.ma è un problema di Milano, quindi locale, e non può interessare più di tanto la vostra rivista. Ma la bassezza del gioco in atto è esemplare. Il Consiglio di Zona responsabile della struttura, disertata dal pubblico in questi anni solo per la scarsa qualità degli spettacoli, esige un maggior appoggio del Comune. Il Comune risponde ipotizzando una ennesima lottizzazione in questa già troppo lottizzata città: manca un teatro degli

emarginati, in città, mettiamolo lì. E non è impossibile che su qualche costosa soluzione al peggio si trovi un accordo. Voi di *Hystrio*, impegnati in passato nella battaglia per un onesto «teatro popolare», non avete niente da dire? Carlo Sassi

Il silenzio degli svedesi

Caro *Hystrio*, dall'osservatorio privilegiato, perché tranquillo, di una città di provincia mi permetto di offrire alle vostre meditazioni di cittadini indaffarati una notizia comparsa sui quotidiani ai primi di settembre. Attori e cantanti svedesi, di comune accordo con gli altri «addetti ai lavori», hanno osservato tre minuti di silenzio nel bel mezzo delle rappresentazioni per protestare contro il «disarmo culturale della Svezia».

Dopo avere ponderato la situazione di casa nostra in generale e la condizione del teatro in particolare, non credete che sia opportuno riproporre qui l'esempio nordico non con tre, ma con almeno trenta minuti di afonia? Maria Affidi

Imprese coordinate e repubbliche marinare

Caro *Hystrio*, sono un universitario napoletano, appassionato di teatro e, con soddisfazione, ho notato che si comincia a parlare di una programmazione teatrale unitaria tra i Paesi del Mediterraneo. L'estate scorsa, oltre alle *Orestidi* di Gibellina, ho letto di un Festival dei Due Mari ad Altomonte, in Calabria, e di una rassegna simile a Marsala. So anche dell'ambizione di Palermo di far convergere sulla Sicilia espressioni teatrali del Mediterraneo. È un modo per ritrovare, attraverso il teatro, le comuni radici.

Devo però dire con franchezza che questo intensificare le iniziative è a mio parere negativo. Invece di consorzarsi, di fare poche ma scelte manifestazioni, ognuno vuol fare da sé, con scarsi mezzi e, spesso, con mediocri risultati.

Siamo alle solite: l'Italia è proprio il Paese delle repubbliche marinare. Fa difetto anche questa volta una volontà progettuale alla grande. E così, se i promotori di queste iniziative non si consorzieranno, si sciuperà un bel progetto.

Il ministero, che è poi quello che dà i sussidi, non ha proprio nulla da dire in proposito?

Facciamolo, questo teatro mediterraneo, ma non con barchette di carta. Servono robusti bastimenti.

Vincenzo Ponchiello

Niente autori italiani? Allora niente sovvenzioni

Caro *Hystrio*, apprezzo la battaglia meritoria che conduci a favore della drammaturgia contemporanea. È un'impresa sacrosanta: il teatro italiano è senza dubbio il fanalino di coda in Europa nella presentazione di autori del nostro tempo. Non basta un Santanelli, un Moscato o un Chiti ogni tanto per favorire la rinascita di una drammaturgia nazionale. Ma devo farti un piccolo rilievo: *Hystrio* è fin troppo benevola nei confronti di questa inadempienza dei teatranti. Io sarei più drastico. Per cominciare, si potrebbero togliere le sovvenzioni agli Stabili che non mettono in repertorio i nostri autori viventi. È certo un rischio, ma hanno il dovere di correrlo.

E inoltre: non pensi che una delle ragioni, fin qui inesplorata, della mancata rappresentazione dei nostri autori (ce ne sono pochi, ma ce ne sono) dipenda dalla grande ignoranza dei responsabili della programmazione, di troppi registi e di troppi attori che hanno perso l'abitudine di leggere dei copioni?

Crede insomma che il tempo dell'indulgenza e dell'impunità in questo campo sia finito.

Mario Licitra

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 del 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)
Calasca - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)
Centofiori - p.zza Dato 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 Terraglio 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 messaggerie - 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 Lioy 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 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovani 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 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovani 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 la nostra rivista. Ogni beneficiario di un abbonamento dono, sarà avvertito del dono e della sua provenienza.

Agli abbonati di ieri e di domani

Con questo quarto numero HYSTRIO compie il suo primo anno di vita.

I consensi ricevuti nel mondo dello Spettacolo, la fedeltà dei lettori prolungatasi oltre la curiosità che sempre suscita una nuova pubblicazione, il flusso spontaneo degli abbonamenti, l'appoggio ricevuto dagli operatori teatrali e la partecipazione di eminenti personaggi della scena, dell'università e della cultura ai dibattiti che abbiamo aperto, stanno a dimostrare che non è da parte nostra presuntuoso ritenere che siano stati raggiunti i principali obiettivi prefissati.

