

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



GOLDONI '93: COME PREPARARE UN BICENTENARIO EUROPEO

Contributi di Battistini, Bertani, Bisicchia, Bryant, Calendoli, De Michelis, Ferrero, Geron, Herry, Messina, Pullini, Rigotti, Ronfani, Squarzina, Strehler, Toschi

MONTEGROTTO - EUROPA 1991

I premiati: Vittorio Mezzogiorno, Giampaolo Sodano, Giorgio Prosperi
Il trofeo della Vocazione - Le manifestazioni della Festa del Teatro

VENTO DEL NORD DA MILANO

Il convegno su *Teatro, governo e autogoverno*: le relazioni,
gli interventi, i pareri e le conclusioni del ministro Tognoli

TESTI: RICOGNIZIONE ASSOLUTA, di Antonio Scavone,
opera vincitrice del Premio *Teatro e Scienza* di Manerba del
Garda - **HUMPTYE ALICE**, un atto di Guido Almansi e Helen
McNeil - **IL DUELLO**, di Gianni Carluccio, da Anton Cechov

MARINA MALFATTI: LA MIA LOCANDIERA - SARAMAGO RESUSCITA SAN FRANCESCO -
METAMORFOSI DELLA TRAGEDIA: UN SEMINARIO A MILANO - LA PASSIONE SEGRE-
TA DI COLLODI - RICORDO DI SALVO RANDONE E LINA VOLONGHI - CRITICHE

Battistini - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - Calendoli - Cannella - Caveggia - Chiesa - Esposito - Faggi - Finzi - Gentile -
Grossi - Gunnella - Infante - Lucchesini - Marrè - Melilli - Messina - Minotti - Paniccia - Quattrini - Rigotti - Rocca

RICORDI



Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



Martini, Martini Racing, M & R
are registered Trade Marks.

MARTINI
S.P.A.

HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Sandro D'Amico, Mimma Guastoni, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Natalina Fracasso, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Design:
Egido Bonfante

Collaboratori:
Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Giovanni Antonucci, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Claudio Bigagli, Armando Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Lidia d'Espinosa, Renza D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Guida, Franco Garnero, Armand Gatti, Francesca Gentile, Gastone Geron, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Igrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marconaro, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Mellili, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provedini, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Mari-ka Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zoccaro, Mario Zorzi.

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

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 48700557
Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 26 febbraio 1990

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

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

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

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000. Versamenti sul c.c.p. 00316208
Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

EDITORIALE - Risveglio di primavera 2

IL CONVEGNO DI MILANO - *Teatro, governo e autogoverno*: la cronaca dell'incontro dell'11 marzo al *Teatro Nuovo*, le relazioni alla tribuna e gli interventi scritti, le opinioni dei partecipanti e le conclusioni del ministro Tognoli. *A cura di Fabio Battistini, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Francesca Gentile, Furio Gunnella, Anna Luisa Marré, Rossella Minotti* 3

INTERVENTI - Gli abbonamenti sono la rovina del Teatro? - *Ivo Chiesa* 14

GOLDONI '93: COME PREPARARE UN BICENTENARIO EUROPEO - Le linee di una programmazione adeguata all'evento, i progetti, le proposte - Che cosa prepara il Teatro veneto - Un comitato francese già al lavoro - Gli allestimenti passati e futuri dei Teatri pubblici - Il lavoro goldoniano di Visconti e di Strehler - Squarzina e Marina Malfatti parlano della loro *Locandiera* - Le celebrazioni e il mondo della musica, della danza e dell'editoria - Riletture critiche del repertorio goldoniano - *Contributi di Costanza Andreucci, Fabio Battistini, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, David Bryant, Giovanni Calendoli, Cesare De Michelis, Piero Ferrero, Gastone Geron, Ginette Herry, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giorgio Pullini, Domenico Rigotti, Ugo Ronfani, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Luca Toschi* 16

MONTEGROTTO EUROPA 1991 - La terza edizione della Festa del Teatro, il programma delle manifestazioni dal 7 al 9 giugno - Vittorio Mezzogiorno Premio Montegrotto Europa 1991 dopo Andrea Jonasson e Vaclav Havel - Giampaolo Sodano Premio Videoteatro - Giorgio Prosperi Premio *Lucio Ridenti* per la Saggistica - Le modalità di partecipazione al Premio alla Vocazione - Lo spettacolo antologico su Goldoni degli allievi dell'Accademia D'Amico e la serata di Yves Lebreton - *A cura di Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Giovanni Calendoli, Furio Gunnella, Riccardo Monaco, Lorenzo Salvetti* 48

EXIT - Ricordo di Salvo Randone e Lina Volonghi - *Giovanni Calendoli, Ugo Ronfani* 61

AUDIOVIDEO - La scena virtuale - *Carlo Infante* 63

LABORATORIO - Metamorfosi della tragedia sulla scena contemporanea - *Sandro M. Gasparetti* 64

LA SOCIETÀ TEATRALE - Premio Sciacca: un riconoscimento all'attore non protagonista - *Claudia Cannella* 65

MUSEO GREVIN - La passione segreta del papà di Pinocchio - *Daniela Marcheschi* 66

BIBLIOTECA - Saramago resuscita Francesco D'Assisi 67

CRITICHE DEGLI SPETTACOLI 68

HUMOUR - Foyer - *Fabrizio Caleffi* 81

TESTI - RICOGNIZIONE ASSOLUTA, di *Antonio Scavone*, opera vincitrice del Premio *Teatro e Scienza* di Manerba del Garda - Con una scheda dell'autore, una lettura critica di *Giuseppe Rocca*, una cronaca del Premio di *Furio Gunnella* e le opinioni dei componenti la giuria - Disegni originali di *Clelio Alfinito* 82

HUMPTY E ALICE, un atto unico di *Guido Almansi* e *Helen McNeil*, con una scheda biografica. Disegni da *Visages d'Alice*, Gallimard editore, 1983 108

IL DUELLO, di *Gianni Carluccio*, da Anton Cechov. Disegni originali di Ferruccio Bigi 117

IN COPERTINA - Ritratto di Cesco Baseggio come personaggio goldoniano, di *Mario Donizetti*

RISVEGLIO DI PRIMAVERA

Il titolo lo imprestiamo a Wedekind: *Frühlings Erwachen* va in scena a Milano mentre scriviamo queste righe, che hanno lo scopo di presentare i contenuti di questo numero della rivista, e di motivarli.

Hystrio apre con un resoconto sul convegno *Teatro, governo e autogoverno* tenutosi l'11 marzo a Milano: e se caute, anzi caustissime sono le nostre speranze, perché la crisi istituzionale in atto fatalmente allarga il divario fra il dire e il fare in tutti i campi del governo del Paese, non possiamo negare che l'incontro voluto dal ministro Tognoli al Teatro Nuovo sia stato caratterizzato da una volontà di risveglio della scena italiana. Nell'ottobre dell'88, sempre a Milano, un convegno promosso dalla Regione Lombardia e al quale questa rivista aveva portato il proprio contributo, aveva posto fin dall'indicazione tematica (il titolo era *Natura e buongoverno del teatro*) l'esigenza di ridefinire con rigore e coerenza i modi di fare e gestire il lavoro teatrale. L'11 marzo, mentre è stata ribadita l'urgenza di *governare* la scena italiana dopo la sbandata assistenzialistica di questi anni, fissando bene le regole del gioco (di qui il consenso per la non più paventata, anzi auspicata normativa di legge), si è letto il termine *buongoverno* come sinonimo di *autogoverno*, a sottolineare il dovere che il mondo teatrale non si limiti più a stendere la mano in direzione di un *Welfare State* peraltro assai male in arnese, ma faccia appello anzitutto alle risorse proprie.

I pessimisti sottolineeranno il paradosso di una società teatrale che avverte l'esigenza di un rigore normativo proprio mentre governo e istituzioni annaspiano fra molte difficoltà; noi preferiamo conservare la speranza che da un soprassalto generale delle volontà e delle coscienze nascano le condizioni del *buongoverno* e dell'*autogoverno*: anche per il Teatro.

Hystrio pubblica inoltre un dossier *Goldoni '93*, nutrito di proposte per una rilettura critica del teatro goldoniano e, soprattutto, per fare del bicentenario della morte non una ricorrenza celebrativa inerte ma il banco di prova di quanto si diceva sopra: tutela del grande patrimonio legatoci dal «nostro Shakespeare», esaltazione della specificità del Teatro, capacità programmatrice in un'ottica europea. Consegnamo il dossier al ministro e ai suoi collaboratori, convinti che non sia troppo presto per mettersi al lavoro e dare

al Paese e all'Europa un «anno goldoniano» che riproponga in termini attuali un genio del Teatro ancora capace di parlare ai contemporanei, e la funzione insostituibile del Teatro nella società.

Goldoni '93: ossia l'occasione per dimostrare, appunto, che il *governo* e l'*autogoverno* del Teatro sanno manifestarsi con chiarezza e autorità.

Risveglio di primavera, anche, per la terza edizione della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, annunciata in altre pagine di questo numero. Un avvenimento che ha per noi un significato diretto, per le responsabilità che *Hystrio* assume anche quest'anno nell'organizzare la manifestazione. E una iniziativa che ha ormai assunto una sua dignità culturale; e che nasce dalla volontà di fare teatro da parte di enti, organismi e sponsor attingendo alle risorse proprie, senza pesare sui contribuenti.

Dopo avere premiato nelle precedenti edizioni Andrea Jonasson e Vaclav Havel, quest'anno la Festa del Teatro (7-9 giugno) attribuirà i suoi riconoscimenti a Vittorio Mezzogiorno, Giampaolo Sodano, Giorgio Prosperi e, naturalmente, ai giovani attori di domani distintisi nel Premio della Vocazione. Sarà un modo per affermare l'unità di una società teatrale che ha bisogno di tutti, degli uomini di cultura, degli attori che sanno rimettersi in discussione, degli operatori che credono nell'alleanza fra il Teatro e i nuovi *media*, dei giovani.

E siccome Montegrotto '91 apre idealmente la stagione dei Festival d'estate, ci sia permesso l'augurio che alla proliferazione indiscriminata di rassegne turistico-mondane culturalmente irrilevanti e pericolosamente effimere, si sostituiscano quest'anno cartelloni estivi basati sulla selettività artistica e sul rigore produttivo.

Per ultimo, un ringraziamento. Il nostro editoriale precedente faceva appello all'amicizia dei lettori per garantire l'autonomia della rivista, in un panorama non propriamente esaltante dell'editoria teatrale. L'invito è stato raccolto; la rivista sta ottenendo riconoscimenti significativi dal mondo teatrale, il numero degli abbonati è in crescita. Per la nostra autonomia, ancora la vostra amicizia. Grazie.

IL CONVEGNO SU *TEATRO, GOVERNO E AUTOGOVERNO*

IL TEATRO ALLA RICERCA DEL SUO CENTRO DI GRAVITÀ

In attesa della legge per la Prosa ormai ritenuta imminente, il ministro Tognoli ha proposto tempi e modi per un riassetto della scena nazionale in un'ottica europea - Si è evitata la solita passerella di predicanti e postulanti e, attraverso relazioni dal vivo o scritte, è stata proposta una terapia d'insieme per guarire il teatro basata sul superamento della logica assistenziale, l'abbandono dell'idolatria della audience a profitto della qualità artistica, la programmazione rigorosa degli investimenti, la distinzione delle aree di competenza fra settore pubblico e privato - Dal ministro a Strehler, da Di Leva a Ronconi, da Quadri a Scaparro, da Castri a Rocca, un'ampia convergenza di vedute sulla necessità di voltare pagina, inaugurando la stagione del «buongoverno teatrale».

FURIO GUNNELLA

Teatro, governo e autogoverno era il tema impegnativo proposto dal convegno voluto a Milano, l'11 marzo al Teatro Nuovo, dal ministro per il Turismo e Spettacolo Carlo Tognoli, promosso dall'Osservatorio dello Spettacolo e organizzato da Giuseppe Di Leva e Franco Quadri. Erano presenti tanti nomi del Teatro; la giornata di riflessione e di scambio di idee è stata ampia; un ventina sono stati gli interventi alla tribuna e altrettante le relazioni scritte che confluiranno negli atti di imminente pubblicazione. L'esperienza ci ha insegnato ad essere diffidenti, perché volontà riformatrice e capacità programmatrice sono nel nostro Paese — come abbiamo qui scritto — a bassa frequenza. Sembra lecito tuttavia scrivere, senza fare inutile retorica, che il convegno di Milano non si è risolto, per una volta, in una passerella di predicanti e postulanti, e neppure in una desolante conferma della «concorde discordia» che agita i rapporti fra le nostre varie «repubbliche del Teatro».

Un giornale milanese ha parlato di un «vento del Nord» che si sarebbe messo a soffiare dalla metropoli lombarda sulla scena italiana. Questa si potrebbe essere retorica; e tuttavia è vero che Milano — la Milano che proprio nei giorni del convegno ricordava il decennale della scomparsa di Paolo Grassi il quale amava definire il teatro un servizio pubblico, come l'erogazione della luce e del gas — dimostra a tratti, fortunatamente, di essere ancora capace di slanci riformatori, mentre la capitale sembra adagiarsi, anche nel settore dello Spettacolo, in una gestionalità di routine. Non sarà inutile ricordare, ad esempio, che nell'ottobre dell'88, proprio a Milano e a cura della Regione Lombardia, s'era tenuto un convegno, *Natura e buongoverno del Teatro*, al quale questa rivista aveva



dato un contributo diretto, e che aveva posto l'esigenza di normalizzare i rapporti operativi fra il ministero dello Spettacolo e gli Enti locali: convegno le cui risultanze sarà bene che siano riprese nelle sedi appropriate. Dunque staremo a vedere se le indicazioni degli intervenuti al convegno milanese, e le conclusioni presentate dallo stesso ministro Tognoli (vedi il resoconto a parte) sapranno inaugurare, dopo tanto provvisorio e tante incertezze, una stagione di buongoverno teatrale. Per il momento è lecito affermare che: 1) nel corso del confronto al Nuovo sono stati assorbiti molti motivi di conflittualità fra gli organismi e le rappresentanze che gestiscono il Teatro italiano, determinando così le con-

dizioni di partenza per passare dalla fase della gestione inerte a quella della ristrutturazione del sistema teatrale, e, 2) sembra ormai possibile dotare la scena nazionale di una legge quadro che determini, con un minimo di necessaria chiarezza, le nuove regole del gioco.

Nessuno ha sostenuto che la legge per la Prosa sarà il toccasana per tutti i mali del Teatro, ma tutti hanno convenuto che essa esprime una esigenza di riordino e di programmazione, e il rifiuto dell'assistenzialismo e della casualità. E sono da registrare come un fatto positivo le assicurazioni date da Tognoli, nel presentare alla fine un vero e proprio piano di rilancio della politica teatrale. «Se il dia-



Questo il pubblico del teatro in un identikit della Makno

Il pubblico del teatro di prosa è costituito — secondo un'inchiesta della Makno presentata al convegno dal suo direttore, Mario Abis — in prevalenza da donne, nubili, per lo più di età inferiore a 34 anni, di istruzione alta e medio-alta, di professione studentesse o impiegate o insegnanti o professioniste, di reddito medio o medioalto. È un pubblico che postula la valorizzazione del tempo libero, con consistenti indici di partecipazione ad associazioni e circoli, in particolare a quelli di tipo culturale e ricreativo; con una pratica sportiva in strutture attrezzate molto diffusa.

In rapporto alla frequenza media di spettacoli nel corso della precedente stagione, possiamo stimare che il pubblico «fedele» sia composto da: spettatori occasionali, cioè quelli che si sono recati a teatro un paio di volte (15-16%); spettatori deboli, cioè quelli che sono andati a teatro più di un paio di volte ma meno di una volta al mese (26%); spettatori medi, cioè quelli che hanno assistito a circa uno spettacolo al mese (21%); spettatori forti, cioè quelli che hanno presenziato a teatro più di una volta al mese (19%).

L'aumento delle presenze riguarda soprattutto, ovviamente, i «nuovi» spettatori e quelli occasionali; stabili appaiono gli spettatori medi e quelli forti e in lieve contrazione, infine, il pubblico debole.

Uno spettatore su dieci si appoggia abitualmente a strutture organizzate (Cral, circoli culturali, biblioteche ecc.) per recarsi a teatro, gli altri di solito si organizzano in modo autonomo e — a stragrande maggioranza — senza usufruire di alcuna facilitazione; il 15% gode, invece, di qualcuna delle forme di facilitazioni previste.

La prosa classica e quella contemporanea sono i tipi di teatro preferiti dalla maggior parte del pubblico, seguiti a distanza dalla prosa del Novecento, dalla commedia leggera e infine dal cabaret.

Il teatro, per i suoi spettatori, è principalmente cultura, poi spettacolo e divertimento. La maggioranza degli intervistati ha formulato un giudizio abbastanza positivo sulle rappresentazioni teatrali in Tv, ma il grado di soddisfazione complessivo è apparso, in ogni caso, marcatamente inferiore a quello per gli spettacoli messi in scena nelle sale della città; tant'è che quasi nessuno rinuncerebbe al teatro in sala neppure se la Tv trasmettesse più opere teatrali di qualità migliore.

Il 22% degli spettatori dispone di videocassette di opere teatrali; di questi il 71% dispone di videocassette autoregistrate, il 51% acquistate e il 4% noleggate. □

volò non ci metterà coda (e la coda potrebbe essere l'anticipata interruzione della legislatura), il Teatro italiano — ha detto in sostanza il ministro — avrà finalmente una legislazione di settore: la questione è in Parlamento, verrà a maturazione dopo la legge sul Cinema e sulla Musica; e se non basterà da sola per fare uscire il Teatro dalla crisi, determinerà le condizioni generali per un suo riassetto, che del resto il ministero — come è risultato dalla relazione di Tognoli — sta già impostando, secondo direttrici di marcia che anticipano la futura normativa di legge. È sintomatico, perché indica un mutamento di clima in positivo, che Giorgio Strehler (il

quale — lo si ricorderà — al convegno milanese dell'88 era stato molto critico verso l'allora progetto di legge Carraro) sia andato alla tribuna del Nuovo a dichiarare, come teatralista e parlamentare, che crede nell'imminenza della legge, lasciando intendere che non si batterà per proporre, o imporre, il suo progetto, elaborato insieme al sen. Bordon, ma darà il suo concorso per il felice varo di una legislazione «unitaria». «Ci son voluti 47 anni ma, finalmente, spero che questa sia la volta buona, — ha detto il direttore del Piccolo, su un tono collaborativo e conciliante. — Dopo il Cinema, il Teatro avrà la sua legge, forse addirittura entro l'anno». E poi, ma

senza farne un progetto rigidamente alternativo, Strehler ha difeso, com'era logico, la sua «bozza legislativa», illustrandone (come diciamo altrove) i punti qualificanti: Teatro d'Arte e non commerciale, apertura all'Europa e via dicendo.

Realisticamente il convegno — che è stato coordinato da Giuseppe Di Leva — è partito non da astratte formulazioni, ma dalla constatazione dello «stato delle cose». Così s'intitolava la relazione introduttiva presentata in apertura da Franco Quadri, relazione che il direttore generale dello Spettacolo, Carmelo Rocca, ha subito dopo inquadrato in una concreta, documentata analisi della evoluzione delle leggi e dei regolamenti sul Teatro di Prosa nel nostro Paese.

La relazione di Quadri è stata un'analisi senza compiacenze sulle condizioni del nostro Teatro, i cui aspetti negativi sono la mercificazione dello spettacolo, l'abitudine di considerare l'audience come un criterio sostitutivo della qualità, la ferrea logica degli abbonamenti che addormenta la coscienza critica del pubblico, il carattere di casualità degli eventi teatrali e una distribuzione capricciosa che prescinde dai livelli produttivi. Quadri ha definito la legge l'espressione di «una opportuna esigenza di programmazione e del rifiuto della casualità», ha distinto fra gli spettatori del Teatro pubblico e quelli del Teatro privato, ha stigmatizzato il degrado degli interessi politici che prevaricano sulle ragioni dell'arte, ha denunciato i guasti prodotti dalla logica dei borderò e dei Biglietti d'Oro. Mentre Carmelo Rocca — come dicevamo — ha insistito sulla «storica inevitabilità» di una regolamentazione legislativa, mostrando che, di fatto, mezzo secolo di normativa nel settore ha già predisposto, «per accumulazione», ad una legge quadro, nella quale la nozione di assistenzialismo inerte dovrà essere sostituita dal premio alla produttività di qualità.

È da segnalare anche il contributo non formale che ha portato al convegno il sindaco di Milano, Paolo Pillitteri, il quale non soltanto ha fornito attese assicurazioni che «la città di Paolo Grassi terminerà la nuova sede del Piccolo e rinvierà i suoi spazi teatrali», ma ha anche manifestato la volontà dell'amministrazione municipale di «fare di più e meglio», vincendo tentazioni ripetitive e autoconservative, e impegnandosi a migliorare il governo del Teatro nella città. Dichiarazioni che hanno trovato positivi apprezzamenti, anche perché è convinzione abbastanza diffusa a Milano che occorra rivedere certe formule di gestione della cosa teatrale.

Fino a sera, con le conclusioni del ministro, il convegno ha registrato una quindicina di relazioni o interventi orali: dopo Quadri e Rocca, Carlo Maria Badini (*La sfida dello spettacolo dal vivo*), Luigi Mattucci (*Spettacolo dal vivo e spettacolo riprodotto*), Renzo Giacchieri (*La distribuzione dello spettacolo in Italia e all'estero: il ruolo dell'Etì*), Renzo Tian (*L'Europa dei teatri*), Giorgio Strehler (*Il Piccolo Teatro d'Europa*), Paolo Pillitteri e, il pomeriggio, Maurizio Scaparro (*L'Italia delle lingue*), Sisto Dalla Palma (*Vocazioni della ricerca*), Luca Ronconi (*Un repertorio per il teatro pubblico*), Giorgio Barberio Corsetti (*Teatro d'arte e laboratorio*), Luca De Filippo e Gabriele Lavia (*Teatro privato: artigianato e industria*), Massimo Castri (*Il regista come battitore libero*), Pippo Baudo (*Il teatro nella guerra dell'audience*) e Giuseppe Di Leva (*Teatro, pubblico e in-*

tervento pubblico).

Come si è detto, la pubblicazione degli atti consentirà agli operatori teatrali di disporre dei risultati del convegno, comprese le relazioni scritte. «Nell'intento di aprire al massimo la comunicazione — ha detto Giuseppe Di Leva — il convegno di Milano ha avuto infatti un doppio andamento, orale e scritto; e allo stesso livello degli interventi in programma andrà considerata la documentazione presentata su carta, nella quale hanno assunto rilievo aspetti non secondari del lavoro e della gestione teatrali, nelle varie sedi culturali, economiche, sociali».

«Se è vero che in questi anni la flessione della qualità ha marciato di pari passo con un logoramento dei rapporti tra la scena e la società da riflettere e coinvolgere — ha continuato Di Leva — è importante che il nuovo corso di una politica dell'arte parta da una carta dei diritti e dei doveri, da una chiarificazione dei ruoli e delle competenze da assumere con coscienza e professionalità». Di Leva ha contrapposto alla «cultura del telecomando» l'alto coefficiente culturale dello specifico teatrale, ha smitizzato il luogo comune del pubblico che viene presentato, secondo la logica dell'audience, come il protagonista dell'evento teatrale mentre viene «usato» per produrre spettacoli dal profilo basso; e, pur dichiarando che sarebbe vano e anzi dannoso demonizzare la televisione, ha contrapposto alla «chiacchiera televisiva» l'intelligenza creativa dello spettacolo di palcoscenico. Il suo intervento — che si è ispirato ad una visione «morale» della questione teatrale — ha sottolineato lo scarto esistente fra le nuove, raffinate tecnologie dello spettacolo e i contenuti «prebellici» di un certo teatro; e si è concluso con un invito all'unità e al rigore del popolo del teatro.

Pubblichiamo a parte l'essenziale di alcuni fra gli interventi. Qui ci limitiamo a segnalare le relazioni che hanno suscitato interesse per i loro contenuti innovativi. Ha esordito alla tribuna in qualità di nuovo presidente dell'Ente Renzo Giacchieri, affrontando una questione da tutti considerata di fondamentale interesse: il ruolo dell'Ente teatrale italiano nella distribuzione (oggi basata su criteri superati e contestati) dello spettacolo in Italia e all'estero, tema che sarà successivamente ripreso in un convegno specifico. Luigi Mattucci, della Rai, dopo avere evocato le curve della parabola discendente del Teatro in Tv, ha sottolineato le spinte più recenti verso una ripresa; ma ha indicato che il processo di industrializzazione delle nuove tecnologie audiovisive impone ormai una alleanza fra contenuti culturalmente validi e ricerche tecnologiche.

Maurizio Scaparro — da tempo in trasferta in Spagna, dove si occupa dell'organizzazione degli spettacoli nel quadro della futura esposizione internazionale di Siviglia — ha posto il problema della presenza del Teatro italiano nel contesto europeo, insistendo sulla specificità insostituibile dei «dialetti nazionali»; Renzo Tian ha indicato le condizioni per fare del Teatro d'Europa non una struttura di formale rappresentanza delle varie dramaturgie ma uno strumento di unificazione, mentre la sperimentazione come garanzia di rinnovamento della scena in un rapporto costante con la società e le generazioni, ha trovato convinti e validi difensori in Sisto Dalla Palma, Giorgio Barberio Corsetti e Massimo Castri, di cui è piaciuto il «pessimismo della ragione» con cui ha contrapposto alle

Teatro, pubblico, cultura e intervento pubblico

GIUSEPPE DI LEVA

Tra i fattori negativi vi è certo, io credo, l'atteggiamento fondamentalmente distratto del potere politico nei confronti del mondo della cultura, considerato — per ragioni che partono da lontano — come un mondo separato, stravagante, improduttivo e inutile. Disattenzione che si traveste saltuariamente di attenzione eccessiva, e cioè strumentale. Disattenzione che si traveste in altri casi in fervore di attività che, anziché movimentare il quadro complessivo in modo razionale, lo rendono sempre più confuso e ingovernabile. Del resto, io non credo che se piove ciò significhi necessariamente che il governo è ladro. Intendo dire che se i prodotti di spettacolo che potremmo definire «ad alto coefficiente artistico e culturale» incontrano oggi difficoltà di percorso sempre più complesse e tortuose, ciò avviene anche perché negli ultimi anni si è andata affermando una tendenza sociale che si è espressa in modo dirompente sia per la sua qualità sia per la sua rapidità e per le sue conseguenze, e contro la quale il prodotto di cultura poteva fare, onestamente, assai poco; dove, semmai l'errore, sta nel non aver voluto riflettere a sufficienza su quanto stava accadendo. Ma se non si vuole nascondere la testa sotto la sabbia, si deve anche dire che accanto a questi elementi di positività sono emerse tendenze all'affermazione personale decisamente troppo spregiudicate e che non ammettono di porsi alcun limite. Il tessuto sociale viene così percorso da una sorta di veleno, che è sentimento notoriamente già ascritto tra i peccati capitali, e cioè l'invidia.

Il diffondersi del veleno dell'invidia ha diffuso il desiderio di prendere qualunque scorciatoia per sfuggire dal mondo di chi invidia ed entrare, anche fittiziamente, in quello degli invidiati. Il consolidarsi di questo atteggiamento sfocia in quel «rancore collettivo» — come lo ha definito il CENSIS — che «si lega a nuove organizzazioni, oppure — per i colpi alti del potere economico e delle categorie — a un forte aumento del lobbismo».

Ma il prodotto «ad alto coefficiente artistico e culturale» deve fare i conti anche con un'altra realtà, e cioè quella televisiva, non troppo diversa da quella sociale. Per quanto mi riguarda, non posso certo dire di appartenere a quella categoria che Umberto Eco definì, trent'anni or sono, degli «apocalittici», e non sarò quindi io a negare l'importanza positiva che ha avuto e ha questo strumento, la televisione, per il quale potremmo chiederci come si faceva a vivere prima che venisse inventato. Mi sembra però che il moltiplicarsi di trasmissioni fatte di chiacchiere, di luoghi comuni tra i più vietati, di dilettantismi elevati a sistema, in cui non solo si nega l'intelligenza, implicitamente concepita come forma di snobismo, ma perfino il buon senso, abbia creato guasti culturali profondi.

In tutto ciò lo spettacolo teatrale «ad alto coefficiente artistico e culturale» non può certo fare molto ma può fare qualcosa, forse qualcosa di più di quanto sembra. Occorre però che di fronte alla complessità del compito, venga protetto dall'intervento pubblico, dove per protezione non si intende protezionismo, aiuto purchessia a chiunque. Per quel prodotto che sia di tale qualità per cui la stessa definizione di prodotto appaia riduttiva, dovrebbero esistere le regole che si osservano per proteggere le specie in estinzione.

Ed ecco perché siamo qui convenuti anche per parlare di una legge che, dopo tanti anni e tanti tentativi, può forse arrivare in Parlamento. Proprio perché attesa e necessaria, ci auguriamo di averla al più presto. □

«macchine inerti» di certi Teatri pubblici ed alle chiusure del teatro privato, le esigenze di autonomia creativa del regista come «battitore libero». Paradossalmente Carlo Badini, presidente dell'Agis (che parlava però a titolo personale, in quanto le rappresentanze di categoria non erano state in quanto tali invitate) ha fatto l'elogio del passato per proporre il futuro: ha proposto la registrazione di spettacoli teatrali dal vivo, anche alla radio, ed ha raccomandato un riformismo della cosa teatrale «a piccoli passi» lasciando da parte il sistema dell'assistenza per puntare sulla libera concorrenza delle imprese teatrali, ma all'insegna della qualità tartistica come parametro di riferimento.

Il convegno ha avuto anche momenti «spettacolari». Così Luca Ronconi è stato intervistato in pubblico dalla giornalista Maria Grazia Gregori, de *l'Unità*, confermando la sua fama di artista segreto: qualche definizione *nuancée* («La legge? Non potrà darci ciò che i teatranti debbono trovare da soli». «Il repertorio? È la fisionomia di un dato teatro». «La ricerca teatrale? Un sistema per aggregare affinità») e, per il resto, una evidente ostilità a farsi ingabbiare nelle definizioni e nelle categorie.

La temperatura in sala si è riscaldata con Pippo Baudo, presente in quanto direttore del-

lo Stabile di Catania, che è stato interrogato dal giornalista Ugo Volli de *La Repubblica*. Si doveva parlare di teatro e audience; Baudo ha detto la sua contrarietà agli «spettacoli elitari di quattro ore e oltre»; e ha poi snocciolato le sue «verità»: «Se la programmazione tv è di basso profilo la colpa è degli intellettuali che l'hanno snobbata prima di capirla»; «I tempi di azione in video non sono quelli del palcoscenico e il teatro in tv è da inventare su questi tempi o sarà improponibile». «Ciò detto — ha ammesso Baudo — se nel teatro si punta solo sulla quantità, la qualità va a farsi benedire». La sala ha ascoltato ancora, in collegamento telefonico, un intervento di Luca De Filippo a difesa delle ragioni del teatro privato, e una perorazione generosa di Lavia — che si è definito direttore di una «compagnia di naufraghi senza il pilota automatico delle sovvenzioni» — per un teatro di impegno personale e di passione, contro la routine e la burocrazia gestionale. Questo, in sintesi, il convegno di Milano. E si può dire che, a Milano, il teatro ha cercato con buona volontà un suo centro di gravità. □

A pag. 3, da sinistra a destra: il sindaco di Milano, Paolo Pillitteri, Renzo Giacchieri, Giuseppe Di Leva, Franco Quadri e Carmelo Rocca.

COME PREPARARSI ALLA REGOLAMENTAZIONE DI LEGGE

TOGNOLI: ECCO LE LINEE DEL RIASSETTO TEATRALE

Attivazione dell'Osservatorio dello Spettacolo, consultazione sistematica degli esperti, autonomia della cultura teatrale, chiarezza di ruoli fra Stato ed Enti locali, un organismo delegato al repertorio contemporaneo e un Teatro Nazionale pluriarticolato, nonché la costituzione di «aree forti» senza penalizzare il teatro privato o la ricerca: nel chiudere i lavori del convegno di Milano il ministro ha esposto un suo piano di «ingegneria teatrale» alla quale intende ispirare la propria azione di governo.

CARLO TOGNOLI



Pubblichiamo nei suoi tratti essenziali l'intervento con cui il ministro del Turismo e dello Spettacolo Carlo Tognoli ha concluso i lavori del convegno di Milano dell'11 marzo.

C'è una parte del nostro teatro che timbra il cartellino, tranquillizzata dalle entrate, sia pure modeste, garantite dagli automatismi ministeriali. Io sono sempre stato e sono un fautore dell'intervento pubblico a favore del teatro, ma questi mesi al ministero dello Spettacolo mi hanno definitivamente confermato che se il teatro italiano non vive certo nell'oro, tuttavia — come nella musica lirica — le risorse non sono né distribuite, né spese nel modo più razionale.

Bisogna perciò mettere un po' di ordine, anzi continuare a mettere ordine in attesa della legge, sia pure secondo gli indirizzi che proponiamo per la legge. Dev'essere chiaro, tuttavia, che fuori dalla crisi non vi porterà la legge, ma la vostra creatività, la capacità di inventiva, la vostra volontà di rinnovamento.

RUOLO DELL'OSSERVATORIO - L'Osservatorio dello Spettacolo — che ha predisposto questo convegno — dovrà essere anche lo strumento di ulteriori analisi ed indagini, nonché di nuovi incontri su temi specifici. Penso in particolare al tema fondamentale della distribuzione, o a quello del rapporto Stato-Regioni.

Questo tipo di lavoro va nella direzione di una specializzazione del-

l'intervento pubblico, che riteniamo necessaria e con la quale cercheremo di caratterizzare il nostro lavoro. Intanto, in attesa dell'inizio dell'esame parlamentare della legge sul teatro, abbiamo lavorato utilizzando gli strumenti amministrativi di cui disponevamo, per operare alcune scelte. Dalla introduzione della programmazione biennale per i teatri pubblici al decreto sugli statuti, ci siamo mossi nella direzione che avevamo indicato.

Con queste sia pur limitate ma concrete innovazioni, abbiamo inteso sostenere il teatro pubblico, ritenendolo la spina dorsale del sistema teatrale nazionale. Affermando il ruolo prioritario del teatro pubblico, non abbiamo inteso dimenticare tutto il teatro che pubblico non è, ma nemmeno abbiamo inteso dire che tutto ciò che è pubblico è necessariamente bello ed immutabile. Il teatro pubblico è per noi soprattutto un modo di fare teatro, diciamo pure una filosofia, che non necessariamente coincide in modo esclusivo con il teatro pubblico. Sembrandoci allora che nel teatro pubblico sopravvivessero anche forme di improduttività, talune confusioni istituzionali e pigriezze culturali, abbiamo emesso un decreto che, se indubbiamente crea qualche difficoltà al presente, si sta rivelando utile strumento per fare chiarezza e per contribuire a portare il teatro pubblico all'altezza dei suoi compiti.

FUNZIONE DEGLI ESPERTI - Nel nostro lavoro siamo partiti dalla considerazione fatta a Taormina, nell'estate del '90, secondo cui era opportuno un gruppo di saggi da affiancare al ministro per le sue scelte. Avevamo osservato in quell'occasione che se gli esperti fossero loro stessi addetti ai lavori e, quindi, possibili destinatari degli interventi finanziari, potrebbe essere pregiudicata la loro serenità di giudizio. Ma abbiamo anche sottolineato che eventuali e forse improbabili «giudici» esterni al sistema difficilmente potrebbero essere buoni conoscitori del «divenire» del teatro, con le sue continue varianti. Una soluzione è stata individuata nel doppio livello di giudizio, con un comitato tecnico formato da esperti, anche con un incarico professionale retribuito dallo Stato, per coadiuvare il ministero nella costruzione e nella proposta del piano, e quindi con una commissione nazionale di secondo livello, con il compito di esprimersi sul piano proposto.

Questa idea dell'«autorità» resta uno dei cardini su cui ruotano le nostre proposte, il cui obiettivo principale è quello di promuovere lo sviluppo delle attività di prosa sotto il profilo sia artistico che culturale, garantendone, in particolare, l'autonomia progettuale, creativa ed organizzativa.

Quanto alla legge quadro, essa dovrà fissare i principi generali dell'intervento dello Stato nonché l'architettura del sistema teatrale, dal governo della legge ai rapporti Stato-Regioni-Enti locali, ai ruoli sinergici tra teatro pubblico e teatro privato, cogliendo anche spunti innovativi nella direzione della modernità congiunta al recupero delle grandi tradizioni teatrali del nostro Paese. L'autonomia della cul-

tura teatrale dovrebbe essere a sua volta salvaguardata da un sistema articolato della gestione dei fondi, in cui intervengano il comitato tecnico e la commissione di cui dicevo prima.

Gli interventi di carattere regolamentare e finanziario sarebbero adottati dal ministro, che se ne assume, con propri decreti, la responsabilità politica ed amministrativa.

COMPITI DELLO STATO - I compiti dello Stato dovranno riguardare il sostegno delle attività di produzione e ricerca di rilevanza nazionale, nonché la promozione, con particolare riferimento al collegamento con i mezzi di comunicazione audiovisiva, alla formazione professionale e alla diffusione del teatro italiano all'estero.

A questo fine lo Stato predisporrà, con cadenza triennale, un piano programmatico che definisca le strategie di indirizzo e finanziarie.

COMPITI DELLE REGIONI E DEGLI ENTI LOCALI - Le Regioni sosterranno le attività di distribuzione e di esercizio, nonché le iniziative emergenti collegate ad una specifica istanza delle collettività locali. Le Regioni potranno inoltre, con propri fondi, sostenere altre attività di interesse regionale e concorrere con lo Stato al sostegno delle attività di rilevanza nazionale. A tal fine le Regioni formuleranno dei programmi regionali i cui criteri figureranno nel programma triennale, assumendo anche le istanze degli Enti locali. Lo Stato concorrerà al sovvenzionamento dei piani regionali, con ciò attuando non un mero trasferimento di stanziamenti, ma una moderna e concreta cooperazione finanziaria con le Regioni e gli Enti locali. Il riparto degli interventi finanziari dello Stato in attuazione del programma triennale, sarà definito nell'ambito di un progetto annuale, nel quale confluiranno i programmi regionali.

Regioni e Comuni dovranno regolare i loro rapporti con i teatri, quando assumano carattere permanente, attraverso apposite convenzioni, rispettando indirizzi che dovranno avere carattere di uniformità per tutto il territorio nazionale.

TEATRO NAZIONALE - Le attività teatrali di prosa, dalla produzione alla ricerca alla promozione, verranno definite nell'ambito di diverse aree di interesse e precisamente: teatro nazionale, teatro di rilevanza nazionale e teatro di interesse nazionale.

Il teatro pubblico del nostro Paese coinvolge attualmente enti di natura, vocazione e funzioni differenziate: dall'Ente teatrale italiano, con compiti prevalentemente distributivi, all'Istituto nazionale del Dramma antico, con la sua particolarissima funzione, ai 15 teatri stabili pubblici, taluni dei quali con funzione mista produttiva e distributiva, ai 13 circuiti regionali, all'Istituto per il Dramma italiano. Inoltre, svolgono sicuramente una particolare funzione i 10 teatri stabili privati, i 12 centri di ricerca e i 17 centri per l'infanzia e la gioventù. Il disegno di legge del Governo ha ideato il teatro nazionale come un sistema coordinato da un comitato presieduto dal ministro nel quale confluiscono gli Enti pubblici (Eti, Inda) ed i teatri stabili ad iniziativa pubblica, denominati teatri d'arte drammatica.

Nel corso dei dibattiti e delle discussioni, che su questo particolare argomento si sono sviluppati sia nel mondo del teatro che in quello istituzionale, è stata avanzata l'ipotesi del riconoscimento del Teatro di Roma quale Teatro Nazionale e del Piccolo di Milano quale Teatro d'Europa.

Ma, mentre sul Piccolo Teatro di Milano, riconosciuto ufficialmente e concretamente come Teatro d'Europa il consenso registrato sembra unanime, sull'idea di un Teatro Nazionale così concepito sono stati sollevati dubbi di varia natura in quanto, prescindendo dalla sede della capitale, si disattenderebbe alle aspettative sostanzialmente legittime di altri teatri stabili che per storia, tradizione, dimensioni produttive e bacino d'utenza, potrebbero ambire a un simile riconoscimento. Si è detto inoltre che, con un Teatro Nazionale definito esclusivamente nell'ambito della capitale, si dimenticherebbero alcune grandi tradizioni del teatro italiano.

Si tratta di dubbi motivati. Resta il fatto che il rinnovamento non può avvenire senza una riforma strutturale dell'esistente, come peraltro è stato affermato dall'Associazione dei Teatri pubblici a cui devo riconoscere una significativa capacità di saper rimettere in gioco il proprio ruolo.

Riteniamo insomma che il teatro pubblico, vittima anch'esso di un mercato e di una logica eccessivamente automatizzati e determinati dagli scambi, non possa più essere organizzato così com'è. Crediamo cioè nella necessità di un riassetto generale. Tutto ciò senza escludere a priori nuovi teatri pubblici che si dovessero creare con fini specifici di valorizzazione della tradizione nazionale in altre realtà urbane ad ampio bacino d'utenza. E senza nemmeno escludere che questo possa avvenire attraverso forme di consorzio tra istituti esistenti. Si potrebbe allora pensare che i rappresentanti di queste istituzioni formino una sorta di comitato, o come lo si vorrà chiamare, da insediare nella capitale, a cui chiedere un piano complessivo di lavoro articolato, di volta in volta, in un triennio, in stretto contatto con

l'amministrazione.

REPERTORIO CONTEMPORANEO - Personalmente ritengo che una delle ragioni che hanno parzialmente allontanato il pubblico dal teatro sia che il teatro italiano parla molto raramente delle tematiche in cui si imbatte e si dibatte la società civile. Che non esiste, o esiste molto parzialmente, una nuova drammaturgia, nuova non solo perché scritta oggi, ma perché sappia parlare in modo reale delle cose reali.

Penso perciò che sia non solo giusto, ma doveroso sostenere un teatro contemporaneo che sia tale. Il sostegno datogli fino ad ora si è rivelato insufficiente, certo a causa dei modesti investimenti compiuti, ma anche a causa del metodo che è stato adottato. Si è imposto al teatro pubblico di allestire testi contemporanei, ma questa imposizione non è stata sufficiente a creare un repertorio contemporaneo. Credo allora si debba fare uno sforzo di invenzione, creando, ad esempio, un teatro delegato a questa specifica funzione.

TEATRO DI RILEVANZA NAZIONALE - I teatri stabili ad iniziativa pubblica, ridefiniti teatri d'arte drammatica e tra i quali acquisterebbero particolare preminenza i grandi teatri metropolitani per il loro previsto *prioritario* collegamento con il Teatro Nazionale, costituiranno, nell'ipotesi di riassetto che andiamo formulando, un sistema di rilevanza nazionale, all'interno del quale possono essere cooptate le realtà più significative dell'area della stabilità, quali gli Stabili privati ed i Centri. Questi enti teatrali sarebbero dotati di uno statuto tipo, in analogia al recente decreto per gli stabili pubblici. Inoltre, si può prevedere un collegamento istituzionale con lo Stato, in quanto il sovvenzionamento pubblico verrebbe attivato e riportato al bacino di utenza, alla tradizione teatrale, al collegamento con le Regioni e gli Enti locali ed, in particolare, alla capacità produttiva e di rinnovamento. Condizione essenziale per l'assunzione e la permanenza nel sistema del teatro di rilevanza nazionale saranno, oltre la capacità produttiva, la sede teatrale, le attività promozionali, culturali e di studio, le qualità artistiche e professionali del direttore, la cui nomina dovrà essere approvata dal ministro.

TEATRO DI INTERESSE NAZIONALE - Una terza area, collegata direttamente col sostegno statale e, quindi, ricondotta all'interno del programma nazionale, sarà costituita dalle istituzioni stabili e dalle compagnie di giro, assunte all'interno del programma nazionale in quanto alle stesse si riconosce un prevalente interesse nazionale. Potrebbero far parte di queste istituzioni le strutture stabili di produzione e di esercizio dotate di una direzione artistica qualificata, nonché le compagnie che presentino spettacoli su una parte significativa del territorio nazionale, restando riservate al prioritario intervento regionale le compagnie con un giro limitato al proprio territorio.

TEATRO PRIVATO - Il teatro privato costituisce un momento fondamentale della tradizione teatrale italiana e va, quindi, sostenuto. Per questo settore debbono essere quindi predisposti interventi volti a stimolare investimenti — dalle agevolazioni fiscali sugli apporti di capitale alle sponsorizzazioni, alla detassazione — nonché interventi che incidano sul costo del lavoro, con una defiscalizzazione degli oneri sociali. Andrebbe prevista inoltre una garanzia distributiva riferita al recupero di taluni costi vivi, coniugata, ad un potenziamento ed una riqualificazione delle strutture distributive, in modo da consentire il pieno impiego delle potenzialità delle formazioni teatrali e, quindi, il massimo possibile degli incassi.

Vorrei anche assicurare chi non fa parte oggi dell'*establishment* teatrale, i giovani, coloro che avviano nuove esperienze, che prevederemo modalità per non escluderli, con meccanismi di selezione che favoriscano i talenti e li facciano emergere. A questo scopo è determinante la funzione di Regioni e Comuni che, senza fare del clientelismo, ma anzi garantendo una selezione qualitativa, possono aprire la porta e offrire sostegno alle nuove iniziative.

E per concludere: chi parte avendo in testa prevalentemente dei bilanci contabili, fa il suo teatro davanti al ministro, al direttore generale o al sindaco. Se invece c'è buon teatro le risorse arriveranno: dal governo, dagli Enti locali e dagli sponsor. □

Nella foto a pag. 6, il ministro dello Spettacolo on. Carlo Tognoli.

Questo dossier di Hystrio sul convegno Teatro, governo e autogoverno è stato compilato con la collaborazione di Fabio Battistini, Claudia Cannella, Antonella Esposito, Francesca Gentile, Anna Luisa Maré, Rossella Minotti, Valeria Paniccia.

GLI INTERVENTI DALLA TRIBUNA

**PAOLO PILLITTERI, SINDACO DI MILANO**

- Il mio contributo al convegno non è formale. Penso che il teatro, a Milano e altrove, oggi possa fare di più e meglio. Attualmente la scena italiana si muove in un'atmosfera ripetitiva, passatista. So che può apparire pericoloso che il mondo della politica dia giudizi su quello del teatro, ma se il teatro per primo si esprime sulla politica, quest'ultima ha il compito di esprimersi sul teatro. Certo non sui suoi contenuti, ma sui modelli organizzativi complessivi. A Milano, comunque, noi possiamo vantare una serie di iniziative di rilievo: la ristrutturazione del Teatro dell'Arte, quella probabile del glorioso Gerolamo, i lavori iniziati per il Dal Verme e l'acquisto in corso del Teatro dell'Arsenale.

CARLO MARIA BADINI, PRESIDENTE DELL'AGIS: «La sfida dello spettacolo dal vivo». - Non posso non esprimere il malessere che le categorie associate all'Agis hanno manifestato per non essere state invitate ufficialmente a questo incontro. Il tempo dell'assistenza è finito, bisogna smetterla con l'atteggiamento gattopardesco consistente nel chiedere che tutto cambi perché nulla cambi. So che il mio potrà apparire un atteggiamento conservatore, ma non posso che auspicare un ritorno al tempo in cui era chiara la distinzione tra teatro professionale e amatoriale. Per il futuro, penso invece a forme teatrali integrate, ad esempio prosa e musica. E credo nella sfida dello spettacolo registrato dal vivo.

GIORGIO STREHLER, DIRETTORE DEL PICCOLO

- Il mio disegno di legge, che ho presentato insieme a Bordon, vuole fare ritrovare al teatro la sua ragione di essere nella società in cui viviamo. Quattro i suoi punti qualificanti: 1) Il teatro non è una merce ma un evento d'arte, un fatto sociale. 2) Va sottratto perciò alle fluttuazioni del potere politico; ha bisogno di una pluralità di accenti, ma non di una licenza indiscriminata. 3) Deve mantenere un limpido e costante rapporto con le realtà locali, anche se non saremo noi a fondare l'Italia delle Regioni. 4) La sua scelta di fondo dev'essere quella dei valori artistici: ricerca non finalizzata a spettacoli, fondazione di una scuola di teatro europea.

SISTO DALLA PALMA, DOCENTE - Siamo al collasso antropologico, ottimisticamente al cambiamento delle forme di comunicazione. C'è una quantità alluvionale di spettacoli, e noi siamo qui a riconquistare la differenza, a difenderci dall'implosione della tecnologia nella comunicazione. Al centro di tutto, la progressiva superficializzazione e reificazione della scrittura. Un'involuzione del sistema teatrale nel suo complesso. Quella fra professionismo e dilettantismo è una falsa alternativa. Noi chiediamo di andare verso una terza via, verso un dissequestro dell'immaginario che consenta di recuperare la dimensione del gioco. I dialetti come comunicazione primaria, la possibilità di esplorare sistemi nuovi, la ricerca di vocazioni

plurime: questa è la ricerca teatrale.

MAURIZIO SCAPARRO, REGISTA - Dobbiamo avere la consapevolezza di essere un frammento che si confronta con le altre culture europee. Il teatro può anche non morire, visto che sopravvive anche alla mancanza di fantasia, ma il vero pericolo è l'immobilismo. La nostra situazione è quella del Barone di Munchausen, costretto a tirarsi fuori dalla palude tirandosi per i capelli. Tra le strade da seguire per la salvezza c'è la complessità della lingua italiana, che è anche l'Italia delle lingue; e la costruzione, necessaria, di un Centro Drammatico Nazionale, indicazione di civiltà e di cultura.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI, REGISTA - Le compagnie di ricerca sono nate insieme al linguaggio di un pubblico partecipe della tensione degli spettacoli, pubblico che le ha seguite. Oggi però vediamo sempre meno gruppi e sempre più singoli artisti. Questo perché i gruppi non sanno più dove situarsi. Il laboratorio, che è la messa in discussione di tutti gli elementi del linguaggio teatrale, è sottoposto allo stress di dover produrre uno spettacolo dato in un tempo dato, e niente è più letale di questo. Forse dovrebbero essere istituiti incentivi per le nuove esperienze di gruppo. In questo senso può essere fondamentale il ruolo dell'Eta.

MASSIMO CASTRI, REGISTA - Impossibile non constatare la crisi del teatro, soprattutto la morte del teatro pubblico. Io stesso non ho più la possibilità, come agli inizi, di produrre lavori a rischio. E poi c'è il problema della formazione. Mancano gli attori, stiamo raschiando il fondo del barile.

LUCA RONCONI, DIRETTORE DELLO STABILE DI TORINO - Per me il teatro deve essere una casa comoda e confortevole, ma dalla quale soprattutto si goda un bel panorama. In questo senso preferirei non parlare di repertorio. Il termine sa di stantio, di rispostiglio, di deposito. Il repertorio non è l'obiettivo essenziale di un teatro, così come non credo che il teatro stabile sia una forma ottima o quella unicamente perseguibile. Comunque non si può chiedere a una legge di tenere in ordine un territorio. Se non ci pensiamo noi, difficilmente il teatro potrà migliorare con una legge. Certo che finché non si troveranno nuove forme di produttività sarà difficile arrivare a un teatro della contemporaneità.

PIPPO BAUDO, DIRETTORE DELLO STABILE DI CATANIA - Non credo nel teatro dai tempi dilatati, si tratta di un gioco elitario. Così come non credo all'esigenza di uscire dalla logica degli abbonamenti. Io ho accettato di dirigere temporaneamente lo stabile di Catania, che ha tredicimila abbonati. E guai a deluderli. L'abbonato è sacro, ci consente di produrre e di ospitare a platea esaurita. Per quanto riguarda la Tv: perché non si fa un censimento dei venti spettacoli più meritevoli dell'anno, e non si realizzano delle coproduzioni con la televisione? La Tv di per sé deve essere uno spot per il teatro. E quando il teatro va in tv deve diventare teatro-Tv. Non è più tempo di riprendere gli spettacoli con la telecamera fissa, come si faceva con le commedie di Govi. □

In questa pagina, dall'alto in basso, e da sinistra a destra: Giorgio Strehler; Maria Grazia Gregori e Luca Ronconi. A pag. 9, Pippo Baudo.

PIÙ DI VENTI RELAZIONI CONSEGNATE AGLI ATTI

LA QUESTIONE TEATRALE NEI CONTRIBUTI SCRITTI

LA DRAMMATURGIA ITALIANA CONTEMPORANEA - Esiste una drammaturgia italiana di oggi? Credo che a questa domanda si debba rispondere in termini concreti e d'attualità verificando anzitutto, in termini numerici, l'esistenza di una categoria di addetti ai lavori. Una lunga esperienza di giurie fa dichiarare senza dubbi di sorta che l'Italia è forse un Paese di santi, di eroi e di dottori, ma certamente una terra di drammaturghi o quanto meno di estensori di copioni. Al Premio Riccione, piovono ad ogni edizione dai 150 ai 200 nuovi testi; né la Radio digiuna, se ad un concorso nazionale di dieci anni fa affluisce qualche migliaio di atti unici, come oltre mille pesano sul Premio Giovannini per testi comici. A scrivere per il teatro sono tutti, casalinghe mature comprese, meno gli scrittori. La cosa era palese per l'addietro, ora la nausea da essi manifestata nei riguardi della forma teatrale si è assai attenuata, e non solo un poeta come Mario Luzi, ma un letterato come Claudio Magris non fuggono il giudizio imprevedibile di un pubblico. E di scrittori — ma artisti — c'è bisogno, perché la parola — in cui il teatro consiste — è comunicazione necessaria e sarà tanto più efficace, quanto più essa avrà un sigillo d'arte. (Odoardo Bertani)

L'INDOTTO TEATRALE - Il mondo dello spettacolo e della cultura in generale, ma soprattutto il teatro, oggi non può più essere considerato un elemento al di fuori del sistema economico del nostro Paese, non solo perché esso costituisce comunque un tassello non trascurabile sul piano economico ed occupazionale, ma soprattutto perché il teatro e la cultura sono elementi essenziali per costruire un'economia e una società.

È urgente quindi intervenire in modo energico attraverso la ristrutturazione di tutto il sistema teatrale, se vogliamo reggere nei prossimi anni il confronto e contare non marginalmente ma proporzionalmente sul piano economico e molto sul piano culturale e sociale. Se il sistema teatrale nel suo complesso si evolve in modo tale da qualificare l'offerta teatro contestualmente ad un rinnovamento della scena teatrale, della drammaturgia e dei sistemi di promozione, si potrà anche arrivare ad un sempre maggiore consenso di pubblico qualificato; solo allora si potranno avere le carte in regola per sollecitare un'attenzione altrettanto qualificata degli operatori economici. Le colpe del teatro sono tante, va però detto che la sensibilità dell'imprenditoria italiana verso la cultura in generale e verso il teatro è molto scarsa.

Di conseguenza, lo Stato, le Regioni, i Comuni devono attuare una politica di investimenti e finanziaria per consentire ai Teatri di trasformarsi in strutture moderne ed efficienti. (Paolo Cacchioli)

TEATRO E UNIVERSITÀ - Non è mai stato un dialogo facile quello tra istituzioni universitarie e mondo del teatro. Nella cultura italiana non lo è stato quando, fin dagli anni Cinquanta, alcune esperienze fondamentali come quella di Gianfranco De Bosio a Padova hanno potuto assumere consistenza e crescita soltanto in una breve stagione: favorita da slanci individuali, aggregazioni positive, e quindi soffocata dall'incomprensione delle istituzioni. Non è stato un dialogo facile nei decenni successivi, quando dalle organizzazioni di



Il convegno sul Teatro tenutosi l'11 marzo a Milano è stato caratterizzato dalla presentazione di più di una ventina di relazioni scritte, che gli organizzatori avevano chiesto ad esperti, e che figureranno agli atti di imminente pubblicazione. Anticipiamo qui, per l'essenziale, i contenuti di alcune di queste relazioni, che erano presentate da Mario Abis (*Il pubblico del teatro: strutture e tendenze*); Odoardo Bertani (*Esiste una drammaturgia italiana contemporanea?*); Paolo Cacchioli (*L'indotto teatrale*); Sergio Colomba (*Teatro e università*); Bruno D'Alessandro (*L'archivio teatrale*); Vittorio Gassman (*Essere attore oggi*); Maria Grazia Gregori (*La politica dei festival*); Corrado Guerzoni (*Teatro e radio*); Franco Monteleone (*La drammaturgia radiofonica*); Renato Palazzi (*Le scuole di teatro*); Marco Parini (*Il sistema teatrale di Milano*); Oliviero Ponte di Pino (*Teatro e video*); Letizia Quintavalla (*Il teatro per ragazzi*); Ugo Ronfani (*Miseria e nobiltà dell'editoria teatrale*); Virgilio Sieni (*Il teatro-danza*); Federico Tiezzi (*Teatro d'arte e laboratorio*). □

rappresentanza degli studenti, sull'onda di un dilagante fermento, nascevano in modo quasi sempre convulso e volontaristico (ma anche con risultati importanti) organismi teatrali di fatto ben poco collegati con il mondo universitario: i modelli estetici ed operativi da seguire erano infatti fuori, nel teatro militante.

E oggi? Oggi sappiamo che le pratiche, le visioni e i modi espressivi del teatro sono utilmente influenzati dal versante degli studi teatrali. Dunque, se delicata e slittante risulta pur sempre la questione della produzione teatrale nell'ambito degli Atenei, è difficile pensare ad un insegnamento universitario specialistico che prescindere completamente dall'esperienza formativa delle tecniche di rappresentazione.

Pratiche possibili, modi espressivi e concretezza di studio, potrebbero ed anzi dovrebbero creare una simbiosi continua: anche nel settore teatrale l'Università acquisirebbe così, a livello di ricerca e sperimentazione, un ruolo ed una funzione che già

possiede in altri settori dell'esperienza scientifica. A patto che diventi un luogo aperto, talmente carico di possibilità da prestarsi continuamente a nuove definizioni e nuove articolazioni istituzionali. Un luogo in cui il teatro, tornato ad essere memoria e immaginazione, sia fatto dagli individui con il suo tempo, le sue utopie e le sue verità. (Sergio Colomba)

L'ARCHIVIO TEATRALE - La Legge di riforma dell'ETI del 1978 indicava fra i compiti dell'ente il lavoro di documentazione e di archivio delle attività teatrali.

In sostanza i momenti, o meglio le sezioni, di un archivio teatrale rispondente alle attuali esigenze sono tre: 1) la documentazione legata all'editoria tout-court, da un lato, ma anche a tutto un insieme di materiali stampati (dalle locandine ai programmi) che, con il fatto teatrale, non solo hanno a che fare, ma in qualche modo lo identificano rendendolo riconoscibile ed anche collocandolo in

un certo «tempo» grafico; 2) la riproduzione dell'immagine, intesa sia come l'archiviazione del materiale fotografico, che come archiviazione dell'immagine in movimento; 3) l'impatto con l'opinione del pubblico, inteso sia come «gli esperti», che come «gli spettatori».

Ma l'Archivio deve entrare nel merito di cosa conservare, quando si tenga presente l'esigenza qualitativa di come «registrare». Sappiamo tutti che il più grande ostacolo alla costituzione di una videoregistrazione sono i costi. Subito dopo i costi, figurano le difficoltà tecniche di una registrazione in presa diretta.

Ciò che servirebbe, a questo punto, è un diretto coinvolgimento delle grandi istituzioni, del ministero del Turismo e dello Spettacolo, attraverso l'Osservatorio dello spettacolo e della Rai, ma anche del Centro sperimentale di Cinematografia, del ministero della Pubblica Istruzione e delle Università.

Riuscire a dare vita ad una videoteca significa oggi rispondere ad alcuni importanti ruoli: consentire al pubblico dei più giovani di poter «vedere» le grandi rappresentazioni che si fanno storiche per il prestigio degli allestimenti e la validità delle scelte culturali, ma anche assicurare una breve storia del teatro per immagini che possa comprendere interpretazioni di epoche diverse, connettendo immediatamente il problema dell'archiviazione con quello dell'interpretazione e del gusto generazionale. (Bruno D'Alessandro)

ESSERE ATTORE OGGI - Cosa deve fare l'attore? Deve fare l'attore, deve fare il teatro che, secondo me, è essenzialmente quello che, per esempio, Chiaromonte chiamava un'azione ragionata, un conflitto, un luogo convenzionale che, simbolicamente, simula qualunque tipo di altro conflitto e opera non risanamenti pigri, ma una successiva forza di accensione di ideologie in combattimento attraverso il corpo dell'attore. Ecco che l'attore ridiventa quel corpo lì, è di nuovo portatore di questa doppia valenza. E questo, io so che qualcuno dirà che è un inno nostalgico all'accademia, alle regole, quindi con tutti i pericoli e le malfatte dell'enfasi e della retorica. A parte il fatto che il continente teatro in fondo confina anche e nobilmente con l'arte della retorica, intesa non in senso negativo (nessuno che pensi al significato positivo che pure ha) ma io chiedo, chi è oggi ancora in grado di giudicare dove si ponga la spartizione fra una regola, o almeno un'appropriatezza e un abuso?

Poi ci sono delle cose pratiche; bisogna scollare via dal teatro la politica d'accanto, che lo danneggia; bisogna eliminare, sanare l'assistenzialismo, a costo anche di qualche sacrificio, perché la verità è che noi siamo anche, io per primo, un teatro profondamente viziato, noi siamo uno dei teatri dove balla più denaro e non siamo il Paese più ricco fra i paesi civili d'Europa, e allora anche di questo forse bisognerebbe rendersi conto. (Vittorio Gassman)

LA POLITICA DEI FESTIVAL - L'istituzione festival sembra brancolare in un vuoto di idee. Ha cessato di essere un punto di autentica aggregazione di artisti. Non censisce, non sceglie, non scandaglia, non fa opinione. Vive in una stabilità apparente, che chiamerei formale. La crisi può essere la spia di un logoramento irreversibile, e allora forse è necessario cambiare in modo radicale. Il grande polverone sollevato da proposte disorientanti sembra favorire, del resto, un'inventata concezione del potere e del suo rapporto con la comunità attraverso lo spettacolo. Non c'è ricerca di partecipazione vera, non c'è liberazione di istanze culturali particolari. Ma la crisi può anche essere lo specchio di un disagio specifico che riflette quello generale in cui si dibatte il teatro italiano, e allora sarebbe bene indagare come il teatro si produce, quanto costa e perché circolino alcuni spettacoli ed altri no. Può essere, invece, la spia di disamore politico che si riflette sui finanziamenti castrando definitivamente manifestazioni di livello. Può essere il risultato di una progettualità miope che concentra i suoi sforzi nell'arco dei soli mesi «caldi» e poco più mantenendosi del tutto assente nel corso dell'anno nei grandi bacini d'utenza

turistica soprattutto estiva, ma anche sostanzialmente estranea a quell'idea di «rassegna» che in Italia sembra uno dei modi in cui è possibile definire un festival e anche la sua politica. (Maria Grazia Gregori)

TEATRO E RADIO - Mentre venivamo criticati o più spesso ignorati, noi della radio Rai abbiamo offerto negli ultimi dieci anni trecentocinquanta mila giornate di lavoro a migliaia di attori, abbiamo prodotto un ricchissimo archivio di registrazioni di prosa di elevata qualità aperto a notevoli possibilità di sfruttamento commerciale, abbiamo rintracciato in un nostro deposito periferico materiale storico (circa venticinquemila dattiloscritti) tra cui copioni di prosa relativi ad opere la cui datazione è compresa nel periodo 1928-1970. Materiale da sistemare, inventariare, valutare.

Per l'avvenire abbiamo insieme una sfida da affrontare; assicurare al teatro e alla radio i bambini, i ragazzi ed in parte i giovani. Dobbiamo evitare che le nuove tecnologie, quelle che conosciamo e quelle che sicuramente verranno inventate e che perciò ancora non conosciamo, egemonizzino gli interessi degli adulti di domani. (Corrado Guerzoni)

LA DRAMMATURGIA RADIOFONICA - Viviamo una fase di passaggio, sia per la vita teatrale sia per il sistema radiofonico. È una fase difficile, che può essere superata solo se c'è la volontà di farlo. Non posso tuttavia non osservare che dei processi tecnologici, produttivi, finanziari, organizzativi e distributivi, che potrebbero in qualche modo rimettere in movimento il sistema radiofonico, pubblico e privato, poco si è discusso. Nonostante l'approvazione di un recente documento sulla ristrutturazione della radio, la stessa Rai tarda a mettere in campo una strategia realmente innovativa in questo comparto. Se si continua di questo passo il sistema di comunicazione del Paese rischia di perdere un elemento di grande potenzialità e ricchezza che, per ragioni non chiare, è stato tenuto ai margini di quel processo d'integrazione fra media diversi sul quale è cresciuta, in Italia ma non solo in Italia, la grande platea comunicativa nell'ultimo decennio. (Franco Monteleone)

LE SCUOLE DI TEATRO - Uno dei fenomeni più caratteristici della realtà teatrale italiana di questi anni è la sorprendente e a tratti farraginosa espansione del settore formativo: ad un nucleo portante costituito da una decina di scuole ad attività continuativa e a struttura professionale si sono infatti aggiunti i corsi più o meno stabili tenuti da gruppi, compagnie, teatri di media o piccola dimensione, e a questi l'impressionante fioritura di seminari, laboratori, stage variamente occasionali che ormai quasi ovunque appaiono e scompaiono nel giro di poche settimane, e che costituiscono per altro la prima e la principale modalità di approccio al teatro per un enorme numero di ragazzi.

È una situazione che riflette, ovviamente, l'enorme aumento della domanda di accesso ad un mestiere che attira, a volte un po' genericamente, le fasce più «creative» di una popolazione giovanile cui peraltro la scuola tradizionale non fornisce in alcun modo informazioni, spunti od occasioni per accostarsi in altra forma al teatro. Ma è anche — temo — il segno delle conseguenze perniciose di una sottoccupazione artistica, per cui molti attori o registi o gruppi non tra i più affermati, per sopravvivere o garantire sopravvivenza al proprio lavoro, ripiegano sull'insegnamento di una professione che non hanno spesso avuto essi stessi il tempo di maturare.

Si tratta, come si può facilmente capire, di uno stato di cose che, nella sua dimensione incontrollata e incontrollabile, apre ovviamente spazio a molta improvvisazione, a molta approssimazione ed anche a qualche imbroglio. (Renato Palazzi)

IL SISTEMA TEATRALE DI MILANO - Ciò che caratterizza il «sistema teatrale» milanese e lo rende — pur tra inevitabile carenze e contraddizioni — un insieme organico in qualche modo unico, è un disegno integrato e coordinato di collaborazione e di scambio fra la civica amministrazione e una serie di entità teatrali caratterizzate da una parti-

colare vocazione a inserirsi nei tessuti connettivi della città: un'impostazione che, storicamente, risale forse al fatto che qui, e non altrove, è nato il primo teatro pubblico italiano, che qui, e non altrove, Grassi e Strehler hanno elaborato una loro particolare idea di teatro al servizio della collettività.

La convenzione che oggi lega l'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano a sei diverse e variegiate espressioni della realtà teatrale milanese — il Teatro Franco Parenti e il Porta Romana, l'Elfo e il Crt, il Verdi e il Filodrammatici — non è infatti contrassegnata unicamente dalla stabilità di un riconoscimento contributivo costante da parte della Civica Amministrazione: ma — nel sancire impegni reciproci di scambio, progettazione verso obiettivi comuni, continuità e qualità di proposte — detta clausole e regole del gioco, stabilisce i fini ultimi cui il contributo è legato. (Marco Parini)

TEATRO E VIDEO - Esiste un teatro che è un sottoprodotto della televisione (e del cinema): quando personaggi di fama televisiva vengono a riscuotere il loro successo sul palcoscenico, con spettacoli che avrebbero di per sé scarso interesse. Esiste una televisione che è un sottoprodotto del teatro: riprese sciatte e improvvisate di allestimenti più o meno dignitosi, destinate a scadere nell'indifferenza e nella routine, che a lungo andare allontanano il pubblico da un teatro giudicato (a ragione) noioso e monotono.

Ma esiste anche — e gli esempi sono numerosi — un rapporto tra teatro e video che arricchisce entrambi, senza far torto all'uno o all'altro, che permette a uno spettacolo di raggiungere un pubblico incomparabilmente più vasto e che forse può contribuire all'educazione di un nuovo pubblico teatrale.

In Italia, finora, abbiamo molti esempi del primo e secondo genere. Ne abbiamo invece pochissimi del terzo. Per fare in modo che diventino più numerosi, è necessaria una politica organica a lungo termine.

Se si ritiene che lo Stato debba in qualche misura difendere e valorizzare il patrimonio culturale della nazione, diffondendo le sue realizzazioni più notevoli; se si ritiene che il teatro sia ancora vivo, che abbia qualcosa da comunicare al pubblico e alla società, il rapporto tra teatro e video è uno dei nodi centrali: dal suo sviluppo dipende lo sviluppo di tutto il teatro. (Oliviero Ponte di Pino)

IL TEATRO PER I RAGAZZI - Il teatro per i ragazzi nasce negli anni '70 all'interno di quel grogiolo di movimenti culturali progressisti che segnarono profondamente la società italiana. Esso è figlio di un intreccio tra esigenze di rinnovamento artistico della scena teatrale (cioè a stretto contatto con quello che sarà poi definito teatro di sperimentazione, ancora oggi insieme delineando un comune territorio di volontà di ricerca di nuove forme teatrali) di rinnovamento delle tradizioni educative e pedagogiche, e infine ha origine anche da un orizzonte utopico profondo di diversa organizzazione sociale del lavoro.

Ma è indubbio che ora il teatro ragazzi, come del resto tutto il teatro nato dagli anni '70, essendo nel tempo cresciuto e avendo maturato scelte e posizioni, si trovi in un momento critico difficile. E se per il resto del teatro, che ha parametri produttivi tradizionali e per così dire riconosciuto dalla tradizione, il momento attuale di ridefinizione appare più normalizzante, per questo nostro teatro invece riaffiorano diffidenze e incomprensioni sospette, con il rischio concreto di non riconoscere e annullare di fatto un patrimonio di esperienze «altre», fecondamente «altre» in nuovi ghetti marginalizzati o peggio in un tentativo di sommare nell'omologazione la diversità che questo teatro rappresenta. (Letizia Quintavalla)

L'EDITORIA TEATRALE - Non sembra dubbio che l'editoria teatrale debba essere compresa in un piano generale di riordino del sistema teatrale italiano. Più concretamente, l'attesa Legge organica sul Teatro deve prevedere espressamente la circolazione di una cultura teatrale che comprenda la tutela delle iniziative editoriali relative.

Strumento idoneo per sostenere, diffondere e inventariare con moderni strumenti di archivio il libro di e sul Teatro sembra essere l'Ente Teatrale Italiano. Munito di uno strumento operativo specifico e con l'ausilio di esperti, l'Ente potrebbe impostare la realizzazione di un certo numero di iniziative a breve e a più lungo termine, come ad esempio: un convegno sull'editoria teatrale, di impegno pluridisciplinare; l'insediamento di una commissione di studio per una Enciclopedia generale dello Spettacolo che risponda alle attuali esigenze degli studiosi, ed abbia un taglio europeo; il coordinamento e la razionalizzazione delle iniziative editoriali dei Teatri Pubblici, delle Università, degli enti e organismi teatrali in genere, in questo quadro prevedendo iniziative a tutela di opere, collane e periodici di particolare rilevanza; l'assorbimento della produzione dell'editoria teatrale attraverso le strutture del Teatro, le biblioteche universitarie, gli strumenti operativi dei ministeri della Pubblica Istruzione e dello Spettacolo e degli Enti locali; la promozione del libro di Teatro, stimolando iniziative in questo senso da parte dei centri studi dei Teatri Stabili, del Museo dell'Attore di Genova, dell'Associazione Critici di Teatro, delle Facoltà di Teatro delle Università; il sostegno anche finanziario, diretto o indiretto, di progetti editoriali di particolare significato e rilievo; l'assegnazione di borse di studio per incentivare tesi e ricerche universitarie sul Teatro e relativa stampa. (Ugo Ronfani)

IL TEATRO DANZA - La nascita del Teatro danza in Italia può essere ricondotta all'inizio degli an-

ni Ottanta, con alcuni coreografi e gruppi (Sieni, Cosimi, Monteverde, Latour, Sosta Palmizi) che iniziano un lavoro specifico, parallelamente alla risonanza che suscita il teatro danza della Bausch, della Carlson e all'attenzione sempre maggiore verso la coreografia americana.

Nel corso del decennio la situazione è mutata in maniera considerevole, soprattutto per quanto riguarda la crescita delle compagnie, molto spesso invitate all'estero a festival su teatro danza e ricerca coreografica. In Italia persiste invece una situazione «improvvisata» di manifestazioni che si concentrano nel periodo estivo (del resto l'equazione: intrattenimento = danza è una logica ereditata dalla programmazione e dal «gusto televisivo»). Risulta evidente, insomma, l'assenza di punti di riferimento sia organizzativi che produttivi, e la totale mancanza di un'idea di circuito.

Mentre in Francia, come in altri Paesi europei (Belgio, Olanda, Spagna, Germania), diverse compagnie si stabiliscono in centri di produzione da loro gestiti, favorendo uno sviluppo sia organizzativo che artistico organico (dando vita alla *nouvelle danse*), in Italia le compagnie vanno strutturandosi indipendentemente da una programmazione mancante e dall'evidente carenza istituzionale in questo campo. Così, persistendo la totale assenza di un circuito di «danza», allo stesso tempo le istituzioni teatrali si trovano in grave difficoltà ad accogliere nella loro programmazione il lavoro di queste compagnie, in quanto tale attività non viene riconosciuta ai fini del contributo ministeriale. (Virgilio Sieni)

IL TEATRO DI POESIA - Insieme ad attori neodiplomati, gli attori dei *Magazzini* hanno animato a Prato un laboratorio sul Teatro di Poesia che ha avuto per tema *La Divina Commedia*. Il lavoro si è articolato in due fasi: un laboratorio e uno spettacolo, con relativa prima.

La fase laboratoriale è stata quella più propriamente pedagogica: studio dell'endecasillabo e della struttura della frase poetica, scomposizione recitativa del verso, drammaturgia, individuazione e costruzione del personaggio. Questa prima parte del lavoro tendeva non solo a fare arrivare gli attori al momento spettacolare con maggiore coscienza e preparazione; ma anche (e soprattutto) a dare loro una totale consapevolezza dei loro modi di ricerca espressiva: individuando al contempo l'idea di un lavoro dell'attore inteso come ininterrotto e alto artigianato.

La seconda fase, quella di preparazione spettacolare, composta di prove e di spettacolo, applicava i risultati del momento laboratoriale ad un oggetto specifico, lo spettacolo, sul quale verificare immediatamente i procedimenti elaborati nella fase precedente.

Se, in ultimo, mi chiedessero di cosa ho bisogno per continuare un lavoro di laboratorio e d'arte che, nel mio caso, ha dato un frutto così «singolare» in questi anni, dovrei rispondere che sento il bisogno di una «clausola» ministeriale specifica che salvaguardi la singolarità culturale e produttiva della mia esperienza (al di là dei risultati quantitativi) e della mia funzione all'interno del teatro italiano. (Federico Tiezzi)

LE OPINIONI DEI PARTECIPANTI

ODOARDO BERTANI, CRITICO - Mi sembra che per la prima volta un ministro, prima di varare la nuova legge, abbia voluto ascoltare le opinioni e saggiare gli umori del mondo teatrale. Credo che, al di là degli oscuri patteggiamenti, sia necessario trovare una linea duratura sulla quale il teatro possa crescere: del resto il teatro è sempre stato in crisi ed è sempre sopravvissuto ad ogni crisi.

MARIA GRAZIA GREGORI, CRITICO - Il teatro a gestione pubblica deve rifondare la propria identità diventando un luogo di progetto, dunque di produzione, migliorando la qualità degli spettacoli proposti. Non è affatto vero che la quantità del pubblico faccia fede della qualità dello spettacolo: è vero però che esistono molti teatri che possono lavorare in più direzioni, al fine di formare il proprio tipo di pubblico. Se non si instaura questo scambio continuo fra scena e pubblico, non può esistere la necessità del teatro.

SISTO DALLA PALMA, DOCENTE E DIRETTORE DEL CRT - Credo che si debba cercare un equilibrio complessivo del sistema, prendendo atto di quelli che sono stati i cambiamenti negli ultimi venti anni: questa è in realtà la prima legge di assetto del teatro italiano, che viene quindi a chiudere un periodo e ad aprirne un altro. È necessario considerare gli elementi caduti e quelli emergenti, in un clima di generale crisi del teatro nel prevaricare dei mass media e in una spinta alla spettacolarizzazione complessiva. I punti prioritari credo siano la creazione di istituti di realtà che permettano l'apertura verso i nove decimi di teatro «sommerso»: in questa definizione inserisco anche il teatro dei ragazzi e per i ragazzi, il teatro che viene a contatto con le realtà marginali, insomma quelle forme di teatralità che esulano dal professionismo teatrale. L'altro punto riguarda il collegamento tra Stato e realtà periferiche, da attuare attraverso l'articolazione di piani regionali.

ANDRÉ RUTH SHAMMAH, REGISTA E DIRETTORE DEL TEATRO FRANCO PARENTI - Bisogna recuperare la centralità del teatro pubblico, inteso come luogo di produzione, «casa» degli artisti, luogo dove sia possibile sperimentare nuovi metodi di lavoro, nuove forme espressive, nuove drammaturgie, in modo da non subire il mercato, ma da condizionarlo. È necessario poi di-

stinguere gli ambiti del teatro pubblico e privato non attraverso aridi schemi, anche giuridici, ma considerando la fondamentale differenza del prodotto artistico che ne deriva. Vi è un pari diritto a esistere delle diverse realtà teatrali, ed è importante che finalmente anche da noi si inizi a percepire la coesistenza di pubblico e privato attraverso una differenza di funzioni all'interno della società teatrale.

FRANCO MONTELEONE, CAPOSTRUTTURISTA RADIOTRE - Credo che il teatro italiano sia in una crisi gravissima, una crisi di idee soprattutto, che riguarda la drammaturgia come le soluzioni registiche, fatte rarissime eccezioni. Per quanto riguarda il pubblico, penso che sarebbe opportuno fare una ricerca di mercato per sondare i gusti e le aspettative del pubblico. È importante, secondo me, iniziare a pensare al teatro anche in termini di marketing: il prodotto teatrale è una merce, dal momento che richiede finanziamenti e investimenti. Questo deve renderci ancora più attenti verso i reali bisogni di cultura dello spettatore, che non ritengo, nonostante i danni irreversibili provocati dalla televisione, sia del tutto massificato. Il pubblico potenziale del teatro è certamente più ampio di quello che risulta dal numero dei biglietti venduti, e in questo senso la radio e la televisione possono agire da indispensabili strumenti informativi.

ENRICO REMBADO, DIRETTORE DEL FESTIVAL DI BORGIO VEREZZI - Desidererei che l'attenzione della legge si puntasse non solo sul teatro pubblico e privato, ma anche sulla situazione dei festival che, considerando le manifestazioni più importanti, si riducono ad una ventina. Per un festival il problema principale è costituito dal ritardo con cui viene versato il contributo ministeriale e dall'impossibilità di conoscere in precedenza l'entità del contributo stesso. Vorremmo che la legge contemplasse uno statuto uguale per tutti i festival, dove si stabilisca chi debba assumersi la direzione artistica, evitando la semplice spartizione a livello politico e promuovendo la competenza.

NUCCIO MESSINA, DIRETTORE DI VENETO TEATRO - Dal momento che i finanziamenti per il teatro sono stati drasticamente ridotti, credo che il ministero debba operare delle scelte molto precise. Come priorità assolute io metterei l'investi-

mento e la continuità che sono assicurati dalle strutture stabili, non intese solo come centri pubblici, ma anche i punti di riferimento del teatro di ricerca, per ragazzi, ecc.. Promuoverei quindi, accanto ad una struttura nazionale del teatro tradizionale, anche una struttura nazionale del teatro per i ragazzi e per la ricerca.

ANTONIO CALENDIA, REGISTA - Il teatro pubblico dovrebbe investire sui giovani autori, sui giovani registi, per favorire un ricambio altrimenti quasi impossibile. Proprio perché protetto dai rischi, in qualche modo, il teatro pubblico dovrebbe dedicarsi a operazioni di *realpolitik*, promuovendo la nuova drammaturgia e fornendo quindi al teatro uno degli elementi vitali. Inoltre credo che il teatro pubblico dovrebbe gestire meglio le risorse disponibili e, ad esempio, investire sul territorio, ampliando la propria possibilità di intervento.

MILLA SANNONER, ATTRICE - Sono fiduciosa nell'operato di Tognoli, poiché per la prima volta abbiamo un ministro che conosce il teatro e quindi l'ambito da riformare. Credo però che nel convegno non tutti i problemi siano stati affrontati, fra cui quello, gravissimo, della sopravvivenza dell'attore. È necessario difendere una categoria che è indifesa contro tutto: a parte pochissime eccezioni, l'attore (e intendo non il debuttante, ma chi ha sulle spalle un certo bagaglio di esperienze artistiche) trova enormi difficoltà a vivere con una paga bassissima, ad aggiornarsi, a girare il mondo. Non esiste cassa integrazione, mentre la pensione viene trattenuta se l'artista ha qualche ingaggio. Per quanto riguarda l'educazione del pubblico, credo che la Rai abbia il dovere di proporre il teatro in tv: come è rinato un certo gusto per la musica attraverso la televisione, attraverso lo stesso mezzo, lentamente si può riavvicinare la gente al teatro e nello stesso tempo soddisfare certe esigenze già presenti, dimostrate dall'affollamento dei teatri di provincia.

EMANUELE BANTERLE, REGISTA - Rispetto agli altri Paesi d'Europa, in Italia non esiste un modello teatrale definito. Di conseguenza vi è la compresenza di più esperienze che determinano la vita teatrale. Nel passato o si è cercato di inventarci un sistema teorico da applicare, o si è proceduto legislativamente attraverso la pura registrazione dei

LE OPINIONI DEI PARTECIPANTI

Per un rilancio progettuale dei Teatri stabili pubblici

Un documento dell'Associazione dei teatri stabili pubblici è stato fatto circolare al convegno di Milano. Trattavasi di un esposto presentato al ministro Tognoli dal presidente dell'Atsp, Nuccio Messina, in occasione dell'emanazione del decreto ministeriale sugli statuti omologhi. «Riteniamo — si legge nel documento — che sia necessario premettere ad una nuova normativa sui teatri stabili a gestione pubblica ragioni e motivazioni che definiscono specificità di funzioni e principi informatori del teatro pubblico. Un teatro pubblico non può che essere istituto di cultura, quindi riferimento, architrave, struttura portante nel sistema di idee e nel colloquio con la città. E più precisamente dev'essere un teatro d'arte, secondo quella tradizione che dalle soglie dell'età moderna al '90 ha rifondata, istituzionalizzandola, la forma teatro.

Un progetto di teatro stabile, quindi, non può che essere un progetto ambizioso, momento altissimo della cultura del territorio in cui è radicato, il momento per eccellenza dell'antropologia di quel territorio. E conveniamo con il ministero che spetta alla direzione del teatro formulare questa progettualità, con impegno organico almeno quinquennale.

Il teatro pubblico, riappropriandosi pienamente della forma teatro, dovrà creare aziende che, attraverso i loro laboratori — dai centri studi alle scuole — siano capaci di verificare tutti i possibili modi del linguaggio teatrale per fissare i momenti diversi della loro capacità di colloquio. In questo senso, il rapporto permanente tra l'associazione dei teatri pubblici e il ministero, attraverso la conferenza dei direttori, diventa la camera di compensazione delle singole progettualità, facendole confluire nella struttura unitaria del teatro nazionale.

Il potenziamento, anche in termini economici, di questa struttura nazionale eviterà sprechi e darà organicità alle scelte politiche dello Stato e degli Enti locali, consentendo una redditività culturale di gran lunga superiore all'investimento.

Vorremmo ricordare infine — conclude il documento dell'Atsp — che il teatro pubblico non è chiamato come una qualunque compagnia di spettacolo a misurarsi con la logica occasionale della confezione e del gradimento, ma deve farsi carico della crisi degli istituti del teatro, facendogli riconquistare la perdita ritualità, anche se ciò dovesse significare l'azzeramento dell'esistente per il rilancio delle nostre aziende come istituti di cultura e teatri d'arte». □

dati di fatto. Mentre per il primo modo è chiaro il rischio di astrattezza, per il secondo spesso non si è valutato abbastanza il rischio di creare una «giungla». D'altra parte dagli interventi è venuto fuori anche il problema fondamentale del teatro italiano, quello della ricerca di una propria identità. Mi sembra tutto sommato che ci si stia orientando nella direzione giusta, cioè nella direzione del «mettere ordine» in queste molteplici esigenze di rinnovamento. L'importante è salvaguardare comunque la libertà di esistenza e di crescita di tutte le espressioni del teatro attraverso regole chiare e riconosciute da tutti.

BRUNO D'ALESSANDRO, DIRETTORE DELL'ETI - Finalmente il teatro italiano sembra maturo per scrollarsi di dosso ambizioni sbagliate e velleità per mirare alto, alla qualità degli spettacoli. Non è poi vero che le risorse non bastano mai: sarebbero sufficienti se solo fossero distribuite a chi veramente fa un teatro d'arte. È arrivato il momento, e in questo convegno è apparso chiaro, di abbandonare quel condizionamento ideologico che portava a ritenere che chiunque potesse fare teatro. La qualità si recupera affidando il lavoro a quelle personalità che veramente possono incidere nella cultura teatrale.

GIANCARLO COBELLI, REGISTA - I mali del sistema teatrale consistono nel fatto che si fa di tutto tranne che il teatro: si fa il mercantilismo, il supermarket, si vendono le vacche, si affittano i vitelli, le stalle. Tutto questo non ha niente a che vedere con il profumo del sogno del teatro. Se fossi il ministro Tognoli butterei tutto per aria e ricomincerei daccapo. Questo è quanto posso dire; purtroppo io sono un utopico e non un pratico; mi rendo conto che ci sono dei problemi, veri e propri nodi che il ministro deve affrontare e cercare di risolvere. Le mie più che idee in proposito sono delle non-idee: credo infatti che il teatro si debba fondare su queste. Avere tante, troppe idee porta lontano da quella che è la vera essenza del teatro.

RENATO BORSONI, OPERATORE TEATRALE - Mi sembra che i mali peggiori del teatro siano stati indicati molto bene da Massimo Castri, pri-

mo fra tutti l'eccessivo interesse che la politica ha dedicato negli ultimi tempi. Quando la politica si occupa troppo dei fatti culturali e professionali le cose non funzionano come dovrebbero. Da qui il degrado al quale Castri alludeva, e che è davanti agli occhi di tutti. Non credo che il teatro in sé, come struttura (attori, registi, addetti ai lavori), abbia grandi colpe dello stato attuale delle cose. Credo invece che le responsabilità vengano in gran parte dall'esterno, da una generale mancanza di programmazione che dagli alti gradi dello Stato si infila fino agli enti locali. Giustissima l'intenzione enunciata oggi dallo stesso ministro Tognoli di considerare il teatro a gestione pubblica come l'asse portante di tutto il sistema teatrale italiano. Io e tanti altri da tempo ci battiamo in questa direzione. Il ministro ha visto giusto: se in Italia funzionerà un sistema teatrale pubblico controllato dal pubblico, credo che tutto il resto del teatro possa più autorevolmente autogovernarsi.

FIORENZO GRASSI, DIRETTORE DEL TEATRO DI PORTA ROMANA - Lo stato attuale è di vivacità artistica e confusione imprenditoriale e aziendale. Credo che si debbano razionalizzare le risorse, che non sono molte, e classificare le attività imprenditoriali. Condivido l'idea di evidenziare una zona di teatro «porta bandiera», quindi pubblica e nazionale. Riflettere sull'apporto del privato, sull'utilità magari di una *joint venture* tra capitale pubblico e privato, curando le insidie della burocratizzazione. È importante acquisire uno stato di diritto che il teatro non ha, procedendo con una legge giusta, che fotografi lo stato attuale aprendo il futuro.

GIORDANO ROTA, DIRETTORE DEL TEATRO NAZIONALE - Lo stato attuale è lo stato permanente del teatro: se manca la qualità il pubblico non viene. Sono favorevole alle proposte di Tognoli, spero che possano aiutare il teatro. La cosa più urgente rimane l'apporto finanziario, personalmente credo poco ai discorsi teorici; sono necessari i mezzi che ci consentano di far fronte agli impegni quotidiani. Il finanziamento è in rapporto diretto con la qualità. Sappiamo però che una

legge non può «inventare» dei buoni attori o registi, può favorire le condizioni affinché si possa lavorare meglio.

ANGELO LONGONI, DRAMMATURGO - Esistono dei barlumi di distacco dal teatro tradizionale e il pubblico sta cominciando a rendersi conto che si può fare teatro anche in un altro modo, inventando delle storie nuove che riguardino il presente che viviamo. Il pubblico non è più così distratto mentre la critica in buona parte lo è mostrandosi ancora refrattaria al linguaggio contemporaneo. Approvo con speranza la linea Tognoli; spero che ci sia sempre più spazio per spettacoli «vivi». Priorità: dare spazio e finanziamenti ai giovani e non fossilizzarsi con persone che continuano a coltivare il loro orticello privato. Il male più grosso del teatro italiano è la scarsa considerazione che si ha del pubblico: non esiste una struttura forte e organizzata, di informazione, di promozione, di diffusione e di marketing.

RENZO TIAN, CRITICO - Lo stato del teatro attuale è deludente: siamo di fronte a stagioni che tendono sempre di più all'appiattimento, alla routine. Ci si rifugia nel sicuro, non si rischia col nuovo. Non si può non sottoscrivere la linea Tognoli, perché dettata da ragioni di buon senso, ma ci sono ancora molti sprechi e punti morti sia nel meccanismo di finanziamento statale, sia nei criteri di produzione. C'è un nodo da sciogliere assolutamente, quello del rapporto con le istituzioni, intese come organismi capaci di formulare progetti e di realizzare spettacoli di qualità, che lentamente viene a mancare perché sostituita da uno standard medio. Bisognerebbe assicurare una selezione delle iniziative basata prevalentemente sul criterio della qualità. Il teatro pubblico deve essere più legato a un'idea di stanzialità, bisogna sottrarre le compagnie più importanti alla condanna del nomadismo, mettere ordine nei costi, fare opera capillare e intelligente di preparazione del pubblico.

RENATO NICOLINI - Sono molto pessimista; la legge, se arriva, arriva quando i giochi sono fatti. Purtroppo le linee di tendenza della legge, iniziate con Carraro, sono velleitarie e confuse. Si sta creando uno schema secondo il quale lo spazio tv è più importante e manageriale. Inoltre, se il fondo statale per lo spettacolo viene diminuito è difficile persuadere qualche privato a fare le veci dello Stato. Si corre il rischio che, nello sbanding generale, anche la parte più nobile del teatro (il teatro di regia) sia costretta, per sopravvivere, a scendere a patti col ministero, spesso a scapito della qualità produttiva. Priorità: ci vorrebbe un progetto di riforma che consideri lo spettacolo nel suo complesso (teatro, cinema e tv) e che si concentri sull'essenziale: quantità del finanziamento pubblico, rapporto Stato-Regione, rapporto intervento pubblico-intervento privato, formazione degli attori, delegificazione, diminuzione del potere del ministero. Vorrei che il ministero lasciasse il posto di protagonista ai protagonisti veri (forze private e autonomie locali) e che ci fosse una maggiore chiarezza per quel che riguarda la ripartizione dei fondi.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI, DRAMMATURGO - L'impressione che ho è di totale disgregazione, di completa estraneità a quello che succede. Manca un tessuto culturale dietro il teatro, cosa di cui risente anche il pubblico. Occorre riconoscere le esperienze più vitali che esistono, aprire nuove possibilità di ricerca, fare un grosso lavoro sul territorio per ritrovare un contatto con il pubblico. Per quel che riguarda la linea Tognoli qualsiasi rinnovamento non può che far bene. Alla base di tutto credo sia importante fondarsi su criteri di qualità e di necessità del lavoro che si fa.

GUIDO DE MONTICELLI, REGISTA - Sento la mancanza della possibilità di avere compagnie stabili, di una casa per stabilire linee di continuità. C'è disgregazione, manca la possibilità di coagularsi con altre forze in modo da sentirsi utili a qualcosa.

ALLA SCALA E' STATO UN TRIONFO. POSSIAMO REPLICARLO NEL VOSTRO TEATRO.



La Scala di Milano ha inaugurato la stagione con un grande evento: il debutto della nuova Biglietteria Elettronica. Grazie al nostro know-how e ad una tecnologia tutta italiana, abbiamo creato un sistema che consente agli spettatori di scegliere comodamente il proprio posto. Che emette biglietti e tessere di abbonamento senza alcuna possibilità di errore. Che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle vendite e delle prenota-

zioni, la contabilità di cassa e il borderò.

Il tutto in tempi estremamente ridotti, in un contesto di totale trasparenza. Per la sovrintendenza del teatro milanese che, su tutte, ha preferito la nostra tecnologia,



i risultati non sono mancati: un sensibile aumento delle presenze e quindi un incremento degli incassi già dalle prime rappresentazioni. Ecco perché parliamo di un "trionfo", che la nostra Biglietteria Elettronica è già pronta a replicare in un altro importante Teatro: il vostro.

DANIELE LEONI SOFTWARE
sistemi e progetti di Informatica

via Matteotti, 48/1 - 48022 Lugo (Ra) Italy
tel. 0545/34027 - fax 30823 - unix 30603

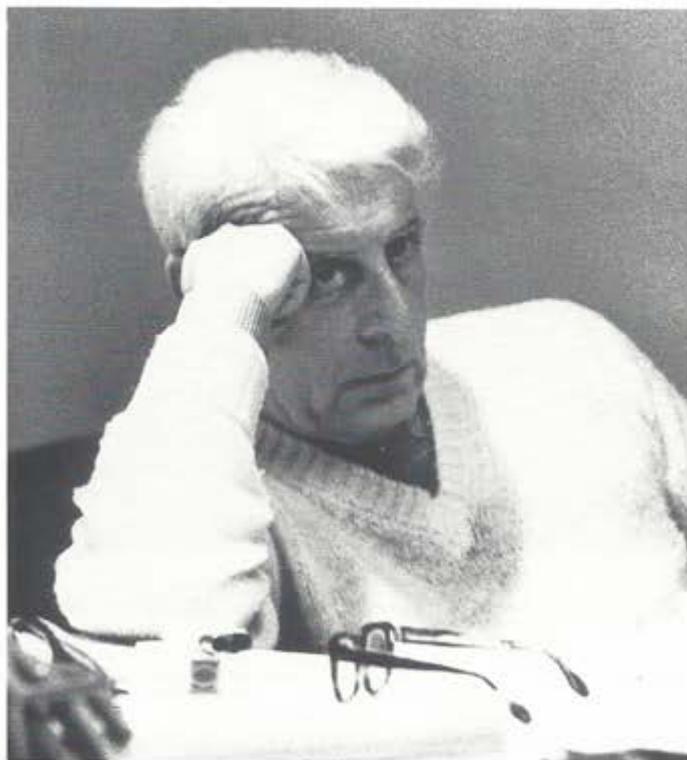
RIVENDITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

IVO CHIESA INTERVIENE NELLA POLEMICA

GLI ABBONAMENTI SONO LA ROVINA DEL TEATRO?

Se è vero che i potentati teatrali impongono al pubblico spettacoli scadenti, il preveduto salvaguarda le esigenze della programmazione - La via giusta è piuttosto il risanamento rigoroso del circuito distributivo.

IVO CHIESA



È sempre meglio onorare un impegno in ritardo che mancarvi del tutto.

Mi aveva stimolato a prenderlo, questo impegno, un editoriale di *Hystrio* risalente a mesi fa, che sosteneva la necessità di una profonda riforma del sistema teatrale italiano, da ottenersi attraverso la legge che si attende da quasi cinquant'anni.

Venivano anche indicati i mali da curare, i guasti cui porre riparo e i vizi da correggere, composti in un elenco che mi trova sostanzialmente consenziente. Anzi, potrei volentieri arricchirlo.

Su una sola cosa non sono d'accordo: là dove l'editoriale si dedica per un buon terzo ad un'invettiva contro il sistema degli abbonamenti, facendolo quindi figurare come la malattia più grave della nostra scena.

Non è così. È il contrario di così. E del resto l'editorialista invita ad una «revisione» del sistema degli abbonamenti, non alla sua abolizione.

È facile immaginare che l'ipotesi di una revisione riguardi la formula più diffusa e più «ingessante», per usare un'espressione cara a Dario Fo, quella cioè basata su «posti fissi» per un determinato nume-

ro di spettacoli altrettanto prefissati, senza possibilità di scelta da parte degli spettatori.

Bisogna riconoscere che questa formula non solo «addormenta la coscienza critica dello spettatore», come sostiene *Hystrio*, e non solo consente di far vivere per un'intera stagione anche spettacoli non riusciti, ma arriva addirittura a dar luogo — ecco una cosa che va finalmente *gridata* — ad un fenomeno proprio brutto e privo di confronti nel mondo: quando un'impresa, pubblica o privata, ha abbastanza potere, riesce perfino a imporre per una seconda stagione spettacoli di cui si è constatata lungo mesi di repliche la pochezza! E qui va detto con forza che se il pubblico, prima vittima, non ha difese, sono invece senza scuse i teatri ospitanti, che effettuano certe strannissime scelte o per quella mancanza di professionalità che anche nel settore della distribuzione si registra, sia pure in misura meno vistosa rispetto alla produzione, o per quei «patti leonini fra le maggiori unità di produzione» fatti sulla testa dello spettatore, cui sempre *Hystrio* accenna.

LE IDEE DI FO E LA REALTÀ

Non credo che correzioni alla particolare formula di cui parlo risulteranno facili per i molti teatri, privati e pubblici, che applicandola si assicurano a priori, e assicurano ai privilegiati spettacoli che ospitano, dei buoni, talvolta buonissimi incassi.

A questi teatri si potrà al massimo chiedere, penso, o l'affiancamento di una seconda formula più aperta a libere scelte degli spettatori, o una composizione dei repertori «per posti fissi» capace di unire spettacoli scelti sul solo metro della qualità a quelli commercialmente più forti, da cui riceverebbero un aiuto indiretto, oppure tutte e due queste cose.

Ma se nessuno di questi accorgimenti, o altri, dovesse risultare applicabile, non esito ad affermare che il mantenimento dello status attuale, per portatore che sia di tutti gli immaginabili guasti, è preferibile alla sua abolizione: invocata talvolta a livelli particolarmente autorevoli: basti citare ancora Dario Fo, che ha il solo torto di non pensare che ben pochi spettacoli possono fare a meno di quelle «difese» che ai suoi non occorrono.

Si avrebbero infatti conseguenze ben diverse da quelle generosamente immaginate da *Hystrio*. In particolare non verrebbero affatto «scoraggiate», come si sostiene, le «produzioni di facile consumo», che sarebbero invece le sole in grado di sopravvivere: e neppure tutte, visto che solo le più forti *commercialmente* fra esse potrebbero affrontare stagioni «fuori abbonamento» con esiti di botteghino sufficienti. Si tratterebbe di pochi, pochissimi spettacoli. Non ci si deve infatti lasciarsi fuorviare dagli «incassi da abbonamento» che alcune fra le compagnie dotate di maggior potere trovano belli e pronti anche nei loro momenti meno felici, in teatri che li realizzano a priori in misurata che arrivano ai 15/16 milioni per recita, prescindendo quindi dalla qualità, commerciale o no, degli spettacoli stessi. (Al riguardo, un'altra verità va detta: vuoi per la fortissima incidenza del «preveduto» sull'incasso globale, vuoi perché neppure le «teniture», che

hanno in genere durate standard per farle coincidere con le tranquille recite in abbonamento, ci danno indicazioni; non disponiamo ormai più di un metro capace di darci un'informazione oggettiva sui «successi», o meno, delle diverse compagnie).

Poiché parlo — quando le dico bisognose comunque di un sostegno — di compagnie che sono pur sempre fra le più forti sul mercato, è facile immaginare quello che accadrebbe alle altre, via via meno provviste di quei «nomi» che costituiscono in pratica il motivo principalissimo, se non unico, capace di invogliare una parte della nostra società a recarsi a teatro.

Non c'è davvero da stupirsi. Lo stessissimo e assai naturale fenomeno si verifica dovunque nel mondo, come ad esempio ha potuto constatare in Francia il ministero della Cultura attraverso un sondaggio condotto un paio d'anni fa e che ha sancito come siano i nomi degli attori a costituire il primissimo motivo di scelta da parte del pubblico. Ora, poiché il numero delle vere stars è limitatissimo, e poiché è opportuno mettere in atto tutto quanto può favorire l'incontro del pubblico anche con attori che artisticamente nulla hanno magari da invidiare ai colleghi più popolari, nonché con spettacoli di miglior qualità, come spesso accade, di quelli costruiti in funzione delle suddette stars (le cui doti di interpreti, tra l'altro, non sempre sono pari alla notorietà), si deve portare al posto d'onore il tema dell'organizzazione del pubblico.

Anzitutto perché non si può fare teatro di qualità (e in un certo senso il teatro *tout court*, come abbiamo visto, salve eccezioni da contare sulle dita delle mani) in assenza d'una accuratissima organizzazione del pubblico: compreso — ma certo! — l'aspetto costituito dagli abbonamenti.

E in secondo luogo perché il tema della promozione si può imporlo come un dovere ineludibile a tutti, mentre non si può imporre a tutti, per esempio, di avere talento.

UNA PENURIA DI TALENTI

Guardiamoci negli occhi ed ammettiamo finalmente che è vero quello che io e pochi altri (oggi il numero è aumentato) andiamo affermando da una quindicina d'anni, che è vero cioè che il teatro italiano ha smesso di tenersi a quel livello di valore europeo che ha avuto per i primi tre decenni dal dopoguerra (*nel suo insieme*, si badi, per merito di un gruppo assai nutrito di realtà, pubbliche e private, assolutamente indiscutibili); e che è vero dunque che di talenti ne circolano pochi, o vengono espressi male, o evitano — che è il dato più inquietante — di accompagnarsi fra loro in modo da ottenere quei risultati di valore assoluto che solo i grandi complessi, e ben diretti, possono assicurare.

Contro un siffatto decadimento si può fare ben poco. In particolare non si può commissionare talento o, addirittura, genialità. Tutt'al più si potrà vedere meglio impiegato quel tanto che ne esiste, di questa merce rara, se il ministero perverrà ad una Legge finalizzata ad unire forze anziché disperderle (che è il più grande dei nostri mali attuali).

Invece le strade dell'organizzazione sono più facili, richiedendo soltanto competenza, diligenza e onestà nell'operare. Queste qualità, minori eppure non diffuse, valgono anche per la produzione, naturalmente, ma se ne può meglio imporre il dovere alla distribuzione, i cui compiti dovrebbero essere, anche se la realtà sembra dirci il contrario, molto più semplici.

E qui davvero i controlli del ministero sulla serietà e la concretezza del lavoro promozionale condotto dagli Stabili pubblici e privati, dai circuiti e dall'esercizio (è inaccettabile che uno stesso spettacolo, di qualità ma privo di chiamata, effettui buoni incassi nei teatri «organizzati» e passi a incassi vicini allo zero in altre sedi), i controlli del ministero, dicevo, dovrebbero essere rigorosissimi, così da risanare la rete distributiva, così da farla capace di influire beneficamente anche sulla produzione.

TROPPE STRUTTURE MEDIOCRI

Nel campo della distribuzione, l'organizzazione vuol dire molte cose, a partire dall'attenzione alle strutture, troppo numerose nel nostro Paese per essere tutte dotate di requisiti accettabili. Ma vuol dire anzitutto cura nel promuovere l'afflusso e l'affinamento del pubblico. Per tornare al più limitato impegno preso, so bene che il sistema degli abbonamenti rappresenta nell'opera indicata il momento più elementare, più comodo, in un certo senso più rozzo (basti pensare al lavoro da fare nelle università e nelle scuole, dove la produzione può partire da dati di cultura e da momenti didattici). Ma ripeto che dev'essere ritenuto non eliminabile, e perfino che in molti casi si deve accettare che non sia modificabile: per esempio l'abbonamento con scelta libera (che in un certo senso non è neppure un

abbonamento, significando semplicemente una prevendita globale di posti a prezzo ridotto, senza nessun effetto ingessante o sclerotizzante) può essere adottato soltanto in presenza di cartelloni con ventitrenta titoli, che sono tecnicamente impossibili per esempio nei teatri di Roma e di Milano più accorsi.

Tenerceli comunque, allora, questi sistemi così criticati? Per forza, con la speranza che ovunque si pensi, sì, agli interessi delle compagnie commercialmente più forti (come del resto è inevitabile, se si vogliono risultati economicamente cospicui), ma anche a quelli di tutto il buon teatro meno dotato di elementi di richiamo: nel pensiero che è soprattutto per quest'ultimo che l'organizzazione del pubblico è necessaria.

E senza scandalizzarcene. Accade dovunque. Quando gli amici del Théâtre National Populaire dispongono di uno dei Molière di Planchon con Claude Brasseur o Michel Serreau come *vedettes*, portano questi spettacoli al privato Théâtre Mogador, sicuri di riempire ogni sera quella immensa sala consacrata ai grandi spettacoli commerciali e priva di abbonati, ma quando hanno fra le mani *Feroé la nuit* di Michel Deutsch con regia di Lavaudant, spettacolo affascinante ma totalmente privo di «chiamata», rinuncerebbero a Parigi se non trovasse il municipale Théâtre de la Ville disposto, con i suoi abbonati, ad una attenta ospitalità: limitatamente ai 15 giorni «in abbonamento», perché nella capitale del teatro lo spettacolo — che, lo giuro, era proprio splendido — non avrebbe trovato un pubblico spontaneo.

Anche quest'altra verità va detta: neppure oltre confine esistono pubblici meno distratti e superficiali di quello nostro di cui (giustamente) tanto ci lamentiamo.

Certo, non è un caso che il Mogador, come gli altri teatri privati parigini, non abbia abbonati, e il Théâtre de la Ville, come gli altri teatri pubblici parigini, invece sì. Ma questo è un altro discorso. Ci porterebbe troppo lontano. E per soprappiù in una zona nella quale non sono ormai più possibili (e risulterebbero del resto inopportuni, per non dire catastrofici) mutamenti radicali.

Anche sotto questo profilo è meglio attenersi a quella «nozione dell'interesse comune» che secondo Ugo Ronfani deve condizionare osservazioni e suggerimenti in un momento così delicato, per la nostra scena, e al tempo stesso così aperto a interventi innovativi del ministero dello Spettacolo. □

Nella foto a pag. 14: Ivo Chiesa, direttore del Teatro stabile di Genova.

Ramón del Valle-Inclán

Teatro

a cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico

Il maestro del "grottesco" spagnolo e i suoi capolavori.

Gel'man Koljada Petruševskaja Razumovskaja

Teatro della perestrojka

a cura di Giampaolo Gandolfo

Fine della missione sociale e scoperta del privato nei nuovi autori dell'URSS.

Edoardo Sanguineti

Commedia dell'Inferno

Il poema di Dante immerso con vitale malizia in una dimensione contemporanea.

Mario Luzi

Il Purgatorio. La notte lava la mente

Un incontro fra due grandi poeti nello spazio del teatro.

Giovanni Giudici

Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella

Dante incontra Ezra Pound e Kafka.

costa & nolan



GOLDONI '93



Bozzetto originale dello scenografo Lele Luzzati per il Bicentenario goldoniano.



DIRETTRICI DI MARCIA PER L'ANNO GOLDONI

È IL NOSTRO SHAKESPEARE

UGO RONFANI

Goldoni è il nostro Shakespeare. Le manifestazioni per il bicentenario della morte (7 febbraio 1793, nella Parigi ancora scossa dalle sequele della Rivoluzione, che lo aveva privato della pensione regia, tardivamente restituitagli dopo il decesso) dovrebbero essere, per il teatro italiano l'equivalente delle celebrazioni colombiane in altro campo.

1) Non è troppo presto per mettersi al lavoro, e predisporle con il dovuto, unitario rigore. La posta in gioco è, in termini di credibilità culturale, elevata. Non si tratta di onorare distrattamente una ricorrenza, men che meno di riunire insieme retori della cultura e rovistatori di archivi. Si tratta di proporre all'Europa e al mondo, con una serie di qualificate iniziative scaglionate in tutto l'arco di un 1993 ormai vicino, la figura di un genio del teatro ancora capace di parlare — e quanto! — ai nostri contemporanei. Di mostrare finalmente una comune volontà di salvaguardare il grande patrimonio della scena italiana al di sopra di ogni altra pur plausibile divisione, di favorire dunque momenti di integrazione fra la tradizione, il presente e il futuro del teatro, rilanciando con l'occasione la coscienza dello specifico teatrale.

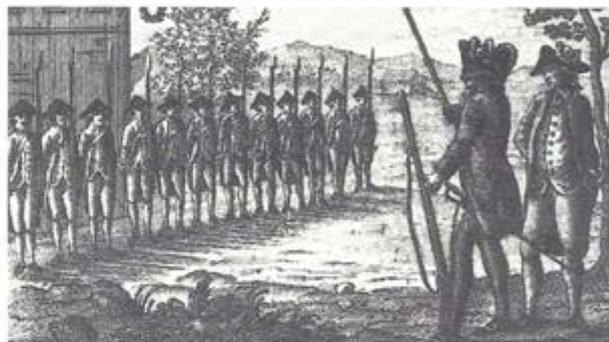
E si tratta di non essere secondi a nessuno, spronati dall'esempio che ci viene dalla Francia, dove (si veda l'articolo di Ginette Herry) ci si è mossi subito e bene, dietro l'impulso del ministero per gli Affari culturali, e già si sta lavorando in una dimensione schiettamente europea. Si tratta anche di evitare il rischio di uno scarto troppo grande, per eccesso di improvvisazione, tra il dire e il fare, come precisamente accadde (lo ricorda Gastone Geron in un suo articolo) nel 1957, in occasione del 250esimo della nascita del Veneziano, quando le iniziative baldanzosamente progettate furono realizzate soltanto in piccola parte.

VENEZIA E IL MONDO

Ecco dette alcune ragioni per cui *Hystrio* ha ritenuto di accompagnare il lavoro di impostazione del bicentenario del ministero e delle istituzioni teatrali aprendo pubblicamente il discorso con un dossier *Goldoni '93* che richiama da un lato — grazie ai contributi di qualificati collaboratori, che ringraziamo — le ragioni della non scaduta attualità del teatro goldoniano e, dall'altro, vuole anticipare linee di movimento da tenere in evidenza per il progetto celebrativo. Perché su un punto occorre fare chiarezza: un'occasione di riflessione e di incontro così importante esige regole di operante progettualità, che predispongano ad una «strategia celebrativa» garantita dal coinvolgimento di competenze culturali e gestionali, senza approssimazioni e lacune.

2) Carlo Goldoni è per definizione drammaturgo della venezianità, ma di valore universale (coscienza, questa, che traspare — a ragione — dall'intervento di Nuccio Messina). Ciò non vuol dire che si debbano dare alle celebrazioni connotazioni localistiche, fatalmente restrittive, nocive quanto il disegno di una ferrea centralità politico-amministrativa dei programmi celebrativi, che condurrebbe ad una astratta ufficialità fine a se stessa. Occorre a nostro avviso una direzione di marcia univoca, contrassegnata dalla razionalità e dal rigore operativi, ma capace anche di stimolare e sorreggere iniziative locali, purché coordinate in un quadro d'insieme, e di determinare momenti di competitiva partecipazione anche fuori d'Italia. In altri termini, l'Anno Goldoni dovrebbe essere la dimostrazione che, dopo gli anni in cui la capacità programmatrice è stata a bassa frequenza, il governo del Teatro sa finalmente manifestarsi con chiarezza di indirizzi.

Ne consegue che l'Anno Goldoni, lungi dall'avallare la frammentarietà poco significativa e inefficace di iniziative «a pioggia», all'insegna di particolarismi talvolta giustificabili e talaltra no, dovrebbe configurarsi come un incontro fecondo fra linee di progettualità cen-



Non è troppo presto per mettersi al lavoro: si tratta di mostrare all'Europa e al mondo l'attualità di un genio del Teatro e di favorire momenti di integrazione fra tradizione, presente e futuro della scena - La venezianità delle celebrazioni deve assumere valore universale, sicché al ministero chiediamo di manifestarsi con chiarezza di indirizzi coinvolgendo uomini di cultura ed esperti; predisponendo mezzi e strumenti di esecuzione adeguati e garantendo la dimensione internazionale delle manifestazioni - Coinvolgimento delle istituzioni europee, coordinamento delle attività teatrali e della ricerca universitaria, promozione di un Festival goldoniano aperto agli allestimenti stranieri e costituzione di una compagnia veneta a carattere stabile, programmazione di versioni cinematografiche, televisive e radiofoniche: i progetti non mancano, resta da verificare la capacità comune di realizzarli.

trali e stimolanti interventi delle forze del Teatro e dell'Università negli ambiti delle autonomie locali.

Quanto alla dimensione internazionale delle celebrazioni, si vorrebbe che fosse colta l'occasione, dopo tanto formalismo istituzionale, per una non vuota esaltazione dell'Europa dei Teatri, attraverso la mobilitazione delle istituzioni soprannazionali ma, anche, di nuove energie culturali più o meno integrate: tanto più che se il 1993 è la data simbolica della nascita di una unità europea travalicante i semplici scambi di mercato, circostanze politico-storiche certo travagliate, ma di segno irreversibile, disegnano a loro volta una unità europea estesa «dall'Atlantico agli Urali».

RIGORE MA FONDI ADEGUATI

3) Non sta a noi avanzare proposte di carattere finanziario e tecnico per una efficace gestione delle manifestazioni connesse. Spetta al ministero dello Spettacolo mettere in opera un dispositivo adeguato.

Sembra evidente che l'Anno di Goldoni non potrà non vedere la partecipazione degli organi istituzionali dello Stato, a cominciare dal governo, e merita di essere presa in esame la proposta — che ci risulta provenire dal Teatro veneto — della promulgazione di una legge dello Stato per una adeguata copertura finanziaria. Pur rispettando la regola del rigore nella spesa pubblica, alla quale devono adeguarsi le varie attività dello Spettacolo, l'Anno di Goldoni dovrà infatti disporre di mezzi adeguati agli scopi, mezzi la cui destinazione dovrà essere decisa secondo una ben precisa visione coordinata e centrale, avendo sempre cura di tenere in conto l'entità delle risorse complementari provenienti dagli enti locali e dal mecenatismo privato.

Si è proposto che l'Osservatorio dello Spettacolo sia investito, date le sue funzioni istituzionali, di un ruolo ideativo e propositivo; che un Comitato nazionale di ben definite competenze culturali, gestionali e tecniche sia chiamato a coordinare l'insieme delle iniziative; che in seno a tale Comitato la rappresentanza della terra veneta abbia, com'è giusto, un ruolo evidenziato. E che si dia vita ad uno strumento di esecuzione di nomina ministeriale, la cui operatività dovrebbe cominciare, per essere produttiva, nella seconda metà di quest'anno per cessare verso la metà del 1994, al fine di espletare gli adempimenti risultanti dalle celebrazioni e proiettati verso il futuro. Sembrano, queste, proposte dotate di una loro logica; ma è evidente che formule e strutture risultano efficaci soltanto se e in quanto siano sorrette da una reale volontà operativa.

4) Proviamo, a questo punto, a indicare alcune direttrici di marcia che, fra le tante possibili, garantirebbero probabilmente una buona dinamica dell'Anno Goldoni. Potrebbero essere le tre seguenti:

a) una rassegna di spettacoli di Goldoni da organizzare nel '93 con la partecipazione di compagnie straniere, promossa in ambito veneto ma con dislocazioni sul territorio nazionale. Tale rassegna dovrebbe essere il nucleo originario di un Festival goldoniano internazionale a ricorrenza biennale, o triennale.

b) La costituzione sempre in ambito veneto, finalmente, di una Compagnia stabile per il Teatro di Goldoni che valorizzi un patrimonio teatrale regionale di grande valore, aggiorni i modelli interpretativi del repertorio goldoniano e favorisca la conoscenza e la comprensione dell'opera del Veneziano anche all'estero.

c) Un generale approfondimento (ma si dovrebbe dire, forse, «una rifondazione») degli studi goldoniani che impegni congiuntamente l'università, la società teatrale e l'editoria.

5) Il nostro dossier *Goldoni '93* comprende contributi che indicano iniziative concrete da versare nel disegno generale delle manifestazioni celebrative. Toccherà ai responsabili del coordinamento centrale giudicarne l'opportunità e la fattibilità, secondo criteri di priorità e di interesse generale. Ma anche qui, fin da ora, si possono indicare linee di movimento e momenti decisionali specifici.

UNA RASSEGNA DI GRANDI TEATRI

Dimensione internazionale - Il Comitato francese (che è stato, si diceva, il primo a muoversi) ha già posto la questione del Bicentenario nella sede del Consiglio d'Europa di Strasburgo. Ovvio la partecipazione italiana nella struttura di coordinamento europeo che sta per nascere, e nelle altre a carattere internazionale, da promuovere anche in seno all'Unesco. E indispensabili tempestivi contatti con le grandi istituzioni teatrali nazionali, dalla Comédie Française al National Theatre britannico, per coordinare al meglio un cartellone internazionale che preveda anche — secondo una formula che potrebbe richiamare quella del Théâtre des Nations sperimentata a Parigi negli anni Sessanta — degli scambi fra Paese e Paese e la confluenza dei migliori allestimenti nella rassegna italiana di cui sopra. Tale rassegna dovrebbe logicamente coincidere con un convegno di studi ad alto livello, di portata internazionale, destinato a fare il punto sulla situazione di Goldoni sulla scena contemporanea. Come ricordiamo in altra parte del dossier, ci sono Paesi della stessa Comunità europea, come la Gran Bretagna e la Germania, nei quali la conoscenza del Goldoni è ancora scarsa, di gran lunga inferiore a quella acquisita ad esempio in Unione Sovietica.

Università - Le istituzioni accademiche sono giustamente gelose della loro autonomia culturale; e tuttavia anche la loro partecipazione alla buona riuscita delle manifestazioni del Bicentenario dovranno essere coordinate in un quadro d'insieme. Conseguentemente, sarà opportuno che il Comitato nazionale censisca le iniziative allo studio negli atenei e ne stimoli altre. Sembra opportuno che le istituzioni universitarie, quelle del Veneto in particolare: a) siano consultate e coinvolte nella preparazione e nello svolgimento del Convegno internazionale di cui si è detto; b) siano indotte a studiare gli aspetti meno noti dell'opera di Goldoni e l'influenza della sua riforma sul teatro del Settecento, prevedendo adeguate e tempestive pubblica-

zioni; c) siano chiamate a costituire unitariamente un *Archivio Goldoni* basato sulla memorizzazione elettronica, e centralizzata, dell'insieme delle opere e dei saggi critici di ogni tempo e luogo; d) siano invitate ad incrementare le tesi di laurea sul Veneziano, con particolare riguardo per le opere minori o cadute in dimenticanza (ipotizzabile un concorso per le migliori tesi, con dignità di stampa, sotto l'egida dell'Anno goldoniano); e) siano incoraggiate a promuovere in particolare un convegno su Goldoni e la sperimentazione, con la partecipazione di esponenti della ricerca teatrale.

IL CONTRIBUTO DEI MASS MEDIA

Scuola - Anche il resto della Scuola dovrà essere coinvolto in varie maniere nelle celebrazioni. Per esempio: a) destinando a circuiti scolastici, d'intesa con il ministero della Pubblica Istruzione e i Provveditorati agli Studi, spettacoli goldoniani allestiti a cura delle Scuole di Arte drammatica e culminanti eventualmente in una rassegna-confronto; b) incentivando iniziative del Teatro Ragazzi finalizzate alla proposta di testi goldoniani e, d) stimolando, con la collaborazione della gente di teatro, recite goldoniane organizzate direttamente dalle scolaresche delle classi superiori.

Teatro Lirico - Può e deve partecipare all'Anno Goldoni anche il Teatro Lirico, a cominciare dal Teatro alla Scala, riproponendo le opere musicali desunte dal repertorio goldoniano (con particolare attenzione alle coreografie e ai balletti ideati dal Veneziano per la corte di Versailles), ma passando soprattutto ordinazioni ai compositori contemporanei. Anche qui, vale l'esempio di ciò che si è cominciato a fare in Francia.

Cinema, Televisione, Radio - Appare doveroso anche il coinvolgimento dei vertici della Rai. In questa fase di riavvicinamento fra Teatro e Video, le reti televisive dell'emittenza pubblica dovrebbero programmare l'allestimento, non convenzionale, di opere goldoniane destinate alla vasta platea dei telespettatori. Analogo impulso è richiesto alla Radiofonia, che potrebbe fra l'altro riaprire i suoi archivi per un «festival» di grandi interpretazioni goldoniane, e diffondere via etere allestimenti di testi minori. Ricordiamo che esiste, da anni, un'ampia sceneggiatura di Giorgio Strehler, desunta dai *Memoires*, per una biografia cine-televisiva a puntate su Goldoni. E che è stato depositato di recente un progetto per la realizzazione, a cura di registi di chiara fama, di dieci versioni cine-televisive di altrettante commedie goldoniane ambientate dal vivo.

Editoria - Il nostro dossier anticipa alcune iniziative destinate a colmare vistose lacune nel settore: il progetto della Marsilio di Venezia, la diffusione del *Vocabolario goldoniano* curato dal Folena fra le altre. Si vorrebbe proporre inoltre: a) la stampa di un volume *Goldoni in Francia*, volto ad approfondire sui versanti storico e letterario, con i contributi dei maggiori studiosi italiani e francesi, il periodo poco esplorato del lungo soggiorno a Parigi del Veneziano, dal suo trasferimento in terra francese nel 1762, in mezzo ai fasti di Versailles, fino alla morte, in mezzo ai furori della Rivoluzione (di questa pubblicazione, prevista in edizione di prestigio e in versione plurilingue, esiste un progetto depositato presso il ministero); b) la pubblicazione e la diffusione (a cura dell'Etì?) di un manuale di didattica teatrale destinato ai gruppi di animazione interessati a fare conoscere il repertorio goldoniano nelle scuole e nelle varie comunità; c) la realizzazione, a cura del Comitato per il Bicentenario, di un *Annuario goldoniano* in due distinte e differenziate edizioni, in varie lingue, da pubblicarsi la prima alla fine del '92 e la seconda al principio del '94, per anticipare l'insieme delle manifestazioni e dare un consuntivo delle stesse.

PER UNA MOSTRA ITINERANTE

Iniziativa collaterale - Esse vanno dalla *Mostra goldoniana* che sarà inaugurata alla Festa del Teatro di Montegrotto Terme, e che ci auguriamo diventi itinerante, alla riattivazione della Casa del Goldoni di Venezia. Venezia dovrebbe logicamente ospitare, in cornice adeguata e con la partecipazione dei media, la cerimonia di chiusura dell'Anno di Goldoni: coronamento fastoso, e spettacolare, di un lungo impegno al termine del quale il Teatro italiano, ritrovando un suo grande Autore, ritroverebbe anche il senso della sua grandezza e del suo futuro. □

A pag. 17, una stampa settecentesca per «L'impostore».



IL VENETO E IL BICENTENARIO GOLDONIANO

UN ANNO EUROPEO E TRE IDEE PORTANTI

Per evitare una congerie di iniziative scoordinate, il direttore di VenetoTeatro indica i momenti forti di una concreta programmazione: una compagnia stabile goldoniana, una rassegna mondiale che coinvolga idealmente le grandi istituzioni teatrali e un festival internazionale sul Goldoni proiettato nel futuro - Il coinvolgimento di registi e attori attraverso gli Stabili - L'uso di Venezia come set cinematografico e televisivo.

NUCCIO MESSINA

Fra meno di due anni, nel febbraio del 1993, ricorderemo dunque Carlo Goldoni nel bicentenario della morte. Lo ricorderemo noi teatranti, gli attori che egli tanto amò, i tecnici, i registi che gran parte hanno avuto, negli ultimi quarant'anni, nell'opera di rivalutazione del suo gran talento, gli operatori culturali che ora hanno imparato ad apprezzarlo per la qualità del suo linguaggio, e il pubblico che al suo teatro non vuole rinunciare.

Che succederà — o cosa dovrà succedere — nel '93? O, meglio, cosa deve accadere da ora al '93 perché il ricordo celebrativo sia degno del valore di questo grande scrittore italiano al quale il teatro e la cultura dell'Europa e di tutto il mondo devono la più alta considerazione?

Abbiamo provato a fare proposte e progetti ed è venuto il momento, poiché il tempo passa, di riferirne dichiarando il nostro impegno e chiamando a raccolta quanti possono e debbono investire energie e denaro per l'atto celebrativo.

Occorre anzitutto un gesto politico. Il 1993 deve essere proclamato «anno europeo di Goldoni», anno goldoniano, perché tutti — addetti ai lavori, spettatori e agnostici — si rendano conto del valore che la cultura europea attribuisce all'opera del veneziano e ai suoi riflessi sull'arte teatrale contemporanea. Questo è compito degli Stati e dei ministeri alla Cultura e allo Spettacolo, ai quali rivolgiamo il nostro appello.

IL TEATRO - E cominciamo dal teatro drammatico. Il rischio che si paventa è di una congerie di iniziative scoordinate, inutili ai fini del risultato complessivo, con la conseguenza di creare confusione tra il pubblico e di ridurre l'evento ad una corsa di mera presenza o di accaparramento di aiuti economici. Meglio allora indirizzarsi verso le strutture stabili, che offrono garanzie di continuità e verso gli investimenti.

In tal senso l'Osservatorio dello Spettacolo può utilizzare — a nostro avviso — la conferenza dei presidenti e dei direttori dei Tea-



tri stabili, che il ministro convoca periodicamente a norma dell'art. 7 della circolare ministeriale n. 14. E ciò per dare organicità ai programmi dei teatri pubblici, che molto peso hanno avuto in questo dopoguerra nell'opera di rivalutazione del teatro goldoniano, al punto da condizionare concretamente in senso positivo con i loro spettacoli la revisione critica della drammaturgia del Nostro. I registi passati nei teatri pubblici o ancora attivi in queste istituzioni — da Strehler a De Bosio, da Squarzina a Ronconi, da Enriquez a Cobelli a Sequi a Sciacaluga — hanno consentito di «registrare» lo strumento della pro-

duzione di Goldoni traendo da esso suoni e umori prima sconosciuti o volutamente ignorati. Bisogna tenerne conto e mantenere nella meritata evidenza la capacità realizzativa degli enti nei quali essi hanno operato, operano o possono essere chiamati ancora ad operare. Ma ci sono progetti latenti di altri allestitori; tra essi meritano una citazione: Patrice Chereau, che pensava al teatro di Goldoni già all'epoca della sua collaborazione con il Piccolo Teatro, e Massimo Castri, certamente disponibile ad un'operazione del genere.

COMPAGNIA GOLDONIANA - Nel punto focale dell'obiettivo puntato sull'anno goldoniano si trovano Venezia, la Regione Veneto e VenetoTeatro. E qui il discorso si fa più preciso. L'ente regionale e il Comune di Venezia ipotizzano la costituzione di un comitato promotore VenetoTeatro, che dei due enti locali è braccio operativo per la politica teatrale, ha già dichiarato di voler puntare sugli investimenti con la proposta di tre momenti principali di intervento: la compagnia stabile goldoniana, il festival internazionale permanente a Venezia dedicato al teatro di Goldoni e la scuola superiore di Teatro veneto.

A queste intenzioni realizzative di imprese durevoli si aggiungono iniziative di sollecitazione a rapporti di scambio con i teatri europei e di circuitazione degli spettacoli e delle iniziative nel mondo. Utile sarà la nostra proposta di realizzare *una tantum*, nel '93, un festival mondiale ideale che coinvolga tutte le grandi istituzioni teatrali, invitate a produrre e a recitare *nelle loro sedi* spettacoli su testi del teatro di Goldoni: in modo che contemporaneamente, nell'anno del bicentenario, si reciti Goldoni nei Paesi dei cinque continenti. Se si tratta di un sogno utopistico c'è tempo a stabilirlo; per ora, meglio lavorarci su, come se fosse necessario che ciò avvenga.

La compagnia stabile goldoniana è l'idea preminente del disegno del Bicentenario. Essa cozza contro abitudini e regole non scritte ap-

parentemente insormontabili. Tanto per ricordarne un paio: la scarsa disponibilità degli attori ad impegnarsi in un caleidoscopio di ruoli e di personaggi che spaziano da parti di rilievo ad altre di contorno, e il rifiuto dei teatri ad ospitare più di uno spettacolo per volta della stessa compagnia. Ma si può tentare.

La compagnia deve riunire gli impegni interpretativi di attori veneti e veneziani o di altri attori che già abbiano dato buona prova in interpretazioni goldoniane, e con essi costituire un nucleo fisso da integrare, volta a volta, con specifiche partecipazioni richieste da ruoli particolari o da parti protagonistiche insolite. Per tale nucleo centrale ricorrono primariamente i nomi degli interpreti delle recenti edizioni delle *Baruffe*, del *Campello* e delle *Donne gelose*: Virgilio Zernitz, Michela Martini, Piergiorgio Fasolo, Daniele Griggio, Stefania Felicioli, Gian Campi, Dorotea Aslanidis, Paolo Bendazzoli, Stefania Graziosi, Alessandra Pradella, Edmondo Tieghi e ancora Marcello Bartoli, Alvisè Battain e altri. Poi, nello specifico, Ave Ninchi, Gianna Giachetti, Wanda Benedetti, Toni Barpi e, per partecipazioni straordinarie, Annamaria Guarnieri (protagonista de *Le donne gelose*), Mariano Rigillo (cavaliere napoletano nel *Campello*), Ottavia Piccolo (per una *Donna di garbo*), e, così via.

Tra i titoli del repertorio della compagnia: *La guerra*, *La scuola di ballo*, *Il festino*, anche per avviare scambi con i teatri francesi che si apprestano a far tradurre altre 30 opere di Goldoni e sarebbero facilitati in questa loro iniziativa dall'arrivo in Francia di spettacoli italiani sui testi scelti.

TV E CINEMA - Non devono escludersi interventi della Rai e del Centro sperimentale di Cinematografia. La proposta, che qualcuno potrà seguire dalla parte del teatro, prevede l'uso della città di Venezia quale set cinematografico permanente nella stagione primavera-estate 1992.

Il coinvolgimento di vari registi di teatro esperti di attività televisiva dovrebbe consentire la ripresa televisiva di scene significative del teatro di Goldoni o di intere commedie, utilizzando Venezia — esterni ed interni — quale scenario realistico in cui ambientare il teatro goldoniano e fare muovere i suoi personaggi.

L'operazione costituirebbe un atto di sostegno al teatro drammatico da parte della Rai e del Centro sperimentale di Cinematografia, come già accade per il cinema. Infatti, alcune produzioni televisive o cinematografiche del progetto potrebbero consentire alla compagnia stabile goldoniana o ad altre compagnie teatrali di preparare contemporaneamente gli spettacoli dal vivo da immettere nel circuito teatrale nelle stagioni 1992-1993 e 1993-1994.

LA MUSICA - Bisogna poi credere che tutte le istituzioni dello spettacolo drammatico e musicale possono contribuire al risultato globale della celebrazione. Interessante può essere, ad esempio, l'intervento degli enti e delle organizzazioni musicali nell'evento commemorativo, poiché è da considerare ragguardevole e degna di attenzione la produzione goldoniana in questo settore artistico.

Gli *Intermezzi per musica* e i *Drammi giocosi per musica* costituiscono materia e tema per i programmi degli enti lirici, dei teatri di tra-



dizione e delle associazioni concertistiche, anche con la sollecitazione alla produzione originale rivolta a compositori contemporanei. L'avvenimento celebrativo generale assumerà così un ampio respiro culturale e informativo, indicando le prerogative di un settore — quello musicale — al quale Goldoni fu attento e del quale fu collaboratore insigne.

Le linee di intervento e le possibilità di realizzazione fanno parte, ovviamente, dell'autonomia progettuale dei singoli organismi.

BURATTINI E MARIONETTE - Anche il teatro di animazione — marionette e burattini — con le sue eccellenti strutture può intervenire in modo determinante nel programma complessivo dell'omaggio a Carlo Goldoni. Al di là delle opere particolarmente dedicate a questo comparto dell'attività teatrale, molti testi — soprattutto tra quelli che ancora conservano tipi e caratteri della Commedia dell'Arte — si prestano ad arricchire i repertori delle compagnie di marionette e di burattini: Sarzi, i Colla, i Lupi, il Teatro Stabile di Trieste, custode del patrimonio di Podrecca, sapranno certamente porre la loro fantasia al servizio della celebrazione.

IL FESTIVAL - Il festival internazionale permanente — da programmare ogni anno a Venezia e in altre città del Veneto — è la sollecitazione più vivace rivolta ai teatri europei (ma anche di altri continenti) a produrre d'ora in poi con regolarità spettacoli del repertorio goldoniano. Ma sarà anche l'occasione per un costante scambio di informazioni e di proposte atto a mantenere vivace il processo di rilettura e di riproposta dell'opera di Goldoni attraverso la fantasia e la cultura di registi e attori.