Con HYSTRIO il Teatro italiano ha oggi una rivista libera da interessi di parte, non prevenuta, attenta alle spinte riformatrici della scena.

Siamo consci, tuttavia, che molto ci resta da fare per essere più completi ed incisivi di fronte alle vicende del mondo del teatro.

È appena il caso di ricordare che una rivista come questa, determinata a stabilire un rapporto fiduciario con i lettori, ha bisogno in primo luogo di quell'atto fondamentale di solidarietà consistente nell'abbonamento.

Agli abbonati della prima ora — mentre ribadiamo l'impegno dell'Editore di vigilare, nonostante il diffuso disservizio postale, per una puntuale consegna della rivista — chiediamo di rinnovarci la fiducia per il 1989. E ai nuovi lettori chiediamo di trasformarsi a loro volta in abbonati.

Un particolare invito rivolgiamo in questo senso alle direzioni dei Teatri, agli organismi dello Spettacolo, alle compagnie di prosa, ai servizi culturali degli Enti Locali.

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).

TEATRO EUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Goethe, *Progetto Faust*,
Progetto Italia, Pirandello, Svevo,
Goldoni, Ginzburg, Manzoni, Testori,
Spazio Parola, Sarti, Tabucchi,
Bertazzoni, Lagorio, Pasolini,
Spazio Musica, Pour le piano,
Incontri.

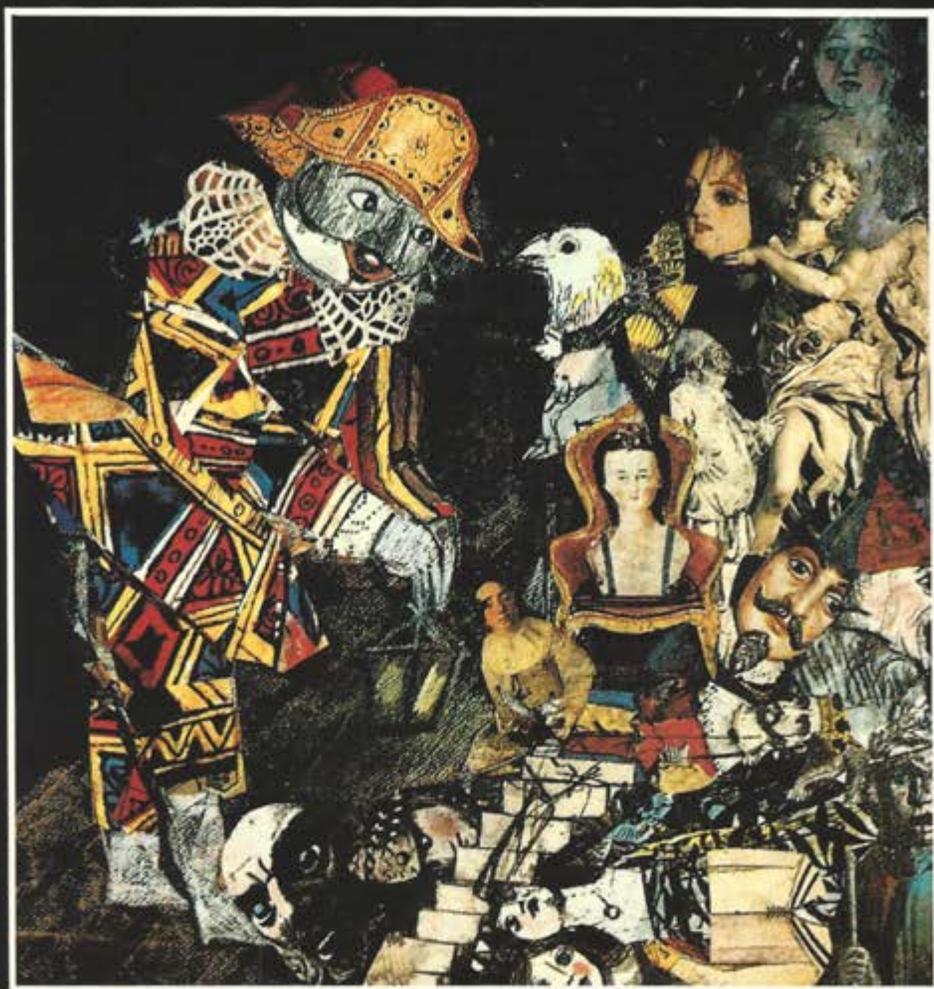


Regione Lombardia
Assessorato Cultura e Informazione

Con il patrocinio del
Ministero del Turismo e dello Spettacolo

d'intesa con il
Coordinamento delle Regioni

MILANO, 20-21 ottobre 1988
Centro Congressi Cariplo - Via Romagnosi, 6



NATURA E BUONGOVERNO DEL TEATRO

CONVEGNO NAZIONALE
PER IL RINNOVAMENTO DELLA SCENA ITALIANA