La scuola superiore di Teatro veneto è progettata per consentire una durevole opportu-

nità per giovani e nuovi talenti, ma anche per attori già affermati, di attingere alle sorgenti di uno dei capisaldi — per tradizione, storia, lingua e significati — del teatro mondiale e di affinare la loro conoscenza nello specifico indirizzo, attraverso i temi che lo contraddistinguono: la maschera, l'improvvisazione, la riforma, il repertorio, la storiografia.

Agli editori e ai loro patrocinanti e accoliti abbiamo chiesto una urgente messa in cantiere della riedizione critica dell'opera omnia di Goldoni, per gli addetti ai lavori e per i profani, dal momento che la precedente mondadoriana dell'Ortolani è introvabile ed anche superata dagli eventi degli ultimi decenni. Qualcuno malignamente ha scritto che il teatro italiano aspetta il bicentenario goldoniano come una befana dispensatrice di prebende e di sovvenzioni. Le prime sarebbero lecite se giustificate da meriti e risultati, le seconde stanno nel campo delle ipotesi con i tempi che corrono. Certo, una ricorrenza di tale riguardo non può essere immaginata con l'offerta di pochi spiccioli; solo un ragguardevole sostegno dello Stato e degli enti locali, ai quali unire ammirevoli mecenati privati, può consentire il raggiungimento degli obiettivi che molti si prefiggono. Per il resto suppliranno ancora una volta l'impegno e l'ingegno dei teatranti e delle loro povere ma scintillanti cattedrali. □

A pag. 19: Annamaria Guarnieri in «Le donne gelose»; in questa pagina, dall'alto in basso: «Le baruffe chiozzotte» per la regia di G. De Bosio e «Il campello» nell'allestimento di VenetoTeatro per la regia di S. Sequi.

DIMENSIONI INTERNAZIONALI DEL BICENTENARIO

QUASI UNO SCONOSCIUTO IN INGHILTERRA E GERMANIA

Il Veneziano è più conosciuto in Urss che nei Paesi di Shakespeare e di Goethe - L'esempio della Francia, che ripropone le opere del periodo parigino: una miniera da esplorare - Ineludibile l'impegno della riedizione dell'Opera Omnia - La funzione dei teatri pubblici europei per le celebrazioni del '93 e i progetti per coinvolgere cinema e televisione.

GASTONE GERON

Alla metà degli anni Cinquanta, alla vigilia delle celebrazioni per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Carlo Goldoni, l'allora sindaco di Venezia, avvocato Tognazzi, riuni nella sede municipale di Ca' Farsetti i maggiori esponenti degli istituti culturali cittadini per varare un calendario di manifestazioni degno di tanto avvenimento. Le iniziali proposte furono a dir poco mirabolanti, in un clima sovraeccitato da Expo dell'arte e dello spettacolo, trascurando — fra le tante disattenzioni paradossali — la circostanza non proprio irilevante che la città era da qualche anno orba del suo unico teatro di prosa, dichiarato inagibile nell'immediato dopoguerra. Schieratomi con la pattuglia temeraria dei pochi auspicanti la concentrazione dei massimi sforzi per il recupero della storica sala di San Luca, appunto a Goldoni intitolata, mi trovai qualche tempo dopo estromesso dalla «costituente goldoniana» tanto più che un critico drammatico non rappresenta alcun ente, non ha titoli per impegni concreti sul versante organizzativo, dunque non c'è ragione perché sia ammesso alla spartizione della torta. Giacché, in definitiva, al di là delle parole forbite, delle chiacchiere infiocchettate, delle citazioni dotte, ogni «invitato» si era preoccupato unicamente di potersi ritagliare una congrua fetta della *fugazza*, per dirla nella *dolce lingua* del festeggiato Carlo. Con la conclusione che soltanto il dieci per cento delle ventilate iniziative arrivò infine al traguardo della realizzazione, smarritesi per strada quasi tutte le proposte più allettanti, rimasto chiuso per un'altra ventina d'anni il glorioso San Luca, fonte battesimale dei massimi capolavori goldoniani. S'è citato il precedente del 1957 perché alla vigilia del '93, anno duecentesimo della morte a Parigi del commediografo veneziano, non s'abbiano a ripetere gli errori di allora, disperdendo in mille rivoli di portata irrisoria l'acqua sorgiva di un progetto globale di irrinunciabile proiezione internazionale. Confortante, in questo senso, è risultato il primo giro di orizzonte, a livello europeo, promosso nel novembre scorso a Venezia dall'Istituto internazionale di ricerca teatrale: ma poiché



di buone intenzioni sono lastricate vie francamente impraticabili, converrà soffermarsi su alcuni punti cruciali, anzi ineludibili, per non scivolare sul pendio rovinoso delle iniziative a pioggia, troppe volte favorite da interessi di bassa cucina politica. Uno dei capisaldi delle imminenti celebrazioni bicentinarie deve restare l'impegno della riedizione dell'Omnia goldoniana di cui dovrebbe farsi carico, come dicono i sindacalisti, la Marsilio Editori. Non si tratta di far pollice verso all'edizione monumentale del Municipio di Venezia e tanto meno a quella curata per Mondadori dall'indimenticabile Giuseppe Ortolani, bensì di rivedere, alla luce di un'imponente revisione critica e con il conforto delle nuove frontiere tecnologiche, un'opera altamente meritoria ma concepita agli inizi del secolo e conclusa comunque quarant'anni orsono, allorché l'attenzione sul pianeta Goldoni era, a dir poco, circoscritta e la filologia computerizzata, tanto per cita-

re un esempio, inconcepibile perfino per un emulo di Verne. Pienamente condivisibile appare il piano scientifico-editoriale di Cesare De Michelis, esponente di punta della Marsilio, che ha preannunciato un'edizione che somigli più a quella dello Zatta che non a quella del Pasquali, ovvero un'opera rivolta ad un pubblico interdisciplinare, coniugando l'esigenza scientifica di rivedere l'approccio con i testi alla necessità di renderli accessibili a tutti, insomma un'edizione che non si esaurisca sul solo versante filologico, e che soprattutto abbia ad attrarre il lettore potenziale, non a spaventarlo. In pari tempo è auspicabile un piano editoriale che abbia ad esaurirsi in tempi ragionevolmente brevi, anche se per la ricorrenza del bicentenario non si può realisticamente ipotizzare che l'uscita di un paio di volumi, cominciando da quei *Mémoires* per i quali Bartolo Anglani ha avanzato la proposta di un «laboratorio» dedicato alla loro lettura scenica considerandoli un romanzo autobiografico alla Marivaux scritto da un commediografo che avrebbe voluto fare l'attore.

ANCHE IL COMPUTER

Frutto di un lavoro almeno decennale, sta per giungere in libreria il *Vocabolario goldoniano* a cura di Gianfranco Folena, strumento indispensabile soprattutto per quanti hanno meno familiarità con la lingua veneziana, con il bergamasco venezianizzato delle maschere, con il chiozzotto delle immortali *Baruffe* e, perché no, con il francese del *Bourru bien-faisant* e de *L'Avare fastueux*. Tanto più che l'opera del Folena non surroga semplicemente il classico Boerio e il suo *Dizionario del dialetto veneziano* primo Ottocento ma penetra a fondo nell'universo di un poeta di compagnia i cui interessi svariavano dal canovaccio alla commedia di carattere, dal dramma giocoso agli intermezzi, ai libretti per musica, senza trascurare la tragicommedia e i fluviali versi, martelliani e no, per nascite illustri, battesimi benauguranti, matrimoni programmaticamente felici, vestizioni più o meno volontarie, professioni solenni con beneficio di vocazione, auguri di buona convalescenza, complimenti per lauree non tutte a pieni voti.



Nella prospettiva del Duemila s'inquadra il progettato *Archivio Goldoni* consistente nella memorizzazione di tutte le sue opere e dei maggiori interventi critici di ogni tempo, prima tappa, o meglio versione sperimentale, di un ancor più ambizioso «pulsante magico» in grado di rispondere a qualsiasi domanda e di penetrare nelle pieghe del cosiddetto intertesto, finora inevitabilmente trascurato da una critica priva dei sofisticati mezzi tecnologici odierni e in qualche caso paradossalmente restia ad utilizzarli per inconfessato rifiuto della novità.

L'edizione francese di tutte le commedie scritte dal Veneziano durante il trentennale soggiorno parigino e la progettata pubblicazione delle schede dell'intera *Omnia goldoniana*, così da invogliare editori e teatranti, figurano tra le intelligenti proposte dell'Associazione Goldoni europea, fondata nel settembre scorso a Parigi, con sede sociale a Strasburgo, composta da una trentina di personalità culturali e teatrali francesi e italiane, concordi nella necessità di commemorare Goldoni, a due secoli dalla scomparsa nell'ospitale Parigi, con programmi editoriali, revisioni critiche, nuovi spettacoli, tenendo fra l'altro conto che soltanto nel 1981 una sua commedia fu inscenata per la prima volta alla Comédie e, fino alla recente pubblicazione di ventidue sue *pièces* nelle edizioni Pléiade, soltanto una mezza dozzina risultavano tradotte in epoca moderna. Per il 1993 la Comédie metterà in cartellone *La serva amorosa* e curerà la lettura animata di tutte le *pièces* di maggiore popolarità in terra di Francia, sull'onda del recente successo di *Una delle ultime sere di Carnovale*, venuta ad aggiungersi, nell'effervescente traduzione di Huguet-

te Watem, alle quattro commedie del Veneziano stampate dall'Édition de l'Arche con *préface* del vostro cronista.

AZIONE EUROPEA

Ma l'«Anno goldoniano» auspicato da Nuccio Messina, direttore di Veneto Teatro e presidente nazionale dei Teatri Stabili, non deve trascurare altre ribalte europee purtroppo disattenti nei confronti di un autore che, soprattutto in Germania, riscosse a suo tempo grande successo. L'auspicabile sforzo sinergico del «comitato del bicentenario» dovrebbe puntare ad un risveglio editoriale di Goldoni nei Paesi di lingua tedesca (dove soltanto otto commedie risultano tradotte in tempi moderni) e soprattutto in Inghilterra che detiene lo scandaloso primato negativo di quattro sole traduzioni contro le trenta russe, e le quasi altrettante dei vari Paesi dell'Est, che Goldoni non si limitano a pubblicarlo, ma quasi continuamente lo onorano in palcoscenico.

Padrino de *Gli Innamorati* con cui 38 anni orsono esordì alla direzione artistica dello Stabile di Torino, e ancora fedele a Goldoni quando dieci anni orsono fondò Veneto Teatro, inaugurandolo con *L'Impostore*, Nuccio Messina auspica che fin dalla prossima stagione sia costituita una Compagnia goldoniana di durata triennale in grado di riproporre commedie corali come *Le baruffe* o *Le donne gelose* e che sia nel contempo organizzato un Festival mondiale non tanto destinato a farsi vetrina di allestimenti di questo o quel Paese quanto ad impegnare i maggiori Teatri Stabili europei a mettere in cartellone nel 1993 un testo goldoniano. Nella stessa direzione procede il programma dell'Estate tea-

trale veronese che da ormai una quindicina d'anni allestisce spettacoli goldoniani al Teatro Romano in concomitanza con il tradizionale festival scespiriano: l'Ente sta studiando la possibilità di mettere in scena nelle estati del 1992 e del 1993 tutte le commedie di Goldoni che nel Settecento furono allestite in quel teatrino in Arena dove l'appena licenziato segretario del Residente di Venezia a Milano aveva assistito ad un'arlecchinata del capocomico Giuseppe Imer che pochi mesi dopo gli avrebbe inscenato a Venezia la tragicommedia *Belisario*.

Se la Biennale-teatro riuscirà a risorgere dalle ceneri del dopo-Carmelo (Bene) e a varare un Festival goldoniano che non ripeta gli errori dispersivi di quello del 1957; se la Fondazione Cini troverà il coraggio e i mezzi di ripristinare il dimesso Teatro Verde all'Isola di San Giorgio per riconsacrarlo al *genius loci*; se andrà in porto il progetto Miniorama che prevede l'allestimento di tutto Goldoni con una cinquantina di studenti-attori della facoltà veneziana di architettura; se Adalberto Maria Merli riuscirà a concretare l'ambizioso progetto di realizzare per il cinema e la televisione dieci commedie goldoniane affidate ai maggiori registi italiani e ambientate fra calli e campielli, le celebrazioni del bicentenario risulteranno davvero degne del Riformatore. Purché non dico il tutto, ma anche soltanto il meglio, non si esaurisca nell'ennesima dichiarazione di intenti. □

A pag. 21, Carlo Goldoni in una incisione di Giovambattista Piazzetta e Marco Alvise Pitteri. In questa pagina, Wanda Benedetti, Alda Zannini e Cesco Baseggio in «Sior Todero brontolon» registrato per la Tv da Italo Alfaro.



UN COMITATO GOLDONI EUROPÉEN GIÀ AL LAVORO

LA FRANCIA: VIA SUBITO PER IL BICENTENARIO

Il ministro ha promosso la costituzione di un'associazione destinata a coinvolgere nelle celebrazioni il teatro, l'università, l'editoria e gli audiovisivi - Si tradurranno quaranta commedie non ancora conosciute e si indagherà sul periodo francese del veneziano - Previsti un laboratorio per gli attori, progetti di rappresentazioni plurinazionali e convegni.

GINETTE HERRY*

Nel mese di dicembre 1989 e nel mese di giugno 1990, per iniziativa di Jean-Claude Penchenat (regista, direttore del Théâtre du Campagnol), di José Guinot (direttore del Centre International de Dramaturgie) e della «goldoniana» quale io sono, hanno avuto luogo a Parigi due primi incontri tra universitari e gente di teatro di Francia e d'Italia per studiare il modo di preparare insieme il bicentenario della morte di Goldoni. Il quale, a conoscenza delle dramaturgie europee più avanzate, ha riformato a Venezia il teatro italiano e ha vissuto in Francia gli ultimi trent'anni della vita, scrivendo in francese le sue ultime opere.

Da questi primi incontri è scaturita subito la constatazione che in Francia, nella maggior parte dei paesi europei — e perfino, anche se in grado minore in Italia — Goldoni risulta ancora in gran parte sconosciuto e settori interni della sua opera rimangono inesplorati, benché la sua scrittura teatrale, così come la sua maniera di «fare teatro», siano state esemplari a suo tempo e possano esserlo anche per noi.

Se è vero che Goldoni, in Italia, non è vittima di vere e proprie lacune editoriali, è certo che una nuova edizione dell'opera omnia sarebbe bene accolta, e consentirebbe di colmare su basi filologiche, storiche e critiche serie, le enormi lacune verificatesi, al contrario, in altri paesi. In particolare in Francia, dove meno di una trentina di commedie sono reperibili in francese, dove i *Mémoires* sono soltanto stampati mutilati e dove i libretti sono pressoché sconosciuti. Quanto alle opere messe in scena dagli anni Cinquanta in poi, l'elenco si limita a sette-otto commedie, la cui rappresentazione non è riuscita a creare né una tradizione interpretativa né una tradizione critica.

FELICI SCOPERTE

Goldoni — come Shakespeare e Molière — è tuttavia un autore eminentemente teatrale il cui successo, qualunque sia il pubblico, è garantito.

Poiché Goldoni ha sempre scritto per determinate compagnie e in funzione dei loro at-



RIFLESSIONI DI STREHLER SUI DUE AUTORI

Goldoni e Brecht Vicini o lontani?

GIORGIO STREHLER

In occasione del conferimento del Premio Goethe, nel novembre del 1972, Giorgio Strehler tenne ad Amburgo una conversazione dal titolo *L'affermazione realistica in Goldoni e Brecht*. Di questo stimolante e poco noto intervento pubblichiamo alcuni passaggi.

Brecht e Goldoni rappresentano due punti fermi nell'ambito della mia ricerca teatrale. Per quelli che sono i rapporti con la società del loro tempo, il senso del loro teatro nell'ambito dei problemi che il loro tempo proponeva, essi mi appaiono — se così posso dire — come una specie di punto di partenza e di punto di arrivo, il principio e la fine, l'alfa e l'omega di quel capitolo della nostra storia che si svolge all'insegna dell'egemonia borghese. Per questo essi sono nello stesso tempo vicini e lontani.

L'ESORDIO - Due fra i maggiori rivoluzionari della storia del teatro prendono le mosse da una adesione al linguaggio preesistente, che nulla lascia prevedere della rivoluzione successiva. Brecht parte dall'espressionismo, Goldoni esordisce con una *Amalasantha* in tutto inquadrata nella dozzinale produzione tragica del tempo. Questa partenza ha un analogo significato metodologico: la riforma esige riflessione, maturità, tempismo; non ignora il passato, ma vi si fonda.

LA CORNICE - Per ambedue, la cornice è una società colta in un momento di travaglio: per Goldoni il passaggio da un ordinamento e da un costume aristocratici a un ordinamento e un costume borghesi; per Brecht il momento in cui il liberalissimo emerso dall'Ottocento affronta nel nostro secolo la sua prima violenta crisi. Ma soprattutto si tratta di eventi in anticipo sulla tabella di marcia europea: per Goldoni, perché la Venezia del suo tempo realizza — sia pure su basi mercantili e non ancora industriali — la fondazione di una società borghese *ante litteram*, per Brecht perché la sua generazione è la prima a dovere affrontare la scelta inattesa e drammatica tra libertà e dittatura, nei termini estremi e violenti in cui si è storicamente proposta.

L'AMBIENTAZIONE ESTRANIANTE - Una mitica Cina si offre a Brecht come cornice ideale per un'analisi di comportamenti, non corruttibile da elementi accessori che potrebbero sviare la capacità critica e analitica del pubblico, portarlo ad esercitare una (anche) inconscia funzione censoria sui significati che da quell'analisi emergono. Anche Goldoni afferma di dover superare il pericolo di un'automatizzata censura — «rimozione» potremmo dire più modernamente — ove si arrischi a diagnosi troppo sgradite per il suo pubblico: espressamente dichiara di usare a questo scopo ambientazioni che gli permettano un più rigoroso discorso, e colloca una delle sue più critiche commedie — *Le femmine puntigliose* — in una Palermo non meno lontana e mitica della Cina di Brecht e in cui è consentita la stessa analisi rigorosa, lo stesso discorso critico ed estraniante dei comportamenti sociali che gli interessano.

GLI ANTAGONISTI - La analogia prosegue, anche se — come sempre — nella diversità della cornice e dei modi. Antagonisti di Brecht furono il teatro dell'espressionismo individualistico, l'exasperato ed esteriore naturalismo, la presuntuosa ed evasiva verbosità della cultura estetizzante. Antagonisti del Goldoni furono del pari l'individualismo arbitrario delle invenzioni del Gozzi, la invalsa volgarità delle maschere, l'estetismo frivolo del melodramma metastasiano e degli stanchi epigoni italiani di Racine e Corneille. Strumenti della polemica furono sempre per ambedue il confronto con la realtà, la chiarezza diagnostica, la capacità di analisi, la scientificità del raccontare fatti e significati di fatti: una scientificità che è analisi semplicemente «onesta» del tessuto sociale. □

tori, la sua drammaturgia attrae e interessa gli attori di oggi, che mirano a ritrovare il piacere del gioco teatrale e collettivo sulla base di testi saldi. Per essi, come per il pubblico, si tratta spesso di una felice scoperta quando gli si offrono testi inediti, come fu il caso in Francia di *La Buona Madre* (regia Jacques Lassalle, Théâtre National de Strasbourg, 1989) e di *Una delle ultime sere di Carnevale* (regia Jean Claude Penchenat, Théâtre du Campagnol, 1990).

D'altronde, Goldoni ha saputo perlopiù farsi beffa felicemente delle trappole dell'«indu-

stria culturale» che Venezia, vera e propria capitale mercantile del teatro, inventava allora per tutta l'Europa. E quando i suoi contemporanei, in nome del cosmopolitismo dei Lumi, erano alla ricerca di un gusto generale, egli si fondò sulla sua sensibilità alle differenze e attuò una scrittura in grado di rivelare, esaminare e rispettare le particolarità dei gruppi e degli individui. Goldoni può quindi aiutarci a concepire una cultura europea che non sia né banalizzante né uniforme; i suoi testi possono essere per noi un contributo per far sì che la futura «Europa

teatrale» non sia uno dei settori indifferenziati dell'ipermercato culturale mondiale, ma divenga una vera Europa dei teatri.

Sulla base di queste prime considerazioni e con l'appoggio del ministero francese della Cultura, che mi ha conferito a tale fine un incarico, è stata fondata il 22 settembre 1990 a Parigi un'associazione senza scopo di lucro, *Goldoni Europeen* che ha eletto come presidente il professor Robert Abirached dell'Università di Parigi, ex-direttore del Teatro e degli Spettacoli al ministero della Cultura, e come vicepresidente la professoressa Franca Angelini dell'Università la Sapienza di Roma.

L'associazione ha per scopo di «preparare» le celebrazioni, nel 1993, del bicentenario della morte di Goldoni; e fare conoscere, in tale occasione e oltre, la diversità, la complessità, la modernità di questo grande classico europeo ancora in gran parte sconosciuto. E ciò, incoraggiando in Francia e in Italia ma anche negli altri Paesi interessati, la promozione, la realizzazione e la diffusione di produzioni relative a Goldoni nei campi della ricerca, dell'editoria, della critica, degli spettacoli, degli audiovisivi (articoli 2 e 3 dello statuto).

L'associazione si è subito dotata di un comitato internazionale «Goldoni 1993» aperto a tutti coloro che intendono, in questi vari campi e nei diversi Paesi, lavorare alla preparazione concertata del bicentenario in collaborazione con il Comitato promotore italiano. Il gruppo «edizione-traduzione» del comitato ha già messo in cantiere la traduzione di 40 commedie goldoniane ancora inedite in francese, come pure l'elaborazione di un cofanetto-schede: «Tutto Goldoni in compendio». Il gruppo «ricerche» ha scelto come tema prioritario il periodo francese di Goldoni e sta preparando diversi convegni internazionali, di cui tre in Francia.

Il gruppo «spettacoli» ha creato un laboratorio teatrale goldoniano su «l'attore e la lingua», stringe contatti nazionali e internazionali allo scopo di suscitare letture e rappresentazioni di opere goldoniane nuove, di favorire la loro circuitazione, di proporre progetti plurinazionali di spettacoli, laboratori, mostre, festival.

Un gruppo «informazione-critica» e un gruppo «audiovisivo» sono sul punto di essere costituiti.

L'associazione, che ha altresì l'appoggio della Communauté Urbaine e della Maison des Sciences de l'Homme di Stasburgo, ha sollecitato il patrocinio del Consiglio d'Europa e del Parlamento Europeo. Prima manifestazione di lancio a Stasburgo l'11 aprile 1991 con Jacques Lassalle, Jean Claude Penchenat, Luca Ronconi, Guido Davico Bonino e Bernard Dort. Un'altra avrà luogo a Parigi nel corso dell'anno. □

* Segretaria dell'Associazione *Goldoni Europeen*.

Indirizzo: Le Maillon - 13, place André Maurois - 67000 Strasbourg (F). Quota associativa: membro attivo: Ff. 100 - membro benefattore: a partire da Ff. 500 - Per informazioni: Ginette Herry - Goldoni Europeen, 205 - Benaville - 67420 Saales (Francia) telefono: 0033/88.47.23.60.

A pag. 23, dall'alto in basso, due immagini di «Una delle ultime sere di Carnevale» al Théâtre du Campagnol, 1990.



RISTAMPARE L'OPERA OMNIA DEL VENEZIANO

PER UN «TUTTO GOLDONI» DI TUTTI E PER TUTTI

Nel 1907, anno del bicentenario della nascita, furono pubblicate le Opere complete a cura di Giuseppe Ortolani - Per il '93 occorrerà proporre agli studiosi, al pubblico e ai giovani una nuova edizione: agili volumi con testi affidabili e commenti moderni, a cura di specialisti di ogni Paese.

CESARE DE MICHELIS

Quando, all'inizio del secolo, si celebrò il secondo centenario della nascita di Carlo Goldoni, l'amministrazione comunale veneziana, forte soprattutto dell'entusiasmo di un uomo ancora giovane e assai ddotto, Giuseppe Ortolani, iniziò la pubblicazione delle *Opere complete* del commediografo.

Nel 1907 i torchi dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche stamparono dapprima il saggio storico dell'Ortolani *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni*, e subito dopo i primi volumi della serie delle *Opere*. L'occasione era più che opportuna; dopo una lunga obsolescenza culminata nel limitativo giudizio di Francesco De Sanctis, il teatro goldoniano aveva suscitato durante gli ultimi decenni del secolo scorso nuovi e fecondi interessi che proprio nel 1907 — anno del bicentenario — culminavano in un grandioso progetto editoriale nel quale l'erudizione «storica», la passione «veneziana» e l'entusiasmo teatrale convergevano concordi.

Bisogna riconoscere che molto di quello che oggi sappiamo di Goldoni ha origine da quell'impresa che impegnò Ortolani per il resto della sua vita, trascinando con sé molti altri studiosi della sua e delle successive generazioni. L'edizione mondadoriana *Tutte le opere di Goldoni* è direttamente tributaria di quella voluta dal Municipio di Venezia, e così molte altre parziali che durante questo secolo apparvero.

L'Ortolani morì nel '58 mentre si spegneva l'eco del convegno internazionale svoltosi alla Fondazione Cini dal 28 settembre al primo ottobre 1957, nel 250° anniversario della nascita, durante il quale la critica goldoniana propose gli esiti di un profondo e vitale rinnovamento che la conduceva ben al di là degli stereotipi del Settecento nel grande e complesso universo delle ideologie e delle scienze umane novecentesche.

Ora è la volta del secondo centenario della morte, che cade nel prossimo 1993: immaginare per questa occasione una nuova edizione del Goldoni è non solo possibile ma — vien da dire — necessario.

Il rinnovamento degli studi è andato in fretta durante questi anni e merita ora di misu-

rarsi con i testi non solo predisponendone un'edizione filologicamente più affidabile, ma soprattutto un commento e un'interpretazione che definitivamente sanciscano il rilievo europeo dell'opera goldoniana.

RILIEVO EUROPEO

Se all'inizio del '900 riscoprire Goldoni toccò a chi non si rassegnava a cancellare l'identità veneziana sulla scena dello stato risorgimentale, e quindi evocava con rammarico e nostalgia gli splendori e la decadenza della Serenissima, ora è possibile riconoscere la trama di un progetto riformatore che intreccia il suo destino con la grande cultura dell'età delle riforme e dei lumi, e che proprio per questo trova ascolto e successo ovunque nel mondo.

A me sembra, dunque, che la nuova edizione di tutto Goldoni debba chiamare a collaborare studiosi e uomini di teatro di ogni parte del mondo, rompendo ogni barriera regionale o provinciale. Già altrove, in Francia come in Unione Sovietica, ci si è messi al lavoro per celebrare Goldoni; Venezia, il Veneto, l'Italia debbono scegliere di farlo con un'iniziativa di grande respiro, che sappia

sottrarsi agli specialismi troppo accademici, agli orgogli localistici e ai settarismi ideologici. Goldoni ha scritto opere vive che si recitano nei teatri, si vedono in televisione e si debbono poter leggere in un'edizione curata e accessibile, completa ma non pomposa. Ristampiamo tutto Goldoni in agili volumetti, con un testo affidabile, un commento moderno, un'introduzione suggestiva, eventualmente con la traduzione a fronte per i testi meno immediatamente leggibili; volumetti che servano nella scuola, sulla scena, nelle case. E ristampiamolo, grazie al concorso di tutti, in un tempo ragionevolmente breve. Ogni volume una commedia, ogni volume un curatore, ogni volume un diverso introduttore, da ogni parte del mondo. Sarà un tutto Goldoni, di tutti e per tutti, che consegnerà al millennio che arriva, al secolo nuovo che sta per cominciare l'opera del più grande tra gli scrittori di teatro di questo Paese e uno dei maggiori del Continente.

In fondo — e la storia della fortuna goldoniana nel '900 ne è una riprova — non è vero che le celebrazioni centenarie debbono per forza essere inutili. Possono, anzi debbono servire a conoscere meglio la storia, la nostra storia, la nostra arte e la nostra civiltà. □

Quel film «clandestino» su Goldoni

Pochi fortunati hanno finora potuto assistere (in non più di 2 o 3 città italiane, e per un giorno in ogni città) alla proiezione del film Capriccio italiano di Glauco Pellegrini, un'opera deliziosa su una delle storie di teatro più affascinanti di tutti i secoli: la vita di Carlo Goldoni, e la sua opera per la grande Riforma.

Pellegrini realizzò questo film nel '60 a Berlino Est. La pellicola è rimasta per tre decenni al di là del muro, anch'essa vittima innocente della guerra fredda tra le due Germanie, tra Occidente e Oriente. È giunta negli anni '90, per pochi giorni in Italia, Paese che più di ogni altro avrebbe dovuto poterla ricevere e poter farla circolare. Anche perché, accanto al bravissimo Claude Laydu, l'attore francese che interpreta Goldoni, ci sono l'Arlecchino di Ferruccio Soleri e il Truffaldino-Sacchi di Nico Pepe. La sceneggiatura è di Ugo Pirro, Liana Ferri e dello stesso regista Pellegrini.

Il film è fresco, come se fosse stato girato ieri; la sua narrazione della vita di Goldoni, dal giovanile incontro con i commedianti — subito polemico verso i frizzi osceni e le insulse improvvisazioni della commedia — sino alla partenza per Parigi, può avere anche risultati didattici e di buona informazione culturale. Una maggiore attenzione all'opera e ai suoi requisiti dovrebbe consigliare agli organismi competenti in materia, di chiederne copie da trattenere in Italia e di ottenere l'autorizzazione al doppiaggio. Un'altra bella occasione da non perdere in vista del bicentenario che stiamo per celebrare. N.M.



GLI OTTO APPUNTAMENTI DI STREHLER CON GOLDONI

L'ARLECCHINO DEL *PICCOLO* COME UNA STORIA INFINITA

Dalla prima già leggendaria edizione del '47 al vivace allestimento dell'anno scorso con gli allievi della Scuola, un alternarsi di versioni di alto impegno creativo, che hanno approfondito la ricognizione del regista nel mondo dei comici dell'Arte e affinato una poetica e uno stile.

FABIO BATTISTINI



Gli otto spettacoli goldoniani di Strehler

IL SERVITORE DI DUE PADRONI, Milano, Piccolo Teatro, 24 luglio 1947, (riprese e nuove edizioni sempre con il titolo *Arlecchino, servitore di due padroni*: 1948 - 1950 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1963 - 1964 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1973 - 1974 - 1975 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1982 - 1983 - 1984 - 1987 - 1988 - 1990). - LA PUTTA ONORATA, Venezia, Campo San Trovaso, 20 luglio 1950. - GLI INNAMORATI, Lecco, Teatro Sociale, 8 ottobre 1950. - L'AMANTE MILITARE, Milano, Piccolo Teatro, 27 ottobre 1951. - LA VEDOVA SCALTRA, Venezia, Teatro La Fenice, 7 ottobre 1953. - LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA, Milano, Piccolo Teatro, 23 novembre 1955. - LE BARUFFE CHIOZZOTTE, Milano, Teatro Lirico, 28 novembre 1964. - DIE TRILOGIE DER SOMMERFRISCHE, (Trilogia della villeggiatura), 2ª edizione in lingua tedesca, Vienna, Burgtheater, 9 novembre 1974. - IL CAMPIELLO, Milano, Piccolo Teatro, 30 maggio 1975. - LA TRILOGIE DE LA VILLEGIATURE, (Trilogia della villeggiatura) in lingua francese, Parigi, Théâtre Odéon, 16 dicembre 1978, Prod. Comédie Française.

Dall'*Arlecchino* del 1947 al *Campielo* (1975), Strehler ha affrontato otto volte Goldoni: *Gli innamorati*, *L'amante militare*, *La putta onorata*, *La vedova scaltra*, *La trilogia della villeggiatura* (anche al Burgtheater di Vienna (1974) e alla Comédie di Parigi (1978) e *Le baruffe chiozzotte*; una lettura globale, teatrale e letterariamente critica più per una congenialità umana e creativa che per ciò che ha significato nel rovesciamento della vecchia tradizione goldoniana operata nel dopoguerra dagli allestimenti di Visconti, De Bosio, Squarzina e De Lullo, fino a Ronconi, Missiroli e Cobelli.

Il servitore di due padroni (poi sempre con il titolo *Arlecchino, servitore di due padroni*) andò in scena il 14 luglio 1947 a conclusione della prima fortunata stagione del Piccolo Teatro, anche in considerazione di un attore particolare come Marcello Moretti, impiantato su un dispositivo di finto teatro di piazza, con scenari volanti e festosi, molto sommari e allusivi, ispirati alle prime rozze scene della Commedia dell'Arte. Gli attori recitavano sopra una pedana ricoperta da una tela che fingeva un traliccio di cavalletti e il giuoco scenico era spinto fino alla stilizzazione marionettistica; le vecchie maschere di cartone a strati sovrapposti che, rigide e applicate con elastici premevano sul volto trattenendo il sudore, riducevano perfino la visibilità — così strette attorno alle palpebre — e Moretti optò ben presto per una maschera dipinta sul volto, perché più comoda ma anche, certamente, come ebbe a dire Strehler perché «sintomo più segreto della resistenza alla maschera».

EPOPEA DEI COMICI

Accanto a Moretti erano Antonio Battistella (che perfezionerà nelle successive riprese un memorabile Pantalone), Maria Marchi (Clarice), Armando Alzelmo (il Dottor Lombardi), Elena Zareschi (Beatrice), Gianni Santuccio (Florindo), Franco Parenti (un Brighella attento ai sapori ruzantiani), Anna Maestri (Smeraldina) e un bello del cinema, Roberto Villa nel ruolo di Silvio. Completavano il cast Dino Riefolo (un cameriere che

parla) e Otello Zago (un facchino); le scene erano di Gianni Ratto, i costumi di Ebe Colciaghi.

La ricognizione del mondo dei comici segna, con il filone più felice e prestigioso della ricerca strehleriana — una costante della sua regia —, il lato caratteristico ed inconfondibile della sua poetica: quel grumo di umanità tenuto unito dall'amore, dalla miseria e dalla solitudine di un destino comune che si ritrova ogni sera, nei luoghi più disparati, attorno al perimetro di una pedana a fare il teatro, ad inventarlo con due bauli e pochi stracci, a rivivere una realtà che è proiezione e conoscenza fantastica e arbitraria del Sé. Una grande famiglia tutta rinchiusa «nel guscio delle proprie abitudini che non consentivano — dirà Sergio Tofano nel *Teatro all'antica italiano*, Rizzoli — troppe occasioni di contatti con altre persone o altri ambienti».

Per la seconda edizione andata in scena il 4 giugno del 1950 al teatro Cagnoni di Vigevano, Ratto disegnò delle scene più descrittive, dipinte a leggere velature panneggiate, dai colori freschi e luminosi, montate su agili cavalletti; il successo dell'*Arlecchino*, come era ormai battezzato lo spettacolo (che aveva definitivamente sostituito il primitivo nome di Truffaldino) mise a fuoco, sull'esperienza maturata con il *Il corvo* di Gozzi, l'indagine sul mondo dei comici al tempo di Goldoni; rifatto il costume di Arlecchino su un modello settecentesco messo a disposizione da Renato Simoni, Amleto Sartori cominciò a modellare delle maschere di cartapesta dipinta che, studiando i tratti animaleschi della maschera di Truffaldino, approdarono ai tre tipi di leone, gatto e volpe. In questa occasione entrarono a far parte della compagnia quattro giovani ex-attori dell'Accademia d'Arte Drammatica diretta da Silvio D'Amico: erano Renzo Giovampietro (Silvio), Edda Albertini (Beatrice), Antonio Pierfederici (Florindo) e Vittoria Martello (Smeraldina).

MASCHERE DI CUOIO

Per la ripresa a Roma nel 1952, Sartori modellò delle maschere di cuoio, che aderendo perfettamente al volto mutavano straordinariamente, in sintonia con la mimica degli attori; dei tre tipi della maschera di Arlecchino, Moretti scelse quella del gatto. Per la terza edizione, che debuttò al festival di Edimburgo nel 1956, le scene e il disegno registico «furono rifatti nel senso di un realismo che da un lato ricreasse il mondo di una compagnia di comici e dall'altro fosse atto a suscitare un'atmosfera tipicamente italiana»; riferimenti figurativi al '700 si orientarono, nei bozzetti di Ezio Frigerio, per i costumi a Pietro Longhi e per lo spazio scenico, che fingeva uno spiazzo con ruderi dove era alzato il piccolo teatrino dei comici, ai «capricci» di Francesco Guardi.

Questo approfondimento sul mondo dei comici (giustamente famosi sono rimasti gli «a parte» degli attori fuori scena, il meccanismo delle entrate/uscite e i «dietro le quinte» costantemente visualizzati al pubblico) approdò l'anno successivo alla messa in scena di *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari, puntando su una recitazione d'effetto, carica, tradizionale, dove il protagonista dell'opera non era tanto Goldoni, quanto l'interpretazione ottocentesca di Goldoni, chiedendo a Luciano Damiani una Venezia mangiata dalla muffa del tempo e quella striscia di laguna di carta e con quel bel-





lissimo avvio della prova al teatro Sant'Angelo, al terz'atto, nella malinconia del teatro vuoto e polveroso.

L'esperienza del *Galileo* (1963) si palesa sull'ambientazione che Damiani fa della scenografia di Frigerio, ambientando la bassa pedana nel giardino davanti Villa Litta ad Affori (luglio 1963), nel nuovo spazio con le finestre illuminate e due grandi carri a destra e a sinistra dove sostano, entrano ed escono gli attori; una piccola banda richiama gli spettatori, il suggeritore dà inizio alla recita accendendo i lumi della ribalta.

ARRIVA SOLERI

Dopo la scomparsa prematura di Moretti, il ruolo di Arlecchino è stato assunto da Ferruccio Soleri, l'allievo pazientemente istruito e sostituito nell'ultima *tournee*. Nel 1964, per iniziativa del Comune di Milano che propone un esperimento pilota al Teatro dell'Arte, l'*Arlecchino* parla a tremila bambini delle scuole elementari: è il tramite della prima organica operazione di teatro scuola che si ripete nel ventennale a trentacinquemila ragazzi delle scuole medie cittadine. Una conferma della funzione di modello-simbolo che lo spettacolo di Strehler è venuto assumendo è data dalle caratteristiche del nuovo itinerario all'insegna del decentramento, in Italia prima, poi con un automezzo che trasporta il materiale scenico alla maniera dei vecchi carri di Tespi anche in Francia, Svizzera e Germania.

Per l'edizione presentata a Parigi nel 1977, le nuove scene di Frigerio, racchiuse da un sipario dorato, ricostruiscono un androne di palazzo, forse un'ala abbandonata; lo spazio, eliminate le quinte, si dilata ad accogliere un manipolo di attori vaganti che recitano la storia del *Servitore* in quest'ala di palazzo dove sembrano provvisoriamente accampati. In una girandola di trovate, che danno allo spettacolo un ritmo frenetico e accelerato (quasi fosse una prova privata della *troupe* dei co-



mici), il finale a sorpresa si chiude con la fuga di Arlecchino su una provvidenziale nuvola che scende dall'alto. Effetti di magia teatrale — Strehler sta lavorando alla nuova edizione della *Tempesta* con Damiani — si ritrovano in un lontano passaggio di luce: un candeliere portato da un servo dietro una parete, che si fa trasparente, e un riflesso baluginante d'acqua, forse della laguna, sogno o ricordo di una vastità spaziale che rende più soffocante questo muro chiuso, mentre i vecchi fondali scorrono su un filo orizzontale che attraversa lo spazio scenico.

Ed è sullo spazio scenico del Piccolo che va in scena l'edizione dell'addio, come annuncia la locandina, il 14 maggio 1987; scomparsa la villa, i riferimenti architettonici e i vecchi fondali, restano i muri spogli eppur magici di uno spazio casa-tratro: un ambiente chiuso dove si proiettano e vivono le ombre degli attori, e infatti di ombre si tratta, ombre della memoria.

Tutto ha l'andamento di un ricordo, di un gioco di riflessi; i pochi elementi scenici, un tavolino, un paravento, qualche seggiola, si moltiplicano come per incanto, identici. E accanto a Soleri, Andrea Jonasson, stilizzata e affascinante nel ruolo di Beatrice, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini e Giancarlo Dettori, si moltiplicheranno, poi, nel saggio di fine anno della Scuola di Teatro diretta da Strehler i trenta allievi. □

A pag. 26, Zora Piazza e Valentina Fortunato nella stregliana «Trilogia della villeggiatura», 1955. A pag. 27, dall'alto in basso «La putta onorata» in Campo San Trovaso, 1950; «L'amante militare», 1951; «La vedova scaltra», 1953. A pag. 28, dall'alto in basso e da sinistra a destra, due immagini delle «Baruffe chiozzotte», 1964; Marcello Moretti, indimenticabile Arlecchino; Moretti nella prima edizione, 1947; Ferruccio Soleri, il nuovo Arlecchino, 1964; l'ambientazione di Damiani alla Villa Litta di Affori, 1963; Soleri nell'edizione parigina del 1977. In questa pagina Andrea Jonasson (Beatrice) con Soleri nell'edizione dell'addio, 1987. Nella foto in alto a destra, Cesco Baseggio e il pittore Mario Donizetti.



STORIA DEL RITRATTO DI COPERTINA

Cesco Baseggio in posa nello studio di Donizetti

COSTANZA ANDREUCCI

Il ritratto di Cesco Baseggio opera di Mario Donizetti, che compare sulla copertina di *Hystrio*, risale al tempo delle celebrazioni dei cinquant'anni di vita teatrale del grande interprete goldoniano.

Per Donizetti avevano già posato Renzo Ricci, Eva Magni, Rossella Falk e, a Parigi, Marcel Marceau, la Feuillère e Barrault.

L'incontro con Baseggio avvenne a Bergamo. Io ero molto emozionata: Baseggio era al culmine della sua fama, un «mostro sacro» del teatro amato e venerato dal pubblico.

Era un inverno freddissimo. Avevo avuto ordini precisi: non dovevo arrivare in studio un minuto prima né un minuto dopo il mezzogiorno e non dovevo suonare il campanello.

Così, poiché la mia lezione di inglese era finita in ritardo e il mezzogiorno era già stato annunciato dalle campane di Santa Maria, salgo le scale di corsa. Quando spalanco la porta dello studio gli occhi acutissimi di Baseggio mi scrutano: «E questa chi è». La domanda mi blocca sulla soglia.

Donizetti, senza alzare gli occhi dal foglio, continuando a disegnare risponde: «Mia moglie».

Il vecchio attore, molto burbero e tuttavia benevolo, quasi paterno, brontola in veneziano: «Xe putela, xe putela tanto».

«Difatti — dice il pittore — va ancora a scuola».

Baseggio riprende la posa e nessuno dei due si cura più di me. Io, abbastanza umiliata per quei modi spicciativi (e soprattutto per quel generico «va ancora a scuola» quando, sia pure di fresco, mi ero iscritta all'Università) mi sistemo in un angolo con la mia antologia di letteratura inglese e nell'angolo vengo lasciata per non so quanto. Il tempo comunque di imparare a memoria il contenuto della pagina alla quale a caso, sedendomi, si era aperto il libro, perché un'altra delle raccomandazioni ricevute era stata quella di non fare il minimo rumore.

Fortuna aveva voluto che mi capitasse il monologo di Antonio nel Giulio Cesare di Shakespeare, un pezzo che comunque mi sarebbe stato utile apprendere a memoria. Mi concentro nella lettura e nella ripetizione mentale e quando, finita la posa, Baseggio si alza ad osservare il disegno, ho imparato perfettamente l'intero brano.

Sempre senza curarsi di me il pittore e l'attore si mettono poi a discorrere del personaggio goldoniano nel quale Baseggio avrebbe dovuto essere raffigurato nel dipinto, che sarebbe stato eseguito dopo quello studio a matita: quindi di berrette rosse, abiti di scena, sfumature d'interpretazioni, forme, toni e tinte.

Io nel mio angolo continuavo a ripetere: Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears... I come...

Infine Baseggio indossa il cappotto e solo quando è sull'uscio si ricorda di me, si volta sempre burbero a salutarmi e ripete: «Xe putela, xe putela tanto».

Quando scompare dico a mio marito: «E io, adesso, come lo faccio il pezzo su Baseggio per il Drama».

Il Drama quella volta certamente non ebbe uno dei miei pezzi più riusciti, in compenso potei sostenere un brillante esame di inglese durante il quale feci sfoggio di recitazione declamando tutto d'un fiato, senza un solo errore, il famoso monologo di Shakespeare. □



STREHLER: UNA SCENEGGIATURA DAI MEMOIRES

«CITTADINI, GOLDONI È MORTO IN MISERIA...»

L'ultimo, triste inverno del Veneziano a Parigi, tra i furori della Rivoluzione, in un «trattamento» per la televisione del regista del Piccolo.

GIORGIO STREHLER



L'occhio di G. (Goldoni) legge una lettera. È una lettera di congedo rapida, nervosa. Stanno succedendo cose gravi. Le pensioni sono sospese. Per ora il signor Goldoni si arrangi, venga a Parigi e si vedrà...

Nicoletta che ascolta G.: «Sono tornato adesso da Parigi. Niente. Non capiscono più niente. Non ho potuto neanche vedere la principessa. Siamo abbandonati, Nicoletta, abbandonati qui con l'affitto da pagare, senza un aiuto, un impiego. Ma come hanno fatto a lasciarci così? A rovinarmi così?».

La situazione precipita intorno. E il vento continua per giornate intere. Desolazione intorno, vuoto. Paura. Un senso sottile di angoscia prende G. che si sente isolato.

Voce di G.: «Devo tornare a Parigi, subito. Sto male. Qui non si può più, Nicoletta. Ma i soldi, i soldi...».

L'immagine si fissa sui libri della sua biblio-

teca. Ne trascorre i titoli.

La biblioteca vuota, solo qualche libro è rimasto in piedi.

Lo sguardo accarezza delle casse semichiuse e piene di libri.

Un ragazzotto con un martello e chiodi le sta chiudendo.

Si legge un indirizzo: Illustrissimo conte Gradenigo, ambasciatore di Venezia in Parigi. Da parte del sig. Carlo Goldoni.

Una lettera che l'occhio stanco di G. ormai quasi perso, annebbiatissimo, legge a fatica. È una lettera di strazio in cui gli comunica i titoli scritti a mano dei libri, lo ringrazia per aver comprato la sua biblioteca, chiarisce i prezzi... Tutto. A G. non è rimasto più niente.

Una povera casa a Parigi. Un camino acceso ma fa freddo. G. scrive ad un tavolino, si

vede la penna che scorre lenta sul foglio. Scrive le sue Memorie «per servire alla storia della sua vita e del suo teatro».

Fuori della finestra, inverno. Alcuni passerelli cercano miglio sul davanzale. G. li osserva. Poi cerca il sacchettino del pane secco e come sempre, apre la finestra e sparge briciole sul davanzale.

I passerelli *non* scappano.

La finestra viene richiusa. I passerelli beccano rapidi le briciole e altri arrivano, nel grigio.

La mano di G. che scrive, scrive...

L'immagine passa ad un teatro e come all'inizio della sua storia sentiamo la voce di G. che parla mentre la macchina gira per un teatro vuoto, abbandonato, nella penombra e ripete le parole dell'inizio...

Voce di G.: «Faccio talvolta fatica ad addormentarmi... allora prendo una parola vene-

ziana, la traduco in italiano, poi la traduco in francese... e alla quarta o quinta il sonno viene sempre... Cortesan-cortigiano -no, troppo... e tutto si ripete come all'inizio e poco importa che il pubblico che ha ascoltato, visto, letto questa storia umana si ricordi o no...».

Si sente la voce sempre più piana e flebile di G. che parla.

«Se la mia bilancia pesa più dalla parte del bene che da quella del male non è merito mio. Se così è lo devo alla natura. Più che allo studio. Alla mia natura di uomo che così mi ha fatto. Quella natura che in tutto il mio lavoro, in tutte le mie opere ho cercato solo di non guastare né di avvilire».

L'immagine del teatro vuoto continua, in cerchio, per stamparsi nell'ultima memoria quello che fu un «mondo» o il «mondo».

«Talché oggi la morte non mi fa paura. Ora che tutto è pronto, ora che tutto è finito». (la voce si allontana a poco a poco).

Immaginen della camera. La finestra. I passerai che becchettano, alcuni hanno finito il loro piccolo pasto regalato e guardano dentro alla stanza con movimenti curiosi del capo, come spettatori ignari, al di là dei vetri. Tenere ombre al di là.

Io guardo la morte con sangue freddo. Perché la morte è semplicemente il tributo che noi tutti paghiamo alla natura e di cui soltanto la ragione può consolarci.

Sì, è la ragione che ci dà aiuto nella morte... questa natura... questa ragione... questa meravigliosa invenzione che è... l'uomo... (la voce si è spenta in un sospiro lieve).

L'immagine della finestra diventa più bianca, più lontana. Fino a diventare un solo biancore, brillante, limpido, che finisce per riempire lo schermo.

Una Voce anonima annuncia: «Il ministro delle contribuzioni pubbliche ai cittadini attori al Teatro Nazionale... Cittadini, Goldoni ha finito i suoi giorni nella miseria. I rappresentanti della Nazione sono arrivati troppo tardi, allorché la morte già gli aveva tolto questa ultima consolazione. Egli l'aveva meritata. Il disgusto della licenza a teatro, il disprezzo di un teatro che con le sue farse, null'altro poteva fare che avvilire uomini avviliti, avvilendoli sempre più è stato uno dei presagi della caduta del dispotismo. È in questo spirito che Goldoni ha riformato il teatro italiano.

Egli è morto — e non vi deve sorprendere — lasciando soltanto qualche debito alla sua vedova che non può pagarlo. Io vi propongo, cittadini, di dare una rappresentazione del *Burbero benefico*, devolvendo l'incasso alla memoria di un uomo, degno della nostra gratitudine... Questa commedia, ispirata da un alto senso di giustizia, non è del resto senza rapporto con la nostra storia. Noi stessi siamo costretti infatti, ad essere duri, ma inutile non è ricordare che la durezza non deve mai escludere la generosità. Firmato: Clavière - Parigi 17 febbraio 1793, anno II della Repubblica. □

A pag. 30, da sinistra a destra, Gianni Galavotti, Vittorio Franceschi, Libero Sansavini, Gianrico Tedeschi e Angela Cardile in «Le smanie per la Rivoluzione» di Siro Ferrone per la regia di Luca De Fusco. In questa pagina, una scena delle «Baruffe chiozzotte» nella messinscena di Gianfranco De Bosio per VenetoTeatro, 1988.

Due domande a Gianfranco De Bosio



HYSTRIO - Cosa pensa, De Bosio, della Compagnia stabile che dovrebbe nascere per il Bicentenario?

DE BOSIO - Posso dire che è una proposta che feci a Messina al tempo delle *Donne gelose* (1985) e delle *Baruffe chiozzotte* (1988). Questo, anche in relazione al potenziale di attori di qualità e esperienza specifiche — non certo solo sul dialetto — che in tanti anni si sono formati nella ricerca sul Ruzante e Goldoni, e che fanno parte di VenetoTeatro. È mia opinione che gli Stabili non esistano, in Italia, poiché non esistono teatri con una compagnia fissa che reciti tutto l'anno; se le celebrazioni possono aiutare la nascita di questo progetto — che non dovrebbe essere un gioco legato solo a questa scadenza — ben venga un primo abbozzo di compagnia stabile, al quale io per molte ragioni sono disposto a dare il massimo contributo.

H. - Quali spettacoli vorrebbe fare per il Bicentenario?

D.B. - Per quanto riguarda specificatamente VenetoTeatro, so che Messina intende riprendere *Le donne gelose* e *Le baruffe*. Proponerei *Le massere* (1755), a mio parere commedia bellissima, e dello stesso anno delle *Donne de casa soa*. Le due commedie risentono degli stessi umori acri e depressivi di Goldoni, che usciva da una malattia piuttosto seria, e tutte e due sono in versi martelliani: poche volte Goldoni è arrivato ad una linea così spontanea. Si tratta di un perfezionamento straordinario del linguaggio veneto, una ricerca all'interno del mondo delle serve (che potrebbe essere il titolo italiano di *Le massere*), al quale Anzoleto rivolge un interesse morboso (e che è poi l'interesse di Goldoni). Se faremo questa commedia — come sembra — credo che sarà un contributo interessante, che con *Le donne gelose* e *Le donne de casa soa*, *Le massere* sarebbe il completamento ideale di questo trittico del Goldoni «inquieto». L'altro testo allo studio nel progetto francese di celebrazioni — che è più avanti di quello italiano, e per il quale il ministero ha delegato Ginette Herry — è *La trilogia di Zelinda e Lindoro*. F.B.

Le memorie del signor Goldoni

Le memorie del signor G. — come Strehler ha voluto chiamare le cinquecento pagine di un suo lavoro su Goldoni, incominciato nel 1969 per la Tv e poi mai più sollecitato — si compone di sei episodi: sull'immagine di un palcoscenico vuoto di un teatro distrutto da una rivoluzione, la voce del vecchio scrittore ottantenne che sillaba un ipotetico vocabolario della lingua veneta-italiana-francese, smuove, come per incanto, l'attrezzatura abbandonata... Un telo si gonfia nell'aria, i rulli della macchina per fare il mare cominciano a girare ed ecco la barca dei comici che una mattina di aprile raccolse il giovane scrittore per l'Adriatico alla volta di Chioggia... Lentamente la storia di Goldoni si dipana attraverso l'Italia; ecco la lettura dell'*Amalasueta* a Parma, la guerra, la compagnia di Girolamo Medebac, l'*Arlecchino Sacchi*, *Teodora Medebac* e le sedici commedie nuove, Parigi e poi la restituzione della pensione che arriva quando tutto è finito, ingoiato in quel turbine che spazza via la vecchia Francia. Pubblichiamo uno stralcio della sceneggiatura strehleriana, la conclusione dell'episodio che rappresenta Goldoni preso nel vortice della Rivoluzione, solo, stanco, abbandonato. Fabio Battistini



GOLDONI NEL DOPOGUERRA AFFRONTATO DAL GRANDE REGISTA

POESIA E VERISMO NELLE REGIE DI VISCONTI

Nelle due uniche regie, il rinnovamento dell'interpretazione goldoniana all'interno del contesto sociale nel quale i personaggi si definiscono e una seria riflessione sull'organizzazione economica del mondo teatrale.

GIOVANNI CALENDOLI

Luchino Visconti ha messo in scena soltanto due opere di Carlo Goldoni: *La locandiera* nel 1952 e *L'impresario delle Smirne* nel 1957 (nell'originaria redazione in versi martelliani); ma dai due spettacoli il rinnovamento dell'interpretazione goldoniana ha ricevuto una spinta fondamentale almeno sotto due aspetti. Anzitutto Visconti era convinto che «la chiave di volta degli stati d'animo, delle psicologie, dei conflitti» fosse «prevalentemente sociale», anche se poi nelle sue regie tendeva a «conclusioni... soltanto umane» e riguardanti «gli individui singoli». Alla luce di tale convinzione egli mise in rilievo la psicologia dei vari personaggi all'interno del contesto sociale nel quale si definiscono, rivelando come la rappresentazione della realtà sociale (e anche dei suoi aspetti economici) abbia in Goldoni una determinante incidenza teatrale: essa plasma i personaggi e li fa parlare in un determinato modo. La locandiera di Visconti non era una bizzarra giovane che, abile nelle schermaglie amorose, si divertiva a far innamorare di sé i nobili ricchi o spiantati di passaggio nella sua locanda; ma una donna, che rimasta sola, aveva avuto la forza di rendersi indipendente mediante il lavoro e che alla fine con lucidità razionale (di stampo illuministico se non proprio marxista) sceglieva come compagno di vita il compagno di lavoro.

Assecondato da una stupenda Rina Morelli, Visconti disegnò con nitore il ritratto di questa donna (appartenente ad una classe popolare emergente), che nel lavoro trova la propria autonomia individuale anche dinanzi all'uomo e dimostrò che il ritratto è già tutto nel testo di Goldoni.

Nel suo lavoro il regista fu sorretto certamente dai colloqui avuti con Manlio Dazzi, che proprio in quegli anni portava a compimento il penetrante saggio su *Goldoni e la sua poetica sociale*, apparso nel 1957.

Nonostante qualche contraria apparenza, nello stesso ordine di idee rientra la regia dell'*Impresario delle Smirne*, che offrì, nell'esuberanza di uno spettacolo festoso, una seria riflessione sull'organizzazione economica del mondo teatrale (e non soltanto di quello teatrale). Il ricco mercante turco Ali vuol costituire a Venezia una compagnia di canto per dare una serie di rappresentazioni a Smirne; ma, proprio alla vigilia della partenza, per le rivalità, le bizze, le intolleranze e le pretese degli scritturati, rinunzia al progetto e scompare, lasciando a titolo di risarcimento una somma da dividere fra quanti si erano impegnati. La somma, fra tutti, darebbe ad ognuno ben poco ed allora la turba irrequieta e recalcitrante dei divi ritrova una nuova e sana consapevolezza, decidendo di dar vita, con il denaro elargito dal mercante, ad una compagnia sociale nella quale tutti possano lavorare. La commedia si conclude con questi versi: «Ecco la differenza che vi ha per ordinario / fra un teatro a carato e quel di un impresario. / Sotto di un uom che paga, tutti superbi ardit; / Quando l'impresa è vostra, tutti modesti e uniti».

Ancora una volta Visconti con il suo spettacolo dimostrò come, attraverso una scintillante satira della variegata fauna lirica, il Goldoni vedesse con straordinario acume i suoi personaggi nel contesto di una problematica sociale che ne modellava la psicologia. Il tema con-



clusivo dell'*Impresario delle Smirne* è quello della partecipazione del lavoro all'impresa.

Ma da un altro punto di vista non meno importante gli spettacoli goldoniani di Visconti furono e rimangono tuttora esemplari. Oltre a restituire i testi del commediografo ai suoi contenuti più autentici e più profondi, il regista di conseguenza li sottrasse radicalmente all'influenza di una tradizione interpretativa ormai svuotata di ogni valore vivo, ma sempre imperante per forza di inerzia. L'operazione, condotta con la collaborazione di una schiera di eccellenti artisti (oltre alla Morelli, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni, Gianrico Tedeschi, Rossella Falk, Giorgio De Lullo, Edda Albertini, Giancarlo Sbragia, Corrado Pani ed altri) fu lineare nel suo rigore formale e lo strappo, violento.

A documentarlo, sia pure parzialmente, cito un brano della mia cronaca della prima rappresentazione della *Locandiera*, scritta per «Scenario» (anno XVI n. 20, 15 ottobre 1952):

«È evidente che Luchino Visconti, con questa sua *Locandiera*, ha voluto soprattutto liberarsi dalle convenzioni della cosiddetta "recitazione goldoniana", per avvicinarsi al testo con spontanea immediatezza e scoprirvi quel che esso effettivamente contiene: lo specchio di un mondo autentico, vissuto, osservato con realismo. Il regista ha quindi lasciato dietro le quinte le trine, i pizzi, le parrucche, gli abiti festosi. Ha rinunciato agli effetti precostituiti. Ha spento quella vivacità di colori e di movimenti che è un retaggio della Commedia dell'Arte impropriamente attribuito a Goldoni per quanto riguarda alcune opere come *La locandiera*. In questo spettacolo scene e costumi sono di una dimessa semplicità borghese. I toni appaiono tutti pallidi e smorzati come in un tenero acquarello. Si dice che la scenografia, pur senza portarne la firma, sia stata elaborata con la personale assistenza del pittore Giorgio Morandi, che avrebbe consigliato spunti, motivi e toni di colore. In questa atmosfera non offensiva e non vincolata, soprattutto libera da ogni riferimento convenzionale, Luchino Visconti, apportando al testo pochissime modifiche, ha mosso i personaggi, così come la parola dettava...» □



QUINDICI GLI ALLESTIMENTI DALLE ORIGINI DEL TEATRO

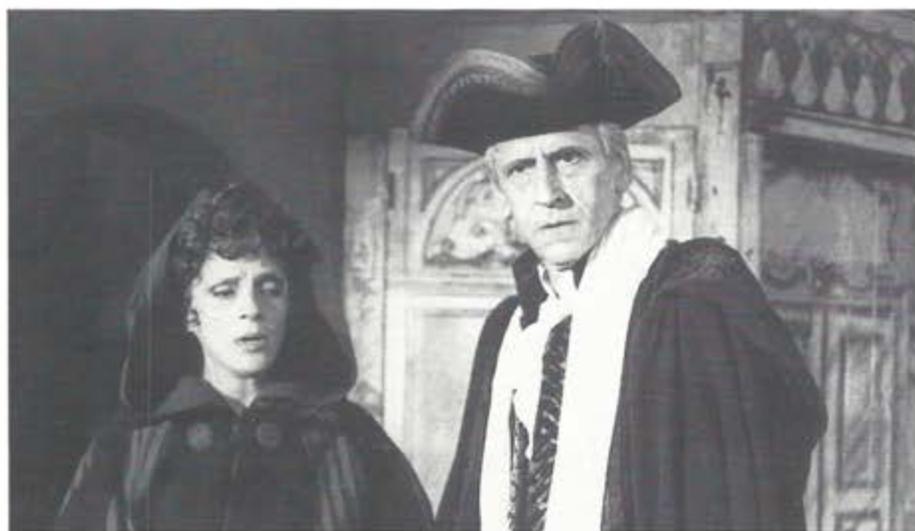
LUNGA FEDELITÀ A GOLDONI DELLO STABILE DI TRIESTE

Si cominciò nel '54 con La donna di garbo e si continuò con i migliori attori e registi - Un allestimento innovativo del Sior Todero brontolon nel '75.

FURIO BORDON

Fu con una commedia goldoniana, quella *Donna di garbo* con la quale il grande autore veneziano iniziò la sua riforma del teatro, che il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia inaugurò la sua attività nella primavera del 1954: quasi una scelta programmatica per un teatro pubblico che intendeva contribuire a quel rinnovamento della scena italiana iniziatosi nell'immediato dopoguerra. Da allora ben 15 sono stati i testi di Goldoni messi in scena dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Dopo la *Donna di garbo* diretta da Carlo Ludovici e interpretata da Laura Solari e Luigi Almirante, fu la volta, nella stagione 1956-57 de *La bottega del caffè* con Memo Benassi e Giulio Bosetti, sempre per la regia di Carlo Ludovici. Seguirono poi *La vedova scaltra* (1960-61), *Arlecchino servitore di due padroni* (1961-62) con Marisa Fabbri e Omero Antonutti, *Il teatro comico* (1964-65) con la regia di Eriprando Visconti con Marisa Fabbri, Egisto Marcucci, *Sior Tonin Belagrazia* (1966-67) con Mariangela Melato e Lino Toffolo diretti da Giuseppe Maffioli, *Il bugiardo* (1967-68) con Giulio Bosetti, Gabriele Lavia e Paola Bacci per la regia di Gianfranco De Bosio, *Le massere* (1970-71) regia di Giovanni Poli, *Sior Todero brontolon* (1975-76) con Corrado Gaipa e Elsa Vazzoler, regia di Francesco Macedonio, *La famiglia dell'antiquario* (1976-77) con Regina Bianchi e Michele Abruzzo regia di Furio Bordon, *Le donne gelose* (1977-78) con Marina Dolfin e Paolo Bonacelli diretti da Francesco Macedonio, una nuova edizione de *Donna di garbo* con Lucilla Morlacchi per i 25 anni di fondazione del teatro, *Il mondo della Luna* con le Marionette di Podrecca, *I Rusteghi* (1985-86) con Giulio Brogi e Giancarlo Dettoni per la regia di Francesco Macedonio, *L'Arcadia in Brenta* (1985-86) sempre con le Marionette di Podrecca, e infine nella stagione 1986-87 *L'adulatore* per la regia di Giorgio Pressburger con Giulio Brogi e Renato De Carmine.

Di tutti gli allestimenti goldoniani del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia credo che il più importante si possa considerare il *Sior Todero brontolon*, in quanto, all'epoca della sua realizzazione, e cioè nel 1975, era l'unico dei grandi testi goldoniani rimasto escluso dalla revisione scenica che alcuni tra i migliori registi italiani avevano esercitato sull'opera dell'autore veneziano. Le messe in scena di questa commedia erano ancora legate al ricordo di grandi interpreti (Basaggio fra gli ultimi), ma anche a impostazioni registiche costrette in un'ottica primattoriale, privilegiando la «parte del titolo» anche a costo di pesanti tagli sul testo e a scapito di un'organica visione d'insieme. Questo, dunque, il motivo fondamentale della nostra scelta: la volontà di allineare sul versante delle riproposte critiche dell'opera goldoniana un testo che nei suoi contenuti presentava elementi straordinari di interesse e originalità. Ci troviamo davanti a un testo sensibilmente «anomalo» rispetto alla produzione goldoniana. Un testo aspro di



tensioni familiari, dominato da un personaggio terribile, in cui i motivi consueti dell'inacidimento egoistico della vecchiaia raggiungono dimensioni gigantesche.

Pare quasi un primo embrione di quel tema dei «piccoli inferni domestici» che tanta fortuna avrà nel teatro moderno. I rapporti tra i familiari sono tesi, avvelenati dal disprezzo e da piccoli intrighi, e la battaglia che si combatte per far sposare (o evadere) la giovane figlia ha un ritmo di disperata citazione, è segnata da scoppi di nervosismo e di scoramento. Mai come in questo testo le ultime concilianti parole di prammatica sono suonate false. L'augurio di Marcolina che le cose possano cambiare e i rapporti addolcirsi è stanco, senza convinzione: la figlia si sposerà, ma lei resterà chiusa in quella casa, a continuare la sua vita amara con l'immutabile vecchio egoista e il marito imbecille. Nello stesso giro di anni in cui Goldoni aderisce sentimentalmente al mondo morale del popolino veneziano (*Le baruffe e Il campiello*) sembra accusare una crisi di sfiducia nei confronti del suo ideale borghese di sempre. Il punto più acuto di questa crisi a nostro avviso è il *Todero*, dove la figura tradizionale di Pantalone, il vecchio mercante armato di un fondamentale buonsenso, è marcita e si è corrotta nel vecchio Todero, ed esprime umori maligni che avvelenano l'atmosfera di tutta la casa. Ma è davvero soltanto un segnale lanciato in favore di una classe borghese più giovane — come sembra affermare il Fido — o è addirittura un atto di sfiducia (intuito più che ragionato, è ovvio) nei confronti senz'altro dell'intera classe borghese? Per rispondere bisognerebbe analizzare di che qualità sono i giovani borghesi della commedia, contrapposti al vecchio borghese Todero. E qui è davvero forte la tentazione di rispondere: sono di

una qualità pessima. Il figlio Pelegrin è uno svirilizzato contenitore di sangue debole, un cervello appiattito e invigliacchito da un'educazione sbagliata, e Meneghetto è un freddo alter ego, più elegante, levigato, efficiente, del vecchio Todero. In definitiva risulta un uomo freddo e pedante, portatore con maggior eleganza degli stessi principi di cui si nutre scaracchiando Todero. Con il che il sistema si salda e, anziché evolversi, si fa inattuabile circolo vizioso. Coloro che invece si ribellano sono le donne: sono loro a inceppare un meccanismo di autorità e di rapporti sociali costruito come sempre dagli uomini.

La particolarità dei contenuti del *Todero* sembra in un certo modo influire anche sulla qualità dell'umorismo goldoniano. La zona di maggior divertimento della commedia, cioè il personaggio di Todero, è anche quella dove l'umorismo si irruvidisce in una sorta di aspra comicità abbastanza inconsueta per Goldoni. L'egoismo di Todero, la sua libidine di vivere e di farsi servire, si esprime in battute che superano i limiti del naturalismo e anche quelli della normale accentuazione a scopo di divertimento di un difetto della personalità. Certo si ride, ma il divertimento nasce qui da moduli inediti per Goldoni, più vicini al grottesco che al ridicolo, se accettiamo di definire approssimativamente il grottesco come punto di corto circuito tra il comico e il drammatico. Dove sta l'elemento drammatico?, ci si potrebbe chiedere. Direi nell'evidenza scenica dell'autentica infelicità che Todero ha il potere di causare agli altri. □

A pag. 32, da sinistra a destra: Rina Morelli, Marcello Mastroianni e Paolo Stoppa ne «La locandiera». In questa pagina Marina Bonfigli e Giulio Bosetti nella «Bottega del caffè».

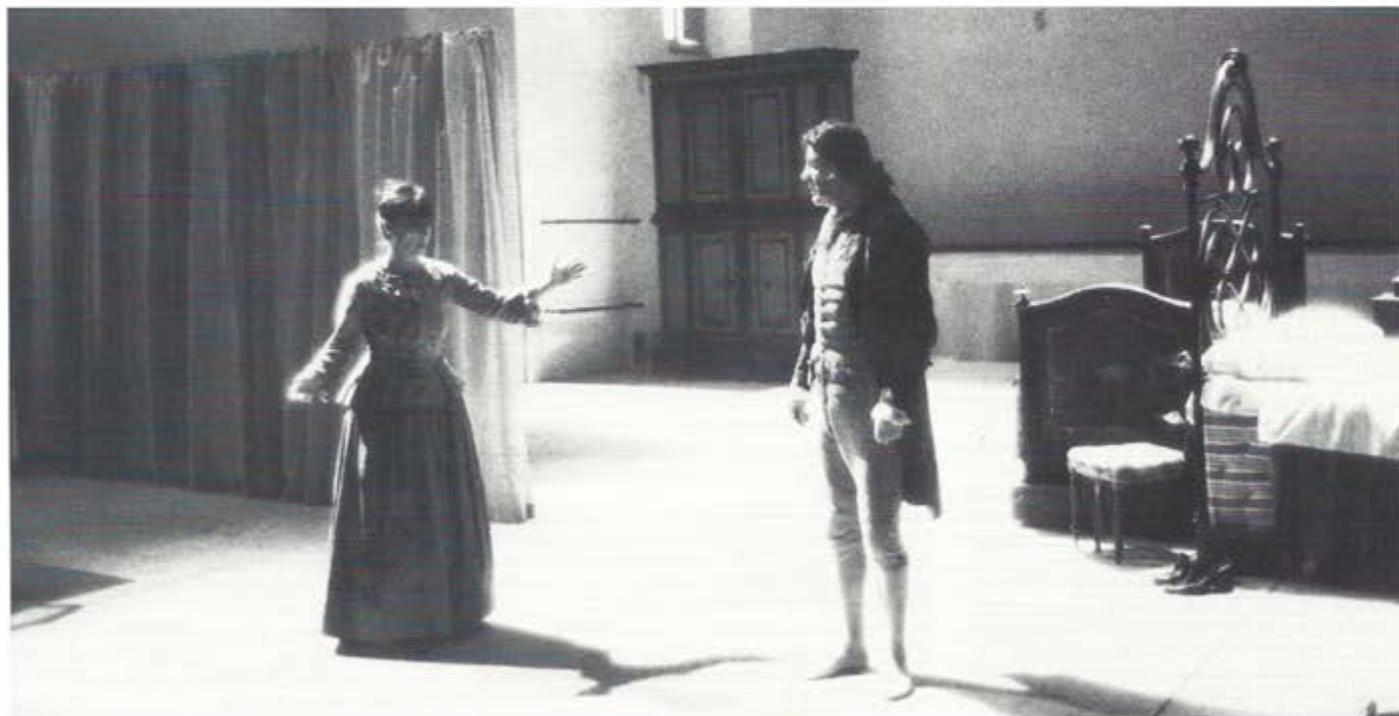


IL REPERTORIO GOLDONIANO DELLO STABILE DI TORINO

RONCONI STA PENSANDO A UN GOLDONI SCONOSCIUTO

Dopo il successo della Serva amorosa il regista vorrebbe proporre l'ardua trilogia di Zelinda e Lindoro - Intanto Angelo Corti prepara un tardo scenario fiabesco del Veneziano che gli italiani di Parigi avevano rifiutato - Dalla prima messinscena degli Innamorati nel '55 alle due edizioni della Pamela nubile - Le regie memorabili di De Bosio, Enriquez e Missiroli, con attrici come Valeria Moriconi e Annamaria Guarnieri.

PIERO FERRERO



È nel nome di Carlo Goldoni che si apre la storia del Teatro Stabile di Torino. La sera del 3 novembre 1955, nella sala del Teatro Gobetti in via Rossini, prima gloriosa sede del Teatro, il sipario si alza per *Gl'innamorati*. Era sembrato naturale che fosse l'autore più italiano fra tutti agli occhi del mondo a dare l'avvio ad un'attività culturale che, sotto l'insegna di Piccolo Teatro della Città di Torino, si proponeva di offrire alla città, e non solamente ad essa, un teatro che fosse in linea con quello più progredito d'Italia e anche d'Europa, sul modello del già glorioso Piccolo Teatro milanese o del Tnp francese. L'aveva concepito Nico Pepe ed era nato per volontà dell'allora assessore per la Cultura Maria Tetamanzi, progettato perché fosse ad un tempo un teatro popolare e scelto, e portasse a conoscenza dei torinesi non solamente il repertorio classico in forme e modi rigorosi ma anche, il più possibile, quello contemporaneo. *Gl'innamorati* ebbero un buon successo e furono accolti con simpatia. Il primo passo era fatto, gra-

zie ad uno spettacolo che rispettava la tradizione goldoniana allora più accreditata ma con elegante impegno produttivo. Lo aveva diretto una regista, Anna Maria Rimoaldi e tra gli interpreti c'era Nico Pepe.

TOFANO E PARENTI

Anche la seconda stagione del Piccolo Teatro iniziò con un'opera di Goldoni, *Pamela nubile*. Una commedia di scarsa frequentazione, e legata ad una tradizione narrativa di ambito europeo che il pubblico conosceva poco e male. Fu il primo grande successo del Piccolo Teatro della Città di Torino. Diretta da Giacomo Colli e interpretata da un gruppo affiatato di attori, la *Pamela nubile* rivelava il suo fascino garbato e lo spessore della sua materia romanzesca senza eccessi di sentimentalismi. Era bravissima nel ruolo della protagonista Lucia Catullo, che già era stata Eugenia ne *Gl'innamorati*. Accanto a lei Leonardo Cortese. Continuava il discorso sul teatro classico e popo-

lare insieme, e questa volta veniva presa a pretesto un'opera non notissima alla quale si chiedeva di documentare, proprio attraverso le sorprese che avrebbe potuto contenere, una sensibilità umana e morale, e una concezione teatrale sulle quali gravavano da tanti anni sospetti di convenzionalismo. Il terzo Goldoni del Teatro Stabile di Torino (dopo due anni di vita si era chiamato così) arrivò nel 1961, sotto la direzione artistica di Gianfranco De Bosio. Fu *La cameriera brillante*, presentato anche al Festival del Teatro a Venezia nel 1961. La regia di De Bosio venne da alcuni guardata con un certo sospetto; si rimproverava al regista di non essersi convenientemente né sufficientemente tenuto alle indicazioni di Goldoni, che suggeriva di seguire, per la messinscena, quanto più fosse possibile i canoni della Commedia dell'Arte. In realtà Gianfranco De Bosio aveva puntato su uno spettacolo «totale» (non per nulla altri accusò la sua regia di brechtismo) tentato allora poche volte con Goldoni; e dimostrava ancora una volta che spesso è proprio attraverso le opere minori che è pos-

sibile chiarire meglio il mondo fantastico, poetico e morale di un autore.

Nello spettacolo compariva Sergio Tofano, per la prima volta nel ruolo di Pantalone: fu un successo particolarissimo e grande per l'attore. Ma tutta la compagnia era di prim'ordine: nel ruolo di Argentina, Gianna Giachetti e con lei Renzo Giampietro, Adriana Asti, Franco Parenti (che avrebbero lavorato a lungo con lo Stabile torinese). Con *Il bugiardo*, prodotto nel 1963 sempre con la regia di Gianfranco De Bosio, si riaffondavano ancora una volta le sonde nel repertorio goldoniano tenacemente affratellato con la Commedia dell'Arte, dal quale il regista traeva uno spettacolo di disinvolta eleganza e scorrevolezza dalle scene di Lele Luzzati e da un'interpretazione giovanilmente impetuosa di Giulio Bosetti, De Bosio rimetteva in scena il mondo delle maschere mescolato a quello degli uomini e fondeva, con acuto spirito critico, i due livelli che costituiscono il fascino di questa commedia. Una regia molto sorvegliata imprimeva a tutto lo spettacolo ritmo e tensione.

Il bugiardo nella regia di De Bosio riprendeva il discorso sul Goldoni «popolare» passando anche attraverso moduli di teatro che il regista andava sperimentando in quegli anni con le sue messe in scena di Ruzante.

Un Goldoni, quindi, letto nell'ambito di una grandiosa tradizione espressiva e linguistica.

LE SCENE DI LUZZATI

Con *La locandiera* diretta nel 1965 da Franco Enriquez e interpretata da una Valeria Moriconi in stato di grazia, il Teatro Stabile di Torino raggiungeva uno dei suoi risultati più indiscutibili.

Il capolavoro goldoniano riceveva dalla lettura di Enriquez illuminazioni vitalistiche insospettite. Grazie all'apporto di uno scenografo eccellente come Lele Luzzati e di una compagnia nella quale spiccava l'istrionismo controllato e grottescamente drammatico di Glauco Mauri, lo spettacolo presentava una *Mirandolina* consapevolmente «adulta» in un mondo di nevrotici e di parassiti: ragionatrice e laica, la locandiera di Valeria Moriconi attraversava le sue esperienze con la grazia e la leggerezza che rivelavano tutta la potenza del femminino goldoniano quando viene posto al cimento dell'azione e delle decisioni. Capace di organizzare la propria vita meglio di chiunque altro, quella *Mirandolina* si imponeva come immagine, fortemente realistica e assai poco idealizzata, di una donna che assapora il gusto del fare in un mondo in cui gli uomini sono stanchi, capricciosi e conformisti (non escluso Fabrizio). Un'invenzione, o meglio una prepotente lettura critica dalla quale sarebbero discese molte altre letture successive.

Bisogna arrivare al 1981 perché il Teatro Stabile di Torino riaffronti Goldoni: ed è con *La villeggiatura*, nella riduzione drammaturgica della trilogia fatta da Mario Missiroli.

Con una distribuzione imponente di attori, le tre commedie snodavano i loro intrecci psicologici squisitamente pre-cecoviani in uno spettacolo che sembrava contraddire l'intensa interiorità dei personaggi con una serie di grandi effetti scenografici (le scene e i costumi, bellissimi, erano di Enrico Job).

Missiroli aveva puntato principalmente sui valori psicologici per restituire il quadro di una società troppo presa dal proprio passato per essere in grado di vivere equilibratamente un presente minacciato da troppe crisi.

I colori della messinscena andavano gradualmente infoscandosi nel corso dello spettacolo ed affondavano finalmente nella notte: ed era memorabile il finale con i personaggi ridotti a parvenze alla vana ricerca una dell'altra, in una serie di richiami che il buio soffocava ed i cui progetti di una restaurazione di antichi ordini affogavano miseramente nella tenebra divoratrice.

ANCORA LA PAMELA

Annamaria Guarnieri vi disegnava uno dei suoi massimi ritratti goldoniani: vibrante e forte, desolata e vittoriosa di sé ma sconfitta dalla realtà, fragile e dura ad un tempo, la sua Giacinta resta nella memoria come uno dei personaggi più sfaccettati

FUNZIONERÀ UN ARCHIVIO ELETTRONICO

Il monitor come laboratorio di ricerca sull'opera di Goldoni

LUCA TOSCHI

In una cultura come la nostra, ricca di interpretazioni più ricreative che documentate, ci è parso avere senso un progetto che si ponesse come obiettivo quello di mettere chiunque, dagli storici ai moderni registi teatrali, nella condizione migliore per acquisire una ricca documentazione circa l'esperienza del Goldoni, vastissima quanto, ancora per troppi versi, oscura.

L'*Archivio Carlo Goldoni*, quindi, è un laboratorio di ricerca creato per costituire una banca dati relativa alla produzione, non solo teatrale, dello scrittore veneziano. Per raggiungere questo risultato si stanno memorizzando tutte le sue opere e gli studi critici più ricchi di notizie, informazioni puntuali, erudite, filologiche.

La tecnica usata per archiviare i testi è quella del *Sistema L* dell'Ibm-Semea, uno strumento opportunamente addestrato per riconoscere le parole in un documento a stampa, con differenti caratteri, acquisito, inizialmente, come semplice immagine da uno scanner.

L'architettura dell'*Archivio* sarà tale da fornire per ogni composizione tutte le edizioni curate dal Goldoni, oltre a tutte le altre, settecentesche e moderne, filologicamente più significative. Sarà inoltre possibile navigare nel mare dei dati critici seguendo una rotta prescelta, relativa a questa o a quell'opera, a questo o a quel problema esegetico. Si tratta, evidentemente, di uno di quei casi in cui la scrittura e la lettura elettronica possono proporre nuove, più potenti forme e di scrittura e di lettura, e quindi di ricerca, capaci di farci muovere ben oltre i limiti fisici dei consueti supporti cartacei, sviluppando tutte le nuove potenzialità offerte dagli ipertesti. Questo permetterà di richiamare sul monitor tutto quanto è stato osservato, per esempio, relativamente a una maschera, a un personaggio o ad un determinato problema dell'analisi goldoniana, ma anche consentirà di vedere come Goldoni abbia nel tempo mutato una sua opera, in base a strategie drammaturgiche, editoriali e culturali diverse. In una fase avanzata di studio è l'ampliamento dell'*Archivio Goldoni* in direzione ipermediale, con la memorizzazione di materiale iconografico sul teatro settecentesco e, più in particolare, sulla fortuna scenica del teatro goldoniano. □

Un'antologia goldoniana presso Einaudi

Nel maggio '91 esce presso la casa editrice Einaudi un'antologia goldoniana in due volumi, curata da Marzia Pieri per la collana *Il Teatro italiano* diretta da Guido Davico Bonino. La situazione editoriale dei testi goldoniani, come si sa, non è delle più rosee e appare ormai davvero urgente l'allestimento di un'edizione critica, condotta con criteri adeguati alla peculiare filologia del teatro. Quest'opera, che riunisce quattordici commedie e tragicommedie, oltre ad una folta appendice di documenti relativi alla tradizione coeva degli spettacoli, alle polemiche sulla Riforma, e ai rapporti di lavoro del drammaturgo, compreso il periodo francese, sarà corredata da un'introduzione dedicata appunto alla dinamica delle redazioni d'autore e ai problemi dell'editoria teatrale settecentesca. Goldoni scriveva e riscriveva i suoi copioni, dalle scene alle stampe alle riedizioni, sottoponendoli ad un incessante processo di «ripulitura» letteraria, che finiva in molti casi per mutarne profondamente la primitiva fisionomia. Per questo la curatrice ha scelto, in una prospettiva che privilegia la storia dello spettacolo, di fornire di ciascun testo antologizzato la prima versione d'autore disponibile, allo scopo di documentare quella fase del lavoro goldoniano più prossima alla realtà del palcoscenico. Un'operazione, quindi, che vuole contribuire al recupero, ormai indispensabile, dell'intera fisionomia drammaturgica goldoniana: di un autore, è bene ricordarlo, per il quale i continui interventi e rifacimenti del testo costituiscono tappe integranti e caratteristiche della riforma, che andranno adeguatamente storicizzate. □

e ricchi delle ultime stagioni teatrali. Accanto a lei un eccellente Massimo De Francovich, un'intensa Paola Bacci e un gruppo di caratteristi sui quali sveltava Pina Cei.

PROGETTI FUTURI

È del 1986 l'ultimo spettacolo goldoniano del Teatro Stabile di Torino: torna, sulle scene del Carignano, *La Pamela*, affidata alla regia di Beppe Navello. La sua Pamela, fantasiosamente abbigliata da Luigi Perego, era una sana ragazza di spirito pratico e di intemerata virtù, come da copione. La commedia, in una messinscena assai fedele e piana, rivelava molti limiti, ma l'assenza di leziosaggini nella regia ne facevano uno spettacolo controllato e, a modo suo, severo.

Per la stagione prossima (1991/1992) il Teatro Stabile di Torino prevede la messa in scena di un'opera considerata pochissimo fino ad oggi: *Il genio buono e il genio cattivo*, derivata da Goldoni da un suo tardo scenario rifiutato dagli attori italiani di Parigi e trasformato da lui in una commedia

in cinque atti. Ritorno alle fantasticherie magiche della vecchia favola teatrale da lui a lungo combattuta, quest'opera presenta oggi un interesse documentario molto vivo e costituisce una riproposta considerevole. La metterà in scena Angelo Corti, specialista della Commedia dell'Arte, con una compagnia prevalentemente di giovani.

Quanto ai progetti che concernono Luca Ronconi, essi riguardano attualmente la possibilità di una collaborazione con la Francia. Reduce dal grande successo internazionale de *La serva amorosa*, uno spettacolo che ha fatto il giro di mezzo mondo, Ronconi affronterà — questo almeno è il suo progetto attuale — l'ardua trilogia di *Zelinda e Lindoro*. □

Nella foto a pag. 34, un momento della «*Serva amorosa*» messa in scena da Luca Ronconi.



UN PROGETTO CHE È UNA SCOMMESSA, ANZI TRE

E INTANTO SQUARZINA FA UNA SUA *LOCANDIERA*...

L'allestimento, protagonista Marina Malfatti, vuole mostrare che Mirandolina «l'incendiaria» si brucia più di quanto si creda nel gioco dell'amore, che le figure di Ortensia e Dejanira sono emblematiche del ruolo del teatro e che dall'ambientazione fiorentina emerge la geografia di un drammaturgo non più esclusivamente veneto ma italiano.

LUIGI SQUARZINA



La messinscena di un capolavoro è una scommessa, oggi più di sempre. Una scommessa su vari piani: contro i grandi precedenti, contro il già visto, i pregiudizi, i luoghi comuni: contro i mezzi a disposizione. *La locandiera* allestita per la Compagnia di Marina Malfatti è per noi una serie di scommesse: su insistenza gentile dell'amico Ronfani ne anticipo qui alcune, forse imprudentemente, perché le scommesse si può benissimo perderle. Più di un mio collega è contrario a scrivere «note di regia» e io, che compulsivamente le scrivo, non so dargli torto...

La *prima scommessa*, poeticamente quella decisiva, non può che corrispondere al tentativo di dare risposta alla domanda: «che cosa sente Mirandolina, quali impulsi la possiedono, quali forze razionali la mantengono in un equilibrio così miracoloso, e fino a quando?»; e dunque: «chi è Mirandolina per Goldoni, e per se stessa, e per noi?».

Goldoni da vero artista non lo sa, e lo dimostra proprio mentre ci vuole spiegare di saperlo, nella *Prefazione* scritta poco dopo le recite del dicembre 1752, alla fine del contratto con Medebac e il teatro Sant'Angelo, e uscita nel 1753 a corredo della edizione Paperini, un editore di Firenze, si noti, forse una ulteriore ragione della italianizzazione di Brighella in Fabrizio, passata ormai l'utilità di avere in quella parte l'attore Giuseppe Marliani, marito della ispiratrice di Compagnia, la «servetta» Maddalena Marliani, «graziosa» e «per sua natura accorta».

Goldoni cerca, a posteriori, di mettere le mani in avanti, lo fa da maestro, ma non è impossibile coglierlo in contraddizione col suo testo (e cioè con se stesso; come avevo fatto per *Una delle ultime sere di Carnevale*, volli prenderlo in flagrante già in una *Locandiera* radiofonica, del 1970 mi pare, con Delia Scala e gli attori del Teatro di Genova, entro i limiti di una esecuzione-ricezione auditiva). La «donna più lusinghiera, più pericolosa», una di quelle «incantatrici Sirene» capaci di «ridurre» in «schiavitù» «un pover'uomo» e di infierire sui «miserabili che hanno vinti» dei quali poi «si burlano» con «ingiurioso disprezzo» e «barbara crudeltà»: la quintessenza di «codeste simulatrici, che disonorano il loro sesso», ben note all'autore medesimo, il quale esclama che se qualche altro autore gli avesse «per tempo» fornito uno «specchio» dove riconoscersi non avrebbe «veduto ridere del suo pianto qualche barbara Locandiera» (leggi: qualche galante e opportunistica «servetta»: non si creda dunque a Mirandolina quando nega che «le donne» siano «interessate e venali»); questa «femmina accorta», incarnazione dell'«inimico», gli era riuscito il più amabile personaggio femminile del suo teatro, uno dei più amabili di tutti i tempi e di tutte le drammaturgie, e la commedia forse la sua più ricca e ambigua, la più coinvolgente e sensuale, seminata di tentazioni e allusioni spregiudicate, inesauribile di doppi sensi erotici; non certo, come lui pretenderebbe, «la più morale, la più utile, la più istruttiva».

IL RISO DI EVA

I proponimenti del didatta sono smentiti e soverchiati dalle suggestioni dello sciamano, ed ecco Mirandolina apparirci adorabile mentre offre la mela di Eva al Cavaliere: non per niente gli sviene quasi fra le braccia, gli occhi chiusi, il bel corpo abbandonato, quasi



mormorandogli come le femmine di Pirandello: «accècati, che io mi accèco».

Ma dove, con un giro di 180 gradi, Goldoni si tradisce sincero senza sapere di esserlo, se non nella bifronte sincerità dell'arte, è nel volerla davvero punire per le sue finzioni, questa desiderabilissima fra le donne! Irresistibile nel chiedere all'uomo di venire comandata «con autorità», da «serva» quale dice di essere! E qual è il modo migliore per vendicarsi di chi nella vita («la mia vita medesima è una commedia», scrive in un'altra *Prefazione*) lo aveva «veduto ridere del suo pianto»? Qual è la punizione più spietata, l'unica vera, se non il contrappasso? Se non il farla innamorare, anche lei, proprio lei, sì, l'esponente della nuova ragione mercantile pronta a sfruttare la galanteria degli oziosi ma sprezzante delle passioni? E innattesamente, incautamente? E, fra tutti, di colui che ha voluto sfidare e umiliare? E proprio verso la fine quando ormai può «darlo vinto»?

LA SCOTTATURA

Finora non lo si è abbastanza inteso, mi pare: e nel cercare di mostrarlo sta la scommessa principale del nostro spettacolo. (C'è un dubbio in Mario Baratto — il carissimo Mario che non posso non ricordare qui — quando, nel 1978 credo, accenna a una «Mirandolina... sfiorata, quasi investita dallo scoppio irrazionale della passione del Cavaliere... e forse intimamente provocata, se non attratta... ma certo non solo impaurita dallo svelarsi di un sentimento che trasgredisce i limiti della sensibilità galante»). Se la «incantatrice» cade nella sua stessa trappola, tutto il terzo atto dalla scena della stanza da stiro in poi rinverdisce, la commedia riserba a Mirandolina la delizia e disgrazia di amare essendosi fatta amare, la vertigine di dover negare a se stessa la realizzazione del desiderio più dolce dopo averla negata all'altro, l'esperienza di quale violenza esercitino le pseudoleggi sociali sulla legge di natura, la centralità trionfante e perdente della figura femminile in un mondo che gli uomini si ostinano a ritenere il loro, l'angoscia e la grandezza di scegliere il proprio stato.

Se a Mirandolina tocca a sua volta di soffri-

re per amore, ne è esaltata la poesia goldoniana, e non c'è più, non c'è affatto, non ci può essere quel supposto senso di lungaggine e ripetitività, inspiegabile in un capolavoro, che ha portato parecchi interpreti a tagliare battute nell'ultima parte. Sono tante le conferme di questa svolta, insita nel carattere di Mirandolina in funzione di un teatro insofferente di ogni tesi istruttiva; a partire, stando a ciò che noi qui proponiamo, dalla scottatura col ferro da stiro. Se è un vero uomo il Cavaliere non si ritrarrà, come si usa vedere di solito, nonostante che secondo il testo egli non faccia che esclamare «Ahimè!»; ma anzi impugnerà a piena mano il metallo bollente e di fronte al turbamento di lei dirà, come è scritto: «Pazienza! Questo è niente». Finché non sarà lei a ritrarre quello che è diventato uno strumento di reciproca tortura, la bruciatura sarà altrettanto di lei che di lui, e Mirandolina entrerà a buon diritto nel novero dei carnefici-vittime. Gotha dei personaggi teatrali in cui è ben degna di essere ammessa, liberandosi dalla ingessatura di paladina della morale produttivistica...

Seconda scommessa: rivalutare l'importanza e il significato delle due «commedianti», Ortensia e Dejanira, chiamate da Goldoni a una funzione ben più che di diversivo. Mi sono ricordato che fra i tanti attori poi diventati celebri che, data la mia non giovane età, ho fatto recitare per la prima volta, c'è, purtroppo c'era, Tino Buazzelli, appena uscito dall'Accademia, due anni dopo di me. Lo feci scritturare nel 1947/48 (insieme a Nino Manfredi, anche lui alla sua prima scrittura) nella compagnia Maltagliati-Gassman, dove Vittorio aveva molta voce in capitolo.

LO SMOKING DI TINO

Tino era già, a 25 anni, senza età; doveva interpretare il padre in *Tutti miei figli*, il primo Miller che si recitava in Italia, e poi altre parti, fra cui un illustre clinico e uomo di mondo nella *Prigioniera* di Bourdet, la prima commedia sulla omosessualità femminile che apparisse sulle nostre ribalte. In questo ruolo era di rigore indossare lo smoking; a quel tempo bisognava farselo a proprie spese; ricordo che Tino volle e ottenne un contributo. Evi Maltagliati teneva moltissimo al-



l'eleganza: ebbene, non ci fu nulla da fare: Tino lo smoking lo portava anche in treno, per viaggiare in lungo e in largo l'Italia, fra le nostre risate e l'orrore della primadonna e capocomico.

Perché questa divagazione in forma di ricordo? Per confermare anche in un particolare tutt'altro che secondario la verità umana della *Locandiera*, che dal teatro sfocia prepotentemente nella vita: quando appaiono a metà del primo atto le commedianti, proprio come il nostro Tino, sono in viaggio indossando i loro costumi di scena, abiti di rango come appunto lo smoking, così sontuosi da farle scambiare per «due dame» (scambiare da tutti meno che da Mirandolina, perché tutti gli altri personaggi vogliono che siano dame). Lascio decidere a voi che cosa comporti il fatto che la gara di finzione fra il teatro (le due attrici) e la vita (Mirandolina) sia vinta dalla vita specie venendo subito dopo la scena in cui Mirandolina, fingendo, ha cominciato a fare breccia nel Cavaliere; e se soprattutto questa sia o no una situazione che ha a che fare con la nostra condizione di teatranti oggi, in una locanda del villaggio globale di cui

parlava il primo e insuperato teorico dei *mass-media*.

TEATRANTI E GONZI

Mi rifaccio al linguaggio delle due commedianti, e mi piacerebbe chiedere a Gianfranco Folena qualche osservazione. Fra le sortite professionali («secondare il lazzo», «sostenere un carattere») e le battute auliche ripassate a memoria per meglio fingersi Baronessa e Contessa (e dunque vanno recitate bene, credibilmente, non a birignao), abbondano, gli spunti in «gergo de' commedianti» — dice l'Autore in nota — del tipo «miccheggiare» (per «domandar regali e cose simili»), «lugagni» (i denari), «guasco, badiale» (falcioso), «ci sbianchiranno» (ci scopriranno) e «dar di bianco», «le cere» («le mani»), «trionfato» («imbellettato, lisciato»). Per il Cavaliere sono «gonzi» «gli uomini che si innamorano»; ma in gergo la parola vuol dire ben di più; e allorché al secondo atto Dejanira, ormai smascherata, esclama: «Mi vien da ridere, quando i gonzi mi credono una signora», Goldoni annota: «*Gonzi* chiamano tutti quelli che non sono di teatro, o di simi-

le professione».

È o non è un'annotazione straordinaria, rivelatrice? Noi teatranti saremmo dunque una razza a parte, tutti gli altri sono «gonzi». Noi non abbiamo le debolezze, i pregiudizi, le illusioni dei non teatranti, ci «vien da ridere» quando essi «credono», per esempio che Mirandolina sia soltanto un mostro di freddezza, e lasciamo a loro la soddisfazione di chiamare «gonzi» «gli amanti».

«Ora ci siete, ora non ci siete», dice alle due il Conte, e la saggia, disincantata, a tratti malinconica e amara Ortensia gli risponde: «Non è meglio così, signore? In questo mondo non si eternano le amicizie, e gli uomini non si rovinano». Anche qui Goldoni dice ben altro. Ora ci siamo, dice, ora non ci siamo, noi «di teatro o di simile professione», non solo perché entriamo e usciamo continuamente dai ruoli, o perché ci spostiamo come commessi viaggiatori della cultura e del sogno; ma perché non siamo riprodotti né riproducibili nel vero atto di esercitare veramente il nostro vero mestiere.

FUORI VENEZIA

Che allestire Goldoni voglia dire tirarsi fuori dal mondo dei «gonzi»? Ho parlato di scommesse intendendo tutti i dubbi e le questioni inerenti oggi all'atto di mettere in scena. Siamo forse a un passaggio, a una «catastrofe» nel senso epocale di Thom? Fenomeni paurosamente concomitanti come la iattanza dei mezzi di massa, la pratica massiccia e codificata della lottizzazione, la sempre minore motivazione verso lo specifico teatrale, si intrecciano con uno iato storico ben più significativo, allarmante eppure promettente.

Questo Goldoni della *Locandiera* non potrebbe in qualche modo dimostrarsi oggi un sismografo sensibile come il Goldoni di *Una delle ultime sere di Carnevale*, quando nel 1968 cercai di rappresentarlo nella struggente poesia di confessione su una crisi che da individuale si faceva più che professionale, più che generazionale, più che nazionale? Oggi il *Carnevale* viene riscoperto un po' dovunque, non solo in Italia, ma in Francia (da Chevenant), in Spagna (da Pasqual) e altrove. Qualche muro è pur caduto, no?

La terza scommessa è di prendere sul serio la didascalia iniziale per la quale «la scena si rappresenta in Firenze». E non per fare una locanda e una locandiera particolarmente toscane, proprio no; si tratta piuttosto di cominciare a chiederci che cosa vogliono dire per Goldoni le tante, tantissime collocazioni extra-Venezia delle sue storie. Mi sono messo a contare. Sorprendentemente, quasi la metà dei lavori goldoniani sono ambientati fuori Venezia; emerge, deve ormai emergere l'immagine di un Goldoni italiano, che senti l'Italia una da Taranto e Palermo al Milanese, da Napoli, Aversa e Gaeta a Bologna, Pavia e Cremona; c'è una vera e propria «geografia» di Goldoni. Ma è un tema troppo vasto per trattarlo qui e con le mie sole modeste forze; ma non sarebbe improprio (e trovai approvazione quando lo dissi durante l'incontro di Venezia), dedicargli un convegno. □

A pag. 36, Lucilla Morlacchi, Alberto Lionello, Omero Antonutti e Margherita Guzzinati ne «I due gemelli veneziani», stagione '62/63. A pag. 37, Lina Volonghi e Lilla Brignone ne «La casa nova», stagione '72/73. In questa pagina, Eros Pagni e Gianna Piaz nel «Ventaglio», messo in scena da Alfredo Arias.

COME L'ATTRICE HA VISTO LA SUA *LOCANDIERA*

MALFATTI: UNA MIRANDOLINA FRA IL CUORE E LA RAGIONE

«La lettura di *Squarzina* mi ha affascinato. È di scena una Donna con la maiuscola, ma che a furia di scherzare con l'amore finisce per bruciarsi. Finché dovrà rassegnarsi a mettere da parte il sentimento».

ROSSELLA MINOTTI

È stata, Marina Malfatti, la prima Rosaura femminista. Non chiedeva di meglio. Portare sogni e furori di emancipazione, arricchire di brividi intellettuali le smanie maritali della scaltra vedova goldoniana. Ora con Goldoni ci riprova, in clima di bicentenario imminente. Sarà, per la prima volta, *La locandiera* con la regia di Squarzina, anche lui per la prima volta alle prese con il celebre testo. Al suo fianco Antonio Casagrande, Emilio Bonucci e Stefano Vescovelli. Il debutto al teatro Rinnovati di Siena il 2 aprile, poi al Bellini di Napoli e al Quirino di Roma.

HYSTRIO - C'è sempre una prima volta, anche per una grande attrice come lei.

MALFATTI - Sì, non ho mai fatto la *Locandiera*; eppure è una delle più belle e frequentate commedie di Goldoni, un testo che mi ha sempre intrigato, fin da quando lavoravo alla *Vedova scaltra* con Cobelli. Ma la cosa più strana è che anche per un regista del calibro di Squarzina si tratta di un debutto; e io confesso di essere rimasta affascinata dalla sua lettura.

H. - Come avete riletto la storia di *Mirandolina*?

M. - Io credo che un classico vada letto alla luce della situazione sociale del momento. Anzi, credo alla forza del grande classico proprio per questa sua capacità di risvegliarsi sempre nuovo, anno dopo anno. Oggi, nel '91, la *Locandiera* del post-femminismo non sarà certo centralizzata sul problema femminista. Proporla in una società in cui le donne si sono stabilizzate su posizioni abbastanza consolidate, significherà porre l'accento sulla questione di certi valori spirituali, oggi spesso assenti.

H. - Riesce abbastanza difficile immaginare una *Mirandolina* «spirituale», proprio lei che sembra essere l'incarnazione della sensualità goldoniana.

M. - Non equivochiamo. Certo *Mirandolina* rimane un emblema di vita e di vigore, la Donna con la maiuscola, il simbolo di Eva. Io la vedo comunque come una donna che giocando col fuoco si brucia. Troppo abituata a scherzare con l'amore, finirà per esserne travolta.

H. - Potrebbe anche essere considerata uno dei primi modelli di donna manager.

M. - Certo, soprattutto se partiamo dalla necessaria premessa che tutti i personaggi goldoniani cercano di uscire dal loro stato. In questo senso *Mirandolina* è già una borghese. È proprio con lei che Goldoni anticipa la rottura della classe borghese. Infatti *Mirandolina* ha una sua «azienda» e un suo patrimonio, anche se non è una nobile. È una donna che riesce ad essere indipendente, ma per questo deve pagare un prezzo molto alto.

H. - Ancora oggi, dopo più di due secoli, le cose non sono molto cambiate. O no?

M. - Certo, anche oggi la donna paga di più, meno dell'uomo può abbandonarsi al sentimento. Così *Mirandolina* vive una dimensione mentale assolutamente razionale, dedita alla «carriera» di albergatrice, ma in cui a poco a poco si insinua il sentimento. E la sua crisi inizia quando, tentando di uscire dal suo stato, si innamora del Cavaliere, smarrendo la propria identità.



H. - Inizia così una partita persa in partenza?

M. - Necessariamente. *Mirandolina* ha una grande forza ma paga il prezzo di non potersi abbandonare al sentimento. In questo Goldoni è inesorabile. La nostra protagonista locandiera è e locandiera rimane.

H. - Una locandiera dal pugno di ferro, comunque, che non manca di una certa classe.

M. - Diciamo che a *Mirandolina* piace vivere, e questa sua allegria, unita a una particolare vocazione al comando, ne fa una creatura nata per emergere. Così anche il nobile la tratterà con sufficienza, ma sempre ammirato.

H. - La locandiera segna il trionfo o il naufragio del sentimento?

M. - Direi la scomparsa. *Mirandolina* torna col suo Fabrizio non per amore, ma perché sposare il ragazzo che il padre le ha destinato e che può comandare con pugno di ferro le consente di rimanere, vincente, nella sua dimensione.

H. - Marina Malfatti, è dalla parte del sentimento o della ragione?

M. - Io sono per il sentimento. Però è dura, soprattutto in una società come questa. Sono anni feroci, in cui si cerca solo l'affermazione personale. Si corre verso il successo, una corsa senza fine. I giovani se non sono «arrivati» a trent'anni si sentono dei falliti. In questo senso la lezione della *Locandiera* è specchio esemplare dei nostri giorni.

H. - La *Vedova*, la *Locandiera*, e poi ancora Goldoni?

M. - Non credo, anche perché sono convinta che questo sia il capolavoro del grande veneziano. Nel mio futuro teatrale vedo piuttosto un autore contemporaneo. □

Nella foto, Marina Malfatti.



PER UNA NUOVA LETTURA DEL TEATRO GOLDONIANO

I DUE GEMELLI VENEZIANI O LA TRAGEDIA NELLA FARSA

Oltre il gioco degli equivoci, la vicenda ridicolosa di Tonino e Zanetto diventa la commedia nera di un mondo chiuso, senza amore né statuti, nel quale gli uni impongono e gli altri si adeguano. Perché Goldoni, nel fare il suo teatro, aderiva sempre ai meandri profondi della vita.

ODOARDO BERTANI

Due gemelli omozigoti sono un doppio o la metà l'uno dell'altro? Sono una identità in accrescimento o una mancanza reciproca?

Proviamo a risponderci chiamando in causa Carlo Goldoni, che nei *Due gemelli veneziani* realizza sì la più gioconda delle sarabande, la più perfetta sagra degli equivoci, degli scambi di persona ma, con la geniale invenzione della differenza di carattere, di costume e di qualità civile, pone una *quaestio* pungente, da risolversi nell'arena neutra di Verona (così equidistante dalla Venezia di Tonino e dalla Val Brembana di Zanetto); con che, sono silenziosamente messi in campo altri spunti e dati, che trasformano la commedia da gaudioso esercizio comico a specchio e giudizio dei tempi.

Infatti Teatro e Vita si fronteggiano in *I due gemelli veneziani*; con la letteratura nel mezzo, a dargli il calore del romanzesco, allora gradito ai lettori, e ad allacciare un intrigo che dà luogo a continue sorprese. Ma sono loro due a dominare: il teatro come eredità millenaria (il soggetto — che affermo apparente — della commedia è uno dei filoni più sfruttati dalla comicità scenica) e come prediletta forma d'esercizio attoriale; la vita come ineludibile realtà, richiamata da un non accettabile sguardo sul mondo.

Al garantito divertimento si accompagna — se la lettura è avvertita — un senso di disagio (che dimostreremo ben motivato), perché i lazzi non possono nascondere le incrinature pregresse e presenti dei comportamenti umani, e non riescono a celare il valore metaforico di una differenza che è sì reciproca insufficienza dell'«io», ma che è soprattutto una differente concezione della vita, oltre che una contrapposizione della storia: la città contro la campagna, l'essere «cortese» opposto al vivere secondo lo «snaturale». Ma conviene dare all'analisi tutte le premesse, anche di cronaca.

Nel suo girovagare per la Toscana in cerca un po' di fortuna e un po' di identità, Carlo Goldoni — che tra il 1738 e il '41 aveva scritto quattro commedie, e tra di esse *La donna di garbo*, primo avviso della riforma, ma poi s'era dovuto acconciare a console della Repubblica di Genova (1741-1743) — approda

finalmente a Pisa, dove l'esercizio dell'avvocatura, cui è costretto dalle difficoltà economiche, sembra far pendere il suo destino dalla parte opposta a quella sognata. Ma la congiura è anche del teatro se gli inviti che gli giungono a non abbandonarlo non sono fatti per risolvergli la crisi in cui si trovava, che non era economica e non era professionale, ma legata alla scelta profonda di che via d'arte scegliere. Fare il poeta di compagnia, va bene, ma quale poeta? Nel frattempo si adatta, pur di non staccarsene.

E vengono così, nel '45, *Il servitore di due padroni*, su sollecitazione epistolare del sommo Truffaldino (poi Arlecchino) Giovanni Antonio Sacco (o Sacchi), e quindi, nel 1747, dopo una visita del «valorosissimo» Pantalone Cesare D'Arbes, *Il frapportatore* (primamente intitolato, però, *Tonin Bellagrazia*) e quindi, *I due gemelli veneziani*. Finiva così il «trattamento» di Goldoni con giuristi e pandette: pochi mesi dopo, egli sarebbe ritornato a Venezia (da cui mancava da cinque anni, dovendosi comprendere anche — dopo Genova — un soggiorno a Rimini), abbandonato definitivamente l'avvocatura, e restituendosi altresì al nativo dialetto che, nel parlare (ma solo in esso), egli aveva dovuto abbandonare per la lingua toscana.

I due gemelli veneziani, dunque. Un gioco di destrezza, una commedia d'intrighi e d'equivoci. Teatro alla moda. Una riscrittura di un tema sul quale si era esercitato, a partire da Plauto e dai suoi *Menaechmi* (per tacere dei Greci) uno stuolo di autori (e parecchi ne cita lo stesso Goldoni) famosi e no, in una parabola che vedremo concludersi ai giorni nostri, con Tristan Bernard e Sacha Guitry. I Comici dell'Arte, naturalmente, si erano abbuffati con un motivo così spassoso come quello degli effetti comici derivanti dagli abbagli dovuti ad una somiglianza strettissima, ad una fisionomica intercambiabilità.

Ma Goldoni — s'è detto — opera coscientemente una variante fondamentale: i suoi gemelli li fa di carattere affatto differente, e dà loro nomi distinti. C'è Tonino, gemello spiritoso, e c'è Zanetto, gemello sciocco. Uno tanto civile, un vero «cortese»; l'altro che, pur nato a Venezia (sono entrambi figli di Pantalon de Bisognosi, ricchissimo mercan-

te) sembra risentire assai della lunga permanenza in Bergamo — anzi, in Val Brembana —, dove il padre l'ha spedito prestissimo, presso un fratello guarda caso ricco e privo di eredi.

Zanetto ha un carattere rozzo, sbrigativo, è posseduto da uno «snaturale» che si direbbe «ruzantiano», è tutta sincerità e concretezza, e non maschera quella carica sensuale che è tanto presente, quanto coperta, in Goldoni, così da far arrossire la putibonda (convenzionalmente) promessa sposa, la tradizionale Rosaura, ch'egli è venuto a conoscere (allora, ci si sposava a scatola chiusa e per decisione altrui) in Verona, residenza del futuro suocero Dottore Balanzoni, come sempre «avvocato bolognese».

L'eredità delle maschere non si è ancora dispersa, e anche i nomi ne fanno fede. Verona, si diceva, dov'è capitato Tonino, che deve rintracciare Beatrice, fatta fuggire da Venezia perché il padre non gliela vuole dare. I due fratelli non s'incontreranno mai, e le donne li scambieranno continuamente; fonte questa, di maliziosi equivoci.

Ma qui occorre che si faccia una digressione, anche se solo apparente. Ci chiediamo se la commedia che «non vive già per alcun merito letterario, o meglio poetico, si per qualche abilità tecnica» (Ortolani), che è dotata di «un insolito romanzo secentesco» (idem), eccetera eccetera, e che tuttavia ha sempre goduto di grande favore, nonostante la trita materia, riaccende la propria fortuna solo per la sua infallibile destrezza, ancor oggi che non ci sono più i D'Arbes a sostenerla, o i Gandusio, cioè gli attori naturalmente comici? Oggi che l'hanno affrontata un Lionello, o un Pambieri, attori d'altro umore e spessore? Il fatto è che, nonostante il gaudioso ping-pong delle entrate di un personaggio che è assolutamente sempre un «doppio», anzi un *altro*, e quindi non è mai se stesso, non ha identità, finché non si dà a conoscere; e nonostante lo spiritosissimo linguaggio, sia di Zanetto, spiccio di lingua e di mani, sia quello del lezioso (e toscano!) Lelio, e nonostante il lepido ardito garbuglio offerto dalle emozioni e dai discorsi di Rosaura e Beatrice all'orchestra si incontrano coi simillimi, restando confusissime nell'orto coi loro opposti carat-

teri e nutrendo una eccitante e quasi morbosa ambiguità di sensi e di toni; nonostante tutto questo — si diceva — superiore e canonico esercizio di commediografo su una materia certa e tutta teatrale, il genio di Goldoni, già manifestatosi con la variante di cui s'è appena detto, si insinua altresì là, dove indirettamente è chiamata in causa la Vita.

L'antefatto è rappresentato da segni e fatti che lasciano ora perplessi ed ora sgomenti. Di Zanetto spedito fanciullo al fratello ricco e solo (quasi per assicurarsi una ulteriore eredità) abbiamo detto. Aggiungiamo che l'iniziativa non ne favoriva l'educazione e la parità d'occasioni col fratello.

Ma il Pantalone, cui evidentemente bastava un figlio e un erede, lascia poi (sempre che non sia stato lui a spedirvela, parola di Brighella) che la madre, appena sgravatasi di una fanciulla, si rechi a trovarlo. A Caldiero — una località termale — tra Vicenza e Verona (apprendere nel finale), il loro gruppo di viaggiatori è stato assalito dai briganti, che hanno ucciso la dama, mentre la bambina, rimasta occulta e viva, è ora questa Rosaura in commedia, le cui attenzioni verso Tonino (creduto Zanetto) e lo stesso Zanetto rischiano, se portate a buon fine, l'incesto. E Rosaura — ch'era stata battezzata col nome di Flaminia — si trova viva e in scena come creduta figlia di Balanzoni, che l'ha adottata avendo persa la propria; ma raccolta non per pietà o miglior sentimento, bensì in opportuna sostituzione della piccola defunta, e per evitare cioè di perdere una «pingue eredità» lasciata dal fratello ed a lei intestata, con la condizione di passarla a un nipote nel caso (verificatosi) di una sua morte. Ci sembra davvero un quadro della realtà non esaltante, né sul piano dei fatti (bambini allontanati da case, strade insicure, maneggi poco puliti, ammazzamenti), né su quello dei sentimenti. Non è tutto, infatti. Se ci trasferiamo al finale, troviamo due venefici: ed uno è un suicidio, perché Pancrazio (questo piccolo Tartufo), si toglie di mezzo dopo essere stato scoperto come avvelenatore di Zanetto. Un avvelenamento compiuto come sceneggiatura di un macabro scherzo, ma in effetti per eliminare un rivale: su Rosaura lui aveva posato sguardi lubrificati e avidi.

La morte di Zanetto eseguita dal D'Arbes — ci ricorda Goldoni — era tale che gli spettatori universalmente si smascelevano dalle risa. Quella morte «era uno dei pezzi più ridicoli e nuovi della Commedia». Il momento delle agonie e degli ultimi respiri di Zanetto era giudicato di una «sciocchezza ridicola» che non recava «tristezza alcuna», ma anzi essendo bene recitato procurava, pertanto, il massimo divertimento.

Ma si direbbe che un dubbio residuo attraversa la mente di Goldoni e gli faccia scrivere: «Peraltro può essere che, in leggendola, il ridicolo che vi è non risalti tanto, quanto fece animato dalla grazia del valoroso Comico». Una frase messa lì per attenuare l'eventuale sconcerto o la disapprovazione morale? O per mutata estetica? O per lasciare aperto lo spiraglio di una diversa interpretazione? Certo è che stupisce un poco una soluzione così drastica del problema proposto da una identità: cento altre ne aveva a disposizione l'autore. Non averle volute sembra perfino accennare — faccio un'ipotesi — a un segnale di coerenza e di preannunciata e ancora aurorale concezione della vita, assai meno (o per niente) imbellettata com'è ancora pregiudizio attribuirgli. Attorno ai due ge-



melli, la società appare di una umanità fredda e calcolatrice. Il suo vero dio è la «convenienza», il personale vantaggio. Non c'è amore, mai; ma ci sono statuti, norme, che si accettano. Gli uni impongono, gli altri si adeguano. E Zanetto, con la sua semplicità rozza, con la sua ingenuità insofferente, è un intruso che disturba, che contraddice. La sua eliminazione è «necessaria»; e qui c'è una straordinaria verità: in fondo, Pancrazio ha eseguito quello che era in qualche modo desiderato.

A me pare che questo porti in alto la commedia, le dia una insaputa e inaspettata profondità, che inserisca un brivido e ci dica sulle realtà di certi rapporti sociali e famigliari molto più di quanto ci si poteva aspettare e che il D'Arbes (ma anche Goldoni, in parte) non poteva vedere. Zanetto è venuto da fuori, è di un'altra civiltà. E persino, lingua. Non sarà accettato. La crudeltà dei termini scenici risponde forse, involontariamente, alla crudeltà psicologica e sociologica dell'ambiente in cui egli cerca di reinserirsi.

Del resto, tutti (Lelio e Tonino e Florindo) giravano con lo stocco al fianco in una città, come tutte, deserta di Dio (com'è lontano Molière!) e di valori, se non quelli di un identificabilissimo clan. E l'onore è la qualità maggiore per il «cortesan»; più del sentimento: vedete come Zanetto è per Tonino più parente che amico. La parola «fratello» non ha per lui alcun suono. E non prova nemmeno alcun desiderio di ritrovarlo, ma solo esprime invidia per la ricchezza che gli toccherà, prima sposandosi e poi ereditando.

Alla luce di queste considerazioni, l'insopportabilità del «gusto comico» della morte di Zanetto esorta soltanto a rileggere quella morte in altra chiave e in altro quadro. Non più un brutale espediente tecnico che farebbe torto a Goldoni, ma un inconsapevole aderire ai meandri profondi della Vita, e farne irresistibilmente Teatro.

Teatro, schermo e disvelatore del Vero, for-

ma e misura dell'Uomo a valore per il futuro. E allora, in qualche misura, *I due gemelli veneziani* sono anche Tragedia, come inevitabilmente è questa ilare commedia, dove la durezza dei cuori sorvola e sbriga due cadaveri dai visi contratti, e si preoccupa delle «scritture» da stendere per i matrimoni (di Tonino con Beatrice e di Rosaura col raccattato Lelio) e di andare in Val Brembana a raccogliere le quattro «fregole», ossia bagatelle lasciate da Zanetto. Il buon zio che stava lassù, Stefanello, non è neppure nominato. Davvero, la commedia mi par fatta solo di voglie fisiche e di incidenti; dal loro confriccare nasce il riso e poi, repentino, un brivido, che però è stato preparato da lontano. Nasce un vero paesaggio morale, oltre quello geografico. E se, al limite, tragedia è, non è perché vi si muore, ma perché vi si è già morti. Nello spirito. Sarà nelle *Baruffe* o nel *Campiello* il matrimonio felice e consonante della Vita col Teatro.

Qui, il Teatro sembra indifferente osservarla e cinicamente sfruttarla alla propria virtù (non virtù), denigrandola però senza parere e subdolamente annotandone la povertà (se non pure gli orrori) di valori, pendolare come è, la Vita, tra erotismo e interessi. E la donna, nel mezzo, che sembra mendicare lo spazio breve di libertà concesso nel passaggio dall'autorità paterna a quella del marito. Sicché, la commedia ridicolosa dei due gemelli l'un l'altro sconosciuti ed intricatamente radunati e messi separatamente a confronto, finisce per essere la commedia del mondo, di un mondo chiuso, che espelle i diversi. È proprio una storia che si ripete. E grigia, nel momento in cui ci dipinge un mondo dell'avere e non dell'essere. Perlomeno, dell'essere. □

In questa pagina, Franco Branciaroli e Stefania Graziosi ne «I due gemelli veneziani», regia di Gianfranco De Bosio.



L'EVOLUZIONE DELLE CLASSI NELLE EROINE DEL GOLDONI

RECITA AL FEMMINILE SU UNA NUOVA SCENA

Se le figure aristocratiche non lo interessano, perché fantasmi di una società in sfacelo, le vestali del focolare e le regine dei campielli attirano tutta la sua attenzione, presaga dietro una affettuosa complicità.

ANDREA BISICCHIA

Molto spesso un secolo si riflette sulle sue creature femminili, tanto che queste ne divengono lo specchio reale o deformante, generoso ed ingordo, attento a rappresentarne soprattutto i vizi, più che le virtù.

Il Settecento è un secolo al femminile, governato anche da donne (Maria Teresa d'Austria, Caterina II di Russia), cui delega i turbamenti di un'età che punta la propria immagine sulla costruzione di una vita all'insegna della libertà e della spregiudicatezza. La donna ne diventa, così, il vessillo, l'insegna luminosa, il referente primario, l'organo di frivolezza e di piacere.

Amante del teatro, ne divenne la protagonista, tanto che gli autori del '700 fecero a gara per rappresentarla. Goldoni ne scelse gli aspetti più inquieti, quelli soprattutto che vanno dalla crisi di una classe sociale all'avvento di un'altra, che segnano il trapasso dal mondo aristocratico a quello borghese; e ne colse, nel frattempo, i sentimenti, la franchezza, il coraggio, le abitudini, le regole, i pregiudizi, senza disdegnare quella classe popolare che tanto contribuì alla trasformazione di un secolo, ormai pronto ad accogliere un nuovo contratto sociale.

Goldoni ha capito che la donna aristocratica vive in un mondo che si disfa, perché minato dalla corruzione interna, dall'indifferenza, dall'infedeltà, da logore istituzioni, un mondo che agonizza insieme alle sue creature; sa che non è più tempo di eroismi e si appresta a rappresentarne non l'esteriorità, le affettazioni, le felicità volgari, le debolezze, le ridicolaggini, ma le dimensioni quotidiane, quelle che vengono offerte dalla esistenza della classe piccolo borghese che lentamente, ma con consapevolezza, assume al ruolo di protagonista. La riforma goldoniana non consiste soltanto nel trapasso dalla commedia delle maschere alla commedia di carattere, bensì nella scalata delle classi subalterne nei confronti della classe dominante, nella volontà di indagare un mondo sociale che si mostra ricco e variegato, nuovo oggetto di rappresentazione.

LUCIDE E ACCORTE

Potrebbe essere questo un itinerario da seguire per comprendere l'evoluzione verso il sociale del teatro goldoniano, per accostarsi all'universo femminile con mezzi diversi di analisi e di esegesi, per affidare alla donna quel ruolo che studiosi come Baratto, Zorzi, Fido, Petrini, Nicastro, Padoan hanno rintracciato nella realtà sociale. Un'indagine del genere non può non tenere conto dell'apporto della regia contemporanea, mediatrice e, a volte, ispiratrice di quella ricerca scientifica che ha generato una simile svolta.

Così, accanto ad un tracciato legato al processo di

evoluzione della società veneziana, alla crisi del suo patriziato, del sistema economico, se ne può tentare uno che ha nella figura femminile il modello più visibile del divenire di un secolo, che non mette ostacoli alla fiamma del progresso di cui la donna è resa artefice. Questo progresso non è certo orientato verso le classi alte, ma verso quelle di ceto medio, di un'economia domestica che dal palazzo si prolunga verso interni modesti, verso i campielli o verso la strada.

Questa è la donna che interessa a Goldoni, quella che si è fatta da sé, che diventa *Donna di garbo* (1744), ovvero donna accorta, e che, pur essendo figlia di un bracciere e di una lavandaia, grazie a particolari qualità riesce a diventare l'asse d'equilibrio di una situazione che lei stessa governa con arte, specie quando rimprovera Beatrice, dimostrandole come le vanità della moda possano rovinare le famiglie; o Diana, facendole capire quanto sia dannata la finzione; o Isabella, insegnandole come ci si debba comportare col proprio marito. Rosaura è una donna che appartiene contemporaneamente al secolo e a certe strutture sceniche tradizionali, per vederla liberata dalle quali bisogna attendere circa un decennio.

PUTTE E DAMAZZE

Non le è da meno la seconda Rosaura, quella di *La vedova scaltra* (1748), che, benché abbia superato la precedente tipizzazione moralistica, si muove nell'ambito di un certo tradizionalismo scenico che ne fa più una creatura da palcoscenico, che un modello sociale.

È una vedova, e quindi un carattere ben preciso; è una borghese che vive con una cameriera francese a cui chiede notizie delle sue compatriote, invidiandone la disinvoltura, lo spirito, la prontezza, le galanterie, le affettazioni. Di una cosa è certa: non intende essere la riformatrice del mondo; vuole soltanto rimaritarsi senza sbagliare. E, se i pretendenti sono tre, è lei a rivendicare il diritto ad una scelta libera, ribellandosi ad ogni forma di consuetudine.

Alla sua ombra vive la sorella Eleonora, immatura ed insicura come tante donne del suo stato, ma che sa ereditare da Rosaura le ragioni della natura rispetto a quelle della convenienza, generate dalla scaltrezza che Rosaura è riuscita a far convivere con l'onore e le leggi civili.

Non c'è dubbio che l'interesse di Goldoni nei confronti della donna è preminente rispetto a quello per gli uomini, e lo è tanto che, nel medesimo anno, compone *La putta onorata* e *La buona moglie* — rappresentate entrambe nel 1749 — per mettere a fuoco il personaggio di Bettina ed il suo trapasso da donna onorata a buona moglie.

Non si esce certo dalle convenzioni teatrali, però

il tema del matrimonio, che tanto caratterizza il rapporto della donna con il proprio mondo sociale, è vissuto su basi diverse da quelle delle commedie precedenti.

Pur mantenendo i suoi diritti e doveri, il matrimonio è una istituzione anomala nel '700. Tra gli aristocratici è sinonimo di vita libera, emancipata; ha poco a che fare con il sacramento, perché considerato un contratto che non impegna la fedeltà dei coniugi. Anzitutto, cospirano contro di essa il permissivismo morale, la sfrontatezza dei tempi, la lassatezza dei costumi, la vanità di classe.

Se, per un attimo, mettiamo a confronto la Marchesa Beatrice con Bettina e riflettiamo su ciò che le vien detto: «Le putte non devono andare alle commedie scandalose, ma alle buone commedie, oneste e castigate, vi possano, anzi vi debbono andare; e se vi verrete meco, sentirete una certa commedia che forse vi apporterà del profitto» (III, 4). Ci accorgiamo di come un moralismo di comodo da parte di una donna non certo castigata, diventi retorica innanzi ad una donna che è, prima, l'emblema della onorabilità e, dopo, quello della moglie saggia e consapevole.

Goldoni mette spesso le classi sociali a confronto e non nasconde la simpatia per quelle piccolo-borghesi, benché, qualche volta, ne ridicolizzi la puntigliosità, specie quando tentano la scalata sociale. Ma il suo bersaglio rimane sempre la classe aristocratica nei cui salotti — tra snob blasonate, effeminati cicisbei, mariti volgari e succubi, mediatori ambigui — certe mogli di mercanti non possono trovare spazio, pur avendo pagato per farsi introdurre alla «conversazione» delle *damazze* aristocratiche.

È il caso di Rosaura, protagonista di *Le femmine puntigliose* (1751). Donna ricca, ma infelice perché non può comparire fra le dame che contano, è smaniosa di cambiare stato, e quindi cieca nel non accorgersi che nessuno, a qualunque classe inferiore appartenga, può aspirare a confondersi con quella aristocratica. Di questa, Goldoni ci rappresenta non solo il declino, ma anche la miseria morale, facendola scontrare con le ambizioni di chi ha già nella ricchezza, nella marcatura, nell'audacia una propria superiorità.

Dagli anni Cinquanta in poi, il teatro di Goldoni tende a liberarsi dalle convenzioni per andare nel profondo del tessuto sociale, per trasformare le tipologie in caratteri, per intervenire all'interno di una società che non nasconde le caratteristiche di una nuova classe. Così l'indagine, abbandonati i velleitarismi aristocratici, passa disinvoltamente dalla borghesia al ceto medio, alla classe popolare, ma con più sicurezza e maggior partecipazione. Ha inizio un nuovo itinerario, che si può far partire dalle *Donne gelose* (1752) per arrivare a *Una*



delle ultime sere di Carnovale (1762), passando per *Le donne de casa soa* (1755), *Il campiello* (1756), *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760).

Un diverso modello di lettura, con indagine di tipo sociologico, può essere applicato a *Le donne de casa soa*.

La struttura domestica di certe commedie goldoniane non è soltanto il riflesso di un'epoca, quanto lo specchio di una condizione sociale che delega alla casa il compito di rappresentare un microcosmo ben decifrabile attraverso il feticismo degli oggetti.

«Mi non me stufo mai de star in casa mia», dice Anzola all'amica Bettina, come se quella vita fra quattro mura la soddisfi di tutto e la renda padrona di ciò che non ha: l'amore o la ricchezza, per esempio.

LA CASA DI ANZOLA

In quella casa si è consumato un matrimonio di interesse: «l'ho tolto senza amor», ed un altro sta per avere la stessa sorte, se dovesse seguire la logica di Anzola. È una delle leggi del «mariazo», quella di contrapporre il contratto alla passione e all'adorazione, quella che ne permette la durata e che fa invecchiare gli sposi l'uno accanto all'altra senza conoscere i piaceri della seduzione o dell'infedeltà. Sono matrimoni senza amore, ma anche senza sesso, e persistono nonostante la freddezza, l'indifferenza, perché sostenuti dall'onore, dall'abitudine e dal bisogno.

Il risparmio diventa un vero e proprio legame: permette al marito di esistere in quanto guadagna. Risparmio non vuol dire però comprare di meno, ma far «provision» all'ingrosso, tenere in casa la roba cercando di consumare il meno possibile.

La serenità domestica dipende dal consumo e non dalle carezze, dalla fedeltà, dalle dolcezze, dalla comunione dei cuori e dall'anima.

Anzola pensa sempre a «sparagnar», a metter via; non c'è in lei il culto della roba, ma l'ansia e la paura di esserne priva.

Eppure ama vivere, permettersi dei capricci, sul modello delle donne aristocratiche, disporre del «cicisbeo dei poveri» che possa consigliarla ed aiutarla a risolvere i problemi, poter dire di avere una serva — anche se vecchia — che l'aiuti in casa, o il garzone che corra quando ha urgente bisogno di mandarlo in bottega. Lei non possiede le grazie, le virtù, i vezzi, la cultura di chi può permettersi certe licenze, ma, donna del suo tempo, non può fare a meno di esporsi ai pericoli della moda, pur essendo ben consapevole della sua fede.

Queste piccole velleità giovano al matrimonio che non essendo né una istituzione, né un sacramento, ma un contratto, bada alla conservazione della famiglia, alla continuazione di un menage, ad

un impegno che né la costanza dell'uomo, né la fedeltà della donna potrebbero altrimenti alimentare. Non comporta un vincolo del cuore ed è questo il suo male originario, perché non può esserci contratto e nello stesso tempo amore, e non può evocare né nell'uomo né nella donna alcuna emozione. La realtà sociale di Anzola, non dobbiamo dimenticarlo, è quella di un ceto medio che non conosce lo scandalo, il piacere, la sfrontatezza, la colpa, il disonore; è una realtà basata su un legame che non ammette né rilassamento, né pregiudizi, perché vi incombe sempre lo spettro del contratto che può rendere l'amore coniugale ridicolo, debole negli affetti, ma saldo nella durata.

Lo scopo del matrimonio è di rendersi non tanto felici, quanto sicuri; la condizione economica di Anzola e Gasparo non li mette in condizione di chiedere altro, di concedersi certe libertà o certe impudenze. Debbono calcolare tutto e risparmiare sulla semola, sull'olio, persino sulla cenere; la vecchia cameriera sostiene che la sua padrona: «La xe de quele che scortega el peocchio, per vadagnar la pelle». Anzola, del resto, non può fare altrimenti; il lavoro di Gasparo risente dell'inflazione del tempo; il guadagno con le «senserie» è incerto, specie per uno come lui che ha degli scrupoli e che non intende farla agli altri. La moglie, qualche volta, lo invita alla risolutezza, ad alzarsi presto e non aver riguardi per nessuno, ma si tratta di un avviso e non di un rimprovero; anche perché, quando eccede, Anzola sa farsi subito perdonare e adotta l'unica forma possibile di amore per il consorte che consiste nel servizio, nel toglierli la parrucca, la gallottina, il tabarro e portarlo a letto.

Le qualità di Anzola sono: la forza morale, la resistenza fisica, il dovere, il pudore; del ceto medio ha ereditato la virtù che la preserva dal libertinaggio della classe superiore e dalle ripugnanze della classe inferiore. In casa sua il matrimonio non è né una cosa ridicola, né un ménage tempestoso di ingiurie e di botte; lo spazio domestico diventa così una specie di trincea contro le debolezze e le volgarità. Consapevole di questo, Anzola assume un comportamento preciso, deve essere contemporaneamente donna e uomo, solo per il bene della famiglia, per il mantenimento onorato della casa e, se qualche volta sgrida, bisogna compatirla, visto che è anche un fatto di personalità; Gasparo, essendo privo, non può fare altro che rammaricarsi: «Non son paron de dir, voggio cussi e cussi, sempre se cria, e bisogna che tasa prima mi...».

In questa casa, la figliolanza forse è la rinuncia consapevole, necessaria, ma se ne avverte l'assenza. Nel ceto medio la figlia vive sempre con la madre, o sotto le sue lezioni ed il suo cuore. Anzola non ha potuto dedicarsi alle gioie di mamma, o forse non ha voluto dar vita a un piccolo essere inopportuno, perché i conti non sarebbero tornati. In com-

penso, deve tenere in casa una figlia adottiva, la giovane cognata rimasta orfana a sedici anni che pesa sulla spesa giornaliera e forse, anche per questo, ha dovuto rinunciare alla maternità per la quale mostra ancora qualche speranza.

Pur non essendo figlia, e non avendo quindi vissuto l'itinerario educativo, Checca porta in sé questa specie di habitus, tipico della ragazza del ceto medio; sa fare tutto ed è più matura degli anni che porta; anche per lei si prepara un contratto di matrimonio, con una differenza, che lei vuole un contratto per amore.

È disposta a rinunciare a tutto, ma non all'amore, aspira anche lei a una casa dove poter fare da padrona, ma dove il marito è qualcosa in più di chi bada al sostentamento. Checca si ribella ai maneggi di Anzola, pur essendo consapevole che la sua sorte non sarà molto diversa; ma almeno potrà amare ed essere riamata, tanto da far passare in secondo piano quei vantaggi economici che, nella filosofia spicciola di Anzola, erano i soli a far decidere l'unione fra donna e uomo.

Checca è vissuta come al riparo da esempi che disilludono e da ambizioni che inaridiscono; la sua smania è solo quella di trovare un marito per il quale esista un inizio di passione, dopo si vedrà; del resto, lei è una donna di giudizio e di cui si può dire senza riserve: «La xe Donna de casa soa», ovvero donna che sa vivere nel ritiro delle mura domestiche, ma che conosce anche il fatto suo.

In tale ambiente, l'esterno si presenta come l'elemento perturbatore, ma non per questo è da temere. Il «levantino» potrebbe assumere questa fisionomia ed intervenire, con la sua ricchezza, all'interno di un ceto pago di ciò che possiede, solo che Anzola sa come venire a patti, anche se Checca si mostra più esperta, poiché si arroga la scelta definitiva, benché avesse avuto da ridire sui «levantini», essendo gente che viene da fuori.

Goldoni interviene su questa materia e l'adatta al suo spirito attento a far convivere l'esigenza del realismo con quella della comicità, che non è mai burlesca o quanto meno farsesca, ma carica di allusioni, di rimandi, magari in qualche occasione di «maniere», ricca però di una classe, quella del ceto medio, che crede nella serietà dei sentimenti, nell'ordine costituito, nella pace: «Vardè ben che la pase la xe una cosa rara»; è la pace di chi crede in un proprio rituale, in una moralità fatta di ritmi e di leggi proprie, che si esprime attraverso una lingua popolare sulla quale domina la freschezza di uno spontaneo umorismo. □

In questa pagina, una scena di «Arlucchino servitore di due padroni» messo in scena da Marco Bernardi al Schauspiel di Francoforte, 1987.



NELLA GALLERIA DEI RITRATTI FEMMINILI DI GOLDONI

STRATEGHE ACCORTE DELL'ECONOMIA BORGHESE

Accanto alle vedove di rango o alle locandiere abilissime nel tenere a bada gli uomini, sono di una sconcertante modernità tre figure dotate di spiccato senso del risparmio e degli affari: la Corallina di La castalda, Siora Lugrezia di Le donne gelose e l'Anzola di Le donne de casa soa.

GIORGIO PULLINI



Vorremmo riportare l'accento sul rapporto fra la modernità psicologica di alcuni personaggi femminili goldoniani e l'elemento economico. Per lo più si è sottolineata la novità dell'intraprendenza femminile di personaggi consapevoli di una loro autonoma posizione sociale e forti di una loro indipendenza morale: da Rosaura ne *La donna di garbo* con cui Goldoni nel 1738 ha inaugurato il suo teatro interamente scritto in tutte le parti, all'omonima Rosaura de *La vedova scaltra* del 1748; da Mirandolina ne *La locandiera* a Corallina de *La serva amorosa*, entrambi del 1752; dalla Argentina de *La cameriera brillante* del 1754 alla conclusiva Siora Felice ne *I rusteghi* del 1760. È una intera galleria di donne lucide, padrone delle proprie intenzioni e sicure esecutrici dei propri piani strategici: ora modeste cameriere, ora vedove di rango, ora indipendenti lo-

candiere in possesso di un redditizio lavoro, ora mogli di mercanti e svincolate da qualsiasi rapporto sia di soggezione sociale sia di attività redditizia.

Le figure e le commedie su cui vorremmo mettere l'accento questa volta sono caratterizzate, invece, da uno spiccato senso economico in personaggi femminili. Si tratta, cioè, di una serie di protagoniste, la cui molla d'azione non è più soltanto il desiderio di spadroneggiare psicologicamente sugli uomini o di campeggiare nelle decisioni relative al menage familiare (il matrimonio dei figli) ma, più concretamente, quello di vigilare sull'economia, di farne addirittura lo scopo della propria esistenza. Un senso accorto dei piccoli affari, uno spirito guardingo del risparmio, un piacere di decidere del proprio presente e del proprio futuro economico fuori del controllo maschile e in piena libertà di iniziativa. È la nuova donna borghese osservata anche sotto l'angolazione del suo spirito pratico. Abbiamo scelto, per questo, tre commedie, appartenenti tutte alla fase centrale della produzione di Goldoni, cioè agli anni 1751-1755, subito successiva al famoso anno 1750 delle sedici commedie nuove. E tre esemplari caratteristici di una graduata scala sociale: dalla cameriera (vedova) de *La castalda* del 1751, la quale in realtà, agendo in casa del vecchio Pantalone, è più di una normale serva; a Siora Lugrezia de *Le donne gelose* del 1752, che è una vedova in decorose condizioni economiche, ma attenta e scaltra profittatrice di ogni occasione per poter guadagnare qualche soldo in più; alla piccolo-borghese Anzola de *Le donne de casa soa* del 1755, che non agisce fuori di casa, ma è abile organizzatrice del bilancio domestico e riesce ad imporsi al fiacco marito con le sue intraprendenti risorse. Tre piccole «strategie» degli affari, sia pure di limitato respiro finanziario, decise con gli uomini, siano essi concorrenti, rivali o soltanto deboli compagni di vita: già proiettate oltre i confini di una morale misurata solo sul principio della discrezione e dell'onore femminile, e forti di una logica presa in prestito, piuttosto, da quella maschile della parola data, della tempestività delle proposte e della liquidità dei risultati. Il comportamento di Corallina de *La castal-*

da si può distinguere in due momenti successivi. Nella prima parte, la donna non ha nessun sospetto che l'anziano padrone Pantalone abbia intenzione di proporlesì come marito. È troppo convinta della propria inferiorità sociale per pensarci; né si illude di smuovere una tradizione consolidata. Perciò è preoccupata soprattutto di impedirgli di sposare una donna (come Beatrice) che venga in casa a prendere il suo potere, a sottrarre la futura possibile eredità e di accasarla la figlia di lui, Rosaura, in modo di liberarsi anche della invadente presenza di lei. Aspira, insomma, a restare castalda qual è, ma senza altra soggezione di quella del buon vecchio Pantalone, che la lascia far da padrona e si fida di lei. Si dà un gran da fare, per questo, perché Pantalone sia generoso con i suoi ospiti e perché nessuno sospetti di scopi infidi in lei: così Rosaura potrà trovare più in fretta chi se la sposi e la porti con sé. Nella seconda parte, invece, dopo che Pantalone le avrà confessato il suo desiderio di sposare proprio lei, Corallina cambierà sistema: da ospite generosa si muterà in padrona esosa, attenta a non sperperare neppure un soldo della proprietà di Pantalone, visto che diventerà sua non solo in forma di futura eredità (come immaginava prima), ma addirittura in forma immediata di comproprietà coniugale. La spinta all'azione è economica e nel primo e nel secondo caso, ma con la variante di una finalità diversa.

In un primo tempo, dunque, Corallina pensa di guadagnarsi l'eredità di Pantalone e di sposare Frangiotto soltanto in seguito, e perciò invita anche lui a fare la stessa cosa («Lasciatemi badar per ora a metter da parte più ch'io posso, per istar bene dopo la di lui morte»). Per intanto è guardinga, cerca di assicurarsi «la stima di tutti quelli che frequentano questa casa, facendo la generosa con tutti. Dispensando le grazie del padrone, senza da lui dipendere, e facendomi merito colla roba sua». La sua posizione morale è subito, così, distinta da quella delle protagoniste caratterizzate dalle prove della propria intraprendenza cui più su accennavamo.

Con Pantalone, ci tiene (e non perde occasione) a mettere in evidenza la propria «arte dell'economia» a favore di lui («Caro signor pa-



drone, non credo che trovar possiate una donna economista più di me; procuro di risparmiare il vostro, ma fino a quel segno che non pregiudichi il vostro decoro». Lui apprezza, soprattutto perché non spera di sposarsi e di aver figli («In sto caso bisognare andar con un poco de regola, con un poco d'economia»), ma lei, al contrario, si augura che il vecchio non voglia sposarsi, perché «avrei finito allora di comandare e di metter da parte». Ed è tanto lontana dal pensare a se stessa come sua possibile moglie, che, quando Pantalone accenna ad una vaga intenzione di sposarsi, si offende («Se parlate di moglie, vi lascio, vi abbandono, non resto un'ora con voi»). Aspetta piuttosto che si sposi Rosaura, perché allora, «resterò io sola a piangere la morte d'un vecchio ricco, e tanto più lo piangerò amaramente, quand'egli mi lasciasse erede di tutto il suo». Corallina si rivela, così, un vero e proprio Pantalone al femminile, e sembra tradurre dalla parte sua la stessa mentalità mercantile del padrone («el gh'ha poche intrate, pochi bezzi; e questi al di d'ancuo, i xe quei che se stima»).

Ma finalmente capisce la situazione, e muta tono. Tutti motivi che fino a quel punto le erano sembrati negativi, diventano all'improvviso positivi nell'eventualità di essere lei la sposa (salvo la precedenza del matrimonio di Rosaura, perché non le sottragga l'eredità). Ed ecco il ribaltamento: «Ed io da qui innanzi, se ho da diventare padrona, cambierò stile affatto; non farò più la generosa con tutti. In questa casa gli scroccoli non troveranno più da far bene».

Più note le altre due commedie, soprattutto *Le donne gelose* (ed è recente l'edizione diretta da Gianfranco De Bosio con Annamaria Guarnieri, stagione 1985-86). Anche Lugrezia, la protagonista, è una vedova, ma di estrazione borghese. Non pensa, però, a rimaritarsi, anzi. Preferisce godere la sua nuova condizione di donna libera, con qualche eco del liberalismo di Mirandolina: «Voi andar all'opera, voi andar alla commedia, e non voggio nissun che me comanda. Ancuo con una compagnia, doman con un'altra. I morosi i xe pezo dei marii, i vol comandar a bacchetta, e mi son una testolina che vol far a so modo. Chi me vuol, me toga, chi no me vuol, me lassa. Rido, godo, me diverto, e non ghe penso de nissun una maledetta».

Al fondo del suo affarismo sta, dunque, questo desiderio di mantenersi indipendente. Le altre donne, le sue presunte rivali, gelose della frequentazione che i loro mariti hanno con

lei (alla quale attribuiscono un significato erotico), sono le prime a riconoscerle una capacità straordinaria di condurre un tenore di vita quasi lussuoso («Ela la va a tutti i teatri. Tutte le prime recite le xe soc. Abiti, no se ne parla. Tabarazzi con tanto de bordo. Bauta de merlo. Cosazze, via, cosazze»), superiore a quello che conduceva quando era in vita suo marito («Co giera vivo so mario, non ghe giera sti sguazzi»). In realtà Siora Lugrezia si industria, nei limiti di una almeno apparente onorabilità, a fare i suoi buoni affari: dà numeri per il gioco del lotto, gioca lei stessa ma senza esporre le proprie finanze, dà denaro a prestito con interesse, organizza altri affarucci ricorrendo a sapienti menzogne. Non si tratta mai di veri e propri imbrogli, ma di furberie che la mettono al sicuro da ogni rischio e le impediscono di esporsi in prima persona.

Il tema del denaro, dei *bezzi*, percorre tutta la commedia. E tocca il suo vertice nel contratto con Sior Todaro. Questi viene da Lugrezia a chiedere aiuto perché ha perso tutti i propri soldi. Qui l'abilità della strozzina sfodera tutta la sua strategia. Dapprima Lugrezia nega di averne altri disponibili; poi sborsa trenta ducati d'argento (che diventeranno per lei quaranta in quindici giorni), ma al prezzo di un pegno, una «camisiola» e un «codegugno» (cioè un sottabito e una veste da camera da uomo) che finge di prendere a prestito dalla sua vicina di casa, donna Sgualda. Questo le permette di non figurare in prima persona come prestatrice, e di poter mercanteggiare sul prezzo, fingendo che Sgualda abbia certe pretese.

In più, chiede il permesso di poter affittare e la camisiola e il codegugno ad eventuali clienti che vogliono servirsene per andare in maschera (e sta già pensando a suo nipote: a cui li darà a pagamento). E sfrutterà anche il nipote, facendosi pagare per due giorni anziché per uno, e pretendendo una «sansaria», cioè un compenso da intermediaria come se agisse a nome sempre di donna Sgualda.

Con *Le donne de casa soa* restiamo in ambiente borghese, anche se forse un poco più basso. Il tema del denaro coinvolge tutta l'azione della protagonista Anzola, intenta a sposare la giovane cognata Checca senza concedere la dote, e a condurre il ménage familiare al di sopra della inerte fiacchezza del marito Gasparo. Una battuta del primo atto mette subito in correlazione la moralità di Anzola con quella di Siora Lugrezia, e più

esattamente con la battuta conclusiva de *Le donne gelose*. Anche qui il denaro ha la meglio sull'amore: «I omeni, fia mia, i xe tutti compagni; / Basta per mantegnirne che i gh'abbia dei vadagni [...] / Anca mio mario l'ho tolto senza amor [...] / I amori delle putte i xe pettegolezzi; / Passa presto l'amor, co no ghe xe più bezzi».

I *bezzi* tornano ad essere il perno intorno al quale ruotano gli interessi di questa piccolo-borghese avveduta, e costituiscono tutto il suo angusto, ma concreto orizzonte ideale. La verità, però, la pronuncia l'amica Betta, con una frase che ne definisce le qualità alludendo indirettamente anche alla sua drastica fermezza: «Sior'Anzola xe donna che pol, che vol, che sa». Una specie di Siora Felice de *I rusteghi* dunque? Sotto qualche aspetto sì, ma non totalmente. A distinguerle in modo radicale c'è la questione del disinteresse dell'una rispetto all'altra. Siora Felice, cercando di far incontrare Lucietta e Filipetto prima del loro matrimonio, contro il divieto dei loro rustici padri, agisce disinteressatamente. Il marito di Anzola sembra, per di più, incapace di organizzare il bilancio domestico, anche se apparentemente tiene lui la cassa. («El tien èlo i bezzi, ma el me dà quel che voggio»). E lei si dà da fare a risparmiare, a produrre, perché la sua attitudine economica, come quella di Lugrezia, si prova nella duplice direzione del trattenere e del moltiplicare. Del conservatorismo «vecchio» dei «rusteghi», invece (oltre al già citato attaccamento al risparmio della dote, in comune con il burbero Todero), condivide con Lunardo e Simon e Canciano il rimpianto per la vecchia educazione impartita ai giovani di un tempo.

Anzola chiude così, in bellezza, la trilogia che abbiamo scelto, all'insegna di una moralità femminile avveniristica, e complementare a quella delle vedove scaltre, delle Mirandoline, delle cameriere brillanti e delle Sior Felice. Tutte attente ad agire con la mente, più che con il cuore. Attente soprattutto alle ragioni della cassa, devote dei *bezzi*, oculatissime amministratrici domestiche a scapito della padronanza maschile, già avviate a «compararsi» la libertà in maniera più fattiva delle consorelle. «Strategie» dell'economia, con qualche sfumatura di «stregonesco». □

A pag. 44, ritratto di Goldoni di Giuseppe Daniotto. In questa pagina, due stampe di Antonio Zatta e figli per «La castalda» e «Le donne de casa soa».



RISCOPRIRE L'OPERA E IL BALLETO GOLDONIANI

UN FIUME DI MUSICA DAL TEATRO DI GOLDONI

Molti compositori hanno lavorato sui suoi libretti o su rifacimenti, nel Novecento Wolf Ferrari e Malipiero - I progetti della Fenice di Venezia, del Comunale di Treviso e, all'estero, dei teatri lirici di Lione e di Tourcoing - Nell'ottobre del '91 un convegno di musicologi a Parigi.

DAVID BRYANT

Se, nel settore musicale, il richiamo di una ricorrenza come quella goldoniana può essere, forse, meno sentito di quello di alcuni altri celebri anniversari (quelli di Mozart e Vivaldi quest'anno); se è ancora presto per poter illustrare nel concreto gran parte delle iniziative goldoniane di carattere musicale e musicologico, emergono tuttavia alcune prospettive — realtà, anche, ma ancora soprattutto speranze e ipotesi di lavoro — che necessariamente muteranno a seconda dello svilupparsi delle singole situazioni. Per eventuali allestimenti di opere su testi goldoniani o su libretti originali, rifacimenti di drammi teatrali affidati alla musica di più generazioni di compositori (compresi, per il Novecento, Wolf-Ferrari e Malipiero) si guarda innanzitutto al Teatro La Fenice di Venezia, al Teatro Comunale di Treviso e, per la Francia, ai teatri lirici di Lyon e Tourcoing con il coordinamento del Comitato Goldoni '93 (ma il destino del tentativo di far riesumare alcune opere goldoniane sarà giocato, forse, in sede di piccoli teatri e gruppi amatoriali?).

Da Jacques Joly è stato annunciato un convegno internazionale di studi sul tema *Goldoni e la musica*, da tenersi nell'ottobre 1992 presso l'Università di Paris VIII; è auspicabile una qualche iniziativa parallela a Venezia, magari in forma di costituzione di uno o più gruppi di lavoro che si impegnino ad indagare sistematicamente su alcune tematiche di grande respiro (cioè, anche, per evitare ogni eventuale duplicazione dei lavori del convegno parigino, e all'insegna dell'efficacia di un coordinamento della stessa ricerca scientifica). Intanto, un primo passo è stato compiuto presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia con la costituzione di una significativa, seppur ancora lacunosa, raccolta di microfilm delle fonti musicali: quelle relative alle messe in musica dei libretti goldoniani, quelle riguardanti le trasformazioni successive di alcuni testi teatrali in testi per musica (e ciò ad integrazione delle ricchissime e ben note collezioni librettistiche tenute presso la Casa di Goldoni e la Biblioteca Nazionale Marciana).



Se, però, le partiture delle opere intere sono già in buona parte conosciute, quelle delle singole arie ad uso dell'una o dell'altra rappresentazione di un'opera possono essere talvolta di difficile individuazione, se non con l'ausilio delle tecnologie automatizzate (con eventuale confronto diretto degli incipit testuali e musicali); a tale proposito si segnala l'esistenza in Italia di due imponenti banche dati riguardanti le fonti musicali nel Veneto (la prima), in Lombardia e in varie regioni dell'Italia centrale e meridionale (la seconda). È comunque auspicabile che, nell'ambito dell'eventuale edizione critica dei libretti goldoniani, a tali fonti musicali venga attribuito un peso commisurato alla reale importanza che esse talvolta rivestono per lo studio filologico del testo. Un esempio per tutti: nel corso del Settecento si hanno più casi in cui alcuni significativi cambiamenti nel testo letterario, decisi durante le prove dell'opera (addirittura in concomitanza con la composizione stessa della musica), con o senza l'assenso dell'autore, sono riportati esclusivamente nella fonte musicale, essendo già dallo stampatore la versione librettistica.

Al di là di ogni discorso sullo studio filologico o comparativo delle fonti musicali sarebbe forse di particolare rilevanza, per la conoscenza di certe novità drammaturgicomusicali presenti in alcuni rami dell'opera comica italiana del tardo Settecento e oltre, lo

studio di quelle trasformazioni dei testi di Goldoni e di altri, originariamente concepiti per il teatro di prosa, che si immettono successivamente nella tradizione teatral-musicale, modificandola radicalmente (analogo procedimento si osserva nel caso di molti drammi di origine francese, introdotti nel teatro per musica italiano attraverso il filtro della commedia in prosa). Se, per esempio, una prima realizzazione musicale de *La locandiera* avviene già nel 1773 con il dramma giocoso per musica in due atti di Salieri, nel 1800 si dà luogo a tre nuove versioni, con musica rispettivamente di Rutini (Firenze, Infucati), Nasolini (Venezia, S. Samuele) e Mayr (Venezia, ancora il S. Samuele). Il percorso della *Pamela* tra romanzo, teatro e melodramma è stato ammirevolmente documentato da Ilaria Crotti in una relazione tenuta durante il convegno *I vicini di Mozart* (Fondazione Giorgio Cini, 1987).

Andrebbe approfondito il significato che tali trasformazioni rivestono per la storia stessa del melodramma, dai termini di mutamento del ruolo del cantante-attore (sempre più portato, in alcuni generi comici di fine Settecento, alla verosimiglianza di azione, all'immedesimazione da parte dell'attore stesso nel personaggio interpretato: si confronti il tipico cantante del dramma serio che, a detta di taluni commentatori coevi, in palcoscenico «se ne sta immobile come un sasso» per consegnare al pubblico i suoi brani di spicco), della conseguente «accelerazione» (o comunque «naturalizzazione») del «ritmo» poetico e drammatico, del cambiamento del rapporto col pubblico (che diventa di carattere decisamente più «popolare» rispetto a quello tipico del dramma serio), non solo attraverso il fenomeno del massiccio riciclaggio di testi e trame già conosciuti e quello della nuova presenza scenica del cantante, ma anche per mezzo del sistema di ottima diffusione e circolazione dei testi mediata dall'esiguità degli allestimenti e dalla iniziativa capocomicale. □

Nella foto, un particolare dell'illustrazione per «Le baruffe chiozzotte» nell'edizione Pasquali, 1762.



ANCHE LA DANZA PER IL BICENTENARIO

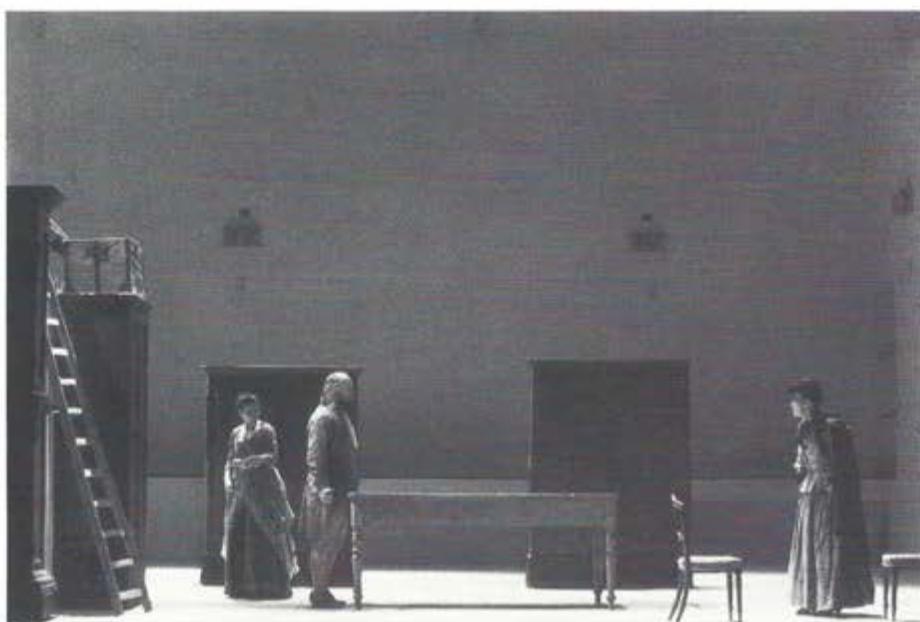
IN SCENA «SULLE PUNTE» LE FIGURINE DI GOLDONI

Massine con Les femmes de bonne humeur, gemma dei Balletti Russi, e la Fracci con una Mirandolina: precedenti di una storia ancora da scrivere.

DOMENICO RIGOTTI

Ricordate il *Molière imaginaire* di Maurice Béjart? Apparve anche alla Scala in una già lontana primavera, quella del 1977. Il grande Jean Baptiste, in questo delizioso *ballet-comédie*, era raffigurato in una parabola maliziosa e toccante, continuamente riferito ai suoi capolavori, sempre rapportato alla storia e alla civiltà del suo tempo. Vien solo da rimpiangere che Béjart *le magicien* non sia italiano, perché altrimenti ci avrebbe dato qualcosa del genere riferito a Goldoni. L'occasione è mancata, ma anche se il rapporto tra il Veneziano e il mondo di Tersicore è piuttosto evanescente, nemmeno si può dire che un pur breve ma non insignificante capitolo non si debba scrivere. Anzi, se tra i gioielli del Novecento coreografico ne esiste uno che rifugge in modo particolare, questo lo si deve proprio a Goldoni. E alludiamo a *Les femmes de bonne humeur* di Leonide Massine (per favore pronunciamo *Massine* alla russa, se no i balletofili possono risentirsi).

Dobbiamo dire che quello del grande coreografo russo nei riguardi del nostro più popolare commediografo e di uno dei suoi più smaglianti lavori è stato un amore a prima vista? È anche da credere. Certo è che gran parte del merito è dovuto all'ineffabile Diaghilev, che del Settecento italiano e in particolare di quello veneziano era un autentico conoscitore. Un particolare ancora e non secondario. *Les femmes de bonne humeur* non solo è una gemma dei *Ballets Russes* che lo presentarono la prima volta nel corso della loro *tournee* italiana del 1917 (per la cronaca, apparve al Teatro Costanzi di Roma la sera del 12 aprile appunto di quell'anno) ma è anche il primo balletto veramente importante e innovativo del grande coreografo. D'accordo, la musica di Scarlatti, scelta da Diaghilev stesso che aveva «visionato» decine e decine di partiture, assicura all'opera una bellezza eccezionale e duratura. Sfruttando in maniera esemplare i colori e le tinte scarlattiane, Massine — che fu pure lui fra i primi interpreti, ben lavorando su antiche e originali forme teatrali, dal Teatro di fiera alla Commedia dell'Arte — riuscì a costruire una coreografia brillante e dinamica. Piena di spirito e mai volgare, in essa sapientemente si mischiavano le regole della danza classica ai gesti della vita quotidiana spesso deformati e messi in parodia. Quanto alla originale scenografia



immaginata da Bakst, individuata in una piazzetta veneziana dominata da un campanile, offriva un curioso e gustoso effetto di prospettiva e dava allo spettatore l'impressione di vedere tutto come dentro una bottiglia di vetro.

ANCHE ALLA SCALA

Più volte nel corso della sua carriera Massine rivedrà il suo capolavoro. Nell'immediato dopoguerra lo allestirà con il balletto del Marchese de Cuevas e poi ancora con il Royal Ballet. Ma nel 1960 *Les femmes* appariranno anche alla Scala in una nuova e non meno briosa versione firmata da Luciana Novaro. Da notare come in quell'occasione emergeva tra le protagoniste una giovanissima e deliziosa Carla Fracci. Ora, vedi il caso, se il nome di Goldoni si riaffaccerà (siamo ai primissimi anni '70) ancora in versione danzata su una ribalta, ciò lo si dovrà proprio alla nostra straordinaria ballerina. Ad arrivare in scena come balletto con la coreografia di Enrique Rodriguez e la regia di Beppe Menegatti che aveva anche provveduto al libretto, è questa volta addirittura *La locandiera*.

Tra qualche schizzo di pantomima e più di un

ammiccamento *modern dance*, facendone una servetta da Commedia dell'Arte, Carla Fracci — splendida tecnicamente ma anche scintillante di verve — riesce a schizzare una superba *Mirandolina* (*Mirandolina* è anche il titolo del balletto). Anzi, vivace e spiritosa, diventerà una delle sue più riuscite caratterizzazioni sceniche. La scelta delle musiche questa volta è caduta sul nome di Baldassarre Galuppi detto il Buranello, colui che era stato prezioso collaboratore di Goldoni per più di un melodramma del nostro.

Massine, la Fracci: due bei nomi che, sia pure in modo diverso, entrambi «sulle punte» hanno onorato Goldoni. I soli? C'è spazio per un'altra, se pur meno significativa, opera. Proprio con il titolo *Mirandolina*, un quarto di secolo prima che ve la portasse magistralmente la Fracci, *La locandiera* era già apparsa in forma di balletto sui principali palcoscenici dell'Urss. Era il 1946. Aveva provveduto alla musica Serghej Vassiljenko, musicista di regime che non è riuscito a passare alla storia. Ma questo importa meno. □

Nella foto, da sinistra a destra, Daniela Margherita, Elio Veller e Annamaria Guarneri in «La serva amorosa», regia di Luca Ronconi, Audac, Perugia.

PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA PER IL TEATRO 1991

Promosso dal Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme in collaborazione con Martini & Rossi, con il patrocinio del Ministero del Turismo e Spettacolo, della Regione Veneto, della Provincia di Padova. Organizzazione artistica a cura di Hystrio - Edizioni Ricordi.

Comitato d'onore: Giovanni Spadolini, Presidente del Senato - Carlo Tognoli, Ministro del Turismo e dello Spettacolo - Gianfranco Cremonese, Presidente della Giunta regionale del Veneto - Umberto Carraro, Presidente del Consiglio regionale del Veneto - Carlo Alberto Tesserin, Assessore alla Cultura della Regione Veneto - Pierantonio Belcaro, Assessore al Turismo della Regione Veneto - Lamberto Toscani, Presidente della Provincia di Padova - Roberta Donolato, Assessore al Turismo e allo Sport della Provincia di Padova - Francesco Rebellato, Assessore alla Pubblica Istruzione e alle Attività culturali della Provincia di Padova - Elio Romano, Questore di Padova - Gaetano Santoro, Prefetto di Padova - Mario Bonsembiante, Rettore Magnifico dell'Università degli Studi di Padova - Pasquale Scarpati, Provveditore agli Studi di Padova - Gino Parisatto, Presidente APT di Montegrotto Terme - Edgardo Ronzoni, Sindaco di Montegrotto Terme.

PROGRAMMA

VENERDI 7 GIUGNO

- ore 10 — PREMIO ALLA VOCAZIONE - Audizioni pubbliche di aspiranti attori.
ore 15 — Continuazione delle audizioni pubbliche di aspiranti attori.
ore 18 — Presentazione con dibattito, presente l'autrice, del libro *Professione attore - Guida facile ad un mestiere difficile* di Valeria Paniccchia, Editore Mondadori.
ore 21 — EH? O LE AVVENTURE DI MR. BALLON - Spettacolo del mimo Yves Lebreton. Ingresso libero.

SABATO 8 GIUGNO

- ore 10 — PREMIO ALLA VOCAZIONE - Seconda giornata delle audizioni e deliberazioni della giuria.
ore 17.30 — Comunicazioni della giuria sui risultati del PREMIO ALLA VOCAZIONE.
ore 18 — Inaugurazione della mostra OMAGGIO A CARLO GOLDONI. Tavola rotonda VERSO IL BICENTENARIO GOLDONIANO, PROSPETTIVE E PROGETTI.
ore 21 — IL MONDO DELLA LUNA - Spettacolo antologico su Carlo Goldoni con la partecipazione degli allievi dell'Accademia nazionale di Arte drammatica Silvio D'Amico. Regia di Lorenzo Salvetti. Prima nazionale. Ingresso libero.

DOMENICA 9 GIUGNO

- ore 10 — CERIMONIA DELLE PREMIAZIONI presenti autorità, invitati, pubblico.
PREMIO MONTEGROTTO - EUROPA 1991 A VITTORIO MEZZOGIORNO
PREMIO VIDEOTEATRO 1991 A GIAMPAOLO SODANO, direttore di Rai 2
PREMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE «LUCIO RIDENTI» A GIORGIO PROSPERI.

PREMIO ALLA VOCAZIONE PER GIOVANI ATTORI

Conclusioni del presidente della giuria.

LE MANIFESTAZIONI SI SVOLGONO AL PALAZZO DEL TURISMO DI MONTEGROTTO TERME
L'INGRESSO È GRATUITO - EVENTUALI VARIAZIONI AL PROGRAMMA SARANNO COMUNICATE
TEMPESTIVAMENTE A MEZZO STAMPA

Compongono la giuria del Premio Montegrotto-Europa 1991:

Ugo Ronfani (presidente), Fabio Battistini (segretario), Giovanni Antonucci, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Furio Bordon, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gianfranco De Bosio, Gastone Geron, Gianna Giachetti, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Patrizia Milani, Carlo Maria Pensa, Paolo Emilio Poesio, Emilio Pozzi, Sandro Sequi, Luigi Squarzina, Renzo Tian.

Direzione artistica: Ugo Ronfani - Organizzazione del Comitato Manifestazioni di Montegrotto Terme: Comune, Azienda di promozione turistica, Associazione Albergatori Termali, Shopping Center. In collaborazione con Martini & Rossi.

Segreteria organizzativa: Fabiola Gaffo - Ufficio Stampa: Riccardo Monaco.
Presso Associazione Albergatori Termali, via San Mauro, 3 - 35036 Montegrotto Terme
Tel. 049/793428 - 793188 - Fax 8910566.

SPONSOR: Banca Popolare Veneta.

UN INCONTRO FESTOSO FRA POPOLAZIONE E TURISTI

L'AUGURIO E L'IMPEGNO DI PROMOTORI E SPONSOR

Ronzoni: *Convinta partecipazione del Comune - Diaferio: Un appuntamento annuale con la cultura non effimera - Braggion: Abbiamo puntato su una forma di promozione non convenzionale - Parisatto: Per un turismo intelligente degno del nostro passato - Martini & Rossi: Dopo il mecenatismo musicale la nostra attenzione per il teatro di prosa.*



EDGARDO RONZONI, sindaco di Montegrotto Terme - L'amministrazione comunale di Montegrotto si ripresenta quest'anno per la terza volta all'appuntamento con il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro con la rinnovata certezza di una scelta importante. Uscito dalla sperimentazione delle primissime edizioni, il Premio ha raggiunto una connotazione che, per contenuti e partecipazione, non può che portare lustro alla nostra città. Con la sua presenza nel Premio l'amministrazione cittadina ha voluto e vuole dimostrare di avere a cuore non solo la crescita urbanistica e dei servizi di Montegrotto, ma anche una sua collocazione di pregio nel panorama della cultura nazionale ed europea.

I dibattiti, gli spettacoli, le mostre che accompagnano il Montegrotto-Europa spargono a piene mani stimoli culturali che servono non solo a fare conoscere la nostra realtà all'esterno, ma a provocare interesse e sete di sapere *in loco*: indirizzo, a nostro avviso, non meno lodevole di un buon piano urbanistico.

GINO PARISATTO, presidente dell'Azienda di Promozione Turistica di Montegrotto Terme - L'Azienda di Promozione Turistica di Montegrotto Terme ospita quest'anno per la terza volta nel suo Palazzo del Turismo il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, confermando un'adesione manifestata quando ancora il premio era «in fieri», e chiedeva di potersi realizzare nella sua interezza di intenti e risultati. Inserito immediatamente nel calendario delle manifestazioni fisse di questa Azienda come appuntamento di spicco, il Montegrotto-Europa è un collegamento ideale con il passato del nostro centro termale, importante città e sede religiosa ai tempi dell'impero romano, particolarmente nell'età augustea.

Ma ci piace pensare che se la cultura dei secoli passati può rappresentare un blasone dorato quanto inerte, le operazioni culturali con-

temporanee hanno il valore costante di una proposta per un tipo di turismo più necessario ai giorni nostri, un turismo «intelligente», attento a cogliere gli aspetti estetici e culturali della località prescelta che vanno affiancati a quelli ricettivi, terapeutici e ambientali.

Ecco, solo all'interno di un quadro così completo potremo dire di aver realizzato un'offerta realisticamente motivata nei confronti del turista e dell'ospite.

AGOSTINO BRAGGION, presidente dell'Associazione Albergatori Termali di Montegrotto Terme - L'Associazione Albergatori Termali di Montegrotto Terme è particolarmente lieta e orgogliosa dell'impulso dato al Premio Montegrotto-Europa per il Teatro.

La manifestazione è interessante e utile, ce lo ha dimostrato l'interesse riservato alla passata edizione dai media che hanno seguito l'assegnazione del premio al presidente cecoslovacco Vaclav Havel, figura eccezionale di uomo di cultura fattosi uomo politico.

Quest'anno il premio torna ad una dimensione più «naturale», torna cioè all'impegno profuso nello spettacolo, che non sempre può configurarsi come la strada della libertà. Eppure, in un certo senso il teatro e lo spettacolo in generale hanno sempre avuto bisogno della massima libertà per esprimersi al meglio; il teatro è sapienza e lo spettacolo molto spesso è l'acume che serve alla società per leggere con esattezza i tempi in cui vive e che è riuscita a costruirsi.

In questo senso a noi pare di avere proposto e di sostenere uno strumento non convenzionale, del tutto autentico, per testimoniare il significato della nostra presenza e del nostro operato.

CARMINE DIAFERIO, assessore alla Cultura del Comune di Montegrotto Terme - Il mandato di assessore obbliga a prestare attenzione non solo alle necessità culturali contingenti e, per così dire, di respiro locale; questo non basterebbe e ridurrebbe la cultura entro limiti

troppo angusti se non addirittura mortificanti, perché rappresenterebbe un ripiegamento su se stessa.

Ecco perché crediamo sempre di più nel Premio Montegrotto-Europa per il Teatro: fare parte del mondo della cultura più generale e che questo mondo sia presente a Montegrotto anche se per un breve periodo all'anno, questo è lo scambio che consente di acquisire mentalità culturale, conoscenza, progresso delle idee. Chi credesse di poter amministrare, oggi, una comunità badando solo alle necessità materiali commetterebbe un errore di valutazione dei tempi. I giorni dell'oggi ci chiedono infatti sensibilità, riflessione, pensiero, espressione artistica per non annegare nel vuoto dello spirito.

Ragioni validissime per sostenere senza riserve il Montegrotto-Europa, perché possa dare sempre di più a chi sa chiedere.

MARTINI & ROSSI, sponsor ufficiale della manifestazione - Il primo abbinamento culturale della Martini & Rossi risale a più di mezzo secolo fa, nel 1934, con l'edizione radiofonica dei famosi Concerti del lunedì: un appuntamento caro agli amanti del bel canto, interpretato dalle più belle voci della lirica italiana; un appuntamento che sono in molti ancora a ricordare con commovente simpatia. Era un'epoca non sospetta di nascoste intenzioni consumistiche. La parola «sponsorizzazione» non esisteva neppure, tutt'al più si parlava di «mecenatismo».

Da allora la Martini & Rossi non ha più abbandonato questa scelta; semplicemente ha modificato, adeguandoli ai tempi, i suoi modi di intervento e le formule espressive. Questa linea di continuità in campo musicale rientra nella politica di immagine della Società, che vuole avere una filosofia duratura e costante. Così dalla radio si è passati alla televisione, con i Concerti su Rai 1, dalla lirica alla musica da camera o sinfonica, ma il denominatore comune è rimasto lo stesso: ieri le indimenticabili voci di Beniamino Gigli, Callas, Tebaldi o Del Monaco; oggi i prestigiosi violini di Salvatore Accardo e dei solisti che si alternano al suo fianco per celebrare Wolfgang Amadeus Mozart.

Per restare in compagnia delle note, è recente l'iniziativa, promossa da Martini in collaborazione con l'Associazione Dimore Storiche Italiane, di un itinerario musicale che propone una serie di concerti nei preziosi saloni di alcune fra le più belle case storiche piemontesi, di proprietà privata, eccezionalmente aperte al pubblico per gli otto incontri previsti dal 15 al 25 giugno prossimo.

La Martini & Rossi, tuttavia, ha vissuto altri momenti di profonda gratificazione con importanti interventi anche in un altro affascinante campo culturale quale è quello della pittura: Picasso a Palazzo Grassi di Venezia nel 1981, la mostra di De Chirico al Museum of Modern Art di New York, *Caravaggio e il 600 Napoletano* alla Royal Academy of Art di Londra, nel 1982.

La genialità dell'uomo, quindi, ai suoi massimi livelli espressivi, avvicinata con la necessaria umiltà e la consapevolezza che non è certo compito di un'azienda industriale «fare cultura» ma è un dovere sociale di tutti conservare, riproporre, valorizzare i doni inestimabili della Civiltà.

L'Azienda che investe ne trae un ottimo «ritorno di immagine», che è l'obiettivo che si è proposto, ma al tempo stesso il suo sforzo è stato utile a molti.

È con questo auspicio che la Martini & Rossi accoglie con entusiasmo questa nuova, stimolante iniziativa in un campo finora inesplorato, forte della passione e della professionalità che muove le persone che hanno voluto dare vita a questo Premio.

SHOPPING CENTER - L'associazione d'immagine dei commercianti di Montegrotto, presente nel Comitato manifestazioni, non manca di significare tutta la sua adesione al Premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1991, come d'altronde ha fatto per le due precedenti edizioni. La presenza del teatro a Montegrotto non può che stimolare e interpretare sempre meglio il ruolo di ciascuno nella propria realtà di vita e di lavoro.

Da uno stimolo così autorevole, anche gli operatori del terziario di Montegrotto si sentono spinti a rendere più efficace la loro presenza e il loro apporto verso un turismo che diventa di giorno in giorno più avvertito e multiforme; senza contare che una crescita culturale si traduce sempre in una crescita qualitativa della collettività. □

A pag. 49, la tribuna del Premio Montegrotto Europa 1990: al centro il ministro Tognoli fra l'ambasciatore cecoslovacco, le autorità e i componenti la giuria. In questa pagina, dall'alto in basso, Andrea Jonasson, premio 1989, con Gino Parisatto, Carlo Maria Pensa, Antonio Attisani e Giovanni Antonucci; un momento dell'inaugurazione della mostra dedicata a Lucio Ridenti; ancora per l'edizione 1989, Marzia Banci porta il saluto dello Shopping Center e il nostro direttore mentre apre i lavori della giuria per il Premio alla Vocazione destinato a giovani attori.



LE PRECEDENTI EDIZIONI DELLA FESTA DEL TEATRO

RICONOSCIMENTI ALLA CARRIERA E PROMOZIONE DI NUOVI TALENTI

La rassegna euganea ha reso omaggio a personalità come Andrea Jonasson e Vaclav Havel e ha aiutato l'inserimento nella professione di giovani attori - Mostre e dibattiti, spettacoli e iniziative culturali: in tre anni la Festa del Teatro è diventata un appuntamento europeo di rilievo.

RICCARDO MONACO

Tre anni sembrano pochi ma non lo sono in realtà se si pensa che il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro, quest'anno alla terza edizione, ha già mantenuto le promesse intrinseche alla sua gestazione e ne annuncia di nuove.

Le peculiarità del Montegrotto-Europa sono essenzialmente due: riconoscimenti di livello a carriere teatrali non solo prestigiose ma anche esemplari, e promozione di giovani talenti. Così, nella prima edizione il premio è stato conferito ad Andrea Jonasson, signora Strehler, attrice di punta del teatro tedesco che ha voluto trovare nell'italiano una seconda lingua madre con cui calcare il palcoscenico; un'attrice i cui esordi, come lei stessa ha voluto ricordare, sono stati dubbiosi e difficili, dal momento che due scuole di recitazione, all'inizio di carriera, le avevano suggerito di mutare aspirazioni.

Lo scorso anno, sull'onda lunga degli avvenimenti che hanno rinnovato il volto politico dell'Europa orientale, il premio è andato a Vaclav Havel, presidente della Cecoslovacchia ma prima ancora drammaturgo, firmatario di Charta '77, bersaglio del regime fino alla dolorosa esperienza del carcere, infine fautore di quella «rivoluzione di velluto»: la rivoluzione del pensiero e del suo inoppugnabile diritto a manifestarsi contro la dittatura politica.

Per quanto riguarda i giovani da scoprire e lanciare nel professionismo teatrale, fin dal primo momento la loro adesione è stata convinta e convincente. Ai giovani serve poco offrire trofei o assegni di cui poi non resta traccia, la formula del Montegrotto-Europa ha invece individuato una possibilità reale per i prescelti: un anno di ingaggio presso uno Stabile per lavorare, affinarsi e crearsi uno spazio autentico di espressione.

Giuseppina Morara, fra i vincitori della sezione Premio alla Vocazione della prima edizione, ha voluto essere presente alla seconda con una lettera in cui l'entusiasmo per l'avventura iniziata a Montegrotto e proseguita sui palcoscenici dei teatri italiani è stata il migliore grazie al premio stesso e un'attestazione della validità del riconoscimento ricevuto. Probabilmente faranno lo stesso Luciano Roman, Christiana Nughes, Laura



Le norme per partecipare al Premio alla Vocazione

La domanda di ammissione al *Premio alla Vocazione 1991* può essere inoltrata dalle Scuole o dai singoli allievi o ex-allievi unitamente a una foto, un breve curriculum, l'attestato di frequenza e l'indicazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva entro il 31 maggio. Il brano, della durata non superiore ai dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale. Il Premio alla Vocazione è da quest'anno aperto anche a concorrenti provenienti dalle Scuole di Arte Drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine ma debbono dimostrare con una successiva prova della stessa durata massima di dieci minuti di saperli esprimere sulla scena anche nella lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria.

La partecipazione al Premio è gratuita e prevede, in caso di necessità, l'ospitalità a Montegrotto. Il premio consiste in un trofeo per i primi due classificati (uomo e donna) nelle due sezioni nazionale e veneta, e in una impegnativa di ingaggio da parte di Veneto Teatro e del Teatro Stabile di Bolzano.

Le selezioni si terranno il 7 e 8 giugno 1991 al Palazzo dei Congressi di Montegrotto Terme. Le audizioni saranno pubbliche.

La giuria, unica, procederà a due graduatorie, una nazionale e l'altra riservata ai concorrenti del Veneto. La giuria è la stessa che assegna gli altri premi. □

Bernardini e Tommaso Todesca, che lo scorso anno si sono messi in luce nella sezione giovani.

Ma il Montegrotto-Europa non è solo questo; i tre giorni dell'incontro fanno da sfondo anche ad eventi culturali che hanno tutto lo spessore di punti di riferimento destinati a rimanere: due anni fa la mostra fotografica dedicata a Marta Abba ad un anno dalla morte, quando ancora nessuno aveva tributato alla musa pirandelliana un riconoscimento pubblico. E contemporaneamente, una grande mostra dedicata ad Ernesto Treccani, presente al Palazzo del Turismo di Montegrotto, sede del premio, con una sessantina di tele.

Lo scorso anno il Montegrotto-Europa ha voluto dedicare la mostra nel foyer del Palazzo del Turismo a Lucio Ridenti, direttore e anima della rivista teatrale *Il Dramma*, copertine e aforismi di un grande «lettore» del teatro fra le due guerre. A Lucio Ridenti è intitolato anche il premio di saggistica (assegnato in prima edizione a Giovanni Calendoli) che intende riconoscere la militanza attiva del critico di teatro quando è attento osservatore dell'evoluzione del costume e della cultura teatrale.

La mostra, al piano nobile del Palazzo, ha portato invece a Montegrotto il Faust goethiano visto da Franco Murer, apprezzato pittore e figlio di Augusto Murer.

Ad una festa del teatro non poteva mancare il teatro recitato. Ci hanno pensato, intanto, le decine e decine di allievi delle scuole di recitazione che hanno presentato autori, testi e tempi diversi del teatro, ciascuno portando il suo brano prescelto. E poi le serate dedicate allo spettacolo tout-court: Filippo Crippa con *Il berretto a sonagli* e Franco Graziosi con *Sol'amore* per la prima edizione; e lo scorso anno Ernesto G. Laura con l'allestimento di *Per non morire* di Mainardi, un Premio Riccione mai rappresentato, e il Teatro della Tosse di Genova con *La mia scena è un bosco*, primo testo teatrale del grande scenografo Lele Luzzati, nato da una «fantasia» pubblicata su *Hystrio*.

Rischio di celebrazione o, peggio, di autocelebrazione del teatro, del premio, delle buone intenzioni che lo sottendono? Non proprio: il Montegrotto-Europa è anche uno spazio autentico di dibattito, non vuole cadere nella trappola di un fenomeno replicante sempre uguale a se stesso.

Il primo anno si è discusso animatamente sulla funzione e il futuro delle scuole di teatro con Luigi Squarzina, Edmonda Aldini, Gastone Geron, Sandro Sequi, Paolo Lucchesini, Carlo Maria Pensa, Nuccio Messina, Annabella Cerliani, Maurizio Giammusso, Franco Sangermano e altri esponenti delle accademie teatrali e della critica.

La seconda edizione ha permesso a Carlo Tognoli, ministro per il Turismo e lo Spettacolo, di tracciare una linea retta fra i grandi fatti politici che hanno interessato l'Europa dell'Est nel secondo dopoguerra e la straordinaria importanza che la cultura assume dentro al concetto di libertà.

Al suo intervento ha risposto Ugo Ronfani, presidente della giuria, leggendo un messaggio di Havel che si chiudeva con il disegno di un piccolo cuore; un ideogramma nuovo in politica che poteva nascere solo da chi cuore e testa impiega per dare vita ai personaggi da mettere sul palcoscenico, e che considera tutta la vita con la saggezza di chi vuole ricrearla con il pensiero. □



SCHEDA TURISTICA DI MONTEGROTTO TERME

Protetta dalle divinità antiche che risanavano corpo e spirito

I primi insediamenti nella zona termale si fanno risalire al Musteriano, la fase finale del Paleolitico medio; ma la prima grande civiltà che ha caratterizzato la zona ai piedi degli Euganei è quella dei Paleoveneti, provenienti dalle pianure danubiane e fermatisi nell'area fra il Brenta e l'Adige.

Fondatori di Este e Padova, essi stabilirono proprio a Montegrotto la loro sede religiosa più importante.

Dal II secolo a.C. l'area veneta comincia ad essere romanizzata; negli ultimi decenni prima di Cristo Padova ed Este diventano *municipia* romani: nella zona termale ai culti paleoveneti si sovrappongono quelli latini mutuati in parte da quelli greci, in modo particolare quello di *Aponos*, il dio che toglieva il dolore e il cui santuario si trovava al centro di un lago sacro a brevissima distanza dal cuore dell'odierna Montegrotto, vero nucleo storico del bacino termale euganeo.

Città imperiale dotata di splendidi palazzi, un teatro e luoghi di culto, Montegrotto e le sue terme ricorrono spesso nei carmi dei poeti imperiali, anche come sede degli imperatori. Decadenza dell'impero romano, Medioevo, età comunale e delle signorie: in questi periodi fanno più rumore le lotte, anche intestine, che riguardano il bacino termale e Montegrotto, che comunque continuano ad esercitare la loro antichissima funzione fangoterapeutica: ne fanno fede gli statuti comunali per la manutenzione dei siti balneari e dei canali di scolo. Seguono il dominio della Repubblica Serenissima di Venezia, quello austriaco, il Risorgimento e le vicende post-unitarie; dotti studi universitari e grandi personaggi di tutta Europa continuano a celebrare fino ai giorni nostri i fanghi e le acque termali: da Francesco Petrarca ai condottieri rinascimentali, da Goldoni e Casanova a Stendhal, Byron, Shelley, Foscolo, D'Annunzio, Von Karajan e, ultimo ma non in ordine di merito, lo scorso anno Vaclav Havel, presidente cecoslovacco e dramaturgo della libertà.

COME SI ARRIVA. Montegrotto Terme è collocata in mezzo al verde delle colline Euganee, dista 13 chilometri da Padova, 45 da Venezia, 38 da Vicenza. La via più rapida per raggiungere Montegrotto resta l'autostrada «Serenissima» (Padova Ovest a 16 chilometri e Padova Est a 19 chilometri). Per chi arriva da sud è indicata anche la A13 (Bologna-Padova) con uscita al casello delle Terme Euganee posto a soli 5 chilometri da Montegrotto.

La stazione ferroviaria si trova sull'asse Venezia-Bologna. Montegrotto è collegato a Padova da un servizio automobilistico giornaliero con frequenza ogni 30 minuti. L'aeroporto più vicino è quello di Venezia-Tessera, che assicura collegamenti giornalieri con le maggiori città italiane ed europee. Collegamenti a mezzo autobus si svolgono giornalmente anche con Milano, Venezia, Trieste, Mantova, Genova e Cremona.

CHE COSA SI CURA - I fanghi e le acque termali di Montegrotto sono indicati soprattutto per le artropatie di natura degenerativa e dismetabolica (artrosi primitive e secondarie, conseguenti a traumi o malformazioni) oppure in soggetti obesi o per incidenti ed esiti di traumi ed interventi ortopedici. Altre malattie curate sono le malattie del ricambio (gota, iperuricemia); le malattie ginecologiche (metriti, annessiti, cerviciti, perimetriti, perivisceriti); infiammazioni croniche delle prime vie aeree (riniti, faringiti, laringiti).

La cura principale è la fangoterapia: a Montegrotto inoltre la stagione termale dura tutto l'anno.

ALBERGHI - Montegrotto dispone di alberghi modernissimi, dotati anche delle necessarie e indispensabili strutture per le cure termali di base: dalle piscine ai servizi terapeutici. Complessivamente gli alberghi associati sono 129, ciascuno dotato del reparto-cura interno. La ricettività è completata da numerosi campi da tennis, circoli ippici, golf club, oltre naturalmente alle piscine termali coperte e scoperte in ogni hotel.

Gli alberghi di Montegrotto sono convenzionati con l'Ussl e il sistema nazionale sanitario. □

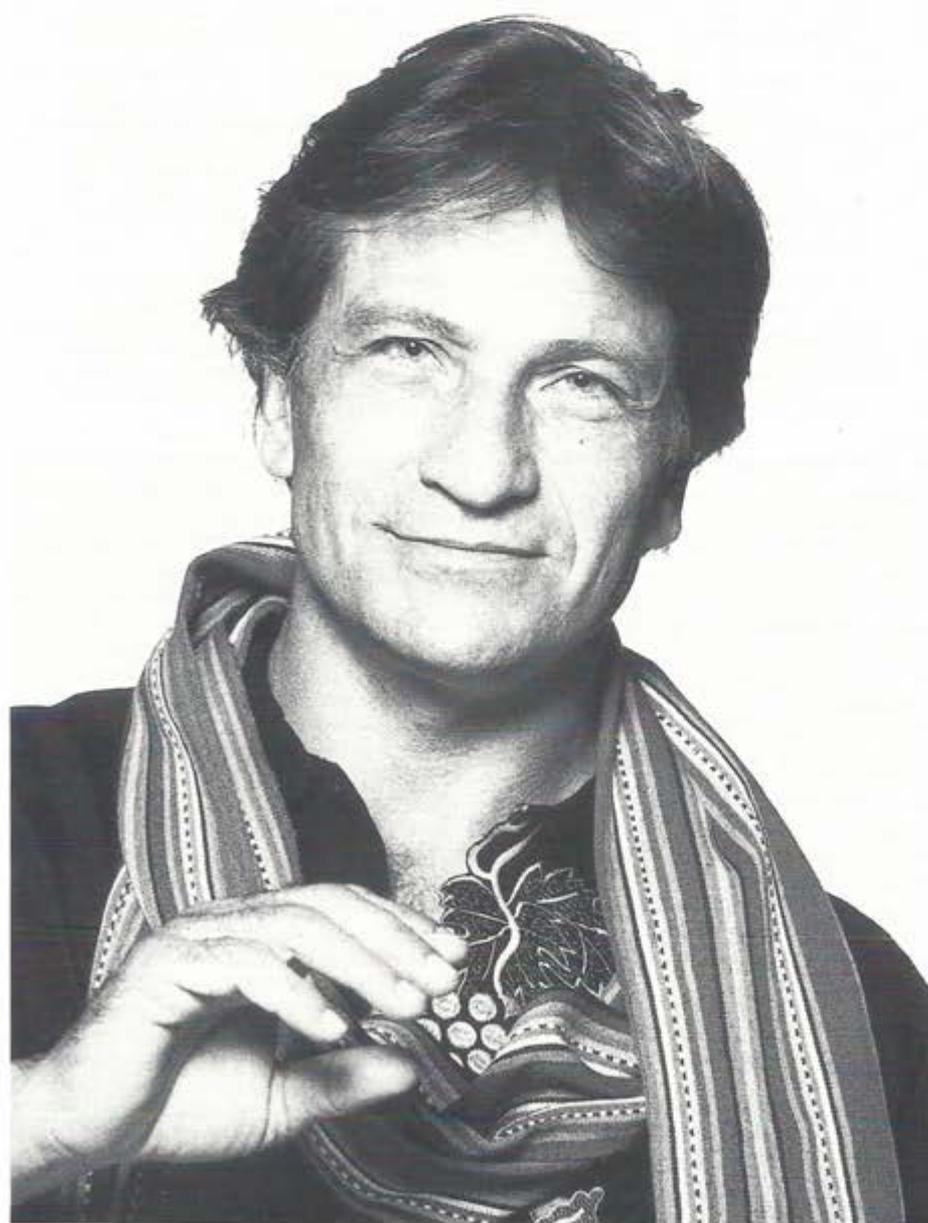
Nelle foto a pag. 51, il palazzo del Turismo e, in questa pagina, una veduta della zona archeologica di Montegrotto di età augustea.

INTERVISTA CON IL VINCITORE DEL PREMIO EUROPA

VITTORIO MEZZOGIORNO PREMIATO A MONTEGROTTO

Dalla fondamentale esperienza nel Mahabharata di Peter Brook alla serie televisiva de La piovra, una carriera sempre coerente all'insegna della libertà - Il debutto ufficiale, e difficile, con Eduardo, la sfida del Woizeck e le tribolazioni di un attore di prosa in Italia - «Progredire nel mestiere significa imparare a conoscersi» - Molti progetti, anche cinema.

SILVIA BORROMEO



Occhi di ghiaccio, una leggera asimmetria che quasi scompare dietro gli occhiali da intellettuale, naso schiacciato da ex pugile, una «faccia un po' storta e violenta», come lui la definisce, Vittorio Mezzogiorno è reduce da anni faticosi: quattro anni (dal 1984 al 1988) in giro per il mondo con lo spettacolo colossale di Peter Brook, il *Mahabharata*; poi la produzione Rai dell'anno scorso, *La Piovra*, le scalate in Patagonia con quell'originale di Werner Herzog per l'*Urlo di pietra*, il recente ruolo del seduttore-stupratore nella *Condanna* di Marco Bellocchio e, *last but not least*, un trasloco nella nuova casa di Milano. È il momento giusto per intervistarlo perché, come accade spesso durante i trasferimenti, l'attore si è imbattuto in ricordi che aveva quasi seppellito. Ogni tanto, fra una risposta e l'altra, si alza di scatto, va verso gli scaffali pieni di libri e tira fuori una foto (persino un primo piano sulla copertina di una rivista gay che risale ai tempi di *L'homme blessé* di Patrice Chereau).

«Questa la mandai a un concorso cinematografico nella speranza che mi scegliessero per un provino. Avevo otto anni ed ero già innamorato del cinema. Mio fratello mi portava a vedere i film in bianco e nero nel cinematografo del mio paese. Sa, quelli con le sedie di legno che scricchiolano quando ci si siede e sbattono fragorosamente quando ci si alza», racconta davanti a un'immagine di se stesso da piccolo, pettinatissimo («ero appena uscito dal barbiere») e bellissimo. Il sapore del ricordo è quello di *Nuovo Cinema Paradiso*. Ma se il cinema costituisce una buona fetta della storia artistica di Mezzogiorno, il debutto dell'attore è stato in teatro. Prima interpretazione: *La cantata dei Pastori*.

«Io facevo il ragazzino che dorme sul pagliaio del presepe e la mia battuta era: «Deh, padre, lasciatemi dormire». Poi recitò, come da copione, nel collegio delle monache e dei monaci dove faceva gli studi e si fece presto un nome nell'ambito delle filodrammatiche. «Ero un po' la Shirley Temple del paese». Infine il debutto ufficiale con Eduardo De Fi-

lippo. Anche in quel caso, come avverrà poi a distanza di molti anni con Brook, tutto inizia con una telefonata.

MEZZOGIORNO - De Filippo mi fece chiamare perché aveva visto una mia foto nell'archivio televisivo di Napoli, dove io l'avevo spedita sempre per un provino. Ero il tipo adatto per fare il giovane brillante in una farsa di Scarpetta.

L'ATTORE E IL REGISTA

HYSTRIO - Com'è stato lavorare con Eduardo?

M. - Molto duro. Incuteva un sentimento al limite tra il rispetto e la paura. E non erano certo le condizioni adatte per recitare. L'attore, secondo me, deve essere invece nelle condizioni di un bambino che desidera liberare la propria fantasia, non deve essere un bambino al college. Al di là di questo, naturalmente, sono stato toccato dalla finezza di quel grande attore e ho avuto l'opportunità di lavorare accanto a Isa Danieli, Pupella Maggio e molti altri. Quindi è stato utile, ma mi sono reso conto che, almeno in Italia, la libertà dell'attore è relativa.

H. - Dalle scelte che ha fatto, così diverse tra loro, si dedurrebbe che lei è un attore che ama il rischio. In una recente intervista, per esempio, lei ha espresso alcune perplessità nei confronti dell'ultimo film da lei interpretato La condanna. Perché ha accettato di fare questo film nonostante fosse di idee contrarie e non condividesse il tipo di linguaggio?

M. - Perché è normale correre dei rischi, anche se uno li corre quando è prevedibile un risultato di qualità. Si tratta di stabilire quale è l'etica e la posizione dell'attore. Deve sposare fino in fondo le idee del regista o no? Per me rimane una questione aperta. In questi ultimi tempi sto pensando che forse dovrei rispettare di più me stesso. Ma non possiedo la verità, in questo momento.

H. - E il rischio di affrontare il ruolo del commissario Licata nella Piovra fissandosi in un cliché popolare, cucendosi addosso un personaggio da cui potrebbe essere difficile staccarsi...?

M. - Innanzitutto voglio chiarire che nei confronti dei serials televisivi tipo *La Piovra* non ho mai avuto alcuna forma di snobismo, ammettiamo poi che l'identificazione dell'attore con il personaggio non avvenga; ebbene, è un bene o un male? Nel caso in cui invece l'attore si identifichi nella *silhouette*, nella maschera del suo personaggio, ebbene, ciò significa che l'attore rappresenta un comune sentimento. A me personalmente questo affascina. Anche Totò era una maschera, tutti i grandi attori quando raggiungono il culmine della loro popolarità ripetono se stessi. Il mio modo di inventarmi giorno per giorno è molto più rischioso.

H. - Che cosa ha amato di più: fare cinema, teatro o televisione?

M. - Il teatro è interessante se fatto in un certo modo. È anche molto faticoso. E dicendo questo mi considero fortunato, perché altri attori non riescono neanche a lavorarci. Fare il teatro in Italia è una vitaccia, fare le tournée non è divertente. Questo perché nel nostro Paese si esige che un periodo che va dal mese e mezzo ai due mesi sia sufficiente per fare un prodotto. Senza una ricerca dignitosa, basandosi sulle idee preconcepite che appartengono solo al regista. Recitare con un gruppo è diverso perché c'è la possibilità di dialogare e i discorsi vengono da lontano. È

Un attore «d'assalto» fra teatro e televisione

Ultimo di sette fratelli, Vittorio Mezzogiorno è nato il 16 dicembre 1945 a Cercola (Napoli), dove i genitori si erano trasferiti temporaneamente durante la guerra dal capoluogo campano.

Tornato a Napoli, vi compie gli studi classici fino alla laurea in legge. Nel periodo universitario, per pura curiosità, fa le sue prime esperienze di palcoscenico.

Solo più tardi, dopo aver recitato per due stagioni (1966/67-67/68) nella compagnia di Eduardo De Filippo, finirà per riconoscere la propria vocazione di attore.

Nel 1973 debutta in televisione (*Il picciotto* di A. Negrin), e nel 1975 nel cinema (*Cecilia* di J.L. Comolli). È sposato con l'attrice Cecilia Sacchi e ha una figlia, Giovanna.

TEATRO: 1966/67 - Compagnia Eduardo De Filippo, *Le farse di Scarpetta*, regia di Eduardo De Filippo; 1967/68 - Compagnia Eduardo De Filippo, *Il contratto* di E. De Filippo, regia di Eduardo De Filippo; 1968 - Istituto del Dramma Antico, *Le nuvole* di Aristofane, regia di Roberto Guicciardini; 1968/69 - Compagnia Aldo e Carlo Giuffrè-Lauretta Masiero, *Il cavallo a vapore*, di Barillet e Gredi, regia di Daniele D'Anza; 1971 - Cooperativa Teatrale «Compagni di scena», *La madre* di B. Brecht, da Gorki, regia di Cristiano Censi; 1976 - Teatro Stabile di Catania, *Annata ricca* di Martoglio (in siciliano), regia di Romano Bernardi e *Il mostro* di Ghigo De Chiara, regia di Giuseppe De Martino; 1984/85/86 - Centre International de Recherche Théâtrale, *Le Mahabharata* (versione francese) adattamento di Jean Claude Carrière, regia di Peter Brook; 1986 - Falso Movimento, *Ritorno ad Alphaville*, regia di Mario Martone; 1987/88 - Centre International de Recherche Théâtrale e Royal Shakespeare Company, *The Mahabharata* (versione inglese); 1989 - Ater Teatro, *Woyzeck* di G. Büchner, regia di Mario Martone.

CINEMA: 1974 - *Cecilia* di Jean Louis Comolli; 1975 - *Milano violenta* di Mario Caiano, *Basta che non si sappia in giro* di Luigi Magni; 1977 - *La polizia è sconfitta* di Domenico Paolella; 1978 - *Il giocattolo* di Giuliano Montaldo (Nastro d'Argento attore non-protagonista), *Speed cross* di Stelvio Massi; 1979 - *La doppia vacanza dei signori Ics* di Anna Maria Tatò; 1979/80 - *Café express* di Nanni Loy; 1980 - *Arrivano i bersaglieri* di Luigi Magni, *La vita interiore - Desideria* di Gianni Barcelloni, *Tre fratelli* di Francesco Rosi (Nastro d'Argento attore protagonista); 1981 - *Car Crash* di Anthony Daeson, *Noi non faremo karakiri* di Francesco Longo, *La caduta degli angeli ribelli* di Marco Tullio Giordana; 1982 - *La casa dal tappeto giallo* di Carlo Lizzani, *La lune dans le caniveau* di Jean Jacques Benoit, *L'homme blessé* di Patrice Chéreau; 1983 - *Les cavaliers de l'orage* di Gérard Vergès; 1984 - *La garce* di Christine Pascal, 1986 - *Fuegos* di Alfredo Arias, *Jenatsch* di Daniel Schmid; 1987 - *Contrainte par corps* di Serge Leroy; 1988 - *The Mahabharata* di Peter Brook; 1989 - *La Rivoluzione francese* di Robert Enrico e Richard T. Heffron (nella parte di Marat); 1990 - *La condanna* di Marco Bellochio, *Urlo di pietra* di Werner Herzog.

TELEVISIONE: 1973 - *Il picciotto* di Alberto Negrin; 1974 - *Il marsigliese* di Giacomo Battiatto, *L'assassinio dei fratelli Rosselli* di Silvio Maestranzi; 1975 - *L'amaro caso della baronessa di Carini* di Daniele D'Anza; 1976 - *Una spia del regime* di Alberto Negrin; 1979 - *I racconti fantastici di Edgar Allan Poe* di Daniele D'Anza, *Il giorno dei cristalli* di Giacomo Battiatto, *Martin Eden* di Giacomo Battiatto; 1981 - *Io e il Duce* di Alberto Negrin; 1982 - *Un asino al patibolo* di Giuliana Berlinguer; 1982/83 - *La vita continua* di Dino Risi; 1988 - *The Mahabharata* di Peter Brook; 1990 - *La Piovra 5* di Luigi Perelli. □

costume poi che una volta fatta la «prima» non ci si muova più. Non c'è evoluzione. La stessa organizzazione della compagnia, che deriva indubbiamente da una tradizione, non funziona. C'è il primo attore e gli altri che devono stare nei ranghi: non si possono cambiare le battute, non ci si può esprimere. Questo è affannoso, impedisce la ricerca prima, è limitante dopo.

LA SCUOLA DI BROOK

H. - Con Brook questo non accadeva, presumo.

M. - No, ogni giorno si cambiava qualcosa. Brook assisteva tutte le sere allo spettacolo, che durava tre ore per tre sere consecutive. Annotava tutto su un foglietto e dopo lo spettacolo ci si riuniva e si parlava per ore. Brook chiedeva: «Perché hai cambiato questa cosa, perché quell'altra non l'avete più fatta?». Nessuno aveva nei suoi confronti il sacro terrore del guru, era piuttosto un compagno di viaggio. Quando era necessario essere duro lo era, ma non limitava mai la nostra libertà, non ha mai fulminato nessuno con un commento fuori luogo o un rimprovero. Durante il giorno si provava, si è provato per tutta la tournée. In quattro anni, tra l'altro, al-

cuni attori sono stati sostituiti e le stesse scene fatte con partner diversi cambiavano totalmente, i rapporti che si creavano erano sempre diversi. Il mio primo partner era un polacco, il secondo un greco con un temperamento quasi opposto. Questa è la vitalità del teatro di Brook: gli attori si stimolano a vicenda, non possono rimanere inerti. E tutti eravamo pari, allo stesso livello.

H. - Il personaggio che lei interpretava, Arjuna, è quindi cambiato nel corso degli anni.

M. - Sì, moltissimo. All'inizio e anche in seguito Brook non mi ha mai detto niente di lui. Automaticamente questo mi obbligava alla ricerca sia durante le prove, che sono durate dieci mesi, sia dopo, durante le rappresentazioni in vari Paesi. All'inizio Arjuna era rozzo, selvaggio ma sincero, autentico; questo derivava da una specie di mia disperazione nei confronti della grandeur dello spettacolo. Il pubblico era colpito proprio dalla vita che si respirava sul palcoscenico quando recitavamo. Poi Arjuna nel tempo è invecchiato, da guerriero era come diventato artista. In quattro anni ne ho colto di più l'essenza: meno vigore giovanile, più profondità. Ma non l'ho mai capito fino in fondo, perché è immenso. In certi momenti l'ho sfiorato, ma erano attimi.



H. - *L'impatto è stato disarmante?*

M. - Sì, non avevo esperienza, non avevo neanche fatto una scuola in Italia. Morale: non capivo nulla. Stavamo in una grande palestra dove facevamo improvvisazione. Io ero completamente bloccato. Brook non è stato mai violento, ma non ha fatto nulla per togliermi questa sana angoscia.

H. - *E dopo quella esperienza totalizzante come è stato il rientro nel teatro italiano?*

M. - Il *Woizeck*, che è l'ultimo spettacolo che ho fatto in Italia, è stato, per esempio, una produzione troppo breve, con attori che non si conoscevano. E dopo la «prima» è finita la ricerca che, nelle intenzioni, era un presupposto degno.

H. - *In Italia, non è possibile, quindi, fare ricerca?*

M. - Io conosco poco la realtà italiana. La ricerca dovrebbe essere necessaria, ma ciò implica da parte dello Stato un impegno diverso in termini economici...

FINZIONE E VERITÀ

H. - *Come vivevano, economicamente parlando, gli attori del Mahabharata?*

M. - Era una condizione soddisfacente, probabilmente non per gli attori italiani. Potevamo sopravvivere a Parigi e mettere qualcosa da parte. Io non capisco come in Italia possano girare delle paghe così alte. C'è qualcosa che non va se pensiamo alla mancanza di lavoro; mi risulta che il 95 per cento degli attori non lavora. Bisogna ridare all'attore la sua dignità. Attenzione, non sto facendo un discorso da sindacalista, ma il mestiere dell'attore, oggi, è aperto a tutti. A chiunque voglia esserlo si dice: «Prego, si accomodi, sei già attore». Basta dirlo. E questo è il primo sintomo di indifferenza, perché dopo se ne ignorano tutte le esigenze.

L'attore andrebbe obbligato a essere una certa cosa, dovrebbe uscire da scuole qualificate. Come suggeriva Eduardo, che voleva l'ordine degli attori. In Inghilterra, per esempio, ci sono attori meravigliosi. Alcuni nel *Mahabharata* facevano piccole parti, ma quando capitava di fare delle sostituzioni in ruoli più importanti, da un giorno all'altro, erano straordinari. Perché erano preparati. Fanno una specie di università in cui hanno alcuni anni a disposizione per capire che tipo di allievi sono e quali possibilità avranno come attori. In Francia, per incrementare la figura dell'attore, che è un fatto necessario se si ha l'orgoglio della propria cultura, perché l'attore rappresenta la cultura e il costume del

UNA NOVITÀ A MONTEGROTTO TERME

La professione dell'attore: una guida facile a un mestiere difficile

A conclusione delle audizioni per il «Premio alla Vocazione» sarà presentato, il 7 giugno, al Palazzo dei Congressi, il volume *Professione attore. Guida facile ad un mestiere difficile* (Mondadori, Edizioni Oscar) di Valeria Paniccia. L'autrice risponderà alle domande dei partecipanti al premio e spiegherà i contenuti e le ragioni del manuale «che non ha osato definirsi tale ma ha l'ambizione di esserlo» (esiste un solo manuale al mondo, sostiene: quello delle giovani marmotte).

Uno strumento di informazione e di orientamento per il neofita che desideri intraprendere la carriera dell'attore e non sa da che parte cominciare, e vorrebbe mettersi alla prova, tentare di riconoscersi nella «giungla» dello spettacolo. La guida si divide in tre parti; la prima è prettamente teorica ed è una divagazione, senza la pretesa di indottrinare nessuno, intorno alla figura dell'attore; quali sono le motivazioni che spingono ad avvicinarsi al voler essere attori?

Perché l'attore è un mito? Che tipo di «gioco» fa l'attore? L'attore colto o meno visto attraverso i secoli ed infine una «passeggiata» tra le varie teorie recitative di questo secolo. La seconda ha per oggetto la formazione dell'attore: attore si nasce o si diventa? Come si formavano gli attori di ieri e come quelli di oggi, quali sono le «maggiori» o le «minori» scuole in Italia? Quali le possibilità di frequentare corsi di formazione all'estero?

La terza parte è dedicata all'argomento come trovare lavoro: quali sono i settori e come destreggiarsi tra cinema, teatro, doppiaggio, pubblicità e radio? Chi sono i registi, quali i teatri ufficiali, gli spazi *off*, le compagnie, gli agenti, i *casting directors*, i festival, i premi-concorso? E un paragrafo tutto per le audizioni, con le esperienze delle nuove leve e dei registi alla ricerca di attori (Albertazzi, Calenda, Squarzina, Lavia, Stein, Wertmüller). In più una proposta di pianificazione strategica: come affrontare un personaggio (con i consigli di una docente dell'Accademia Nazionale Silvio D'Amico), un servizio fotografico, quali personaggi scegliere (con una superclassifica femminile e maschile di autori gettonati e non, tratti da scene che, in vent'anni, 1969-1989, all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica gli ex-allievi hanno portato ai provini). C'è anche un paragrafo dedicato all'attore e la burocrazia: come cavarsela tra pratiche, norme previdenziali e imposte? □

Paese, esistono numerose iniziative. Gli attori che hanno dimostrato le proprie capacità, quando non lavorano hanno un minimo di stipendio che evita loro di diventare accattori per pagare il telefono o l'affitto. E ci sono tanti corsi di aggiornamento, come la recitazione in lingua straniera. In Italia il problema non è affatto sentito.

H. - *A quasi 49 anni l'esperienza con Brook le ha rivelato qualcosa di inedito sulla sua persona?*

M. - Io credo di essere immutabile, ma disponibile. Ho la sensazione di non cambiare mai, non so se è un bene o un male. Certo tutte le esperienze maturano; ho capito di più su me stesso perché il lavoro dell'attore è esattamente questo: la tendenza a conoscersi di più. È il mestiere della finzione per autonomia, ma paradossalmente è un mestiere in cui non si può fingere. Non puoi fingere bene se non sei vero. L'attore, indipendentemente dalla

sua cultura o dalla sua intelligenza, ha una grazia del sentire, del cogliere la natura del personaggio.

H. - *Ma perché Brook telefonò proprio a lei?*

M. - Non lo so, non gliel'ho mai chiesto. La storia di Mezzogiorno, oltre che essere una divertente epica di fotografie, ha qualcosa di misterioso, di predestinato. Nel suo futuro di certo c'è che ha rinunciato. (un po' per pigrizia, un po' per mancanza di tempo, un po' «perché non credo fino in fondo a questo testo affascinante solo per tre quarti e con un finale non chiaro») a una commedia di Koltès e che farà, Rai permettendo, la continuazione della *Piovra*. □

A pag. 53, un primo piano di Vittorio Mezzogiorno; in questa pagina, da sinistra a destra: Philippe Leroy e Vittorio Mezzogiorno, nella parte di Marat, nel film «La Rivoluzione francese»; Mezzogiorno e Bruce Myers in «Il Mahabharata».

UN'INIZIATIVA PER LA PROMOZIONE TEATRALE IN TV

IL PREMIO VIDEOTEATRO '91 A SODANO DIRETTORE DI RAI 2

Il riconoscimento per la convinzione e la coerenza con cui, varando il programma pluriennale Palcoscenico, la seconda rete ha sperimentato formule innovative volte ad accostare al teatro e alla lirica la vasta platea televisiva - Drammaturgia contemporanea, un ciclo su Eduardo e la registrazione de Gli ultimi giorni dell'umanità al centro del progetto.

FURIO GUNNELLA

Giampaolo Sodano, direttore della seconda rete della Rai, riceverà il 9 giugno prossimo il Premio Videoteatro prima edizione, istituito nel quadro della Festa del Teatro di Montegrotto Terme e destinato a segnalare una personalità che si sia distinta nel favorire la presenza del teatro di prosa in tivù.

Il premio, di 5 milioni di lire, è stato dalla giuria assegnato a Sodano per la convinzione, la coerenza e i significativi risultati con cui, nel 1990, ha attivato sulla rete televisiva da lui diretta il settimanale appuntamento di programmazione serale *Palcoscenico*, dedicato alla prosa e alla lirica.

Mentre altre reti televisive preferivano «spettacolarizzare», a livelli di minore impegno culturale ed educativo, il ritorno del teatro in tivù (magari convocando davanti al video vecchie e nuove glorie della scena perché parlassero di teatro, anziché farlo), Raidue varava nel '90 un ciclo di trasmissioni interdisciplinari — centrate sulla prosa e sulla lirica — che si è concluso il 5 novembre scorso e, visto l'esito positivo, è stato riproposto per il '91. In tal modo, Raidue ha contribuito in maniera determinante a colmare un vuoto verificatosi nel corso degli anni in seguito alla progressiva trasformazione della Televisione che, privilegiando quelle forme di spettacolo che garantiscono una più larga fruizione da parte del pubblico, ha quasi completamente eliminato dalla programmazione il Teatro e la Musica lirica.

PER UNA TV ADULTA

Convinto che una Tv «adulta» debba elaborare programmi destinati alle varie esigenze dei fruitori del mezzo, che non possono essere «omologati» secondo il vieto e sbrigativo criterio di una *audience* non sempre compatibile con le esigenze della qualità e del gusto, Giampaolo Sodano ha voluto affermare, con *Palcoscenico*, che una significativa presenza teatrale e musicale non può essere elusa, soprattutto dalla Rai, se vuole coerentemente assolvere anche ai suoi compiti di servizio pubblico.

Con *Palcoscenico*, Raidue ha imboccato la strada di un progetto pluriennale che non si



limita a proporre riprese televisive di spettacoli teatrali, ma intende sperimentare e realizzare formule innovative, com'è stato provato con l'edizione televisiva, curata dallo stesso Luca Ronconi, de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, di Karl Kraus.

«*Palcoscenico* — ha detto Sodano, tirando le somme di un esperimento già diventato un punto fisso della programmazione di Raidue — è stato per noi un punto di partenza per

verificare la validità di nuove proposte culturali e di nuove formule produttive. Si è passati infatti, per la prosa, dal teatro contemporaneo italiano, realizzato sia in studio che in esterni o in teatro, alle repliche dei grandi capolavori di Eduardo, al confronto fra il teatro contemporaneo straniero prodotto all'estero e quello realizzato in Italia. L'esperimento del '90 è ben riuscito, e noi abbiamo perciò deciso di proseguirlo con la programmazione di *Palcoscenico 2*. Siamo anche lieti che il nostro lavoro sia confortato dall'appoggio del ministero del Turismo e dello Spettacolo, che ha promosso insieme a noi, nel più ampio quadro degli accordi con la Rai, la ripresa televisiva dello spettacolo di Ronconi da Kraus».

UOMO DI TELEVISIONE

Il direttore della seconda rete ha una lunga esperienza interna alla Rai, dov'è entrato nel '64 dopo aver vinto una borsa di studio. Programmista al centro di produzione Tv di Roma, ha realizzato *Il Conte di Montecristo*, *Il Circolo Pikwick*, *Canzonissima* del '68 e le commedie musicali *Felicità Colombo*, *La Vedova Allegra* e *Addio Giovinezza*. Capo servizio dello spettacolo leggero, per un certo periodo ha svolto il lavoro di sceneggiatore di telefilm collaborando con Vittorio Bonicelli. Successivamente si è occupato dell'acquisto di programmi esteri, tra i quali la prima serie del *Muppets Show* e *I Grandi dello Spettacolo*.

Negli anni '70 è stato nominato dirigente d'azienda. La sua ultima esperienza in Rai, come programmista regista alla seconda rete Tv, è stata la trasmissione *C'era una volta Roma* di Pier Francesco Pingitore, il programma giornalistico *Come Mai*.

Nominato capo del servizio rapporti con le Regioni presso la segreteria del consiglio di amministrazione della Rai, ha lasciato l'azienda nell'83 in seguito all'elezione al parlamento, nelle liste del Psi. Nel periodo in cui è stato deputato ha fatto parte della commissione parlamentare di vigilanza Rai e della commissione permanente per le Telecomunicazioni.

Terminata l'esperienza politica Sodano, nel



1987, è stato nominato vice presidente e amministratore delegato della Sipra, la concessionaria di pubblicità della Rai. Giornalista professionista e critico letterario e cinematografico Sodano è anche autore di due saggi politici e ha pubblicato due studi sul mondo della comunicazione: *L'Impresa Rai* e *La questione televisiva*.

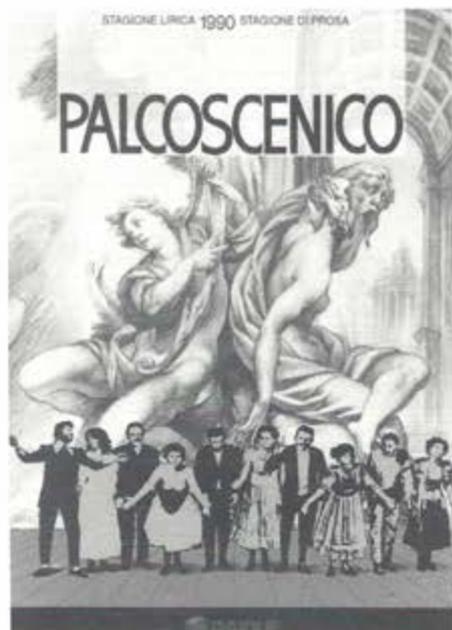
IL CARTELLONE '91

Come si diceva, il maggiore evento del secondo ciclo di *Palcoscenico* è, nel '91, la ripresa dello spettacolo *Gli ultimi giorni dell'umanità*, di Karl Kraus, regia di Luca Ronconi, rappresentato alle «presse» della Fiat Lingotto di Torino.

Elemento qualificante dell'accordo tra la Rai e il ministero annunciato nel settembre del '90 a Venezia era l'incremento dell'offerta teatrale in Tv, realizzata con tecniche di ripresa non tradizionali. Ronconi, a cui era affidata anche la regia televisiva dello spettacolo, ha realizzato la sceneggiatura selezionando inquadrature e brani con l'intenzione di raggiungere l'effetto di un montaggio cinematografico. Enormi — com'è noto — le dimensioni dello spettacolo, che occupava quasi lo spazio di un ettaro; sessanta gli attori, tra cui Massimo De Frankovic, Anna Maria Guarnieri, Marisa Fabbri, Luciano Virgilio, Claudia Giannotti, Ivo Garrani, Mauro Avogadro e Galatea Ranzi, più di quaranta i tecnici, molto complessa l'orchestrazione delle voci e dei rumori.

Per quanto riguarda le altre produzioni televisive di prosa, *Palcoscenico 2* propone un ciclo su Luigi Pirandello, con cinque spettacoli realizzati in studio: *Così è se vi pare*, regia di Massimo Castri, con Valeria Moriconi, Omero Antonutti, Eros Pagni, realizzato a Torino; *La signora Morli uno e due*, regia di Gianni Serra, con Marina Malfatti, Paolo Graziosi, Emilio Bonucci, realizzato a Milano; *La vita che ti diedi*, regia di Gianfranco Mingozzi, con Piera Degli Esposti ed Elena Sofia Ricci, realizzato a Torino; *L'amica delle mogli*, regia di Giancarlo Sepe, con Mariangela Melato, da realizzare a Roma in maggio; *L'uomo, la bestia e la virtù*, regia di Carlo Cecchi, da realizzare a Torino, anche questo in maggio.

Dopo il ciclo su Pirandello, sono in programma appuntamenti con il teatro contempora-



neo, come quello con *Italia-Germania 4 a 3*, da una commedia di Umberto Marino, regia di Andrea Barzini, distribuito nelle sale cinematografiche, e quello con *La provincia di Jimmy*, di Ugo Chiti, girato per il cinema dalla troupe interna della Rai.

Viene inoltre realizzato in alta definizione *L'Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, con la regia teatrale di Giorgio Strehler e quella televisiva di Carlo Battistoni.

Come per la prima edizione, anche nel secondo ciclo di *Palcoscenico* sono state incluse opere liriche: tra queste, *Tosca*, con Luciano Pavarotti, per la regia di Mauro Bolognini, andato in scena in dicembre al Teatro dell'Opera di Roma, e *Don Giovanni*, con Ruggero Raimondi, regia teatrale di Luca Ronconi, direzione di Riccardo Chailly, che la Rai ha registrato a Bologna. Il cartellone comprende anche un'edizione filmata di *Madama Butterfly* diretta da Herbert Von Karajan. Infine, una *Vedova allegra* con Raina Kabaiwanska. Altri titoli completeranno il cartellone di *Palcoscenico '91*.

I DATI DI ASCOLTO

L'anno scorso, la serie di *Palcoscenico* di Raidue trasmessa il lunedì alle 21,30, dal 9 luglio al 5 novembre, aveva proposto sette opere liriche e undici opere di prosa. Per la lirica sono andati in onda spettacoli registrati da Raidue in grandi teatri e opere realizzate con tecniche cinematografiche affidate a direttori e interpreti di livello internazionale. Il cartellone teatrale ha spaziato dal teatro contemporaneo italiano alle repliche dei capolavori di Eduardo, fino al confronto tra il teatro contemporaneo straniero prodotto all'estero e quello realizzato in Italia.

Dal punto di vista dei risultati di ascolto rilevazioni statistiche hanno indicato che il ciclo dedicato al teatro di Eduardo è quello che ha ottenuto i risultati migliori, con una media di 13,1 per cento di share. Un buon ascolto è stato ottenuto anche da *La dolce ala della giovinezza* con Liz Taylor; i meno seguiti — con uno share intorno al 5 per cento — sono stati *L'intervista*, *Anna dei miracoli*, *Signori, io sono il comico* e *L'opera del seduttore*. Riteniamo di fare cosa utile pubblicando i dati in termini di share (primo dato in percentuale) e di numero di telespettatori (ascolto medio espresso in migliaia di unità).



Palcoscenico (complessivamente) 8,8 - 1.376; Opere liriche 7,2 - 751; Prosa 9,9 - 1.775; Prosa Eduardo 13,1 - 2.218.

L'analisi socio-demografica del pubblico di *Palcoscenico* ha permesso di delineare questi profili: *Lirica* - Pubblico: prevalentemente di sesso femminile (59,94% donne e 40,08% uomini). Età: perlopiù oltre i 64 anni (23,20%), con buoni valori anche dai 35 anni in poi. Classe socio-economica: media-superiore (45,87%) e superiore (12,62%). Titolo di studio: il valore più diffuso è stato rilevato nel titolo elementare (36,60%) e in quello medio-superiore (27,38%). Residenza: prevalentemente nel Nord del Paese, in centri urbani tra i 100.000 e i 250.000 abitanti.

Teatro di Eduardo - Pubblico: in prevalenza femminile (57,89% donne e 42,11% uomini). Età: oltre i 64 anni (22,62%); buono il valore della fascia 35-44 anni (15,99%). Classe socio-economica: medio superiore (51,31%) e superiore (15,67%). Titolo di studio: medio superiore (28,63%) e universitario (9,75%). Residenza: nel Sud del Paese (49,52%) e nelle grandi aree urbane oltre i 250.000 abitanti.

Teatro - Autori vari - Pubblico: in lieve preminenza quello femminile (53,65% donne e 46,35% uomini). Età: oltre i 64 anni (28,82%). Valori alti anche tra i 55 e i 64 anni. Classe socio-economica: medio superiore (48,68%) e superiore (9,60%). Titolo di studio: universitario. Residenza: prevalentemente nel Nord Est del Paese (28,79%), in centri compresi tra i 100.000 e i 250.000 abitanti.

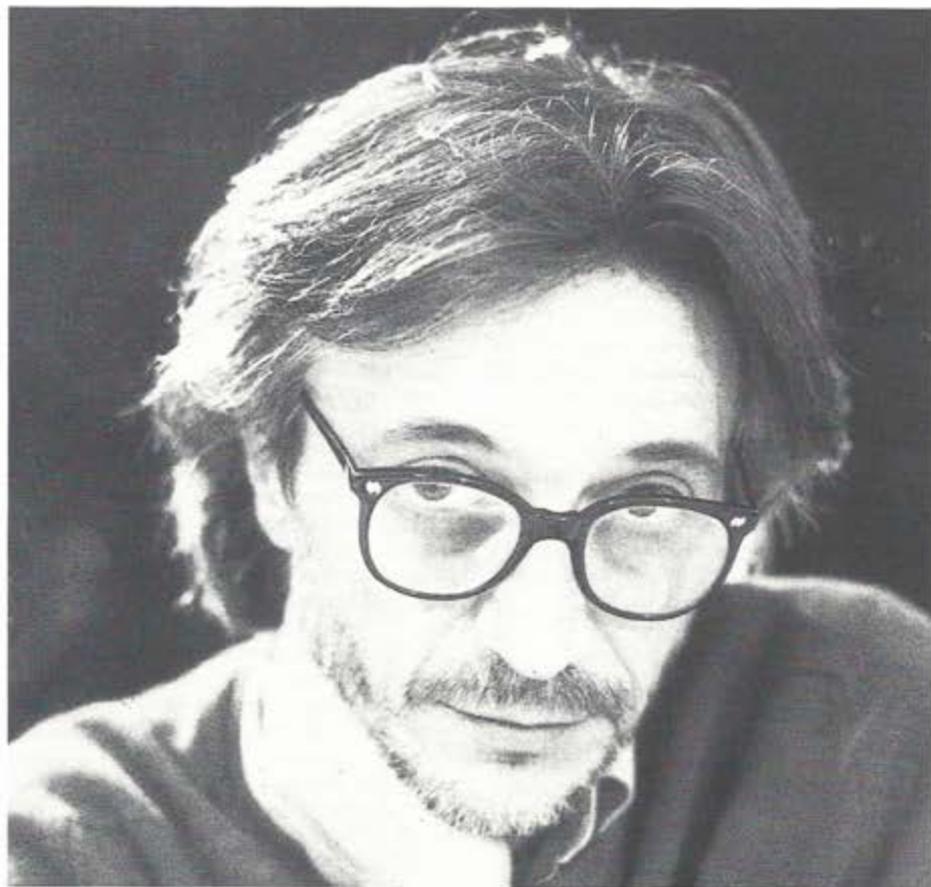
Nel complesso, *Palcoscenico 1990* ha avuto un ascolto di pubblico prevalentemente femminile, di età elevata, di condizione socio-economica medio superiore, concentrato nel Nord del Paese. Unica eccezione a questa ultima rilevazione è il teatro di Eduardo, dove è prevalso in particolar modo l'ascolto campano. □

A pag. 56, Giampaolo Sodano. In questa pagina, da sinistra a destra, immagini dell'attività di Raidue nel teatro: Giulia Lazzarini in «L'intervista» di Natalia Ginzburg; la copertina della rivista «Palcoscenico»; Lina Sastri e Pupella Maggio in «Natale in casa Cupiello» di Eduardo.

SALVETI SULLA SERATA GOLDONIANA DEI GIOVANI

NEL MONDO DELLA LUNA CON GLI ATTORI DI DOMANI

Gli allievi dell'Accademia Silvio D'Amico stanno lavorando su una serie di testi cosiddetti minori del Goldoni; ne risulterà uno spettacolo-dimostrazione che sarà presentato alla rassegna montegrottese l'8 giugno.



La sera dell'8 giugno prossimo gli allievi dell'Accademia nazionale di Arte drammatica «Silvio D'Amico» presenteranno uno spettacolo su e di Goldoni, con la regia di Lorenzo Salveti, nel quadro della terza edizione della Festa del Teatro di Montegrotto Terme. In questi anni la «Silvio D'Amico» ha presentato il risultato del lavoro dei suoi allievi su testi classici, nella forma di spettacoli conclusi che hanno meritato l'attenzione della critica, degli addetti ai lavori e del pubblico. Lo spettacolo goldoniano concordato fra la direzione dell'Accademia e la direzione della rassegna di Montegrotto rientra in questo tipo di

iniziative, e opportunamente anticipa l'insieme delle iniziative che il Teatro italiano ha allo studio per celebrare degnamente il bicentenario della morte del grande veneziano.

Lorenzo Salveti, regista docente dell'Accademia, spiega qui di seguito la configurazione e le motivazioni didattiche dello spettacolo, che sarà attento ai testi cosiddetti minori del Goldoni, e verrà presentato sul palcoscenico del Palazzo dei Congressi di Montegrotto.

«A primavera — spiega Salveti — abbiamo cominciato con i ragazzi del primo anno ad affrontare più direttamente i problemi del "personaggio".

I primi mesi di studio erano stati dedicati al training ed a tecniche di improvvisazione guidata: primi passi di un progressivo avvicinamento del giovane attore alle problematiche poste dal testo drammaturgico.

Per questo passaggio al testo abbiamo scelto di lavorare su Goldoni, e di Goldoni, in particolare, su testi cosiddetti minori, *Il mondo della Luna*, per esempio.

Due anni fa, per uno stage in collaborazione tra la nostra Accademia e la Tooneelschool di Amsterdam, ebbi già occasione di lavorare con allievi olandesi su Goldoni: allestimo *L'impresario delle Smirne*. I risultati sul piano didattico furono confortanti. Il personaggio goldoniano metteva l'allievo di fronte alla responsabilità di risolvere ardui problemi: da un lato, il dettato di una drammaturgia che fissa in termini inequivocabili il carattere del personaggio, dall'altro, la libera creatività dell'attore che, all'interno di quei binari stabiliti deve dare corpo ad un personaggio vero e credibile.

Quest'anno ripeteremo quell'esperienza e, al termine dello studio, lo spettacolo-dimostrazione testimonierà il nostro percorso didattico. L'esercitazione, che come tutte le esercitazioni è work in progress, per cui è prematuro definirne il titolo e i dettagli, verrà presentata pubblicamente a Montegrotto.

Con il direttore artistico della rassegna abbiamo pensato che potrà essere quella l'occasione, non solo di vedere dei giovani al lavoro, ma anche di discutere insieme con loro i problemi della formazione.

Problemi che tra i primi si pongono al centro di quel ripensamento delle ragioni del far teatro oggi, di cui tutti sentiamo in vario modo l'esigenza». □

Nella foto: Lorenzo Salveti, direttore del Teatro stabile dell'Aquila.

LO SPETTACOLO INAUGURALE AL PALAZZO DEL TURISMO

LEBRETON PRESENTA MONSIEUR BALLON

Il mimo francese allievo di Decroux ha accettato di presentare la sua ultima versione dello spettacolo che lo ha reso famoso in Europa - Una comicità lunare che prende le mosse da Chaplin e arriva fino a Beckett.

Il primo spettacolo della rassegna Montegrotto '91 sarà, la sera del 7 giugno, *Eh?... Le avventure di Monsieur Ballon*, dell'attore e regista francese Yves Lebreton. È uno spettacolo comico, costruito con grande sapienza mimica, particolarmente adatto per essere proposto ad un pubblico cosmopolita, come quello che frequenta la località dei Colli Euganei. Perfezionando di anno in anno il suo personaggio (come già aveva fatto un altro grande mimo, Marcel Marceau, con il suo omino dal cappello a cilindro e dalla canottiera a righe, il popolarissimo Bip), Lebreton ha messo a punto una serie di spettacoli omogenei, eppure continuamente rinnovati. *Eh?... Le avventure di Monsieur Ballon* è l'ultima versione, ampiamente rinnovata, di tale spettacolo.

Monsieur Ballon, erede della grande tradizione clownesca cui apparteneva anche Charlot, è un omino che sembra arrivato in mezzo a noi da un altro pianeta e che, in bombetta e valigia, se ne va alla scoperta delle cose di questa Terra. Inutile dire che il suo viaggio si risolve in una serie di comiche disavventure a contatto con una realtà inamovibile, che determina situazioni surreali, al limite dell'assurdo. Adatte a spettatori di ogni età, mai banali, sempre sorrette dall'intelligenza, le sue *clowneries* sfociano in una visione insieme tenera e malinconica della vita; ed è ciò che fa il fascino dello spettacolo, che ha ricevuto molti consensi di pubblico e di critica in ogni parte d'Europa. Per avere inventato il suo personaggio, Lebreton è stato paragonato a Charlie Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, Marcel Marceau.

Lebreton è nato alla scuola del grande mimo Etienne Decroux, recentemente scomparso all'età di 92 anni, ch'era stato scoperto da Jacques Copeau e che aveva avuto fra i suoi allievi, al parigino Vieux Colombier, Jean-Louis Barrault, Valentine Tessier, Louis Jouvet, prima di venire in Italia chiamato da Grassi e Strehler al Piccolo Teatro. Una scuola, quella di Decroux, che ha sempre considerato il corpo come mezzo di espressione principe, addirittura superiore al linguaggio.



Dopo avere frequentato i corsi di Decroux, Lebreton ha perfezionato il suo stile, per sei anni, presso le migliori scuole di mimo europee, e a lungo presso il Teatro Laboratorio di Eugenio Barba in Danimarca. Poi ha cominciato a dare consistenza al personaggio di Monsieur Ballon, attraverso un rapporto comicamente conflittuale con gli oggetti; e ha così raggiunto effetti di malinconica poesia e climi beckettiani. Innamorato dell'Italia ha fondato a Mon-

tespertoli, in Toscana, una sua scuola denominata Teatro dell'Albero, dove insegna all'attore a conoscere se stesso attraverso la conoscenza del proprio corpo, in un intreccio di situazioni in rapporto con l'esterno, contrariamente al metodo Stanislavskij. C.C.

Nella foto, Lebreton in «Eh?... Le avventure di Mr. Ballon».

IL PREMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE

IL MAGISTERO CRITICO DI GIORGIO PROSPERI

GIOVANNI CALENDOLI



Gioorgio Prosperi è da mezzo secolo sulle pagine di autorevoli periodici e quotidiani di importanza nazionale, il testimone attento, acuto della vita teatrale nazionale. A Prosperi la giuria della rassegna di Montegrotto '91 ha deciso unanimemente di assegnare il Premio per la Saggistica teatrale «Lucio Ridenti» di tre milioni di lire. Il magistero critico di Prosperi continua validamente la tradizione italiana che, da Giovanni Pozza a Renato Simoni, ha concepito la cronaca dello spettacolo come impegno culturale, come partecipazione diretta al movimento artistico e come stimolo alla creazione. A questo modello alto Prosperi si è sempre ispirato, perfezionandolo ed aggiornandolo con una sensibilità pronta a mettere in luce le manifestazioni rivolte alla scoperta del nuovo.

Della travagliata vita della nostra scena, che ha attraversato un periodo di profonde trasformazioni, egli ha seguito con vigile interesse non soltanto gli aspetti puramente artistici; ma anche quelli organizzativi e politici, con spirito polemico, muovendo dal presupposto che nelle istituzioni pubbliche il teatro, nei suoi valori tradizionali e nelle sue forze innovative, deve trovare il suo presidio più sicuro nel segno della cultura.

Dal 1956 egli è degnamente succeduto a Silvio D'Amico come critico teatrale del quotidiano romano *Il Tempo*, dove tuttora scrive con entusiasmo giovanile.

Insieme con l'intelligenza e la serenità dell'os-

servatore egli ha portato anche la preziosa esperienza dell'operatore e del creatore.

È stato regista teatrale, mettendo in scena nuove commedie italiane come *Creatura umana*, di Vittorio Calvino.

Ha collaborato alla sceneggiatura di importanti film rimasti nella storia del cinema, come *Il cappotto* di Alberto Lattuada, *La voce del silenzio* di G.W. Pabst e *Senso* di Luchino Visconti.

Oltre a numerosi atti unici, ha dato alle scene drammi di elevato contenuto civile che, evocando situazioni e personaggi della storia,

esaltano con un moralismo rigoroso la insopprimibile vocazione alla libertà. La prima di tali opere, *La congiura*, è stata rappresentata con successo al Piccolo Teatro di Milano nel 1960 con la regia di Luigi Squarzina. Ad essa sono seguite con eguale fortuna *Il Re*, nel 1961, *Processo a Socrate* nel 1983.

Nel teatro italiano del secondo dopoguerra Giorgio Prosperi con la sua opera multiforme, ma fortemente unitaria nei motivi fondamentali della sua ispirazione, costituisce una presenza ininterrotta, contrassegnata da una personalità inconfondibile. □



Tutto Goldoni in una mostra allestita al Palazzo del Turismo

Com'è ormai consuetudine alla rassegna di Montegrotto anche quest'anno figurerà una mostra documentaristica sul teatro italiano.

Dopo l'omaggio a Marta Abba e, l'anno scorso, a Lucio Ridenti e a «Il Dramma», quest'anno come prologo alle celebrazioni del Bicentenario goldoniano del '93, la mostra è dedicata al grande commediografo veneziano.

Allestita su grandi pannelli con didascalie che illustrano foto a colori, la mostra ripercorre uno dei momenti più gloriosi del teatro italiano: quello che vede il passaggio dalla *Commedia dell'Arte* alla riforma di Goldoni. Sullo sfondo, una società in crisi che vede il tramonto della nobiltà e l'ascesa della borghesia e del ceto popolare.

La prima parte dell'esposizione riguarda l'autore e il suo mondo, dalle prime prove ai trionfi parigini fino alla morte. E la seconda prende in esame gli allestimenti che hanno contrassegnato l'evoluzione registica e l'avvio del discorso critico che ha portato al superamento dello stereotipo goldoniano tutto frizzi, maschere, ventagli e inchini. Ecco allora le regie del dopoguerra, da Visconti a Strehler, da De Bosio a Squarzina fino a Ronconi. Un lungo cammino innestatosi sul ceppo del prezioso lavoro svolto dalla Compagnia veneziana di Cesco Baseggio e del Cavaliere. La mostra accompagna idealmente l'allestimento teatrale dell'antologia goldoniana curata da Lorenzo Salvetti con gli allievi dell'Accademia d'arte drammatica di Roma. Successivamente passerà a Venezia e nel circuito del Veneto, prima di essere ospitata in altri luoghi teatrali italiani. F.B.

L'ADDIO DELLA SCENA ITALIANA A RANDONE

UNA VOCE CHE PROVENIVA DA PROFONDITÀ GRECHE

Una carriera tribolata e un amaro tramonto, ma l'esempio di una passione rigorosa per il palcoscenico - In un periodo caratterizzato dall'opulenza dello spettacolo e dal divismo pubblicitario, Randone ha dimostrato che il teatro destinato a rimanere è quello che nasce dalle qualità di un interprete applicate a un testo valido che gli sia congeniale.

GIOVANNI CALENDOLI



Salvo Randone, l'attore scomparso il 6 marzo scorso, era nato nel 1906 a Siracusa, una città che conserva innumerevoli testimonianze monumentali della civiltà greca, fra le quali un teatro non meno suggestivo di quello di Epidauro. Per estrazione familiare Randone era dunque un siciliano, che alla passionalità ardente della sua terra univa, come Luigi Pirandello, un senso spiccato della razionalità e dell'armonia elleniche. Il suo temperamento era ambivalente: pronto ad accendersi con violente fiammate; ma egualmente pronto a raggelarsi nella meditazione o nella contemplazione. Questa ambivalenza era ancor più complicata dalla sua natura fondamentalmente introversa.

La natura introversa di Randone ebbe modo di documentarsi attraverso una dimostrazione «platealmente» dispiegata, quando nel 1956 l'attore si alternò con Vittorio Gassman nel

l'interpretazione dei personaggi del Moro e di Jago in una edizione dell'*Otello* shakespeariano per questo rimasta famosa. Indipendentemente dalle singole rese artistiche, il confronto faccia a faccia risultò appassionante e quasi crudele nella sua intensità, perché la natura introversa di Randone — fosse egli Otello o Jago — si disegnava incisivamente, per contrasto, in presenza della splendida natura estroversa di Gassman. Nei due personaggi gli attori apparivano anzitutto se stessi, mentre a loro volta i personaggi, incarnati da due attori di natura radicalmente diversa, mostravano un'infinita disponibilità nell'adattarsi agli interpreti, senza tuttavia perdere la propria identità. Era un giuoco di specchi eccezionale, compiuto forse a detrimento di Shakespeare, ma reso possibile dal pregio della materia prima offerta dal suo testo.

Affrontando qualsiasi ruolo, Randone covava e alimentava anzitutto nell'interna prigione di se stesso le incandescenze e le astrazioni di quel ruolo, prima di esprimerle, e le esprimeva poi non con estraneamento, ma con un certo distacco, per averle già consumate interiormente.

Senza alcuno sforzo egli perciò si riconobbe e si identificò quasi emblematicamente nel personaggio più astruso e più difficile che sia stato mai immaginato da un drammaturgo, quello di Angelo Useim in *Delitto all'Isola delle capre* di Ugo Betti. Con un cinico inganno Angelo è lasciato in fondo al pozzo dalle tre donne, che sono state sue amanti, e per l'intero terzo atto le parole del prigioniero, fin quando non si spegneranno per sempre, provengono da questo pozzo ora minacciose ora disperate ora imploranti ora venate di follia. Soltanto Randone poteva sentirsi a suo agio nel far vivere scenicamente un sepolto vivo, perché era perennemente sepolto in se stesso. Nel pozzo profondo della propria interiorità Randone interprete era immerso sempre, come se dovesse morirvi non diversamente da Angelo Useim. Le battute del testo affioravano alle sue labbra dopo essere state sottoposte lungamente alla contrastante azione corrosiva di quella passionalità e di quella razionalità, che erano in lui un antico retaggio, ed affioravano (quando era in vena e recitava convinto) con una straordinaria ricchezza di intonazioni esercitate all'interno della frase o addirittura di una stessa parola.

Randone era impareggiabile nel tessere un ricamo sottile di microintonazioni. La sua voce dal registro straordinariamente ampio era duttilissima e avvolta da una velatura che legava e ammorbidiva anche i passaggi più arditi dal freddo raziocinare agli impeti furibondi. Sotto questo aspetto egli, attingendo alle fonti migliori, si era impossessato di un valore che il

teatro italiano dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento era riuscito ad esaltare con risultati sorprendenti.

Nella prima parte della sua carriera Randone aveva infatti avuto modo di apprendere il mestiere del dire accanto ad alcuni grandi virtuosi della voce: prima Annibale Ninchi, poi Ermete Zacconi e Maria Melato e infine Ruggero Ruggeri. Ma, di suo, Randone gradualmente aggiunse un elemento nuovo, che si potrebbe dire di modernità problematica. Il virtuosismo di quei maestri aveva sempre avuto un timbro inequivocabile e trasparente: esprimeva un sentimento o uno stato d'animo nel modo più chiaro e preciso con assoluta evidenza, *ore rotundo*. Randone, poiché la sua voce proveniva dalla profondità di un pozzo dalle acque agitate, si sforzò di rendere con lo stesso virtuosismo le ombre dei sentimenti, il trascolorare delle intenzioni, gli appannamenti indotti dal subcosciente, gli aloni di razionalità gravanti sulle passioni più forti.

Nella fase culminante di una carriera spesso dispersiva il suo drammaturgo di elezione fu per conseguenza Luigi Pirandello, del quale seppe esprimere meglio di ogni altro la compresenza consustanziale dell'empito emotivo e del delirio logico: patire ragionando e ragionare soffrendo nella stessa situazione, nella stessa battuta, nella stessa parola, caricandola insieme di luci e di ombre, con la voce, con la sua voce che sapeva essere nel medesimo tempo umbratile e sfolgorante Randone riuscì a compiere questo miracolo di fusione dei contrari, che è possibile nella scrittura e nella recitazione; ma che viceversa è impossibile nella pittura, dove luci ed ombre convivono soltanto per opposizione, distinguendosi. Più degli stessi suoi maestri, Randone recitò quasi esclusiva-

mente con la voce. Il solo strumento espressivo, che egli ritenne degno di accompagnare con eguale intensità la voce, fu lo sguardo. I suoi occhi di siculo ellenico svariavano istantaneamente per tutte le sfumature che vanno dall'ira furibonda all'impassibilità globale, dall'insinuazione aggressiva alla serenità olimpica. Dopo Eleonora Duse, nessun attore come lui ha saputo creare un continuo ed eloquente contrappunto fra la voce e lo sguardo. I suoi occhi non erano mai assenti e recitavano sempre, senza alcuna paura, tutto il copione. Per questa ragione Randone negli ultimi anni molto sofferiti ha potuto essere senza grave danno un interprete immobile, corporalmente muto. La sua voce e il suo sguardo percorrevano tutta la scena e la riempivano. Lo spettatore non avvertiva che il grande attore era bloccato dal suo indebolimento fisico.

In un periodo nel quale l'opulenza nell'organizzazione dello spettacolo e il divismo di confezione pubblicitaria sembrano dar premio, Salvo Randone ha dimostrato che il teatro destinato a rimanere nella memoria è quello che nasce dalle qualità di un attore applicate ad un testo valido che gli sia congeniale. Pur senza avere mai curato la gestione della propria immagine, Randone resta per avere interpretato — con la sua voce, con il suo sguardo — alcuni drammi di Luigi Pirandello e alcuni drammi di Ugo Betti.

Nei primi (*Enrico IV, Tutto per bene, Il piacere dell'onestà, Pensaci, Giacomino!*) tutti lo ricordano; ma presto o tardi lo ricorderanno anche nei secondi (*Vento notturno, Marito e moglie, Corruzione al Palazzo di giustizia, Delitto all'Isola delle capre, La fuggitiva*), perché la storia (e con essa la storia del teatro) si lascia temporaneamente dimenticare, ma non cancellare. □

MADRE CORAGGIO CI HA LASCIATI PER SEMPRE

Un'attrice generosa, vitale: Lina Volonghi

Lina Volonghi ci ha lasciati un giorno del febbraio scorso. Anni fa aveva detto in un'intervista: «Gli attori non vanno in pensione. So già come finirà; mi verrà un bel colpo in scena, magari nel mezzo di un Goldoni, e buonanotte. Se poi il pubblico avesse riso un momento prima, sarebbe perfetto».

Le cose non sono andate così. Il malore in scena c'era stato, nell'aprile del 1987, due mesi dopo un intervento chirurgico al San Babila di Milano dove la Lina «faceva ridere» accanto al compianto Caprioli in *Bussando dietro la porta* di Françoise Dorin.

Ma non era stato un «buonasera a tutti»; Lina era entrata nel tunnel di una malattia lunga, addio risate e progetti, le era rimasto soltanto il ruolo di Madre Coraggio, ma fuori scena.

Di una vera attrice resta sempre l'impronta della personalità dietro i travestimenti dei ruoli. A Lina era accaduto di più, di assumere i personaggi in rapporto alla propria personalità: o erano con essa compatibili, o niente. Comici o tragici, voglio dire, i ruoli dovevano essere confacenti alla sua natura. Che era schietta e rigorosa, di un estro coi piedi per terra, di una estroversione a mezzi toni.

I critici hanno detto di lei che sapeva trasformare una popolana in regina, e finirono per chiamarla «signora di ferro della scena italiana».

Il che non voleva dire negarle la femminilità: certo, con l'ampio volume di voce, col suo modo spiccio di prendere di petto il mondo, Lina non era donna di vezzi e attrice morbida, o allora lo era per ridere. Ma era capace, attrice e donna, di ferme dolcezze, di attenzioni sollecite: virtù femminili, queste, con cui dava sbalzo ai suoi personaggi. La sua «solidarietà» era nelle sue origini: era nata povera a Genova, nella famiglia di un socialista alla Pertini con sette figli. Era stata una sirena: tre volte campionessa italiana di nuoto in gioventù. A 17 anni la voglia di vivere era diventata voglia di teatro, e Gilberto Govi non s'era lasciato scappare quella «figlia dei carrugi» che parlava il genovese stretto.

Erano i tempi in cui un capocomico papà e le dieci commedie di una tournée sostituivano l'Accademia; sicché Lina venne scritturata nel '39 dal Teatro delle Arti di Bragaglia, tempio allora dell'avanguardia, passando con la stessa sicurezza dal dialetto al classico e al moderno.

La sua Genova la richiamò al principio degli anni Cinquanta, dopo quattro stagioni come attrice comica con Calindri e Volpi: fu, allo Stabile genovese, una solida Celestina nella tragicommedia di De Rojas (che due anni or sono tentò anche Jeanne Moreau ad Avignone) e Strehler, conquistato, la volle al Piccolo di Milano, ed Ecuba nella versione di Sartre delle *Troiane*, attrice goldoniana nella *Baruffe chiozzotte*, figura drammatica in *Epitaffio per George Dillon*, del capofila degli «arrabbiati» inglesi Osborne.

Nel '70, a 54 anni, tornata allo Stabile di Genova (città in cui sarebbe stata eletta, nell'81, consigliere comunale), Lina firma una interpretazione da antologia di *Madre Coraggio*, e poi da Brecht torna a Goldoni — i suoi autori — interpretando, sempre con Squarzina, *I quattro rusteghi* e *La casa nova*.

Gli ultimi vent'anni — vissuti tra viaggi frequenti e un secondo matrimonio con l'attore Carlo Cataneo — sono stati il terzo tempo di una carriera sempre in ascesa. La ricorderò, tutta a sbalzo, nella *Brocca rotta* di Kleist, con Pagni, e, umanissima, in *Night mother* con la Lazzarini a Spoleto.

Mi sarà anche concesso, a congedo, ricordarla interprete di un mio dramma radiofonico. *Duplex*, in cui era intensamente il personaggio, una vecchia signora attaccata al telefono, a rincuorare una povera ballerina destinata a morire, ma anche lei, la Lina, madre coraggio. Ugo Ronfani

A pag. 61, Salvo Randone. Nella foto a fianco, Lina Volonghi in «Una delle ultime sere di Carnovale», allo Stabile di Genova.



LA SCENA VIRTUALE

CARLO INFANTE



Gia nei romanzi di fantascienza di William Gibson (*Neuromante* e *Giù nel cyberspazio*) o di Sterling, o di grandi vecchi come Burroughs e Ballard, si preannunciava l'avvento di «realità virtuali». Ovvero dei «mondi paralleli» (tanto per citare un altro maestro della fantascienza, Philip Dick) accessibili attraverso la simulazione di computer avanzati.

Degli universi immateriali percorribili attraverso sofisticati sistemi di interattività in grado di proiettare la percezione dell'operatore dentro, sì «dentro», lo scenario virtuale dell'immagine elettronica generata dal computer.

Questo oggi è possibile. Alcune società di ricerca tecnologica, americane come la californiana VPL, e recentemente anche europee come la W Industries di Leicester, in Inghilterra, hanno creato dei prototipi di sistemi di «realità virtuale» che permettono di vedere l'«invisibile» e di entrare illusoriamente in un'immagine, in un ambiente. Queste invenzioni prendono il nome di *eyephone* (delle cuffie oculari) e di *dataglove* (un guanto interattivo). Con le cuffie oculari è possibile avere una visione «stereoscopica» dell'immagine trasmessa, a tal punto da trarne un'esperienza di realtà, di effettiva presenza. Con il guanto interattivo, innervato di fibre ottiche è possibile far reagire un computer attraverso i movimenti della mano, proprio quello che ci sta trasmettendo le immagini. Con questo sistema, nella virtualità assoluta, possiamo essere presenti in un ambiente che non esiste, o magari esistente, ma lontano, altrove. E quello che è più incredibile sta nel fatto che possiamo avere l'illusione di toccare ed afferrare gli oggetti di quell'ambiente in un'interazione effettiva, rilevata cioè dalla

nostra percezione, ma irreali. Siamo nel campo delle sperimentazioni più avanzate sul fronte dell'immaterialità, zone avanzate di una ricerca finanziata inizialmente dalla Nasa per l'addestramento aeronautico dei piloti in simulazioni di volo atte a provare lo stato dei riflessi condizionati.

C'è insomma la tecnologia militare americana alla base di queste sperimentazioni. C'è quindi una grave contraddizione alla radice di tutto questo, un imbarazzo che alle nostre domande poste a Venezia, al Palazzo Fortuny nel dicembre scorso, in occasione del primo convegno italiano sui «Mondi Virtuali» alcuni protagonisti di queste ricerche, tra cui Debby Harlow della VPL, Scott Fischer del Telepresence Research e Warren Robinett del Dipartimento di Computer Science dell'Università del North Carolina hanno rivelato. Una contraddizione che può essere superata valutando che dietro gli spostamenti progressivi del valore d'uso tecnologico c'è in fondo un'evoluzione della specie.

Non resta che trovare quel grado di civiltà umana che possa stabilire un nuovo equilibrio etico in queste esperienze come quello che rivendica Timothy Leary, uno dei protagonisti della Beat generation, pensando all'alterazione di coscienza provocata dalle Realtà Virtuali come ad un'occasione decisiva per espandere la sfera dell'intelligenza e della sensibilità umana. Indicazioni che convergono con quelle di Derrick de Kerckhove, direttore del MacLuhan Program dell'Università di Toronto, studioso di teatro e di comunicazione, per cui le Macchine del Virtuale permetteranno al corpo non più solo di attraversare il mondo ma di esserne «attraversati».

DRAMMATURGIE VIRTUALI

Sono andate in onda a gennaio all'interno di Unomattina della prima rete Rai, quindici puntate di dieci minuti l'una di una serie televisiva per molti versi geniale. Si tratta di *La Grande Roma dei Cesari*, un ciclo ideato e diretto da Aldo Zappalà e prodotto dalla società Bugatti. Un vero e proprio viaggio nella Roma antica ricostruita attraverso l'elaborazione al computer grafico e abitata da un attore-conduttore (Enzo Salomone) che si è mosso all'interno di un teatro di posa assolutamente azzurro, un vero ambiente virtuale. Con l'effetto elettronico del cromakey che permette di inserire una figura in uno scenario più ampio l'attore ha creato le sue azioni interagendo con ambienti artificiali secondo una «drammaturgia virtuale» come lo stesso Zappalà rivendica.

RADIOMANTRA

Fino alla fine di maggio su Radiouno - Audiobox alle ore 19,30 di ogni martedì va in onda un varietà radiofonico di fine millennio realizzato da Sergio Messina, *Radiomantra*.

È un'operazione che ha già trovato una sua risoluzione scenica in forma di «concerto di radio» e che ora si svilupperà all'interno del suo specifico teatro dell'ascolto qual è appunto la radiofonia. □

Nella foto, il manifesto della Mostra internazionale di Video d'Arte e Ricerca al Centro internazionale di Brera, 1990.

UN CONVEGNO ALL'UNIVERSITÀ CATTOLICA DI MILANO

METAMORFOSI DELLA TRAGEDIA SULLA SCENA CONTEMPORANEA

Dalla forma antica, legata al mito, all'attuale senso del tragico come vissuto permanente che viene esorcizzato attraverso la comicità e l'assurdo, una ricerca che si è servita anche degli strumenti della psicanalisi.

SANDRO M. GASPARETTI

L'Istituto di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo e la Scuola di specializzazione in Comunicazioni sociali dell'Università cattolica hanno promosso l'incontro di studio ed aggiornamento *La tragedia antica e la scena contemporanea*. Un convegno a due facce — come ha sottolineato la promotrice prof. Annamaria Caschetta — «una rivolta all'approfondimento, con una sensibilità più ermeneutica che filologica, del modello, affidata ad autorevoli specialisti (Giovanni Tarditi, Vincenzo Di Benedetto, Diego Lanza, Dario Del Corno e Sisto Dalla Palma) e l'altra rivolta alla contemporaneità che dialoga sulla scena con l'antico, da parte di studiosi dello spettacolo, alcuni dei quali con esperienze drammaturgiche di questi anni». Il convegno è stato completato da due laboratori finalizzati all'applicazione di un metodo di analisi simbolica al testo teatrale e cinematografico (sono stati scelti come test-campione due riprese della tragedia, rispettivamente *Le Troiane* di Thierry Salmon e *Medea* di Pasolini, presentati da Floriana Gavazzi e Piercesare Rivoltella), e da una proiezione non-stop di video teatrali curata da Maria Maderna; in contemporanea è stata anche allestita una mostra fotografica che ha consentito di ricostruire un inusuale percorso attraverso le più significative riprese del mito tragico sulla scena degli ultimi vent'anni.

HYSTRIO - Vorrebbe chiarire i motivi che hanno dato vita a questo convegno, professoressa Caschetta?

CASCETTA - Si è voluto verificare natura e rilevanza della ricerca fin qui condotta in un confronto con docenti di altre università e con aree di competenza differenziate. Volevamo approfondire il rapporto tra coscienza tragica e rappresentazione, circoscritta quest'ultima alla tragedia greca e a quelle forme che, nella nostra contemporaneità, ad essa si ispirano esplicitamente, attraverso messe in scena o rielaborazioni del testo antico.

H. - Dottoressa Gavazzi, quali sono state le tappe dell'itinerario, seguite per rispondere a questi interrogativi?

G. - Siamo partiti da una introduzione della Caschetta che ha richiamato i temi, da cui la ricerca sul tragico aveva preso le mosse, individuati nell'inchiesta sulla coscienza tragica *statu nascenti* (così come è stata elaborata sulla scena dell'Atene del V secolo). Poi Giovanni Tarditi ha messo a tema il quadro dei valori nella tragedia antica; Vincenzo Di Benedetto ha incentrato la sua relazione sui temi del pianto e della catarsi; Diego Lanza si è occupato delle norme che presiedevano alla rappresentazione tragica; Dario Del Corno ha portato una viva testimonianza del suo impegno di traduttore di tragedie antiche per la scena di oggi, e Sisto Dalla Palma, dopo aver messo in evidenza l'impossibilità, per la razionalità occidentale, di sostenere l'im-

patto troppo forte del tragico e di esperire la *catarsi*, ha considerato le singolari convergenze riscontrabili tra le tappe dell'esperienza dell'eroe tragico e le tappe dell'esperienza del bambino, così come sono state ricostruite dalla psicanalisi freudiana. In particolare Dalla Palma ha sottolineato l'importante passaggio dalla fase della colpa persecutoria, ingenerata dall'assenza del seno materno e manifestantesi nella lotta con i mostri dell'immaginazione (di cui le Erinni che perseguitano Oreste sarebbero una concezione poetica), alla fase della colpa depressiva, in cui il peso del male viene assunto su di sé e l'individuo, distinta la propria identità da quella materna, è capace di un gesto di offerta di sé. Diviene così capace di amore e trasforma le proprie Erinni in *Eumenidi*.

H. - La seconda giornata di studio è stata soprattutto dedicata all'analisi di alcuni eventi-spettacolo degli anni della contestazione e Ottanta; vorrebbe, professoressa Caschetta, sottolinearne gli aspetti più significativi?

C. - Le relazioni mia e di Floriana Gavazzi hanno analizzato alcune esperienze della scena di sperimentazione degli anni Sessanta-Settanta (dal *Living Theatre*, all'*Odin*, al *Performance Group* di Schneider a Peter Brook, alla trilogia classica di Andrei Serban) e della giovane drammaturgia negli anni Ottanta (da Martone a Garella, da Lavia a Salmon), evidenziando il quadro ideologico e filosofico in cui il testo antico è assunto, e il progetto drammaturgico in cui si inserisce e esso stesso alimenta. Si tratta di un processo di secolarizzazione e di riduzione che accentua ora il taglio politico, ora antropologico, ora metateatrale, ora psicologico-psicanalitico ma che non esclude l'emergere dei grandi temi dell'uomo e della sua radicale tensione: la ricerca del senso, l'angoscia del limite e del mistero. E si tratta del funzionamento della scena tragica antica come un modello ideale di riferimento per ritrovare alcuni connotati della comunicazione teatrale depotenziati o perduti del teatro moderno: il suo poter essere insieme grande cerimonia civile, politica, religiosa, esperienza artistica e esperienza rituale, esperienza catartica e acquisto intellettuale ed etico per la comunità. Ma è certo che il recupero appare comunque sempre settoriale, monco, per frammenti: quell'armoniosa «totalità» vitale che per la tragedia antica continua a penetrare è «inattuale» alla nostra lacerata modernità.

H. - L'intervento di Giorgio Simonelli, allargando il campo dell'indagine dal teatro al cinema, ha confermato che il tragico si insinua in rappresentazioni che non necessariamente si ispirano ai miti della tragedia antica. Si può confermare questo anche per il teatro?

C. - Certamente. La ricerca su cui questo convegno si è innestato distingue infatti tra tragico e tra-

gedia. Il tragico è un vissuto permanente, che può venire a galla in modo più o meno deciso in una cultura. La cultura dei nostri anni vede travolti i riferimenti a unitari ed organici sistemi di senso. Così ora essa preferisce occultare, rimuovere la coscienza tragica oppure darle voce e esorcizzarla attraverso le forme del comico, dell'assurdo, del grottesco, dell'umoristico, dove la catarsi, quando scatta, scatta non nel pianto, ma nel riso. È un riso che scarica o che deride, prima di tutto, l'illusorietà del senso: si pensi a Pirandello, a Beckett, a Kantor, i nostri grandi tragici. □

CRONACHE

MILANO - A conclusione delle trionfali recite a Parigi, *Cyrano di Rostand*, interpretato da Jean-Paul Belmondo per la regia di Robert Hossein, toccherà nella stagione '91/92 Milano, Prato e Roma. Le repliche saranno poche e costosissime sia per l'impianto scenografico sia per il peso del primo attore, che per la prima volta recita in Italia. Nel cast figurano anche Beatrice Agenin e Antoine Nouel, mentre le scene sono firmate da Pierre Simonini e i costumi da Sylvie Paulet. Altri applauditi spettacoli accenderanno nei prossimi mesi le luci dei palcoscenici italiani: *La Tempesta*, allestita da Peter Brook, inizierà la sua breve tournée alla Biennale di Venezia; al Teatro Smeraldo di Milano approderanno, infine, due grandi musical americani *West Side story* con la celebre partitura del compianto Leonard Bernstein e il classico *42^a Strada*.

SERRA SAN QUIRICO - La IX edizione della Rassegna nazionale del Teatro della Scuola, che si tiene annualmente nel centro marchigiano, è in fase di preparazione e si terrà tra l'ultima settimana di aprile e la prima di maggio. Si sta inoltre costituendo un «cartellone» di eventi culturali collaterali come ad esempio il Convegno Fare Teatro a Scuola e un concorso grafico-pittorico-ortografico. Il concorso è aperto a tutte le scuole della regione Marche con tema: Storia e Natura del mio ambiente. La sua duplice finalità consiste nella volontà di fare approfondire ai ragazzi la conoscenza della propria realtà vitale e culturale, nonché nella volontà di promuovere e diffondere l'immagine della regione attraverso aspetti caratteristici di storia, arte e natura che gli alunni raffigureranno nei loro elaborati, successivamente esposti in una mostra pubblica aperta per tutto il periodo della Rassegna.

LA QUINTA EDIZIONE IL 10 GIUGNO A ROMA

UN PREMIO AI MIGLIORI ATTORI NON PROTAGONISTI

Promosso dalla Attori & Tecnici nel ricordo di una compagna di lavoro, in collaborazione con il Museo dell'Attore, Hystrio e la Ricordi, il Maria Sciacca oppone al richiamo del mattatore o della diva la funzione insostituibile di quanti fanno di un ruolo non principale una creazione d'arte.

CLAUDIA CANNELLA

Nato nel 1986, il Premio Maria Sciacca è una iniziativa giovane ma che ha saputo assumere in breve una rilevanza nazionale. La ragione del successo è duplice. Da un lato, esso è un premio istituito non per soddisfare interessi promozionali o turistici, ma per ricordare una giovane e promettente attrice morta a vent'anni e che faceva parte della Compagnia Attori & Tecnici, promotrice dell'iniziativa. Dall'altro, il premio non è una scontata conferma di talenti già riconosciuti, i quali poco o punto hanno bisogno di ottenere riconoscimenti, ma intende mettere in luce personaggi — sarebbe più esatto dire: persone — del mondo del teatro che non sempre ottengono dal pubblico e dalla critica l'attenzione che meriterebbero. Il «Maria Sciacca» è infatti destinato a segnalare ogni anno il miglior attore, o la migliore attrice, non protagonista.

L'edizione 1990-91 si svolgerà lunedì 10 giugno al Teatro Vittoria di Roma, in piazza S. Maria Liberatrice, dove agisce la Compagnia Attori & Tecnici, come per il passato in collaborazione con il Museo dell'Attore di Genova, con *Hystrio* e, da quest'anno, con il settore Prosa della G. Ricordi & C.. La cerimonia della premiazione sarà integrata dalla elaborazione drammaturgica di una novità teatrale di autore contemporaneo, a cura della casa Ricordi, con la partecipazione di attori premiati nelle precedenti edizioni.

La giuria — che ha già cominciato il lavoro di selezione — è composta da Odoardo Bertani (*L'Avvenire*), Angela Calicchio (*Ricordi*), Rita Cirio (*Espresso*), Alessandro D'A-mico (*Museo dell'Attore*), Rodolfo Di Giammarco (*La Repubblica*), Pietro Favari (*Corriere della Sera*), Gastone Geron (*Il Giornale*), Paolo Lucchesini (*La Nazione*), Mauro Mancioti (*Secolo XIX*), Ugo Maria Morosi (premiato nell'ultima edizione), Ugo Ronfani (*Il Giorno*) e Aggeo Savioli (*L'Unità*). Animatore e organizzatore del premio sarà come sempre il regista Attilio Corsini.

Alla manifestazione del 10 giugno al Teatro Vittoria — che si configurerà come una vera e propria Festa del Teatro, e il cui programma dettagliato sarà in seguito comunicato a mezzo stampa — hanno già assicurato la loro presenza molte figure di rilievo del mon-

do del teatro. Il ministero del Turismo e Spettacolo ha assicurato il suo patrocinio. La dotazione del premio è di 5 milioni di lire.

L'albo d'oro del «Maria Sciacca» reca già i nomi di Gianni Galavotti e di Dario Cantarelli, che erano stati premiati nell'86, il primo per la sua partecipazione a *Il sogno di Oblomov* di Siro Ferrone, da Ivan Goncarov, regia di Beppe Navello, e il secondo per il ruolo sostenuto in *Una burla riuscita* di Tullio Kezich, da Italo Svevo, regia di Egisto Marcucci; di Fulvia Carotenuto, cui andò il riconoscimento nell'87 per il ruolo di Gesualda in *Ferdinando*, del compianto Annibale Rucello; di Vincenzo Salemme, scelto nell'88 per la sua partecipazione in *O Scarfalletto* di Eduardo e per l'atto unico *Golpe* di Gianfelice Imparato; e di Ugo Maria Morosi, festeggiato nella «sua» Genova nell'89 per il *Black Will* di *Arden of Faversham* e per altri suoi ruoli classici e moderni.

Attraverso queste scelte, il Premio Maria Sciacca si è caratterizzato come l'unico riconoscimento che, in Italia, individua attori di talento i quali, pur non svolgendo ruoli di protagonisti in assoluto, animano e valorizzano un tipo di teatro nel quale la creazione d'arte è lavoro collettivo, concorso di qualità professionali, addestramento e disciplina. Non, dunque — come succede troppo spesso — un tipo di teatro che si affida soprattutto, o unicamente, al potere di richiamo del

«mattatore» o della «diva».

Ciò corrisponde, appunto, al modo di concepire il lavoro teatrale della Compagnia Attori & Tecnici. Ha scritto a questo proposito Renzo Tian, che di Attilio Corsini aveva seguito gli esordi all'Accademia Silvio D'Amico: «Intorno a Corsini, superando le secche e le insidie dell'arcipelago della routine, un gruppo di attori è riuscito a scegliersi le condizioni di lavoro, a mettere insieme un repertorio originale, a stabilire insomma le regole di un gioco autonomo. E tutto questo senza chiudersi in castelli di astrattezze sperimentali, anzi cercando di rinverdire una tradizione di vero contatto col pubblico... Al Vittoria, quale che sia la fine dell'avventura, gli Attori & Tecnici hanno mostrato che il futuro della vita teatrale dipende in gran parte dal saper ricordare a se stessi e agli altri che fare teatro è una esperienza da vivere anche con il gusto e il piglio dell'avventura».

Di quel gruppo faceva parte anche una giovane attrice, ahinoi scomparsa, che si chiamava Maria Sciacca. Il Premio a lei intitolato esiste perché continui ad esistere, anche, un modo di fare teatro in spirito comunitario, nella solidarietà e nelle fedeltà alle scelte originarie. □

Nella foto, un disegno dello scenografo Lele Luzzati.



ASPETTI DEL CENTENARIO DI COLLODI

LA PASSIONE SEGRETA DEL PAPÀ DI PINOCCHIO

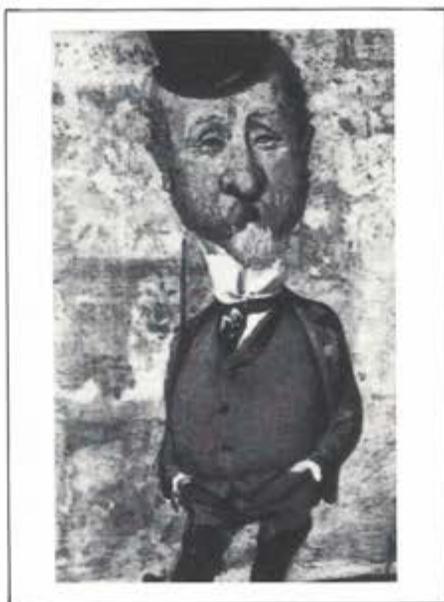
Scrisse cinque commedie, nelle quali cominciavano a riflettersi le delusioni dell'uomo del Risorgimento, stigmatizzando i nuovi Tartufi e le ipocrisie del matrimonio - Un adattamento del Don Pilone di Gigli.

DANIELA MARCHESCHI

Anche se può sembrarlo, non è paradossale affermare che Carlo Collodi (1826-1890), l'autore delle *Avventure di Pinocchio*, è il nostro classico più sconosciuto. Al di là di questo libro, che è stato indagato e commentato molto ampiamente, poco infatti si sa — e talora dando credito alle leggende — del trentennale lavoro di Collodi in qualità di scrittore per adulti, di critico teatrale, musicale e di giornalista. Nulla o quasi si sapeva addirittura tranne per qualche accenno autobiografico in forma giocosa e per una rapida nota informativa di Paolo Lorenzini (Collodi nipote) — di quella che fu la sua vera, profonda aspirazione almeno per venti anni della sua vita: *diventare un commediografo riconosciuto*, il cui nome si dovesse legare al risorgimento del teatro nazionale. Perché Carlo Lorenzini, prima di scrivere il capolavoro, fu un intellettuale di rilievo che molto s'impegnò nella battaglia per svecchiare una letteratura oramai sclerotica e per costruire un teatro adeguato alla nuova Italia. E sembra giusto ricordarlo, qui, mentre si prolungano nel '91, un po' dappertutto, le celebrazioni per il centenario della morte.

Sono cinque le commedie scritte da Collodi e conservate presso la Biblioteca nazionale di Firenze: *Gli amici di casa*, *La coscienza e l'impiego*, *Antonietta Buontalenti*, *L'onore del marito* e *I ragazzi grandi*; mentre il *Don Pilone*, a lui generalmente attribuita, è in realtà una trascrizione con varianti perlopiù linguistiche — forse un adattamento, non si sa se commissionato, e messo in scena — del *Don Pilone ovvero il Bacchettone falso* di Girolamo Gigli: la fortunata riduzione italiana del *Tartuffe* di Molière. Date le caratteristiche del *Don Pilone* collodiano, è presumibile che questo testo risalga agli anni 1848-1856: il Lorenzini era ancora agli esordi, e forti erano le lacerazioni in seguito al fallimento dei moti del '48 a cui Carlo Collodi, che rimase sempre un democratico, aveva animosamente partecipato. Codini bigotti e mentitori, decadenza morale erano questi i protagonisti e i temi del *Don Pilone*, che possiamo ritrovare ampliati in *Gli amici di casa* (composti nel 1853, editi nel 1856, riveduti e ripubblicati nel 1862, dopo essere stati messi in scena dalle compagnie Domeniconi e Stacchini. Questa *pièce*, ora disponibile in ristampa anastatica presso la casa editrice Maria Pacini Fazzi (Lucca, 1990), è un originale spaccato di vita italiana in quello che fu chiamato con qualche retorica il «decennio di preparazione»: in realtà, però, chi aveva sperato di ottenere presto l'indipendenza italiana stava ancora medicandosi le ferite, specie se democratico, non dirò «mazziniano sfegatato», come volle Ferdinando Martini definire Collodi.

Ecco allora il ritratto — di cui Giuseppe Costetti colse subito la novità — di una società depravata,



le cui classi dominanti sono accomunate nella decadenza e nell'inettitudine: gli aristocratici sono rappresentati qui come individui del tutto privi di alto sentire e di nerbo morale; i borghesi sono loro compari nel condurre una vita dissoluta incapace di riscatti. E gli amici di casa sono proprio aristocratici e borghesi il cui unico scopo è il gioco sociale del parassitismo, dell'ipocrisia, dello scialo del tempo. Qui, contrariamente agli schemi moralistici del teatro coevo a Collodi, non è il bene a vincere, ma la falsità e la perversione.

L'originalità con cui Carlo Lorenzini sa osservare l'Italia degli anni immediatamente precedenti o seguenti l'Unità si alimenta di un pessimismo che diventa via via più corrosivo, come in *La coscienza e l'impiego*, versione finale di *Gli estremi si toccano* (pubblicata il 15 gennaio 1861 nel «Lampione» e qui riproposta). Si tratta di una satira politica e sociale contro i «Tartuffi» di turno: codini che cercano benemerienze presso il nuovo governo al pari degli estremisti, magari d'ispirazione mazziniana; il tutto per salvaguardare solo il proprio tornaconto, tirando, spogliando e rivestendo la coscienza come più fa comodo. Vale a dire una denuncia, più tempestiva di quella verghiana nei *Nuovi tartuffi*, sul modo gattopardesco, trasformistico in cui le classi di potere stavano coagulandosi alla proclamazione del Regno d'Italia.

Le speranze che qualcosa mutasse ci furono, ma ebbero breve durata, e dovettero parere sforzate

allo stesso Collodi. Ne è prova evidente una commedia intitolata *Antonietta Buontalenti*, scritta fra il 1867 e il 1871: un'opera singolare date le tematiche che affronta. Antonietta è una giovane aristocratica educata come un ragazzo: dunque libera, indipendente, sportiva, pronta a stabilire franchi rapporti d'amicizia con i coetanei. Per il suo anticonformismo è l'antitesi dell'ipocrisia, della passività, del calcolo perbenistico a cui vengono educate le altre giovani delle classi superiori, che la emarginano e la criticano, mentre gli uomini l'ammirano ma non hanno il coraggio di amarla. Ci vorrà Carlo, esponente della borghesia imprenditoriale e senza pregiudizi, perché la protagonista possa finalmente incontrare un uomo egemone sul piano morale, suo pari. Non comune, prima della pubblicazione delle lettere *Sulla emancipazione ed educazione della donna* di Odoardo Turchetti (1872), è proprio la tutela delle ragioni della donna, la difesa della dignità femminile e dei diritti di persona, che si coglie con energia nella *pièce*.

Ma la fiducia nelle forze borghesi più progressive è già spenta nella commedia in tre atti *L'onore del marito*, rappresentata al Niccolini e in altri importanti teatri italiani, nel 1872, dalla prestigiosa compagnia Sadowski. Ispirato dalla *Gabrielle* dell'Augier, questo testo collodiano non è però il solito messaggio di condanna per l'adulterio in sostegno della famiglia e del matrimonio (alla Augier, alla Dumas appunto). Piuttosto, Collodi intende porre in risalto il dissidio insanabile fra la corrotta e debole nobiltà da un lato e la sana, laboriosa, integra borghesia imprenditoriale di cui il protagonista è esponente, dall'altro. Con qualcosa in più: un senso acuto di disagio e d'impotenza per come si è definita l'istituzione cardine della società, il matrimonio. *L'onore del marito* è insomma il fallimento di un'educazione coniugale: tutto l'opposto dei *Mariti* di Torelli, in cui il borghese Fabio riporta una vittoria piena sulle frivolezze e la fragilità aristocratica di Emma. L'Italia vista come un Paese inguaribilmente malato dunque, che non sarebbe mai divenuta moderna, sul piano sociale, politico e culturale, per l'incapacità dei ceti dirigenti — vecchi e nuovi — di rigenerarsi e di rigenerare. È quanto si deduce anche dalla commedia *I ragazzi grandi*, messa in scena dalla solita compagnia Sadowski nel 1873. Non ci sono personaggi positivi in questa arguta *pièce*, dove nobili e borghesi sono allo stesso modo invischiati nei giochi dell'adulterio: a designare un ritratto impietoso del matrimonio, considerato istituzione pervasa soltanto d'ipocrisia e retta da ignobili calcoli. □

Nell'illustrazione, una caricatura di Carlo Collodi della fine dell'800.

DRAMMA DELLO SCRITTORE PORTOGHESE SULLA NUOVA POVERTÀ

SARAMAGO RISUSCITA FRANCESCO D'ASSISI

Si sta pensando ad un allestimento italiano di A segunda vida de Francisco de Assis, col quale l'autore di Storia dell'assedio di Lisbona apre un dibattito dalla parte degli emarginati nelle società postindustriali.

UGO RONFANI

È insieme un'anticipazione e un auspicio: *A segunda vida de Francisco de Assis*, dramma dello scrittore portoghese José Saramago nel quale s'immagina il ritorno sulla terra del poverello di Assisi, e si introduce un dibattito sulla nuova povertà nelle società avanzate, sarà portato sulle scene italiane: quando e dove è prematuro dirlo. *La seconda vita di Francesco d'Assisi* è la terza opera di teatro scritta dal quasi settantenne Saramago — più noto come romanziere «da Premio Nobel» — dopo *Que farei com este livro?*, rappresentato con successo a Lisbona, e *A noite*, vicenda ambientata nella redazione di un giornale, nella primavera del '74 che portò al rovesciamento della quarantennale dittatura lusitana. È un testo di scrittura sobria e forte, costruito sulla intersezione fra tempo storico e contemporaneità, che va ben oltre gli schemi di un «teatro delle idee». Ne parlo a lungo con Saramago, nel salottino *old England* di un albergo romano vicino a piazza di Spagna. Saramago ha appena partecipato nel Caffè Greco ai lavori della prestigiosa giuria internazionale, presieduta da Stefano Rolando, che ha assegnato il Premio Unione Latina al romanziere uruguayano Juan Carlos Onetti.

Di Saramago si parla molto per la pubblicazione recente, presso Bompiani, di *Storia dell'assedio di Lisbona*. La conversazione comincia proprio da quest'ultimo romanzo, col quale egli continua il suo elogio laico del dubbio e della ricerca, contro le verità dogmatiche e la storia confiscata dal potere. E torna ad uno dei suoi «assilli» di scrittore fedele all'impegno anche dopo avere chiuso con il marxismo: la crisi di identità che tormenta il Portogallo di oggi e per superare la quale, sostiene, non basta aderire al Mercato comune europeo. Il tema era già al centro del romanzo *Memorial do convento*, che nell'82 aveva ottenuto il Premio Pen Club portoghese, e dal quale era stata tratta un'opera lirica. Saramago ricostruisce il periodo storico del regno festoso di Joao V, caratterizzato da illusioni di ricchezza e dai proclami di una crisi politico-morale. La *Storia dell'assedio di Lisbona* si rifà invece all'assedio della capitale nel XII secolo, allorché — si legge — «i crociati "non" aiuteranno i portoghesi a conquistare la città». Il *non* è, borgesianamente, il rifiuto che il protagonista del romanzo, Raimundo Benvindo Silva, correttore di bozze in una grande casa editrice, introduce in un'opera di imminente pubblicazione, così deviando il corso della storia ufficiale e — per dirla con le parole dell'autore — «modificando i destini del mondo con una ribellione linguistica». Siamo lontani dal piglio neorealista degli esordi (*Terra do pecado*, 1947); dopo i versi teneri ed ironici sull'amore e l'erotismo degli anni Sessanta Saramago ha continuato a percorrere la strada di un realismo



fantastico che ha dato all'Europa romanzi come *Manual de pintura e caligrafia*, *Levantado do chao*, il già ricordato *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, una *recherche* dello spirito lusitano sulle orme di un poeta classicheggiante eteronimo di Pessoa. Ma al di là della sua sottile, raffinata struttura letteraria, *Historia do cerco de Lisboa* suona come una perorazione alta e appassionata perché, fra le mille diversità del mondo da salvare dal rischio di una omologazione culturale, sia preservata anche l'identità del Portogallo. Saramago — che è accompagnato da Giulia Lanciani, esperta di letterature ispano-americane — ha tutto per essere scambiato, nella cornice «vecchia Inghilterra» in cui ci troviamo, per un suddito di Sua Maestà britannica: la figura allampanata, il profilo senza ridondanze, l'eleganza sobria del vestire, la flemma con cui si esprime. Parliamo del suo dramma su Francesco e la povertà e si mostra molto interessato quando gli ricordo che già Coypeau aveva rappresentato, sulle alture di San Miniato, un testo memorabile sul poverello di Assisi. «Ho scritto questo dramma nell'86 per porre il problema di un comportamento morale nei confronti della nuova povertà nella società postcapitalista.

Ho immaginato che Francesco torni in vita e incontri i suoi compagni di strada. Soltanto che le cose sono cambiate, l'ordine francescano si è adeguato ai tempi e si è trasformato. L'ordine adesso si chiama «compagnia», nel senso di una vera e propria compagnia che tratta le questioni della fede con metodi derivati dal moderno management. Le nozioni di povertà e di santità sono diventate, o stanno diventando, metafore e allegorie, il saio è adesso più semplicemente una divisa che s'indossa alle riunioni, lasciti e donazioni vengono investiti in settori produttivi e lo stesso lessico interno si è modificato, per cui il superiore, adesso, si chiama presidente. Tutto questo è considerato inevitabile. «Non ci si può impoverire né per capriccio né per atto di volontà, — dice frate Elia. — La ricchezza ha una sua propria logica interna o, meglio, è guidata da una sorta di fatalità che la condanna ad una crescita continua. Per essere riconosciuti come poveri, noi dovremmo essere dei miserabili!». — Come reagisce Francesco davanti a questo stato di cose?

«Affermando anzitutto che «la povertà non è santa». Più precisamente: può esserlo per libera scelta, alla luce dell'impegno religioso; ma non può essere imposta come esaltazione della rinuncia e cammino verso la beatitudine. Dopo di che decide di ripartire dal principio, ripristinando il rigore antico della regola, ma con una fondamentale differenza. «Adesso so — egli dice — che lotterò contro la povertà, che dev'essere cancellata dalla faccia della terra. Perché la povertà non è santa». Dopo di che parte, accompagnato dalla madre e da alcuni seguaci, che lo aiuteranno a scrivere questa nuova pagina del francescanesimo».

— Non si dirà che ha dato un'interpretazione «eretica» della lezione francescana?

«Non credo. Ho scritto questo testo dopo una visita ad Assisi per me indimenticabile, nel rispetto per la figura di Francesco, al solo scopo di esprimere la speranza che le forze più genuine della Chiesa dei poveri tornino al rigore originario. In ogni caso, scrivendo questo testo ho auspicato un dibattito di fondo contro i grandi, dolorosi fenomeni di emarginazione sociale che si verificano nelle grandi metropoli dei Paesi postindustriali, aggravati dal vasto, storico fenomeno delle migrazioni di colore».

La seconda vita di Francesco d'Assisi: un testo ardente, che ripropone la scena come luogo di confronto intorno a una grande questione dell'epoca. José Saramago ha detto sì, con gioia, al progetto di portarlo sulla scena italiana. E attende, sereno, il dibattito. □

Nella foto, José Saramago.



Una donna sedotta dal mistero del mare

LA DONNA DEL MARE, di Henrik Ibsen (1828-1906). Regia (simbolismo nordico) di Henning Brockhaus. Scene (suggestive) di Josef Svoboda. Costumi (tradizione maison) di Luisa Spinatelli. Musiche (drammatizzanti) di Fiorenzo Carpi. Con Andrea Jonasson (interprete eccellente), Massimo Foschi (misurata intensità) e (esemplarmente impegnati) Umberto Ceriani, Piero Sammartano, Franca Marchesi, Vanessa Gravina, Per Frisch, Roberto Pescara. Prod. Piccolo Teatro.

1888: Ibsen, a sessant'anni, scrive *La donna del mare*. È la storia di Ellida, figlia di un guardiano del faro, seconda moglie del probò dottor Wangel, che vive con il marito e le due figlie di questo nell'interno di un fiordo vicino al mare, dal quale si sente attratta misteriosamente. La sua irrequietezza sta in un segreto: anni prima la donna s'era legata, con una promessa di fedeltà sancita dal lancio in mare di due anelli, ad un marinaio americano scomparso nel nulla dopo avere ucciso «per giustizia» il comandante. Il ricordo dello Straniero la ossessiona, il marito la crede malata ma il marinaio un giorno riappare per portarla con sé. Il marito in un primo tempo si oppone, poi la lascia libera di decidere e il dono della libertà sveglia in lei il senso della realtà e dei doveri, tanto che si rifiuta di seguire lo Straniero, placata.

Dramma, anzi tragedia «rientrata», con l'happy end dell'affermazione dei valori famigliari sull'irrequietezza dell'avventura, *La donna del mare* è un testo portato all'allegoria e al simbolo. La critica nostrana — Gobetti, Slataper, Chiaromonte, Magris — ne ha evidenziato il limite nello schematico dimostrativo. C'è tuttavia in questo dramma di scabra, quasi classica essenzialità strutturale un «sottotesto» che, a saperlo vedere, anticipa scandagli psicanalitici: e difatti Ibsen annota che il nodo dell'opera era la privazione della volontà (gli occhi ipnotici dello Straniero, vivi anche nell'inquietante ricordo).

Va da sé che, essendo stati giustamente archiviati il naturalismo e lo psichismo di Ibsen, datati Ottocento, la prova da superare in questo allestimento — il terzo Ibsen nella storia del Piccolo e firmato da Brockhaus, allievo applicato di Strehler (come testimonia l'abbondanza di citazioni dal maestro, al limite di un certo manierismo) — era lo scavo in profondità nel sottotesto.

Non sempre, mi è parso, questo scavo si è tradotto in risultati concreti. In una ambientazione cupamente nordica, intrisa di un realismo metafisico fortunatamente alleggerito dalle belle scene di Svoboda (una linea di orizzonte marino appena percettibile nel blu caliginoso del fondo, rotto da uno squarcio dal quale emerge lo Straniero, pie-

tre alluvionali, arredi di vimini e, in sovrapposizione cinetica, l'impeto delle onde su una landa desolata e ferrigna), ma sottolineato dai siparietti sonori di un motivo per violoncello, abbiamo ritrovato forse più del necessario i fantasmi ibseniani del naturalismo, del simbolismo e dell'ossessione psichiatrica. Se in questo involucre si sono inseriti pulsioni e fremiti autentici, il merito è stato di Andrea Jonasson, della misura di verità interiore e della eleganza espressiva (fino ad essere fragile perfino all'acme dell'inquietudine e della rivolta). Le velature di voce, i toni bassi risonanti di trattenute passioni, l'intera drammaticità di una dizione di discorsiva intensità, e la bellezza bianca della figura, hanno fatto parte, naturalmente funzionali, del fascino di questa, grazie a lei, riscattata *Donna del mare*. Partner ideale, un Massimo Foschi che nel ruolo del dottor Wangel, al meglio delle sue qualità di attore sobrio e sicuro, ha bene intrecciato con la Jonasson il rondò delle pene e delle dolcezze famigliari. Ugo Ronfani

Una dolorosa follia con i colori dell'infanzia

SCACCO PAZZO, di Vittorio Franceschi. Regia (di prim'ordine) di Nanni Loy. Scene e costumi (aderenza al testo) di Sergio d'Osma. Luci di Andrea Testa. Con Alessandro Haber (straordinaria performance), Vittorio Franceschi (anche interprete convincente), Monica Scattini (bene). Prod. Nuova Scena e Stabile di Trieste.

Scacco pazzo è una novità che conferma l'esistenza di una nuova drammaturgia italiana, ch'è allestita con ingegno ed ha tre bravi interpreti. Tre ragioni per approfondire la conoscenza di un autore-attore, Franceschi, meritatamente premiato dall'Istituto, di cui non abbiamo dimenticato un estroso spettacolo-omaggio a Zavattini. E per incoraggiare l'esordio sulla scena di un regista cinematografico di lungo corso come Loy, che certi andazzi del cinema nostrano ha convertito al teatro.

Antonio (Haber) è un quadrigenario che dopo un tragico incidente della strada (la morte della fidanzata a un'ora dalle nozze, su un'auto guidata dal fratello) è regredito allo stadio infantile. Accudisce a lui, essendo morti i genitori, Valerio, il fratello (Franceschi), che ha una cartoleria giù in strada. Espiando l'errore fatale che provocò l'incidente, Valerio asseconda le capricciose bizzarrie di Antonio, fino a travestirsi ora nel padre severo ed ora nella madre apprensiva, e la finzione allucinante continua a riprodurre la vita di prima. Oscura follia o recita nel subconscio, il comportamento di Antonio? Dove s'incrociano, nelle sue dissennatezze, l'incoscienza infantile e i rigurgiti di un passato vis-

suto da vitellone contafrottole? Perché, nella casa dei fantasmi (che d'Osma ha reso con un modesto soggiorno male arredato, invaso dal giocattolame del fanciullo di quarant'anni e dagli scatoloni della cartoleria) Antonio continua ad indossare il tight delle nozze anche se porta i pannolini dei bambini incontinenti? Come si ripartisce, fra i due fratelli, la follia? Per fortuna, autore e regista non hanno voluto rispondere a queste domande. Ne è risultata una pièce dell'assurdo giocata su situazioni paradossali, trattata come un grottesco nero-rosa, costruita secondo le regole del teatro da Boulevard. E toccata dall'ala di una poesia che non si può non definire zavattiniana.

Il terzo personaggio è Marianna (la Scattini): una ragazza che voleva «volare alto» ma ha perduto quota, ed è finita nella casa del «matto», come fidanzata di Valerio. Marianna cerca ancora, poverina, «quello che non c'è» (come dire i rottami di un passato innocente), e crede di trovarlo nelle stranezze di Antonio, di cui diventa complice allegra, via via staccandosi dal grigio Valerio. Ma Antonio la identifica con la fidanzata morta, la vuole per sé, tenta di usarle violenza. E Marianna fa le valigie, un'altra volta alla ricerca di «quello che non c'è»: toccherà ad Antonio travestirsi come la ragazza fuggita, per consolare la nostalgia malata del fratello.

Lo spettacolo deve molto alla regia di Loy, che ha dato pieno rilievo alla secca incisività ma anche agli abbandoni lirici del testo, senza mai un tempo morto, con un montaggio che ha la scioltezza e l'ingegnosità di un lavoro alla moviola. Haber ci ha regalato una grande prova di attore, toccando tutte le corde del tragico-grottesco. Franceschi ha interpretato il suo testo con intensità misurata. E la Scattini, attrice di esperienze cinematografiche, è stata con verità una Marianna illusa, patetica. Ugo Ronfani

Nella terra desolata di un'amicizia impossibile

PRIMA DEL SILENZIO (1979) di Giuseppe Patroni Griffi. Regia (ottima), scene (efficaci) e costumi di Aldo Terlizzi. Con Mariano Rigillo (bella interpretazione), Giulio Scarpato (bene in ruolo), Franco Giacobini (grande caratterizzazione), Angela Goodwin e Loris Loddi. Prod. Teatro Nazionale, Roma.

Patroni Griffi aveva cucito questo testo addosso a Romolo Valli, che l'aveva interpretato per un me-



se a Roma, regista De Lullo. Poi la tragica morte dell'attore, in un incidente stradale, aveva troncato lo spettacolo.

Il nuovo, inaspettato allestimento ha confermato il valore letterario e drammaturgico dell'opera, e ha in più rivelato una sua insospettata attualità. Perché Terlizzi ha messo a fuoco, più che nella precedente versione intrisa di malinconie crepuscolari, la durezza del conflitto che, attraverso i due linguaggi, oppone il maturo protagonista, un intellettuale approdato ad un allegro nichilismo, e il giovane sbandato che s'è preso in casa. Ne risultano due estreme solitudini e il naufragio di ogni residua possibilità di comunicazione nella «terra desolata» che prefigura un futuro afasico per l'umanità.

Un giovane che vive alla giornata e un cinquantenne che ha lasciato una famiglia borghese per inseguire incompiuti sogni d'arte vivono sotto lo stesso tetto. Per meglio dire, nella tana-immondezzaio dell'uomo maturo: un dispositivo a trasformazione, di un iperrealismo alla Hopper. Fisicamente diversi, separati dai rispettivi linguaggi i due non hanno niente in comune, tranne il fatto di sentirsi due fuorilegge della società. Per l'uomo le parole sono espressione, comunicazione, creatività, riscatto e forse sentimento: una possibilità di lottare e sopravvivere. Per il ragazzo le poche parole di cui dispone sono lacci e trabocchetti, al più devono servire per constatare il presente. L'uomo: «Parlare è vivere; bisogna imparare a parlare!». Il ragazzo: «Tu parli, parli ma non mi dai niente. Sei troppo antico».

Sicché, alla fine, il ragazzo lascia l'uomo. Prima la storia di questa amicizia impossibile (dove la condizione dell'omosessualità viene assorbita in uno scontro generazionale) si snoda in sei quadri. L'ottium marino dei due, la visita dell'ex moglie livida di recriminazioni, un intermezzo in grottesco durante il quale l'uomo simula *en travesti* una «battaglia dei fiori» sulla Costa Azzurra mentre s'odono struggenti canzoni di Brel, una dura scena in cui si vede il ragazzo opporre ai discorsi del *partner* una provocazione onanistica, l'arrivo del figlio del quinquagenario che si è occupato dell'opera letteraria del padre mosso da tenera, insospettata solidarietà e, asciutta e crudele, la scena del commiato dell'ospite, suggellata da una struggente, intensa invocazione del «vecchio»: «La morte della parola / ci costringe al silenzio ... / Ogni uomo che muore / risorge in un altro che nasce...».

Nel ruolo del quinquagenario il Regillo è molto convincente. Senza patetismi o abbandoni fuori registro, sorregge il personaggio con una scontroso umanità e un'ironia sottile, che ne incrina gli astratti furori. Giulio Scarpati rende bene l'opaca, innocente ottusità esistenziale del giovane. E nel ruolo del maggiordomo venuto a visitare l'ex-padrone, Franco Giacobini tratteggia «all'inglese» una figura da antologia. U.R.

Fantasm, sogni e ricordi di un giudice psicotico

IL PRESIDENTE SCHREBER, liberamente tratto da *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber. Scrittura drammatica e scenica (interessante) di Ezio Maria Caserta. Scene (iperrealismo) di Novello Finotti. Musiche (appropriate) a cura di Marco Brogi. Costumi del laboratorio teatrale. Con Giorgio Speri e (voce registrata) Franco Sangermano. Prod. Teatro/Laboratorio di Verona.

Nel 1903 a Lipsia viene pubblicato il libro *Memorie di un malato di nervi*: l'autore, Daniel Paul Schreber, che aveva trascorso parte della sua vita di giudice in una clinica psichiatrica, pervaso da idee deliranti di carattere mistico-religioso, pensava di parlare direttamente con Dio e di aver ricevuto da Lui la missione di svolgere un'azione purificatrice e di restituzione della perduta beatitudine attraverso la loro unione e, credendosi trasformato in donna, la sua fecondazione.

Questa materia scottante, dopo aver «stuzzicato» studiosi e letterati del calibro di Freud, Benjamin, Canetti, Lacan e Calasso, è stata intelligentemente ripresa da Ezio Maria Caserta, che ne ha fatto un testo in forma di monologo giocando sull'iro-



Branciaroli si sdoppia con estro nei *Due gemelli* di Goldoni

GIORGIO PULLINI

DUE GEMELLI VENEZIANI di Goldoni. Regia (invenzione, perizia) di Gianfranco De Bosio. Scene (elegante funzionalità) di Emanuele Luzzati. Costumi (gradevoli) di Santuzza Cali. Musiche (manierismo parodistico) di Gabriella Zen. Con Franco Branciaroli (estro interpretativo) e (bene in parte) Giulio Pizzirani, Massimo Loreto, Stefania Graziosi, Antonio Bazza, Michela Martini. Armando De Cecon, Gian Campi, Stefania Felicioli, Claudio Lobbia, Claudio Marconi. Prod. Gli Incamminati, con Veneto Teatro.

Il diavolo e l'acqua santa, si potrebbero dire scherzosamente: ossia un attore di inquieto anticonformismo e un regista di severa, coerente, anche se «aperta», tradizione. È quanto il Teatro degli Incamminati di Milano con la collaborazione di Veneto Teatro ha pensato di mettere insieme per una nuova edizione di *I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni presentata al Comunale di Treviso in anteprima nazionale. Ed ha accostato l'attore Franco Branciaroli al regista Gianfranco De Bosio.

Binomio riuscitissimo, spettacolo perfettamente funzionante, nel quale la natura stessa della commedia scelta ha permesso un contrasto divertente e provocante fra la misura classica e l'estro stravagante. È una commedia giovanile (1747), e sta fra il famoso *Servitore di due padroni* e le imminenti sedici commedie nuove. Perciò sfrutta una vecchia tradizione e vi immette umori nuovi.

La vicenda è tutta costruita sul meccanismo romanzesco di due gemelli che si sono perduti fin dalla tenera infanzia e che agiscono contemporaneamente a Verona, già adulti, uno all'insaputa dell'altro, provocando una serie infinita di equivoci per la loro perfetta identità fisica. Tutta la commedia è percorsa dal «tormentone» del vecchio Brighella (un pacato e sornione Gian Campi) che cerca di raccontare l'antefatto avventuroso, ma viene sempre interrotto: cosicché la verità si scopre solo alla fine. E della tradizione romanzesca del Seicento sopravvive addirittura l'episodio tragico finale, dell'avvelenamento in scena di uno dei due fratelli ad opera del rivale in amore Pancrazio (un patetico Massimo Loreto) seguito dal suicidio dello stesso Pancrazio. Vi si aggiunge la casistica nota di ragazze da marito corteggiate da cavalieri rivali (Rosaura e Beatrice, Florindo e Lelio), con l'aggiunta di duelli ad arma bianca e provocazioni varie.

Ma c'è qualcosa in più e di nuovo. Goldoni, rinnovando lo spunto dei due fratelli fisicamente uguali, vivo dal latino Plauto fino al Trissino e al Firenzuola, vi innesta l'idea sua e geniale di due caratteri opposti: tonto Zanetto e scaltro Tonino. In modo che la confusione di chi li accosta è ancora maggiore, e gli equivoci si moltiplicano per la varietà degli atteggiamenti dei due protagonisti. Tutto questo appartiene al gioco della commedia dell'arte, ma va già oltre, e permette all'attore una esibizione più complessa sul piano del contrasto dei caratteri e alla commedia di aprire qualche spiraglio su pieghe contorte.

De Bosio ha potuto così lasciare briglia sciolta a Branciaroli, senza turbare l'ordine dell'insieme, perché si tratta appunto di un ordine dissociato, dissonante. E Branciaroli ha tenuto un suo ritmo niente affatto «goldoniano» nel senso di calcolato, ma sfrenatamente vorticoso (forse troppe battute però sfuggono allo spettatore), con una vocalità gorgogliante per Zanetto, mezzi toni manierati da autentico scemo, e poi scarti improvvisi e comici con note basse; e timbri virili e secchi per il tracotante Tonino. Una prova più fonica che mimica, ma di grande maestria e di comunicativa comicità: cui il pubblico ha risposto subito con entusiasmo. Per gli altri, invece, un'ottima dizione di razionale coloritura: compassate dame (la Felicioli, la Graziosi, con la Colombina di Michela Martini), altisonanti cavalieri (De Cecon, Pesce), gustose «maschere» (il sentenzioso Balanzoni di Pizzirani, lo scatenato Arlecchino di Antonio Bazza) in un tessuto di commedia settecentesca con residui arcaici. Un contrasto voluto e di forte presa teatrale. Emanuele Luzzati ha costruito le sue tipiche scene: cinque blocchi con porte e finestre (che si trasformano anche in toilettes), si compongono e scompongono con movimenti a vista ad indicare strade e interni diversi; e quinte laterali con scorci dipinti di Verona. □

nia e cogliendo alcune situazioni buffe di questa particolare forma di paranoia.

Uno spazio scenografico iperrealista, caratterizzato dalle bronzee sculture di Novello Finotti, fa da sfondo ai movimenti mimici e all'appropriato glossario lessicale di Giorgio Speri, unico attore sulla scena nella parte del giudice Schreber, coadiuvato dalla voce registrata di Franco Sangermano, che interviene fuori campo nel ruolo di padre e di Dio. *Claudia Cannella*



Una danza di morte nella casa del libertino

ANFISSA, di Leonid Andreev (1871-1919). Traduzione (pregevole) di Enrico Groppali. Regia (sensibilità, rigore) di Sandro Sequi. Scene e costumi (simbolismo raffinato) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Con Aldo Reggiani e Rosa Di Lucia (interpretazioni intense), Laura Montaruli e Sofia Diaz (bene). Prod. Centro teatrale bresciano.

Anfissa non è il testo migliore di Andreev. Ma questo dramma borghese — che oppone i tormenti di tre sorelle più vicine a Dostoevskij che a Cecov, alle prese come sono con un libertino tormentato, che di una delle tre è il marito — è quanto mai rappresentativo, per pregi e difetti, di tutta la drammaturgia andreeviana. Che non tocca certo le vette di Tolstoj o di Dostoevskij, ma intreccia un vitalismo esasperato e un nichilismo inquieto, e rinnova, ai limiti di uno psicologismo acceso fino al grottesco, il vecchio dramma naturalista.

Regista colto, Sequi evidenzia le citazioni e i pretesti di questo testo-cerniera, che collega il dramma borghese al rovello esistenzialista. In un allestimento dove simbolismo ed espressionismo si rincorrono, secondato ottimamente dalla lucida versione di Groppali e da un dispositivo scenico, di Crisolini Malatesta, che crea gli spazi con movimenti di tende nere, al nero opponendo poi il bianco e il rosso, egli conferisce alla pièce il carattere di un «cerimoniale notturno», stavo per dire di una «danza di morte». Anfissa, una divorziata senza figli, che avrebbe dovuto riavvicinarsi alla sorella Alexandra il marito di questa, Fedor, un avvocato distratto da facili amori, ed invece ne subisce il fascino torbido insieme all'altra più giovane sorella, Ninoscka, sarebbe una delle tante vittime di «tristi amori» del teatro ottocentesco se in lei non

divampassero, forti, le passioni della tragedia greca, e le ribellioni di un femminismo avanti lettera. Sonnambula in una casa in rovina, schiava dei sensi e dei rimorsi, Anfissa grida la verità nel corso del banchetto per il battesimo della figlia di Fedor e Alexandra. Poi, rimasta con il cognato nella casa disertata dagli altri, fa bere all'uomo una dose mortale di veleno sotto gli occhi della Nonna, testimone muta, depositaria di tutti i segreti della casa maledetta.

Sono tentato di accostare la bella regia di Sequi (atmosfera notturna per il duello ovattato e crudele delle tre sorelle; le inquietudini di Fedor, a sfondo sadomasochista, e la danza in grottesco degli altri personaggi larvali), al grande cinema intimista di Dreyer e di Bergmann. Sequi ha evitato il rischio di fare del teatro di derisione e ha concertato «i sussurri e le grida» dei personaggi su musica pianistica di Scriabin.

Fra amore e odio, Rosa Di Lucia e Sergio Reggiani sono stati con forza e verità i tristi amanti destinati a distruggersi. Lei figura votata all'autodistruzione, dilaniata fra sesso e ragione, sacerdotessa di un rito di morte, lui libertino smarrito, ghermito dalla noia e dalla malinconia, falso seduttore preda delle sorelle rivali e alla fine sconfitto. La Montaruli ha avuto toni di doloroso ritengo come Alexandra, la Diaz ha bene espresso le acerbhe effusioni di Ninoscka. *Ugo Ronfani*

Una poetessa e una santa dialogano nell'altro mondo

EMILY E THERESE (suggerzioni dalla vita e dalle opere di Emily Dickinson e Santa Teresa di Lisieux). Progetto e composizione (efficace, attento collage di testi) di Gabriella Bordin, Rosalba Legato, Antonia Spaliviero. Regia (dimessa ma funzionale) di Gabriella Bordin e Rosalba Legato (anche credibili interpreti). Musiche (rinascimentali) di Roberto Magri. Costumi e oggetti (ricercati) di Valentina Luzi. Produzione Settimo Voltaire, Torino.

Emily e Therese si incontrano dopo la vita nel luogo perfetto dell'eternità. È quello in cui hanno sempre creduto e dove hanno riposto, sin dalla vita terrena, la loro poesia e la loro santità. Vista da lassù la vita è qualcosa di estremamente limitato, fragile e quasi ridicolo. Nel raccontarsi scoprono quel percorso comune che, tra analogie e differenze, le ha condotte nello spazio dell'immortalità. La loro attuale condizione di spiriti liberi le fa tornare a tratti sulla Terra: esse riassumono il dolore umano nel rivivere la morte e le tappe salienti della loro vita, fino alla scelta della rinuncia ad ogni privilegio terreno. È così che avranno, infine, una riconferma che il loro chiudere le porte al mondo ha significato conquistare un universo poetico e spi-

rituale superiore al mondo stesso.

In una scena buia, con rare «americane» che illuminano il luogo dell'azione, il racconto a due voci si dipana piacevole e toccante, anche se non sempre di immediata comprensione. Il palcoscenico particolare di questo teatro, che «chiede» uno sfruttamento verticale degli spazi, in questo caso si dimostra particolarmente funzionale. *Franco Garnero*

Adesso Peter Pan abita nelle discariche

PETER PAN, di J.M. Barrie (1860-1937). Traduzione (buona) di Luca Fontana. Adattamento e regia (ingegnosità, fantasia) di Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi (uso felice di materiali poveri) di Gian Maurizio Fercioni. Musiche (gradevolmente parodistiche) di Fiorenzo Carpi. Luci (bene) Marcello Jazetti. Con Flavio Bonacci (interpretazione estrosa) e con Carla Chiarelli, Ruggero Cara, Giovanna Bozzolo (i migliori di un cast di buon livello). Prod. Teatro Franco Parenti.

Il mite, fantasioso, ironico J.M. Barrie sfruttò il suo filone d'oro del monello alato di Kensington (traendone racconti, romanzi e una commedia che ha avuto 12 mila repliche soltanto in Inghilterra) per vendicarsi con dolce perfidia di una mamma troppo smarrita nel ricordo del primogenito morto in tenera età per accorgersi di lui, e per sfogare letterariamente una voglia di paternità negatagli da madre natura, causa del fallimento del suo matrimonio. Alla filigrana psicanalitica si aggiunge, secondo la Shammah, un risvolto metaforico: Teradimai, il reame dell'immaginario infantile di Barrie, non può essere più, oggi, un non-luogo poetico popolato di fate e sirene, pirati e indiani, e i Perduti non son più bambini caduti dalle carrozzine di mamme distratte. I luoghi di Peter Pan sono oggi (come nelle commedie di Charlot) bidonvilles metropolitane dove i «perduti della società» — intendete allocchi, eccentrici, emarginati — continuano a vivere, tra discariche ed acquitrini, le loro regressioni sociali, che li accostano ai bambini.

Ecco dunque che — oltre il proscenio adibito a rappresentare il focolare vittoriano di dove prenderanno il volo i tre piccoli Darling sedotti da Peter Pan — tutto il palcoscenico sventrato del Teatro Parenti, immerso in un blu stellato, si configura come un ammasso di fognature, carcasse di automobili e scheletri di gru abitati da clochards. Se qui Peter Pan e i tre piccoli Darling incontreranno il pirata Gancio, l'indiano Giglio Tigrato, la Sirena, il coccodrillo e il lupo, è perché il bambino ch'è in ogni creatura umana è l'ultimo a morire.

Il risultato dell'operazione è stato uno spettacolo gradevolmente poetico, folto di spunti surreali ottenuti non già con sofisticate tecnologie, ma coi



trucchi artigianali del buon vecchio teatro: un montacarichi per il volo di Peter e dei Darling, il riflesso di uno specchio per la fata guardiana, travestimenti da carnevale per il cocodrillo temuto da Jas Gancio e per la cagna-bambinaia Nana, cavetti d'acciaio per l'ombra perduta e l'aquilone-mongolfiera di Wendy, un po' di sartiame per la nave pirata. Eppure, anche così la magia ha funzionato.

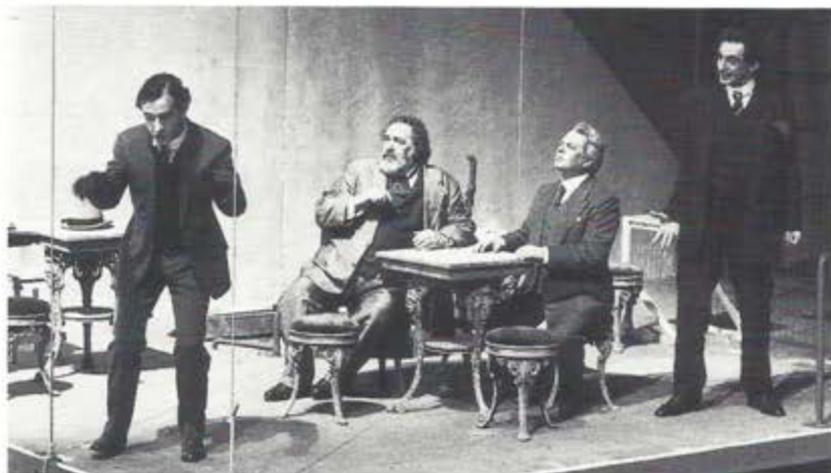
Scattante e acrobatico, con la sua faccia magra e arguta, Bonacci è stato il Peter Pan che ci voleva per questa «dilatazione» della favola. Con toni di capricciosa impazienza ha trasmesso bene la crudeltà innocente e la natura enigmatica della figurina di Barrie. La Bozzolo (che ha tenuto coraggiosamente la scena benché colpita da un grave lutto familiare) ha saputo rendere il fervore della Wendy ragazza e la malinconia della Wendy adulta. Tutta dignità vittoriana come Signora Darling e poi maliosa, argentea Sirena, la Chiarelli ha anche dimostrato di saper cantare bene. Il Cara è passato dai piagnistei di Tut-Tut alla tracotanza di Jas Gancio con consumata verve. Fresche e disinvolute la Senesi e la Martell nei ruoli dei due maschietti Darling e bene gli altri, specie il De Giorgi, burbero Mister Darling. *Ugo Ronfani*

Erodiade e la figlia contro l'odiato tetarca

HERODIAS. Testo (ben congegnato) di Rocco Familiari. Regia (accurata) di Giancarlo Nanni. Scene (moderne e funzionali) di Maurizio Fiorentini. Costumi di Laurence Carchereux. Con Manuela Kustermann (partecipe sensibilità), Stefano Santospago (solido e coerente), Lorenzo Alessandri (credibilmente irruente), Ivana Tozzi (promettente).

Ancora una volta il mito di Salomé, che ha affascinato Wilde e Strauss, Gide e Massenet, in *Herodias*, che ha debuttato al Teatro del Vascello di Roma per la regia di Giancarlo Nanni e che ruota su un insolito tessuto di solidarietà femminile e di segreta complicità tra la moglie di Erode e la giovane figlia, a cui essa va trasmettendo i segreti di una seduzione intesa come strumento di potere. Dominata dall'ansia di prolungare una bellezza che racchiude intelligenza e sapienza, Erodiade riversa su Salomé la sofferenza dei suoi timori segreti, dei suoi sogni turbati, del suo odio viscerale per il profeta, che l'azzanna con la visione di una laida vecchiaia. E trova in lei l'appoggio prezioso e forte di un giovane virgulto che cresce consapevole del suo fascino, determinata a servirsi per liberare la madre dagli attacchi persecutori del Battista. Un intrigante filo psicologico lega strettamente l'ossessione di bellezza di Erodiade all'evolversi cinico e sicuro di Salomé, oggetto a sua volta dei desideri del tetarca, e poi ancora alla passione inconfessata di Jokanaan e al fascino in cui egli stesso sembra immobilizzare l'arroganza di Erode. Il testo di Rocco Familiari, attingendo ad eventi tramandati dai Vangeli e da altre fonti, innesca un gioco di sentimenti, di ripulse, di conflitti di potere, all'interno di una natura umana che egli cerca di riportare in superficie dalla cristallizzazione del mito. E lo fa, peraltro, sconvolgendo la stessa sequenza temporale degli eventi.

Lo spettacolo si apre su un'Erodiade, interpretata da Manuela Kustermann, di vulnerabile fragilità e di nevrotico narcisismo, che teme il potere corrosivo della luce sulla sua pelle e che, nello sguardo adorante di un eunuco punito del suo amore per lei con la mutilazione della lingua e della sua virilità, insegue come attraverso uno specchio incorniciato il fulgore di una bellezza ancora intatta. Accanto a lei Ivana Tozzi, al suo debutto, è una Salomé di avida innocenza e di dura fierezza. Mentre Stefano Santospago rende con credibilità di sfumature un tetarca turbato il cui potere si arresta davanti alle predicazioni oscure del Battista. E a sua volta Lorenzo Alessandri è un Jokanaan pericace e sprezzante. La narrazione, coi suoi ritmi eleganti e curati, forse un po' troppo lenti e perfino verbosi a tratti, va facendo di questa *Herodias* un grumo tormentato di ferite reciprocamente inferte. *Antonella Melilli*



LA PAZZA DI CHAILLOT CON LA GUARNIERI

Ronconi ha fatto incontrare Giraudoux e Bertolt Brecht

UGO RONFANI

LA PAZZA DI CHAILLOT, di Jean Giraudoux (1882-1944). Traduzione (discreta) di Piero Ferrero. Regia (brechtiana) di Luca Ronconi. Scene (strutture metalliche) di Carlo Giuliano. Costumi (parodistici) di Carlo Poggioli. Musiche (citazioni dal folk) di Paolo Terni. Con Annamaria Guarnieri, protagonista appassionata e autorevole, e altri 25 attori tutti impegnati, fra i quali Luciano Virgilio, Paola Bacci, Claudia Giannotti, Virgilio Zernitz, Luca Zingaretti, Mauro Avogadro, Piero Di Jorio, Riccardo Bini, Daniela Margherita, Walter Malosti, Franco Mezzera, Carlo Montagna, Gabriella Zamparini. Prod. Stabile di Torino.

La folle de Chaillet è l'unica pièce sociale di Giraudoux, scritta sotto l'occupazione tedesca e rappresentata da Jouvett e dalla Moreno nella Parigi liberata alla fine del '45, morto l'autore, e ripresa adesso da Ronconi per «ripararsi» dalle fatiche del Kraus al Lingotto. Il Cenciolo, eroe positivo, spiega alla Pazza: «C'è un'invasione, contessa. Il mondo non è più bello, è infelice. Troppa puzza di petrolio... L'età degli schiavi incombe, siamo gli ultimi uomini liberi». Dunque, attualità di Giraudoux. Che Ronconi evidenzia con puntiglio. Sottolineando da un lato l'aspetto apocalittico della pièce, quasi a stabilire un asse Kraus-Giraudoux (ecco difatti una Parigi irrecognoscibile, senza i caffè del Seizième disegnati da Berard per Jouvett e ripresi da Strehler nel '54, come un meccano scenico da Lingotto: tralici metallici, ascensori per le Pазze, argani con gli abbiotti Speculatori appesi in aria), e dall'altro non esitando ad accostare — sul che ci sarebbe da discutere — il divertissement aristofanesco al teatro epico-popolare di Brecht. Litterateur mondano, ricreatore di miti, maestro del realismo fiabesco, jongleur della lingua, l'ultimo Giraudoux aveva coltivato una sorta di anarchismo intellettuale nei confronti della Terza Repubblica, quella delle Duecento Famiglie del paleocapitalismo. Di qui a considerarlo un Brecht sur Seine c'era un passo, che Ronconi ha fatto senza troppe esitazioni. E così una pièce che era féerie, gioco di poeta, apologo consolatorio, invenzione burlesca e satira allegramente pungente (secondo le definizioni dei critici al debutto; e come la ricordavo io stesso nella versione del '65 al Tnp con Edwige Feuillère) è stata letta come il prosieguito dell'*Opera da tre soldi*. Dimenticando un po' per strada che l'umanesimo sorridente e ironico del «borghese» Giraudoux non è quello epico-rivoluzionario di Brecht (e che gli è estraneo il nichilismo apocalittico di Kraus o l'angoscia metafisica di Kafka e Beckett). È questo il rilievo di fondo che mi sento di muovere e che si riferisce soprattutto alla prima parte dello spettacolo, con la congiura degli Speculatori contro il Vieux Paris: dove le battute son declamate dai quattro (il Presidente, Di Iorio; il Barone, Mezzera; il Finanziere, Zernitz e il Prospettore, Avogadro) come fossero sulla scena didattica del Berliner Ensemble, e l'andare contro le finezze conservative del testo si esprime attraverso songs parodiati. Superfluo dire che Ronconi è troppo fine eseguito per accontentarsi di una lettura unidimensionale: e difatti, fortunatamente per tutti, il «tono» di Giraudoux s'affaccia nel finale della prima parte, con la «reverie» amorosa di Irma la Sguattera (la brava Daniela Margherita), e ampiamente emerge nella seconda, con il processo che le quattro Pазze (accanto alla Guarnieri la Bacci, splendida Folle di Passy tutta mitomanie sospirose; la Giannotti, autoritaria e rigorista Pazza della Concorde e la Zamparini, forse meno in parte come Folle di Saint-Sulpice) muovono agli Speculatori, destinati a finire con la genia dei Delegati agli affari petroliferi, dei Pubblicitari e delle Mondane in fondo alla botola-sepolcro mostrata alla Contessa dal Fognaiolo (il giovane, valente Zingaretti), dopo il processo celebrato dal buon popolo di Parigi, con il Cenciolo (un ottimo Virgilio), nel ruolo sarcastico di difensore dei bricconi attirati in trappola dall'odore del petrolio. Dal momento in cui arriva in ascensore insieme a dieci gatti, la méche rossa sulla grigia, scarruffata capigliatura e un mascherone da Sarah Bernhardt, fino a quando pronuncia la sentenza finale («Vedete? Basta una donna di buon senso e tutto torna in ordine»), mentre, su ritmi da operetta, riemergono dal sottosuolo, liberati, con barbe e calvizie da scienziati positivisti, Pasteur e gli altri Benefattori dell'Umanità, nel tripudio di tutti gli Uomini Buoni (artigiani e venditori ambulanti, giocolieri e cantanti di strada sagacemente abbigliati come fantasmi delle maschere dell'arte), dal principio alla fine la Guarnieri domina con passione generosa il suo personaggio. □

Naufragi sentimentali del povero Ulisse

CAPITAN ULISSE (1924), di Alberto Savinio. Regia (estro misurato) di Mario Missiroli. Scene e costumi (buone citazioni saviniane) di Sergio D'Osimo. Musiche (efficaci) a cura di Mario Modestini. Con Virginio Gazzolo (straniamenti ironici), Ilaria Occhini (ottima cesellatura di tre ruoli), Gianni Forte, Giuliana Calandra, Ennio Groggia, Antonio Francioni. Prod. Stabile di Palermo.

Questo *Capitan Ulisse* dello Stabile palermitano è uno spettacolo dignitoso, che si avvale di un regista inventivo come Missiroli, di due ottimi interpreti come la Occhini e Gazzolo e di un impianto scenico di Sergio D'Osimo che alla funzionalità associa il gusto di citazioni dalla pittura di Savinio; inoltre offre la sorpresa di un giovane caratterista, il Forte, che nel ruolo del giovinetto Telemaco tratteggia un Gianburrasca dell'Ellade imparentato con il Victor di Vitrac. Aggiungiamo che l'allestimento ha un segno culturale di rilievo in quanto ripropone del riscoperto Andrea de Chirico, in arte Alberto Savinio, un testo sfortunato, che il Teatro d'Arte di Roma diretto da Pirandello avrebbe dovuto rappresentare nel '24 ma che non andò in scena perché la compagnia si sciolse poco dopo. Un testo aderente alla «drammaturgia del mito» tipica del Novecento (da D'Annunzio a Hofmannsthal, da Cocteau a Gide, da Giraudoux a Sartre, a Morselli, a Rosso di San Secondo) e indicativo della scrittura di Savinio, ondeggiante fra classicismo e modernità.

Sulla falsariga omerica, Savinio traspone in età moderna: Ulisse è un capitano di lungo corso degli anni Venti, l'Alato Mercurio è un aviatore con il casco di cuoio e gli occhiali dei primi trasvolatori, le ancelle di Circe intrattengono la ciurma (s)vestite come entreineuses. Telemaco è abbigliato alla marinara e l'apparato vestimentario delle tre apparizioni affidate alla Occhini — Circe, Calipso e Penelope — è quello di un bel *masqué*. Missiroli — anche se stavolta è meno irridente del solito, accontentandosi dell'ironia sorridente del testo — ci mette anche del suo, naturalmente: come quei Proci finiti a pistolettate e a lupara, con doppio coro siciliano di mafiosi in coppola e prefiche in nero. Chi abbia in mente la pittura di Savinio può immaginarsi l'impianto scenico di D'Osimo: la prua di una nave piantata sul palcoscenico, chiusa da un secondo sipario rosso fuoco e contornata da elittiche file di palchi di un teatro all'antica che s'aprono su un mare e un cielo da pittura metafisica. Il tutto completato con una statua di Minerva, il frontone di un tempio e un archeologo capitello. L'avventura di Ulisse si consuma in questo décor piacevolmente sofisticato, ed è tutta concentrata sui guai cui il navigatore va incontro con le sue donne: Circe, Calipso, Penelope. Finché sceglie la libertà, per vivere finalmente la sua vita senza più soccombere agli dei, al fato e alle femmine: via per la platea, insieme allo spettatore in *frak* che da uno dei plachi ha seguito — sornione come l'autore — tante amoroze vicissitudini.

Virginio Gazzolo ha capito che il non-messaggio dell'antieroe Ulisse era in questa fuga verso una libertà senza grandezza e senza illusioni; e ha dato al suo personaggio l'impronta di uno scetticismo sorridente, appena velato dalla stanchezza. Attrice colta, presenza ammaliatrice, dicitrice finissima, Ilaria Occhini ha invece puntato le sue carte sulla dimensione teatrale della parabola di Savinio, cesellando le sue tre figure femminili con garbata ironia. U.R.

CIVIDALE - La prossima estate verrà ospitata una rassegna di teatro della Mitteleuropa: hanno aderito Austria, Repubblica ceca e slovacca, Ungheria, Jugoslavia, oltre, naturalmente, all'Italia.



**AMORETTO, REGIA DI CASTRI,
CON UN'OTTIMA BERTELÀ**

Da una storia *larmoyante* un capolavoro di Schnitzler

AMORETTO di Arthur Schnitzler (1862-1931). Traduzione (bene) di Paolo Chiarini. Regia (magistrale) di Massimo Castri. Scene e costumi (iperrealismo d'epoca) di Maurizio Balò. Musiche (pregevoli) di Bruno de Franceschi. Con Sara Bertelà (splendida protagonista), Alarico Salaroli (ottimo), Maria Michela Ariis, Bruna Rossi, Luciano Roman, Mauro Malinverno, Silvano Melia (tutti persuasivi). Prod. Ater Emilia-Romagna.

Un Castri tenero e pensoso dietro una lucidità ironica, lontano dagli inferni genetiani di *Le serve*, deciso a lavorare con attori delle ultime leve. Una giovane attrice, la Bertelà, che trova l'autorità di una primadonna, per via di sensibilità e intelligenza. Un cast di livello con il «veterano» Salaroli che tratteggia benissimo la figura di un padre e tre emergenti di promettente avvenire: il Roman, il Malinverno e la Ariis. Ma, soprattutto, un testo quasi centenario, con quattro versioni cinematografiche, una con Romy Schneider, apparentemente appartenente al teatro *larmoyant*, con una dolce fanciulla sedotta e abbandonata, e che ha invece — come Castri ha mostrato — tutte le qualità del capolavoro. Quanto basta, insomma, per dire che l'Ater Emilia-Romagna ha messo in cartellone una produzione insieme degna artisticamente e di prevedibile presa sul pubblico. *Liebelei* viene da Castri letto con rispettosa attenzione al sottotesto, dove si dà libero corso al gioco dei sensi, delle passioni e delle illusioni amorose. Ed ecco allora che la storia tardoromantica destinata a commuoverci diventa una vivisezione inesorabile di figure umane e di due contesti sociali, uno borghese e l'altro popolare. Narratore pietoso, Schnitzler non rinuncia tuttavia ad adoperare il bisturi di «medico delle anime», a introdurre nella «novella» di un amore finito male la pratica psicanalitica su cui, a quei tempi, indagava Freud. Il quale — come sappiamo — lo stimava e lo temeva insieme, per una sorta di «paura del sosia».

Balò offre una cornice scenica acconcia: due interni viennesi fin de siècle, l'appartamento lussuoso di Fritz e la casa modesta dove Christine vive col padre violoncellista all'Opera, incorniciati entrambi in un ovale di proscenio, che è come una lente di ingrandimento sul passato. Christine (la Bertelà) aspetta in lacrime da tre giorni notizie di Fritz, facoltoso studente (atto terzo). Con Fritz (il Roman), con il suo amico di baldorie Theodor (il Malinverno) e con Mizi, modista disinibita ma dal cuore limpido (la Ariis), Christine aveva trascorso un'allegria serata che aveva alimentato in lei l'illusione di essere amata dallo studente (atto primo). In realtà la serata era stata organizzata dall'intraprendente Theodor perché Fritz dimenticasse una relazione tumultuosa con una misteriosa Signora, il cui marito viene a dire al giovane che ha scoperto la tresca e che esige riparazione. Prima del duello, confuso, Fritz va da Christine — che per lui è soltanto un «amoretto» — e dà l'impressione di essere conquistato dalla sua devozione (atto secondo).

L'idillio, appena abbozzato, si tramuta però in tragedia quando la povera Christine apprende da Theodor, da Mizi e dallo stesso padre che Fritz è morto in duello per la rivale sconosciuta. «E io, allora? Cosa sono io?». Si strazia, ferita a morte nei sogni e nella dignità, aggressiva verso chi vorrebbe consolarla, sarcastica anche verso se stessa. E se ne va, sorda ad ogni richiamo, forse verso la morte. In ogni caso, verso la morte delle illusioni perdute. E qui, nella scena finale, dopo avere sorriso, pianto e urlato, la Bertelà tocca quella perfezione interpretativa che dicevo. Ugo Ronfani



Sola con la propria follia nella Spagna di Franco

GIÙ, scritto e diretto da Luigi Gozzi, da un racconto di Eleonora Carrington (Adelphi ed.). Con Marinella Manicardi, Gaetano Marino, Francesca Ballico ed Elena Carloni (bravi, impegnati). Teatro delle Moline, Bologna.

In un teatrino-club di 60 posti nella Bologna vecchia (teatrino del quale la municipalità ha finalmente promesso il restauro) Luigi Gozzi — studioso di psicanalisi, drammaturgo, regista — anima l'unico esempio di teatro psicanalitico esistente in Italia (vedere *Hystrio* n. 1 del 1991). Egli ha «scommesso», in altre parole, sulla possibilità di proiettare in palcoscenico le patologie individuali sulle quali indaga la psicanalisi.

Giù è il terzo spettacolo del progetto, dopo *Il caso di Dora* e *La doppia vita di Anna O.*, desunti direttamente dalle carte di Freud. Seguirà *L'armonia universale*, sulla figura del medico austriaco, geniale e cialtrone, Franz Anton Mesmer il quale, nel clima della Rivoluzione francese, teorizzò intorno al magnetismo animale e al rapporto fra malato e terapeuta, anticipando singolarmente il transfert.

La fonte di questo spettacolo è un racconto scritto in francese nel '46, lodato da Bréton e tradotto in Italia nel '79, di cui è autrice Eleonora Carrington, pittrice e scrittrice inglese che negli anni Trenta aveva frequentato i surrealisti, s'era accompagnata a Max Ernst e quando, scoppiata la guerra, il suo compagno venne deportato, riparò in Spagna, s'infilò nel tunnel di una crisi psicotica, venne internata in manicomio nella fase più acuta del male e curata dal direttore dello stabilimento con i vecchi metodi in uso allora. Il racconto è la cronaca della malattia, caratterizzata da un rapporto profetico-apocalittico fra il disordine mentale della paziente e il flagello della guerra, e da una rivolta rigida, aggressiva contro tutto e tutti, il proprio corpo, gli infermieri, il mondo intero. Gozzi ha evitato un'esposizione lineare e oggettiva del caso e, annullando il gioco delle parti, ha proiettato — in un disegno drammaturgico frantumato, forse arduo per lo spettatore ma efficace — le ossessioni di Eleonora su tutti e quattro gli attori in scena, che se le assumono in un vorticoso scambio di situazioni e di frasi. La scena è a cuneo, grigia e profonda, con porte tagliate nel nero, e oggetti che «piovono» dai soffitti mobili, anch'essi sospinti sinistramente «giù» verso un abisso dove la follia distruttiva di Eleonora colloca la Nuova Gerusalemme. Primattrice delle Moline dopo una laurea in

lettere, Marinella Manicardi ha acquistato un'autorità indiscutibile come interprete di questo tipo di teatro ed è brava nel rendere, con una vocalità e una gestualità efficaci, il dolore di Eleonora. Il Marino, giovane autore-attore sardo, la Carloni e la Ballico rivelano, dal canto loro, una maturità interpretativa degna di nota. Ugo Ronfani

Giocare con il pubblico tra le allegorie del Masque

MASQUE DEGLI ULTIMI GIORNI DELL'ANNO, testi (divertenti) di Giampiero Alloisio e Tonino Conte. Regia (creativa) di Nicholas Brandon. Scenografia (collagistica) di Emanuele Luzzati e Eva Pollio. Costumi di Bruno Cereseto e Daniele Sulevic. Musiche di Bruno Coli. Canzoni di Giampiero Alloisio. Con Enrico Campanati, Veronica Rocca, Vanni Valenza, Aldo Amoroso, Consuelo Barillari, Rita Falcone, Anna Recchimizzi, Giampiero Alloisio, Claudio Nocera, Pietro Fabbrì, Rosanna D'Andrea, Bruno Cereseto, Daniele Sulevic, Laura Cappelluccio, Roberto Serpi, Gaddo Bagnoli, Rosanna Bagnoli, Giuliano Fosati, Lorenzo Anelli, Francesca Corso (tutti bene). Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Recitare giocando o giocare recitando, per il Teatro della Tosse la ricetta non cambia, anzi cimentandosi con un tipo di teatro che prevede il mescolarsi di attori al pubblico, cioè con il *masque*, va a nozze.

Sfilano quattro carri allegorici, che rappresentano le attuali tipologie del panorama teatrale: Teatro di ricerca, Teatro mattatoriole, Teatro della commedia dell'arte e Teatro classico (rappresentato forse con una forzatura, con un gusto dantesco). Vengono proposti al pubblico quattro trofei (la fama, la noia, la sovvenzione e il pubblico) da attribuire rispettivamente alle quattro rappresentazioni, il tutto viene abilmente coordinato da un *master of revels* e ritmato da «il falciatore» (tempo e morte).

Coinvolgendo alcuni spettatori nella rappresentazione e costumandoli come *masquers* (in pratica forza lavoro chiamata a spingere i carri e a fare da spalla alle gag degli attori) viene ricreato un gradevole ma non originale passatempo. Se infatti possono essere apprezzati sia l'idea del gioco che le prestazioni attoriali e il lavoro registico, la consistenza drammaturgica dello spettacolo avrebbe dovuto essere realizzata con maggior spessore di idee. *Cristina Argenti*

Un barone siciliano malato immaginario

IL MALATO IMMAGINARIO (1673), di Molière. Regia (come una farsa siciliana) di Turi Ferro (anche ottimo Argante) con il figlio Guglielmo. Scena (imponente) di Stefano Pace. Costumi (stilizzazioni eleganti) Mariolina Bono. Con Fioretta Mari, Mico Cundari, Ileana Rigano, Franco Diogene, Nicoletta Robello, Cinzia Zadykian, Benito Carta, Francesco Meoni, Fiorenzo Fiorito e Luigi Bagnato. Prod. Francesca Ardenzi.

Davanti alla versione siciliana del Ferro padre e figlio, che ha trasformato Argante in un barone dell'epoca dei viceré, stremato dall'età, è giocoforza dimenticare le versioni «classiche» del *Malato immaginario*. Il rapporto fra Argante e la malattia è non già minuziosamente esplorato, ma dato per acquisito. Si esprime come sommaria variazione sul tema, mentre viene focalizzato in grottesco il naufragio dell'età, la fredda solitudine di un vecchio pauroso ed egoista che si rifugia nella malattia come nel grembo materno, per essere coccolato, mentre intorno a lui continuano a vorticare umane follie: una moglie avida dei suoi beni, una figlia innamorata, la supponenza di medici e



per contro, in positivo, il malizioso buonsenso di una serva e il ruvido affetto di un fratello. Diciamo, semplificando, che il testo di sieur Poquelin viene qui scarnificato, fino alla scheletrica essenzialità di un canovaccio. Intreccio e azione sommano lo studio del carattere; siamo al dinamismo colorato e vivace di una commedia per attori mentre il proposito di descrivere, attraverso la camera da letto di Argante, una certa Sicilia di pigri contadini induce la regia ad introiettare residui del teatro naturalistico. Resta che l'allestimento — su questo conviene essere chiari — si discosta non tanto dal plot del *Malade imaginaire*, sostanzialmente rispettato (anche se nel letto della finta morte si infila, insieme ad Argante, anche il fratello Bernardo, fratone da novellistica medioevale; e nel finale la conversione alla medicina del vecchio si esprime con un vindice clistere ai danni del farmacista: novità rispetto all'originale); quanto dalla delicata e preziosa trama delle invenzioni psicologiche che Molière aveva tessuto intorno all'impalcatura caricaturale.

Per dirla tutta, siamo al dispiegamento vigoroso e continuo di tutti gli effettoni della farsa in grottesco: come sottolineano i costumi e il trucco di Purgone e dei Diaforetico padre e figlio, e la scena del falso medico poliglotta, che strappa Argante dal nefasto incantesimo dei suoi malanni inventati parlando il russo, lo spagnolo, il fiorentino e il romanesco. In questa scena l'estrovertita Fioretta Mari dà fondo alle sue risorse istrioniche. Ferro attore si concede finezze sconosciute al regista. Il suo Argante è un nobiluomo viziato, egocentrico e pavido sottratto alle pagine del *Gattopardo* per movimentare una «commedia all'italiana» destinata al video. In questa dimensione non manca di fascino, al contrario, perché lo vediamo, molliccioso e piagnucoloso, addormentarsi come un bebè fra le braccia della infida moglie (colorita prestazione della Rigano) o fare bolle di sapone a scopo terapeutico. U.R.

I violini stregati di Barberio Corsetti

IL LEGNO DEI VIOLINI, di Giorgio Barberio Corsetti, anche regista-scenografo (espressionismo, iperrealismo metafisico) e (efficace) interprete. Musiche (sottofondi ritmici) di Daniel Bacalov. Con Duarte Barrilaro Ruas (originalità mimica), Alessandro Lanza e Federica Santoro (sperimentalismo gestuale).

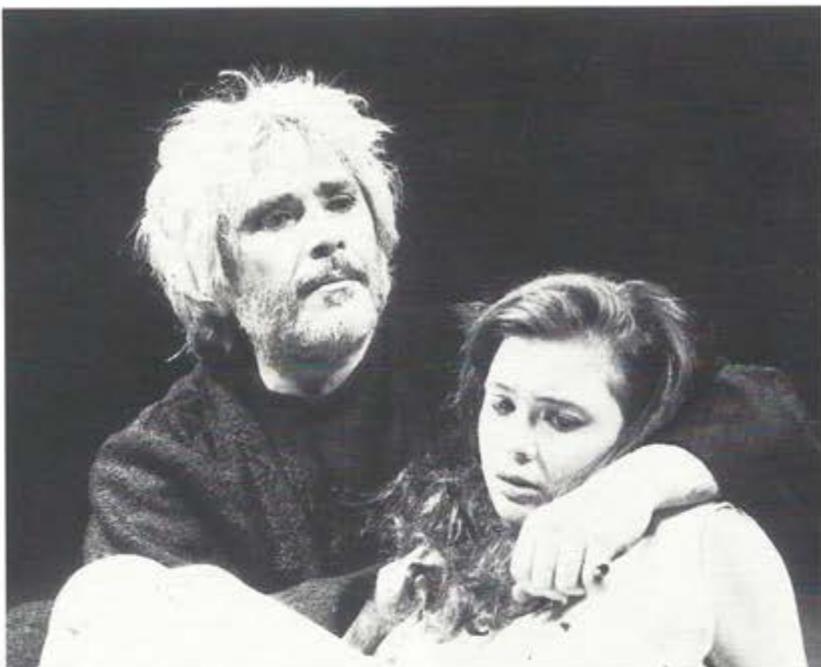
Anche se *Il legno dei violini* si presenta come un

compendio del lavoro di Corsetti, e dunque è costruito con citazioni e redits, i 70 minuti dell'insieme sono di una compattezza espressiva non comune, s'impongono per il ben risolto incontro tra un plot narrativo in forma di parabola kafkiana e una sintassi di continue invenzioni sceniche. Le innervature del testo — ridotto all'essenziale, come un libretto d'opera — sorreggono un linguaggio gestuale caratterizzato, come in tutti i lavori di Corsetti, da trasferimenti di immagini tra il video (in questo caso cinque schermi impilati in verticale a destra del palcoscenico) e la scena (un cubo di cui si vedono inizialmente uno spigolo e due facce, e che in seguito, con rotazioni varie, viene presentato nel suo interno, sezionato da una parete mobile e inclinata, scomposto e ricomposto a simulare stanze di un labirinto, con porte e finestre insidiose come botole e trabocchetti, di dove si affacciano e gestiscono i quattro attori-acrobati). Il titolo parafrasa quel verso di Rimbaud (*Io è un altro; che colpa ne ha l'ottone, se ne fanno trombe?*) per diventare: *Che colpa ne ha il legno, se ne fanno violini?* E allude, mi è parso, alle «fragilità», preziose ma inquietanti, della segreta natura umana, dentro l'involucro del corpo: tema che è in fondo alla storia, assai banale in apparenza (un uomo anziano, autorevole, ha perso una borsa contenente forse documenti, forse denaro, e per ciò stesso si trova privato della propria identità, smarrito nel doppio labirinto del tempo e dello spazio) ma dilatata fino a diventare — con il crollo degli equilibri fisici e lo stravolgimento della legge di gravità, come accade nei sogni, o negli incubi — rappresentazione allegorica dello smarrimento dei sensi, della ragione e del rapporto col mondo. Siamo proprio, come si vede, al cuore di un racconto praghese di Kafka, tanto più che la perdita della borsa (dell'identità, del potere...) accende tensioni con gli altri tre personaggi, in un'atmosfera di sospetto. Il vecchio — che ha un nome biblico, Elia, e che Corsetti drammaticamente «caricatura» con svenimenti e cadute — deve difendersi dal segretario Assalonne, apparentemente sottomesso, in realtà aggressivo (frenetica interpretazione del Lanza), dalla Signorina, una inquieta sensitiva (la Santoro, dotata di una straordinaria carica interpretativa) e il Vicino, un immigrato del Terzo Mondo, che s'inventa tutti i mestieri della terra, portiere d'albergo, sarto, impresario edile, e si esprime con orientale gestualità rotta da scatti felini (il portoghese Barrilaro Ruas, funambolo di classe). U.R.

Un Pinter per i giovani fra pessimismo e pietà

IL GUARDIANO, di Harold Pinter. Traduzione (discorsiva) di Elio Nissim e Laura Del Bono. Regia (attenta) di Paolo Meduri. Scena (elementare) di Fabrizio Foccoli. Con Guido Castiglia, Giancarlo Preati e Beppe Rosso (molto impegno, qualche inesperienza). Prod. Ctb.

Riecco *The Caretaker*, la pièce che, coronata dal premio dell'*Evening Standard*, spalancò a Pinter, nel '60, le porte del successo. Mi attiravano l'originalità e l'azzardo dell'iniziativa: proporre la drammaturgia pinteriana — articolata com'è, secondo la definizione di Almansì, «sull'oscurantismo e la menzogna» — ad un pubblico giovane: *Il guardiano*, difatti, è prodotto dal settore Infanzia e Gioventù del Centro teatrale bresciano. Ma Pinter, lo spietato anatomista, è autore adatto alle tenere anime dei giovani? Visto lo spettacolo, la risposta è: «perché no?». Certo, con *The Caretaker* siamo in prossimità di Beckett, il colore della pièce è il nero non il rosa; dai muri scrostati dove convivono, senza mai comunicare se non per dissociazioni glaciali, i fratelli Aston e Mick e Davies il vagabondo, trasudano una inguaribile solitudine. Ma c'è anche in Pinter — particolarmente in questa sua quasi dikensiana indagine sul mondo degli emarginati soprattutto, una malcelata pietà per l'uomo, una solidarietà segreta verso la nuova e vera povertà, quella dell'alienazione dell'individuo nella società moderna. E si dà il caso che questi valori, in altri allestimenti seppelliti sotto il sarcasmo o il



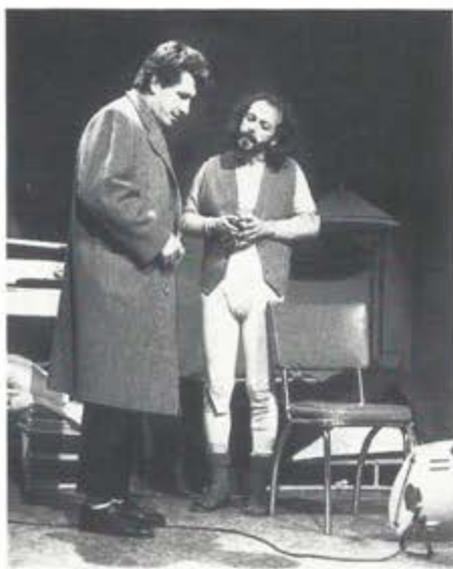
ALLESTIMENTO DI TATO RUSSO A NAPOLI

La Tempesta: un vortice nel profondo della coscienza

LA TEMPESTA (1611) di Shakespeare. Regia e scene (ricerca metafisica) di Tato Russo, anche nel ruolo (efficace gravità) di Prospero. Costumi (sfarzo, eleganza) di Giusi Giustino. Musiche (elaborazioni ispirate, incisive) di Patrizio Marrone. Movimenti coreografici (modern dance) di Aurelio Gatti, anche ottimo Caliban. Con Hal Yamanouchi e Gianna Beduschi (estrosi Ariel «a incastro»), Romita Losco, Massimo Sorrentino e Ernesto Mahieu, Fernando Siciliano, Antonio Ferrante, Marcello Romolo, Franco d'Amato, Luciano Nozzolillo, Tino Cervi, Alberto Angrisani e altri attori e cantanti. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

Non esiste più, se mai è esistito, un codice obbligato per rappresentare Shakespeare. Ed è giusto, perché il teatro è libertà, che ci si possa sempre misurare con *La Tempesta*, anche se con questo testo si sono cimentati, da noi, uomini di teatro come Eduardo, traducendola, Strehler o De Berardinis. Nessuna obiezione di principio, perciò, per questo allestimento al restaurato, splendido Bellini; tanto più che lo spettacolo è coerentemente pensato, solidamente strutturato, scenicamente inventivo.

I suoi pregi? Un approccio non convenzionale, una struttura allegorico-poetica al centro della quale — riferisco le intenzioni di Tato Russo — la grande nave del Teatro veleggia verso un'isola-che-non-c'è, se non nella coscienza del poeta e del pubblico. E così la feerie avventurosa, ispirata al vecchio William dal naufragio del Sea Venture alle Bermude e dalla lettura del libro di Montaigne sui cannibali, diventa *morality play*, anzi Mistero medioevale. Il «prologo a mare», pezzo di bravura della seconda edizione strehleriana, è soltanto l'agitarsi di un velario; son sparite le intrusioni della Commedia dell'Arte (anche se è resa in napoletano la lingua bassa di Stefano e Trinculo). La vera tempesta esplose dopo il naufragio, interiorizzata: evento metafisico supremo, vortice della memoria e turbamento, appunto, della coscienza. E se l'isola è lo spazio della ragione e della morale, Prospero, come lo rappresenta Russo, è più signore del Pensiero e dio di cristiana memoria che gran mago di eventi arcadici: ordina l'attività dello spirito (Ariel è un «doppio», uomo-donna, e si riproduce per manovrare le macchine dei rumori su tralicci ai lati del palcoscenico proteso in pedana verso la platea), e alla ragione sottomette il mostruoso uomo-pesce Caliban, figlio delle tenebre. Ne viene uno spettacolo epico-didattico, austero, monumentale e — *engagement* ideologico a parte — dalle risonanze brechtiane, che sarebbe piaciuto — penso — a Copeau o a Vilar. E se c'è qualche tempo lungo e qualche enfasi recitativa, le invenzioni registiche sono numerose, plausibili e suggestive. Oltre al gioco linguistico, alle suggestioni coreografiche di un Ariel che si muove come un androgino bianco e polimorfo e si moltiplica all'infinito, noterò tra gli effetti di presa sul pubblico la doppia recitazione dal vivo e registrata, alla Carmelo Bene, di Tato Russo, le clowneries delle tavole imbandite per i naufraghi, la loro apparizione come manichini del potere nei costumi elisabettiani di Giustino, il teatrino barocco evocato da Prospero e sospeso in aria dove si cantano arie pastorali, la calata dal graticcio di un organo e di grandi ali bianche nella scena del perdono concesso ai nobili malvagi, il finale del ritorno per mare con una quinta che diventa vela e la pedana della rappresentazione che si alza come il portellone di una nave. Molto efficace anche la rumoristica a vista, con le macchine azionate dagli Ariel biancovestiti: e tanto bisogna elogiare l'esordiente Patrizio Marrone per l'ingegnosa integrazione delle parti musicali con gli effetti sonori, in un recupero del gregoriano, dell'opera barocca e di melodie d'epoca destrutturati e ricomposti con le tecnologie elettroniche. E dunque, preso atto che lo spettacolo ha una forte presa sul pubblico, credo di poter definire questa *Tempesta* una operazione non solo lecita, ma illuminante e stimolante, che onora la scena napoletana. Ugo Ronfani



grottesco, in questo allestimento «pulito», con le sue ingenuità ma anche con i suoi fervori, emergano con quasi programmata chiarezza dentro lo schema dell'apologo, che non era del resto estraneo alle intenzioni di Pinter. Debbo aggiungere che la regia di Paolo Meduri — attento ai tropismi della sottoconversazione, allo strazio di una discorsività alienata, all'eloquenza del non detto; appena un po' appoggiata su qualche effetto di populismo scenico — coglie la natura e i significati del dramma. I tre giovani interpreti recitano con impegno, soltanto a tratti scivolano in una caratterizzazione di prestiti attoriali: il Castiglia è un Davies mingherlino, lagnoso, insinuante e ostinato nel suo fallimentare disegno; il Rosso ha giuste esplosioni di ottusa violenza nel ruolo di Mick e il Previati sa rendere l'atonia da rottame umano di Aston. *N.F.*

Lina Sastri, l'orfana che diventa Medea

MEDEA DI PORTAMEDINA, di Francesco Mastriani (1819-1891). Adattamento con musiche di Armando Pugliese, anche (abile) regista. Musiche (melodramma, folk) di Antonio Sinagra. Scene (all'antica, in un contenitore moderno) di Bruno Buoincontri. Costumi (stilizzazioni d'epoca) di Silvia Polidori. Coreografie (efficaci) di Raffaella Giordano. Con Lina Sastri (superlativa) e con 19 (bravi) attori in 50 ruoli. Prod. Lucio Mirra - Compagnia Teatro Popolare di Napoli.

Spero che questo spettacolo arrivi al Nord (magari con qualche adattamento linguistico che renda più accessibile il napoletano stretto, e qualche correttivo all'impianto scenografico). E questo perché l'operazione (portare un feuilleton di Mastriani sulla scena) è una intelligente proposta di rinnovamento in senso autenticamente popolare dell'anemica commedia musicale. Perché una partitura di prim'ordine e una regia vitalissima, che spiano melodramma e folk, la tragedia greca e la sceneggiata, ripropongono le antiche virtù del teatro napoletano e le risorse inventive di attori schietti. E perché troviamo una splendida Lina Sastri, tutta vibrante di verità, degna di essere accostata ad una Magnani e ad una Papas. Cioè un'attrice antica e moderna, che «brucia» con le passioni del suo personaggio assunto nel profondo dell'anima. Che la Sastri sia riuscita a «scoprire» nel granito della tragedia greca questa Medea del quartiere napoletano di Portamedina, che uccide come la sposa di Giasone la creatura avuta dall'amante dal quale è stata ingannata (il fatto di cronaca è in antiche carte processuali prima che nel racconto insie-

me realista e visionario del Mastriani), questo è uno dei miracoli permessi soltanto alle grandi interpreti. E non importa se, intorno, agiscono le antiche finzioni del palcoscenico: la verità è tutta là nell'interprete, in Lina Sastri nel vestito vermiglio dell'amore e della disperazione, mentre varca le soglie della chiesa dove presenterà il suo orrendo regalo di nozze allo scritturale fedifrago in procinto di sposarsi, il cadaverino della loro creatura strangolata.

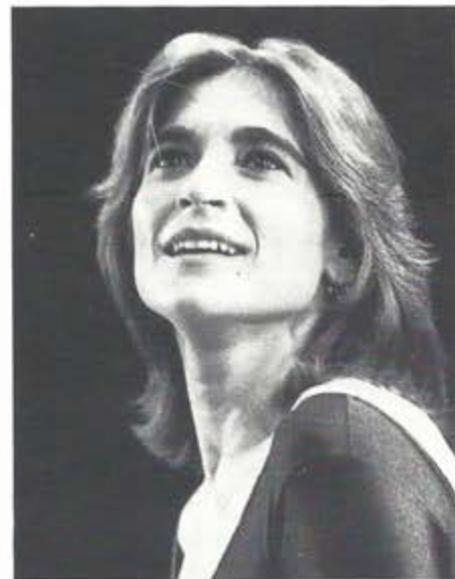
Ecco il caso di un maltrattato romanziere di appendice (107 furono i libri del Mastriani, fra cui ricordate tutti *La cieca di Sorrento* o *La sepolta viva*; dal che ebbe la miseria e l'irrisione della cultura ufficiale, prima di essere riabilitato da Croce) che viene per così dire salvato dal proprio personaggio: un miracolo anche questo al quale hanno assistito gli spettatori del Diana. Lo sforzo produttivo della famiglia Mirra, proprietaria di questo «mitico» teatro napoletano un tempo destinato soltanto al varietà e alla sceneggiata, è considerevole con otto cambi di scena a vista, 19 attori in 50 ruoli, 30 orchestrali e due cori che hanno registrato la partitura di Sinagra (arie, recitativi, canzoni e *ensemble* che bene assimilano il barocco-romantico, l'impressionismo alla Mascagni ma anche le ricerche di un Weill e di un De Simone) è fra i più complessi della stagione.

Quando Lina Sastri intona tre delle dodici canzoni dello spettacolo *Duorme, Uommene, Nenna né*, tutta l'emozione e gli applausi sono per lei. Ma conquistano anche, per la voce e il calore interpretativo, la Pelella con i timbri ombrosi di scaltra rivale di Coletta, il Sabelli, irresoluto amante, il Celoro solido caratterista che ha il ruolo di Ferdinando di Borbone, la Esposito e la Amatucci, incantevoli figurine di un arcadico teatro di corte, il grosso Bellissimo e il magro Lama, che sono due guappi clowneschi e assassini. *Ugo Ronfani*

L'amaro Capodanno di due povericristi

EMIGRANTI (1974), di S. Mrozek. Traduzione di Gerardo Guerrieri. Regia (applicata) di Francesco Macedonio. Scena (efficace) di Gianfranco Padovani. Costumi di Paolo Bertinato. Musiche di Livio Cecchelin. Con Cochi Ponzoni e Orazio Bobbio (interpretazioni intense). Prod. La Contrada di Trieste.

Abbiamo in casa anche noi, ormai, la tragedia silenziosa, quasi «invisibile» (perché non sappiamo vederla) di una immigrazione che ci apparirebbe insopportabilmente scandalosa se gli egoismi del-



la cosiddetta società del benessere non avessero inaridito il senso della solidarietà. La nuova povertà (fino a quando resterà non violenta?) è ad ogni angolo di strada, con i *vù cumprà* africani, i lavavetri polacchi, i venditori di fiori pakistani. Mi sembra perciò elementare dovere raccomandare, per il suo valore civile, questo allestimento di *Emigranti* curato dal Teatro popolare «La Contrada» di Trieste.

Mrozek (che oggi vive in Messico, dopo varie peregrinazioni anche in Italia) ha esordito in teatro nel '58 ed è stato giornalista e disegnatore. L'hanno presentato come un epigono di Ionesco, mentre oggi sembra più esatto indicarlo come un precursore di Havel, per l'uso politico che egli fa della drammaturgia dell'assurdo, e accostarlo semmai al connazionale Gombrowicz e, parzialmente a Pinter.

In Italia (dove Mrozek fu fatto conoscere nel '64 dallo Stabile di Genova con Targa, regista Squarzina) *Emigranti* venne allestito da Quaglio, in questa versione di Guerrieri, interpreti Moschin e Brogi.

Notte di Capodanno, nello scantinato di un palazzo di dove provengono rumori di una festa, anche quelli fisiologici, attraverso i tubi di scarico evidenziati nella claustrofobica scena di Padovani. Due polacchi misurano la loro solitudine davanti a una bottiglia di cognac. È una solitudine aggravata dalla incomunicabilità. Dei due uno (Orazio Bobbio) è un intellettuale espatriato per politica, tutto chiuso nelle sue teorie di riscatto ma negato alla realtà, mentre l'altro (Cochi Ponzoni) è un operaio di origini contadine che si ammazza di lavoro per farsi un gruzzolo e, con il gruzzolo una casa al paese, dove l'attendono moglie e figli. La solidarietà di fatto dei due «topi di chiavica» non regge allo scontro delle sensibilità e delle culture: la loro festa di Capodanno è piuttosto una ballata macabra, nel chiuso di un rapporto sado-masochistico attraversato da lampi di aggressività e da ritrattazioni tragicomiche.

Anche se avrei voluto una regia che lacerasse certi reticoli didascalici del testo, l'allestimento di Macedonio mi è sembrato di tutto rispetto. Ha ritmo e vigore, è sferzante e patetico. La mia ammirazione per l'intensità con cui un Cochi Ponzoni molto impegnato ha reso la corpora, disarmante ottusità del suo operaio, tuttavia ancorato al senso della dignità umana. Orazio Bobbio, attore dotato di buon mestiere, dopo una puntigliosa composizione del personaggio dell'intellettuale, ha liberato a sua volta accenti di autentica emozione. *U.R.*

La follia si specchia nei soprusi del potere

PODESTAD, di Pavlovsky (anche regista e protagonista). E con (muta e immobile presenza) Susy Evans. Nell'ambito del programma *Follia a teatro 2* a cura del Granserraglio, Teatro Juvarra di Torino.

Lo psichiatra argentino, attore e regista, dietro la maschera di un medico dei giorni nostri, sulla scena spoglia (due sedie e il taglio delle luci) rievoca in un monologo, frantumato dai silenzi e dalle emozioni, il devastante potere del Potere: prima quello del regime, che massacrava una giovanissima coppia di dissidenti, di cui il protagonista ha constatato la morte, e poi quello democratico che in nome di un ordine legittimo gli ha sottratto la piccina salvata in quella circostanza e adottata con amore da lui e dalla moglie. Pietrificata dal dolore, una muta e misteriosa presenza femminile è lo specchio di una pazzia maturata dentro la disperazione. Per il ciclo *Follia a teatro*, sulle labbra e nel gesto di un ottimo interprete un linguaggio di minuta quotidianità, ma sussurrato, urlato e sanguinante nella prigione della spasmodica tensione dell'impotenza. Prezioso e forte esempio di teatro dove la follia trova sulla scena un veicolo congeniale per un confronto e per un fallace sbocco liberatorio. *Mirella Caveggia*

Un gabbiano che non sa volare con le ali della poesia

IL GABBIANO (1896), di Cechov. Regia (intonazioni ironiche) di Mario Missiroli, anche traduttore con Masolino D'Amico. Scene (accessoriato su bosco dipinto) di Enrico Job. Coordinamento musicale (prestiti a Chopin e ai russi) di Paolo Terni. Con Gastone Moschin (un Trigorin bene indagato), Marzia Ubaldi (estroversa Irina), Emanuela Moschin (credibile Nina), Monica Codena (interessante Mascia). Prod. Mario Chiocchio.

Grattate *Il gabbiano* di Cechov — ha scritto Flaiano — e vi troverete, l'*Amleto*. Trepliov conquistato dalla madre, la «regina» Irina e del suo doppio giovanile Nina, malato di vendetta contro Trigorin «il re», che gli usurpa il posto accanto alla madre e il trono della gloria letteraria; Mascia-Ofelia che s'annega nel matrimonio con il mediocre maestro del villaggio Medvedenko; la recita in giardino che richiama quella di corte, e via dicendo. Un sogno triste che inghiotte tutto, la vita e il teatro, il vaudeville e la tragedia, il riso e il pianto.

La premessa era necessaria per affermare che la trasognatezza del racconto, gli scarti e le fissità della materia onirica sono indispensabili per proteggere la natura stessa del testo. E ciò spiega perché non mi abbia convinto questo allestimento nel quale versione ed adattamento tendono a privilegiare più il plot in sé, riassunto e come spiegato, che le atmosfere, e la regia che esaspera i corti circuiti fra i personaggi (come nella lite per l'uso del calesse), teatralizza nevrosi e inquietudini e s'avvicina al registro del grottesco con coloriture satiriche. Così esplicitato, il testo perde la sua malinconia, dolorosa sostanza poetica; le meritorie intenzioni cechoviane della Codena, ottima nel ruolo di una Mascia ansiosa e ribelle, si scontrano con la dignitosa convenzionalità delle caratterizzazioni di contorno, e c'è ben poco di subconscio nell'interpretazione del Duma, che di Trepliov rappresenta esteriormente gli astratti furori.

Gastone Moschin conferisce al suo Trigorin, con alto mestiere, il tratto di un malinconico ragionare intorno alla vanità della gloria, oltre l'iniziale autocompiacimento davanti all'ammirazione innocente di Nina. A questo personaggio Emanuela Moschin, in crescita professionale, conferisce radiose esaltazioni e giovanili smarrimenti, facendo dimenticare qualche acerbità. E Marzia Ubaldi è una Irina di prorompenti, divistici eccessi, in quell'area del vaudeville alla quale, del resto, pretendeva di appartenere Cechov. *N.F.*



LA POZZI IN I SERPENTI DELLA PIOGGIA

La dentiera di Hans Christian Andersen e la forza invincibile dell'amore

VICO FAGGI

I SERPENTI DELLA PIOGGIA, di Per Olov Enquist. Regia (ben concertata) di Franco Però. Scene e costumi (intonati) di Antonio Fiorentino. Musiche di Antonio De Pofi, luci di Piero Niego. Con Elisabetta Pozzi (vera e vibrante), Paolo Graziosi (goffo e poetico), Massimo De Rossi e Amelia Zerbetto. Teatro di Genova.

Bagnata da una luce calda, confortevole, un po' magica, la scena rappresenta un salotto ottocentesco borghese, col pianoforte a destra, a sinistra un tavolo, dietro il quale, sulla parete, un quadro: il ritratto di quella donna giovane e bella che, lì sotto, è intenta a scrivere. Sullo sfondo, seduta, immobile, uno spettro di donna non vecchia ma decrepita.

Siamo in casa dei signori Heiberg, attrice la moglie, commediografo il marito, autore di vaudevilles di successo e direttore di teatro. Gente arrivata, che sta sulla cresta dell'onda. Attendono, e un po' paventano, un visitatore, che non tarderà a presentarsi: Hans Christian Andersen, il famoso scrittore di fiabe, il quale fa il suo ingresso in maniera insieme goffa ed eccessiva, affranto com'è per quella che definisce «una catastrofe». Che gli è successo? Alla presenza del sovrano e di tutta la corte, mentre si accingeva ad un alato discorso sul tema «Amor omnia vincit», ha perduto la dentiera e, carponi, si è dato ad annaspere sul tappeto...

I serpenti della pioggia è una commedia statica, all'apparenza, dove non accade nulla se non la conversazione tra Andersen e Johanne, con interventi del consorte e, a rari intervalli, della donna decrepita, che emette soltanto suoni inarticolati da bestia in agonia. La staticità, peraltro, è soltanto apparente. L'azione c'è, e drammatica, e convulsa, seppure confinata nella sfera psicologica, che poi è quella che conta, nel teatro di parola. Ed è un'azione che, schematizzando, si potrebbe definire classicamente dialettica, con il processo triadico di tesi, antitesi e sintesi.

L'amore vince tutto: la tesi, che Andersen voleva sviluppare dinanzi alla corte, viene confutata, fatta a pezzi, irrisa dalle brucianti verità di Johanne, che trae alla luce, e sbatte in faccia al poeta, tutta la turpitudine, e l'orrore, e l'enigmaticità dell'esistenza. Ed anche il poeta, alla fine, trascinato nel gorgo della verità, che straccia le sue illusioni e mistificazioni, trova seppur brevemente repliche di non inferiore violenza. Ma se l'antitesi è netta, tranciante, la sintesi è pur possibile, malgrado tutto, e finalmente si afferma nel nome di una pietà che sa farsi amore, di un amore che sa farsi pietà.

È una commedia, quella di Per Olov Enquist, che si impone per la sua sottigliezza psicologica e insieme per la tensione, a tratti quasi soverchiante, dei sentimenti che evoca e mette a nudo. Enquist nega ogni derivazione da Strindberg, ma a me sembra che non sia contestabile, nel suo lavoro, una reminiscenza, non tanto negli episodi quanto negli atteggiamenti, di *Danza di morte* e anche, per quel che riguarda la figura subumana della vecchia, di un dramma da camera come *Spösonaten*, la cui audacia lascia indietro Beckett.

Lo spettacolo è all'altezza di un testo così ricco, difficile e poetico. Il regista, Franco Però, e gli attori hanno saputo leggere le parole del copione e ciò che sta dietro le parole, trovando le variazioni e le gradazioni e gli scatti che il confronto tra i personaggi suggeriva, che la ricerca del senso imponeva. Il tutto, dalla scenografia di Antonio Fiorentino ai particolari più minuti, appare coerente, secondo una cifra stilistica di primissimo ordine. Nell'asprezza del grido, nell'abbandono, Elisabetta Pozzi è stata vera e toccante; nella goffaggine, nel candore, nell'ira, Paolo Graziosi ha trovato le giuste note. Massimo De Rossi ha restituito al personaggio di Johan L. Heiberg la sua gelida, disperata passione; Amelia Zerbetto ha reso la figura spettrale e crepuscolare della vecchia. □



Il vecchio servitore nell'ombra di Goethe

STADELMANN, di Claudio Magris. Regia (magie iconiche) di Egisto Marcucci. Scene e costumi (raffinate) di Graziano Gregori. Musiche (suggestive) Daisy Lumini. Con Tino Schirinzi (eccellente), Barbara Valmorin, Gianni De Lellis (bene). Prod. Stabile di Trieste.

Stadelmann, primo testo teatrale dell'illustre germanista Claudio Magris, attinge agli studi goethiani dell'autore. È la storia, crepuscolare, della «resurrezione» e della morte di Carl Wilhelm Stadelmann, per otto anni cameriere tuttopare di Goethe, ripescato in un ospizio di Jena — dove vive in miseria, consolandosi col vino e con le gonne delle lavandaie — dal borgomastro di Francoforte, affinché porti testimonianza a certe onoranze tributate al poeta; e che — tornato nel sinistro asilo dopo quegli attimi di gloria — misura l'abisso in cui è caduto e si uccide impiccandosi.

Benché non manchino, nelle affabulazioni del vecchio, aneddoti sugli affetti senili e su una complice propensione per la bottiglia di colui che gli era stato padrone, e informazioni intorno alle sue ricerche sui minerali e sulla luce (informazioni che acquistano valore metaforico nel testo, e offrono raffinati pretesti iconici alla regia), il testo di Magris poco ci illumina su Goethe, che anzi resta per Stadelmann un mistero da contemplare. Il testo è invece, essenzialmente, un'indagine drammaturgica, ordita su una trama letteraria, intorno alla condizione della vecchiaia: e come tale inserita in un progetto teatrale dello Stabile di Trieste consacrato, nella città demograficamente più vecchia d'Italia, al tema della terza età.

Stadelmann (Garzanti ed.), era nato come radiodramma (interpretato alla Rai, nell'88, da Omero Antonutti), e se non fosse che il radioteatro, agli onori in Germania e in Gran Bretagna, è da noi considerato teatro di serie B, azzarderei l'opinione che era meglio che fosse rimasto tale. La vicenda è tutta affidata al patetico naufragare di Stadelmann fra i ricordi, tra realtà e sogno, tanto che l'autore fa capire che il viaggio glorioso a Francoforte potrebbe essere la farneticazione (vedi *Minetti* di Bernhardt) di un vecchio solo: e quale genere potrebbe rendere meglio del radiodramma, appunto, gli ultimi fuochi del pensiero e della fantasia di un vecchio che «si racconta» per farsi compagnia? Regista e scenografo hanno di necessità dilatato in forme esorbitanti la struttura onirico-fiabesca del

testo, lavorando su motivi iconici del '700 tedesco (il camerone disadorno dell'ospizio, l'ombra di Goethe e le magie della luce degli esperimenti di ottica, i due cavalli da giostra del viaggio attraverso una campagna di ondeggianti velari), o su quasi feline composizioni in grottesco (le ragazze del bordello che fuoriescono dalle gonne di una gigantesca maitresse, i caricaturati visitatori del museo di storia naturale e del banchetto delle onoranze). Schirinzi, sempre in scena, trova in Stadelmann un ruolo ricco di effetti istrioneschi, tutto millanterie e pudori, furfanterie e stupori, ruolo che domina con le varieghe risorse della sua recitazione rotta, gutturale, soffiata, che traduce in toni discorsivi la letterarietà del testo. U.R.

Il padre malandrino e il figlio carcerato

VISITA DI UN PADRE A SUO FIGLIO, di Jean Louis Bourdon. Regia (realismo metafisico) di Marco Lucchesi. Scena (spiazzamenti spaziali) di Sergio Fantoni. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Sergio Fantoni (interpretazione cesellata) e Alessandro Gassman (in progress). Prod. La Contemporanea 83.

Chi è Bourdon? In senso biografico, una sorta di nuovo Rimbaud: studi interrotti, disagi in famiglia, il gusto dell'avventura che a 15 anni lo spinge a lasciare il Nord della Francia per andarsene in giro per l'Europa, l'arruolamento nei marines conclusosi con l'espulsione per indisciplina e infine l'incontro del teatro, prima aspirante attore e poi autore di una prima pièce, *Jock*, che Marcel Marchal gli mette in scena. Letteralmente, questo autodidatta che la sa lunga dimostra, in questa sua seconda pièce rappresentata al parigino Théâtre de Poche Montparnasse, di frequentare il teatro neoesistenzialista di Koltès, di apprezzare la drammaturgia anglosassone dell'arrabbiato Osborne e del maestro dell'ambiguità Pinter, nonché di avere letto Sartre, Celine, Gènet. Aggiungerei, se non è troppa grazia, il nome di Simenon: per le atmosfere, ed una tecnica sorprendentemente abile nell'intrattenere il mistero.

Un padre va a visitare un figlio che non vedeva da tempo. Il luogo è un sottoscala di nudo cemento, con scaffali di libri alle pareti, che un doppio gioco di piani inclinati e di specchi trasforma in una trappola per immagini. Il padre cerca il dialogo, alterna un'autoritaria aggressività con momenti di meschina autocommiserazione, divaga evocando



frammenti di un passato fosco, fantastica di affari mirabolanti e volentieri chiama Dio a testimoniare di quel che dice. Ma il figlio, chino su un giornale portatogli dal padre, e che dovrebbe contenere «una grande notizia», si rifiuta di ascoltarlo, reagisce con sprezzo, lo esorta ad andarsene. Un crudele huis clos familiare, con il fantasma di una madre paralizzata, che muore lentamente; un *macht senza respiro* tra una vecchia canaglia dall'aria triste e un giovane teppista chiuso in una malinconia sorda. Soltanto quando la tensione è al massimo l'autore comincia ad allineare gli elementi del puzzle: la stanza è la biblioteca di un carcere (al secondo grado un contenitore di ossessioni); il ragazzo sconta la pena per un delitto di cui il padre è forse corresponsabile; la grande notizia è l'annuncio di un'amnistia da cui però il giovane sarà escluso; i mirifici progetti di vita in comune sono un sordido tentativo per estorcere la firma del figlio in calce ad un atto di vendita della casa che la madre gli ha intestata, ed investire nell'acquisto di un locale notturno. Il ragazzo fiuta l'inganno e non cede. Resta solo, con i suoi libri e il suo male di vivere. Domani, forse il padre ritornerà, per estorcergli la firma.

Liberatosi anzitempo dagli impegni di direttore di AstiTeatro, sormontando coraggiosamente problemi di voce che ci auguriamo passeggeri, Fantoni ci offre una interpretazione psicologicamente acuta del padre. Sceglierlo la via più difficile: non una caratterizzazione esteriore, ma un continuo scavo nella doppipezza del personaggio. A Gassman junior raccomanderei di curare il «respiro» delle frasi; ma mi ha conquistato l'asciutta disperazione con cui il giovane attore, decisamente in progress, assume la sua parte. U.R.

Una donna infelice tra le braccia di Rodin

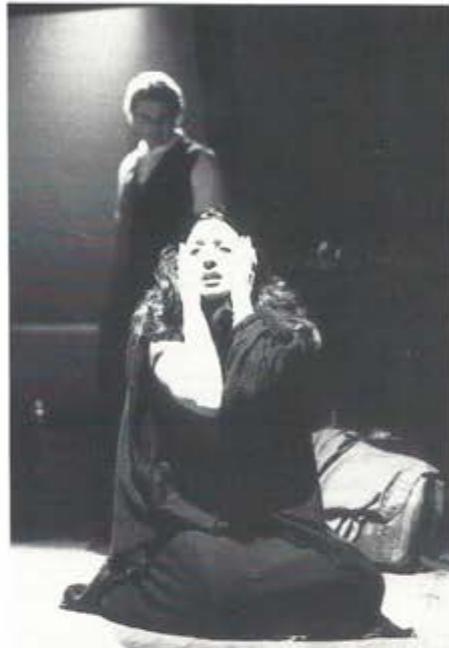
FRAMMENTI DI UN DESTINO D'ARTISTA (Camille Claudel), di Alberto Ferrari, anche regista. Scene di Roberto Morea. Sculture di Vannetta Cavallotti. Con Nicoletta Ramorino, Elisabetta Ratti, Fabio Bonini, Paolo Marchese, Narcisa Bonati, Giorgio Giorgi e giovani attori generosamente impegnati. Spazio Più.

Spazio Più è un nuovo club teatrale milanese in Porta Genova, aggregato al Centro Teatro Attivo: meno di cento posti su un terzo piano, tanta onorata povertà e tanti sogni di gloria di giovani. Con Nicoletta Ramorino, del Cta, Alberto Ferrari e Barbara Ancillotti sono gli animatori di questo polo teatrale nato ieri e già capace di produrre una novità al mese.

L'operazione Camille Claudel comprende uno spettacolo a sfondo biografico, una piccola mostra fotografica e un omaggio alla infelice allieva di Rodin della scultrice Vannetta Cavallotti (cui si debbono alcune copertine di *Hystrio*) che ha realizzato secondo la sua tecnica personalissima, con resine mescolate a materiali tradizionali, alcune pittosculature integrate al dispositivo scenografico. Un libro biografico di Reine-Marie Paris, un altro libro e un dramma di Anne Delbee, nonché un film con Isabelle Adjani hanno rotto la congiura del silenzio — alla quale non erano estranei i famigliari — intorno al destino della sorella sventurata di Paul Claudel. Lo spettacolo di Ferrari — che ha un taglio narrativo spezzato, essendo gli avvenimenti evocati attraverso le lettere inviate da Camille durante i trent'anni di internamento in un asilo psichiatrico del Midi — aggruma per rapide sequenze, sul palcoscenico che ha l'aspetto di una mansarda o giù in platea, gli episodi di questa tragica «vie d'artiste»: l'infanzia vivace e fantasiosa accanto al fratello Paul, col quale scopre Rimbaud, la durezza di una madre e la debolezza di un padre che non si amano più, l'apprendistato febbrile nell'atelier di Rodin che ne fa prima l'assistente

e poi l'amante; la ribellione alla tutela egoistica del maestro, la solitudine, un processo autodistruttivo che approda ad una psicosi di persecuzione, fra raptus violenti e prostranti malinconie, fino all'internamento. Lacerazioni sonore dividono le sequenze, un adagio al piano di Revel accompagna monologhi e dialoghi (ma la rumoristica, ridondante, va calibrata).

Nonostante residue acerbità, Elisabetta Ratti sa interpretare con empiti drammatici la figura di Camille giovane, mentre Nicoletta Ramorino si fa carico, con sobria evidenza, delle scene del suo internamento. Paolo Marchese è un Paul Claudel sicuro dell'appuntamento con la fama; Fabio Bonini un Rodin vitalistico; Narcisa Bonati la cupa madre e Giorgio Giorgi il padre comprensivo. F.G.



Gullotta nella Parigi della Belle Époque

VAUDEVILLE, di Beppe Navello (anche vivace regista) da *pièces* di Feydeau, Courteline, Labiche, Hannequin, Veber. Scene e costumi (naïf funzionale) di Luigi Perego. Musiche (recuperi dall'800) di Germano Mazzocchetti. Con Leo Gullotta (buona caratterizzazione), Franco Mescolini, Alessandro Baldinotti, Fabio Grossi, Donatella Pandimiglio. Prod. Fascino E.T.

Genere popolare poi contrastato, fra Impero e Restaurazione, dal *mélodrame*, matrice del dramma romantico e dell'opera in musica, il *vaudeville* ebbe i suoi cultori oggi dimenticati, Piron e Lesage, Picard e Etienne, venne praticato da Scribe e Labiche, svicolò nella *pièce* naturalista o nella *pochade* e, dopo tanti maquillages, brindò ancora vegeto all'avvento della Belle Époque.

Beppe Navello ha tagliato e cucito attingendo a questa «bottega del rigattiere» di un genere ch'è stato, per il buon popolo, l'antenato dello sceneggiato televisivo. Lo ha fatto su un tono *bon enfant*, senza eccesso di malizie, pago di descriverci «come ridevano e come si commuovevano» gli spettatori di prima del cinema e della televisione; e non ha esitato a giocare di contaminazioni con la farsa, il varietà, la sceneggiata e — data la presenza di Gullotta — la «comica finale». In questi programmati limiti di serata scacciapensieri, *Vaudeville* è adatto a un pubblico «innocente». Gullotta, con la sua piccola aureola di attore formatosi nell'ambiente catanese di Turi Ferro, sbarcato al Bagaglino di Roma e assoldato da new cinema, impersona un provinciale di Bordeaux capitato nella tentacolare Parigi delle *femmes fatales*, degli scrocconi e dei *parvenus*. Intorno a lui — mentre si aprono come fogli d'album fondalini di un impressionismo naïf, e una fisarmonica intona *Sous les toits de Paris* — vorticano le macchiette animate da volenterosi compagni di scena, e si snodano si-



Lettere in una cappelliera per due cari bugiardi

DOMENICO RIGOTTI

Cari bugiardi. Per tanti anni si sono ripromessi di non far più teatro insieme, poi la voglia di riunirsi è stata più forte della promessa. Ed ecco (applaudiamo) Anna e Giorgio di nuovo a prendersi per mano e, per il piacere dello spettatore (d'accordo, quello tradizionale), risfoderare Caro bugiardo di Jérôme Kilty che, se fa tanto neiges d'antan, permette anche a loro di giocare al teatro nel modo più brillante. Magari anche di rintracciarvi qualcosa di autobiografico, tanto che — non importa se Diderot disapproverebbe — né l'uno né l'altra hanno resistito all'impulso di personalizzare qua e là la vicenda.

La quale vicenda — è fin troppo risaputo — mette alla ribalta il bel nome di G.B. Shaw e quello non meno illustre, ancorché meno famoso, di Beatrice Stella Campbell, attrice (una madre italiana) che non più giovanissima ebbe il coraggio e la destrezza di essere l'avvenente Liza Dolittle nel fortunatissimo Pigmaliote. E vicenda sulle prime da interpretarsi anche come una bella storia d'amore se non fosse che poi questa è precipitata molto in fretta in storia di reciproca insofferenza. Ma chi dice (e qui si conferma), che il risultato a cui porta l'insofferenza non sia poi quello di una autentica amicizia? Visto e considerato che i due per oltre quarant'anni si scrissero lettere che poi finirono in una cappelliera, proprio come il manoscritto del proustiano Jean Santeuil, mi pare che la cosa sia produttiva.

Qualcuno ha scritto che dallo spettacolo ne è uscita una gran festa di compleanno. Forse, era meglio dire festa di nozze rinnovate, officiate dal regista Filippo Crivelli. Tutto per bene in scena. Più concentrato (e più caustico) Albertazzi. Più estroversa (e libera di concedersi battute fuori copione; vero coup de théâtre quel «fiorantino» sulla faccia di Giorgio), la Proclamer. □

tuazioni che definirei «classiche»: la falsa ingenua, il marito compiacente e ricattatore, il libertino squattrinato, l'aricchito che tiene salotto e la figlia che scrive libretti d'opera, storie di agnizioni e di tradimenti.

Senza pretese, con il suo umorismo «tirato a lucido» e qualche allegra trasgressione «da Bagaglino», Gullotta fa pensare a un Macario del Sud, senza ricciolo. F.G.

Un babbeo dal collo lungo su un autobus a Parigi

ESERCIZI DI STILE, di Raymond Queneau (1903-1976). Traduzione (adattamento cabarettistico) di Mario Moretti. Regia (id.) di Jacques Seiler. Con Gigi Angelillo, Ludovica Modugno e Francesco Pannofino (capacità trasformistiche, verve).

Sono da considerare una delizia dello spirito gli *Exercices de style* di Queneau, figlio spirituale di Jarry, pontife francese della «scienza delle soluzioni immaginarie» e animatore di quel Laboratorio della Letteratura Potenziale, Oulipo, cui si onorano di appartenere Perec e Calvino. Dunque, contro certa stupidità dilagante, evviva ancora e sempre Queneau, con la sua Zazie scorrazzante nel Metrò, i suoi centomila miliardi di poemi ricavati da

14 sonetti col sistema combinatorio e le canzoni scritte per la (riapparsa) Greco.

Quanto allo spettacolo, ecco: le 99 esilaranti varianti del testo di base (la storia di un babbeo dal collo spropositatamente lungo, che sale al parigino Parc Monceau sull'autobus 84, si lamenta perché un altro viaggiatore gli pesta i piedi alle fermate e poi, due giorni dopo, viene rivisto alla Gare Saint-Lazare con un amico che gli consiglia di mettere un bottone supplementare al soprabito) sono state rese dai tre bravi attori biancovestiti in uno stile «all'italiana», con effetti da comici dell'Arte, appoggiature circensi e cabarettistiche nonché imitazioni e parodie da show televisivo. Questa verva all'italiana s'è innestata sullo stile francese, alla Frères Jacques, impresso dal regista Seiler, ch'era stato un interprete dell'allestimento parigino. Moretti, con i suoi umori straromani, ha fatto il resto, sicché pareva che il bus 84 circolasse fra piazza Navona e Trastevere. Fra gli anglicismi, i francesismi, gli ellenismi, il latinorum e le onomatopée delle variabili linguistiche, le diverse posizioni del racconto, i couplets gagliardamente intonati e gli sketch televisivi abbiamo visto balenare imitazioni alla Fregoli, la Borboni compresa. La rumorosa versatilità parodica della Modugno, lo stile «mauvais garçon» dell'Angelillo, e la trasformistica guapperia del Pannofino sono stati cordialmente applauditi. N.F.



Maga e visionaria Medea torna sul luogo del delitto

ME-DEA, di Marco Palladini. Progetto scenico e regia (multimediali) di Gianfranco Cauteruccio. Con Cristina Sanmarchi (brava) e Giuseppe Savio. Musiche originali (futuribili e ancestrali) di Giusto Pio. Videoscure (monitors) di Giorgio Cattani. Costumi di Miriam Mafai. Luci di Alberto Mariani. Prod. Krypton. Prima Nazionale Teatro Vascello, Roma.

Se la pratica teatrale del gruppo fiorentino Krypton, capitanato da Gianfranco Cauteruccio aveva esordito, agli inizi degli anni ottanta, con le sperimentazioni esclusivamente visuali di laser, video, suoni e luci, oggi riscopre o meglio scopre anche la parola. Anzi commissiona a un giovane critico e poeta romano una riscrittura del mito di Medea mischiando e attingendo materiali tratti da Euripide, Seneca, Apollonio Rodio nonché dai versetti del *Libro Tibetano dei Morti*.

La *Me-Dea* di Marco Palladini è una donna-magadonna che ritorna sul luogo del delitto dove ripete il suo duplice infanticidio, si purifica e deifica, nicianamente, secondo il ciclo dell'eterno ritorno. La messinscena multimediale funziona quando la parte tecnologica riesce ad amalgamarsi con i lineari versi liberi di Palladini. Cristina Sanmarchi, giovane attrice scoperta da De Simone nella sua *Giovanna D'Arco*, è una visionaria sensuale e barbara figlia di Colchide. *Valeria Panizza*

Nella foresta del Living si aggira un precettore

REGOLE DI CIVILTÀ E DI COMPORTAMENTO DECENTE IN COMPAGNIA E IN CONVERSAZIONE, da George Washington. Living Theatre, produzione Settimo Voltaire Teatro. Regia (intensa) di Hanon Reznikov. Scene (funzionali) di Ilion Troya. Recitazione (corale, esatta) di Alan Arenius, Amber Elena Jandova, Henry Freeman, Jerry Goralnick, Laura Kolb, Lois Cagan Mingus, Michael St. Claire, Nina Zivancevic, Pat Russel, Sheila Dabney, Thomas Walker, Rain House.

Dopo avere fondato nell'89 un nuovo teatro a Manhattan, il Living Theatre è tornato in Italia rinnovato in parte. Ma riconferma nella direzione di Judith Malina e del regista Hanon Reznikov le caratteristiche di un teatro inteso come misura di vi-

ta e strumento di comunicazione d'idee. Questa volta in scena, nientemeno, che le *Regole di civiltà e di comportamento decente in compagnia e in conversazione*, in uno spettacolo prodotto per l'Italia dal Settimo Voltaire e ispirato da un manoscritto di George Washington, probabilmente un esercizio di copiatura dettato all'allora giovanissimo *Padre della Patria* dal precettore. Si tratta di una serie di norme, alcune ovvie, a cui il futuro presidente si attenne per tutta la vita, e che rispecchiano una concezione patriarcale assunta a fondamento della stessa società americana. Da esse il gruppo trae lo spunto per una serie di azioni che ne ripropongono l'alta professionalità, in una interpretazione corale punteggiata di frequenti scorrerie in sala, capaci ancora di scuotere la rilassata passività dello spettatore. Su uno sfondo, disegnato da Ilion Troya, che ricorda vagamente una foresta, gli attori, tra cui si aggirano in costumi d'epoca il futuro presidente e un probabile precettore, riescono così a costruire sul fragile filo delle regole, enunciate in italiano, ritmi veloci e perfettamente coordinati, accompagnati dalle musiche di Patrick Grant, catturando il pubblico col piglio deciso di una gestualità sciolta e perfino briosa. Tutto questo nel segno di un'ironia divertente, che estrae dalle norme il quadro di una società piramidale, nettamente scandita nella differenza delle sue classi e nei suoi privilegi di potere e di rango. Ma in questa patina brillante si insinua con chiarezza il senso di uno sguardo che, come spesso è ricordato dagli attori stessi, è pur sempre quello del Living. E che infatti impone la contraddizione e il rischio insiti nella rigidità delle regole, evidenziandone conseguenze paradossali e dolorose. Sicché un filo sempre più vibrante di drammaticità va percorrendo lo spettacolo che, sull'insistente enunciato *Non ripetere sempre la stessa cosa*, ribadisce l'accorto richiamo a una scelta volta da sempre al ripudio della guerra. *Antonella Melilli*

Un ufficiale omo nella Felix Austria

UN PATRIOTA PER ME, di John Osborne. Traduzione di Agostino Lombardo. Regia (respiro ampio e severo) di Giancarlo Cobelli. Scenografia (raffinata e funzionale) di Enrico Serafini. Con Massimo Belli (forte impegno), Bedy Moratti (esatta, ma un po' debole), Antonio Pierfederici (duttile ed efficace).

Preceduto da un laboratorio al Teatro dell'Orologio di Roma, *Un patriota per me*, diretto da Giancarlo Cobelli sulla traduzione di Agostino Lombar-



do all'interno del progetto *Osborne-Austria Felix*, intende riproporre all'attenzione del pubblico l'opera del drammaturgo noto soprattutto per il suo *Ricorda con rabbia*. Ispirato a un fatto reale che sconvolse la Vienna degli anni precedenti la seconda guerra mondiale, il testo si addentra impietosamente — come già avevano fatto J. Roth, Musil e Schnitzler — nell'irreversibile decadenza di un militarismo tronfio e puritano attraverso la degradazione fisica e morale di un brillante ufficiale dell'impero asburgico.

Soccombendo alla sua omosessualità, Alfred Redl (interpretato da Massimo Belli) s'inabissa ineluttabilmente in un gorgo vizioso e avvilente che sembra evolversi in proporzione inversa alla sua carriera politica e militare. Sicché il potere acquisito e la degradante diversità ne fanno al tempo stesso una vittima e un aguzzino di amori prostituiti e, fino al suicidio impostogli dallo stesso generale che ne ha favorito gli altissimi incarichi, un rottame ricattato dallo spionaggio nemico. La messinscena di Giancarlo Cobelli, della durata di 4 ore, ha una impostazione severa e fastosa, sottolineata dalla risonanza enfatica della colonna sonora che, sui grigi baluginii dell'ottima scenografia di Enrico Serafini, va disegnando una Vienna festosa, sovrastata dal simbolo marziale dell'aquila imperiale, o lo scialbo squallore di albe degradanti. Mentre l'altra Vienna, quella emarginata dei diversi, scoppia all'interno della realizzazione come un borbottio circoscritto di orgia colorata su cui sembra aleggiare l'accento estetizzante di Lindsay Kemp. Notevole lo sforzo degli attori tutti, impegnati in una recitazione stentorea e marginale, che tende a riproporre l'altezzosità marionettistica di un impero prossimo a sgretolarsi. *Antonella Melilli*

Pallide luci del varietà tra i lampi della guerra

CARMELA E PAOLINO, VARIETÀ SOPRAF-FINO, di José Sanchis Sinisterra. Adattamento (accorto) e regia (sentimentale) di Angelo Savelli. Scene (semplici e suggestive) di Tobia Ercolino. Musiche (stupende) di Marco Pagano. Con Edi Angelillo (tenera e spumeggiante) e Gennaro Cannavacciuolo (irresistibile e esilarante). Prod. Pupi e Fresedde, Firenze.

Già dagli anni che seguirono la fine della seconda guerra mondiale, i cineasti vollero celebrare, con l'epopea partigiana, anche episodi di apparente minor profilo, il quotidiano vissuto e, in particolare, le peripezie di certe compagnie di avanspettacolo che, per tirare avanti, si sottoponevano a rischi, fatiche e umiliazioni in un'Italia dilaniata dalla guerra, divisa fra nazisti e fascisti da una parte, di alleati e partigiani dall'altra. Si creò negli anni Cinquanta un'epica del piccolo attore di varietà, comico o *soubrette*, che, non si sa come, attraversava le linee per trovare un teatrino o uno stanzone qualsiasi disposto a ospitarlo pur di sopravvivere. Solo alla fine degli anni Settanta si cominciò a valorizzare gli artisti di varietà con saggi e studi e, soprattutto, tardivamente, facendoli conoscere al pubblico della prosa. Ed ora qualcosa di più, un testo vero e proprio, comico e amaro come la guerra, languido e fantastico come una fiaba, *Carmela e Paolino, varietà sopraffino*, dello spagnolo José Sanchis Sinisterra, tradotto, adattato e allestito da Angelo Savelli, prodotto da Pupi e Fresedde, riapparso al Rifredi, dopo un lontano debutto estivo a Radicondoli. Piccola, tenera storia d'amore di due attori di varietà di infimo ordine, inghiottiti nel mostruoso meccanismo bellico, meschini camaleonti del sopravvivere, bruciati al loro primo atto inconsulto di ribellione alla violenza: lei, spericolata, avvolta da un drappo rosso, uccisa in scena da una revolverata di un tedesco; lui distrutto, impaurito, avvolto in una camicia nera che non aveva mai indossato. Esile, ma pervaso di



poetica semplicità, *Carmela e Paolino*, non è altro che un sogno impossibile, un *Cielo può attendere* italiano: lei, morta, che torna in terra per rivivere con il suo partner la recita fatale. Spettacolo a dir poco delizioso che si deve alla sensibilità di un regista squisito, fin troppo trascurato, come Angelo Savelli, ma anche dalla geniale povertà delle scene di Tobia Ercolino (altro che locomotive e cannoni: bastano due bandiere, qualche sedia da cinema, paraventi della Croce Rossa per significare teatro e guerra), dalle accattivanti musiche di Marco Pagano, dalle luci di Alberto Mariani. Un discorso a parte per i due interpreti Edi Angelillo e Gennaro Cannavacciuolo. La loro è stata una prestazione di alta qualità, di un eclettismo misurato, un continuo sdoppiamento da attore/personaggio ad attore/attore, alternando accenti di toccante verità, di schietta adesione al personaggio e la lucida, irresistibile guiterria del grande uomo da avanspettacolo tuttofare, improvvisatore esimo, comico, cantante, ballerino, ruffiano. Spettacolo che meriterebbe maggior fortuna in un panorama italiano ripetitivo, spesso privo di fantasia e di gioia di vivere. *Paolo Lucchesini*

Uno strabordare di musiche nel Giardino di Cechov

BALLATA SULLA FINE DI UN GIARDINO, libero (troppo) adattamento di Pippo Di Marca da *Il giardino dei ciliegi* di Anton Cechov. Creazione di Pippo Di Marca. Con Simona Baldelli, Achille Brugnini, Cees Coomans, Patrizia d'Orsi, Guido Ruvolo, Caterina Venturini, Adriano Waaskol. Prod. Meta-Teatro, Roma.

È un «giardino canterino» quello che ha allestito Pippo Di Marca riducendo l'ultima *pièce* scritta da Cechov e sovrapponendovi brani tratti dal poema di H.M. Enzensberger, *La fine del Titanic*: uno strabordare di musiche, d'ogni tipo, che gli attori intonano dal vivo (dalle danze polovesiane de *Il Principe Igor* di Borodin alla canzone d'amore del film *Bagdad Café*, da *Scettico Blu* a *Money*, *Money* dal film *Cabaret*, *Traviata* di Verdi, *Danubio Blu* di Strauss, *Cenerentola* di Rossini, la *Sesta* di Beethoven ma pure *Anche un uomo*, una delle tante belle canzoni di Mina) e uno strabordare di ovvie e superate metafore (queste ve le risparmiamo) per rappresentare la crisi del mondo in cui vivia-

IL RITORNO DI WILLIAM FORSYTHE

Chi ha paura di Billy the Big?

Quale codice va usato per decifrare la danza di William Forsythe? Domanda peregrina. Nessuno più lo frena. Billy the Big (42 anni, l'occhietto malizioso di un fanciullo che ha già visto tutto dietro gli occhiali da doktor Faustus) va lasciato andare per la sua strada. Che per taluni è strada maestra. Cioè, va accettato non per quello che ha da dirci (ma in un tempo senza ideologie ci sono messaggi da lanciare?), bensì per quello che ha da regalare all'occhio, che è pur sempre senso importante e che chiede sempre bellezza. Estremamente complessa, irta di segni e però costantemente irriverente e capace di ironizzare su se stessa, la danza di Forsythe è senz'altro un'espressione vibrante di sensibilità contemporanea, un esempio sottile di come si possa utilizzare un insieme di vocabolari antichi senza lasciarsene condizionare, piegandoli sempre alle proprie esigenze d'autore.

È per questo che il pubblico s'infiamma e si trova in sincronia (diletto o che altro?) con quanto gli viene proposto. È accaduto anche al «Romolo Valli» di Reggio Emilia dove il piccolo grande William, l'americano che si è fatto tedesco, è ritornato con un *Trittico* sofisticato e prezioso. Anche, uno spettacolo che è uno dei pochi eventi (è vero, c'è stato anche il nuovo spettacolo di Carolyn Carlson) di questa asfittica stagione di danza sui nostri palcoscenici (caroselli di flamenco utili a tappare buchi o il floscio atletismo di un David Parsons). Tre brani in cui i forti danzatori del Balletto di Francoforte rischiano tutto se stessi in quelle inquietanti traiettorie suggerite dal maestro, in quelle evoluzioni che esigono forza muscolare senza uguali. Padroni assoluti di quello spazio in cui Forsythe inserisce sempre qualcosa di inquietante e minaccioso.

Ed è una sorta di aquilone rotante che sta al centro della scena in *Limb's Theorem I*. Scandisce le algide sequenze la gigantesca struttura rettangolare e domina monumentale e implacabile le audaci esibizioni dei danzatori immersi nelle ossessioni della musica di Thom Willems. Altrettanto implacabile, un enorme riflettore manovrato a vista si abbatte e investe i corpi in *Enemy in the figure*. Che poi, di *Teoria dell'Arto* (ma come suona male il titolo in italiano *Limb's Theorem*) è una sorta di continuazione, anche se composta in precedenza. Con gli stessi danzatori che, sempre in una vibrazione motoria in eccesso, si perdono alla ricerca di intrecci che sono altrettanti rompicapi.

Un pizzico di humour nero, e lo si direbbe anche uno schizzo alla Goya (già, il sonno della ragione produce sempre mostri), fa capolino invece in *New Sleep*. Danzano una signora in grottesco cappellino, un uomo con copricapo da giudice, un giovanotto allampanato e sembrano condurre una vicenda surreale di cui è inutile cercare il filo conduttore. Anche qui Forsythe rivela di avere un cuore gelido come Balanchine. Di più. Ha in mano anche lui la bellezza ma la sfregia immergendola in un bagno di angoscia esistenziale. Come non applaudire? *Domenico Rigotti*

mo. Le nostre catastrofi oggi come quelle al tempo della Rivoluzione d'Ottobre.

Il giardino è moribondo e in scena (un bunker o un salone del celebre transatlantico) campeggia un albero (in eidophor) nero ed inaridito. Si inizia dalla fine: Firs, il vecchio cameriere è uno stalinista deluso che legge la *Pravda* con in sottofondo le note dell'*Internazionale* e non capisce ciò che sta succedendo in famiglia.

Ma tutti gli altri tentativi per restituirci, così come ha fatto Di Marca, un Cechov nostro contemporaneo, nonostante la validità dei sette attori che hanno preso parte a questa ballata, non ci sono apparsi convincenti né tantomeno il dosaggio di più forme spettacolari ci è sembrato abbia aggiunto qualcosa alla linea finora percorsa dal regista. *Valeria Panizza*

Il linguaggio ammazzato nella casa-solitudine

L'AMMAZZAPAROLE, di Gabriella Giannachi e Annalisa Bianco (anche attenta regista), da Georges Perec. Scenografia e costumi di Giulia Bonaldi. Musica e suono di Bruno De Franceschi. Con Tommaso Ragno, Massimiliano Spezzani, Stefania Stefanin, e Giorgio Cappellotti, Renato Gabrielli, Diego Parassole. CRT.

Gabriella Giannachi, docente universitaria, e Annalisa Bianco, regista diplomata alla Paolo Grassi di Milano, hanno frugato nel bric-à-brac linguistico di Perec, in particolare fra le pagine di *Espèces d'espace*, *Un homme qui dort* e *La vie mode d'emploi*. Il risultato è un'azione drammaturgica,

L'ammazzaparole, il cui titolo va preso alla lettera. Georges (Perec?) è un uomo smarrito, che vive in mezzo alla quotidianità iperrealista dell'immobile in cui abita (l'esatta situazione di «La vita istruzioni per l'uso»), e che lavora per una casa editrice, addetto alla cancellazione delle parole di un monumentale dizionario cadute in disuso. Questo viaggio dentro la lingua, fra parole vive, morte e moribonde, l'ha gettato in uno stato confusionale: le voci degli abitanti del palazzo diventano via via indecifrabili, l'afasia è in agguato e con l'afasia il *tedium vitae*. I testi di Perec sono le puntuali, esasperate, ironiche applicazioni delle regole dell'Oulipo, l'*Ouvroir de littérature potentielle* da lui fondato insieme a Queneau, a Calvino e ai matematici Le Lionnais e Roubaud. E *La vie mode d'emploi* è un folto, godibilissimo catalogo delle minute, banali eppur singolari avventure degli abitanti del palazzo.

L'operazione della Giannachi e della Bianco, invece, assottiglia il gioco idiomatologico, sposta verso l'astrazione l'iperrealismo esasperato degli inventariati accadimenti e punta invece sulle sorprese di un minimalismo fantastico, sulla dilatazione affabulatoria dei segni, sul travestimento in grottesco della realtà. Il substrato patafisico di Perec approda così all'assurdo di Ionesco e di Beckett. E ai climi di Kafka o di Buzzati.

La regia è puntuale, con qualche eccesso dimostrativo, forse, e qualche sovraccarico nella rumoristica. Complimenti (e auguri) ai giovani attori: Tommaso Ragno è un Georges di stremata, efficace inquietudine; Massimiliano Spezzani (cui consiglio di graduare gli effetti) compone con estro i personaggi maschili di contorno; Stefania Stefanin è con verve le tre figure femminili. *F.G.*

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Femminile è la pagina bianca, poiché essa è terra arabile per il seme». Edmond Jabes

La Lulù? La Caprioglio! Deborah Caprioglio? I critici se lo sono slogato nell'impeto di decretare pollice verso all'ex Anonima Veneziana, impegnata in Wedekind. Al Vs affezionatissimo Wunderkind non piace l'unanimità: in casi simili, quando tutti son troppo d'accordo... gatta ci (al)cova. Vogliamo parlare un po' di sesso della scena? Parrebbe diventato non meno bizantino di quello degli angeli... Intanto, sugli schermi cinematografici si abbatte il ciclone Tintobrass con la sua *Paprika* per palati decisi; lo *chef* consiglia anche la *paella* erotica di Bigas Luna — a quel che ne so e come mi conferma un'amica che non è più la stessa dopo un viaggio a Madrid, la Spagna è in testa alla *hot parade* europea.

Cantiamoci su, sull'aria di *Tintarella di luna*, come la cantava la Mina — vagante nella memoria di chiunque abbia conosciuto chiari di luna migliori di questi: Tinto Brass e Bigas Luna/ne han spogliate una ciascuna/e se c'è la sala piena/tu/diventi pallida (in cui tu sta per tu, anima neocensoria). Well, Caprioglio non meriterà il premio Wanda Capodaglio, ma... Deborahhh, mia Deborahhh/da quando han detto che/non sai recitar perché/il teatro non fa per te/lunghe ali di folla/han comprato il biglietto/solo per te (sull'aria dell'omonimo brano di Fausto Leali — con l'augurio di volar alta sulle ali del successo).

Insomma, per San Remo degli Azzardosi, si rischia ogni tanto qualcosa: d'accordo, il farlo può esser pericoloso, ma il non farlo è peggio e allora facciamo, intanto che (non) stiamo facendo la guerra — gli Scud non usano profilattici.

Draghi della Castità, che l'arcangelo De Michelis vi mozzò a metà!

«Salutate il Cristo moderno, che è stato crocefisso dai suoi stessi nervi, per tutti i nostri peccati nevrotici. Anais Nin»

Brass riapre le case chiuse! strilla la pubblicità del film *Paprika*. E il rappresentante del popolo sovrano Ilona Staller rilancia la proposta in parlamento — non è che sarebbe meglio accoglierla senza il solito sorrisetto ipocrita? Oppure si continua a preoccuparsi di chiudere la Staller quando i buoi sono già scappati? Già: non si dice «popolo bue» e «pio bove»?

«Sesso vuol dire sculacciate e bello vuol dire e sempre vorrà dire sedere». Kenneth Peacock Tynan

Oh Calcutta! Stavamo parlando di sesso della scena, no? E lo spettacolo organizzato in piena *swinging London* è tornato. On stage nella nostra *networking Milan*. Il titolo, scandito alla francese, suona: Oh, Cal-cu-ta. Di famiglia meneghina, tradurremo così l'esclamazione: Ue, Ke-ku-te-ghe! La stampa ha preso questo *revival*... di petto — non rinunciando ad altre kamasutriche chiose: s'è misurata, insomma, la (scarsa) avvenenza della compagnia, che non ha costumista in foglio paga. Noi qui ci occupiamo di *foyer*. Bene, l'edizione originale la vedemmo in compagnia di compagne di college che Mary Quant voleva poco più coperte degli interpreti dello show «liberatorio». Libere e belle, le fanciulle in fiore sbocciavano sbottando in frequenti risate. Adesso in platea ride sonoramente solo chi vuol dimostrare di aver



studiato l'inglese con le videocassette.

In quanto a quella parte anatomica che a Ibiza dà il nome a una celebre discoteca, sulle poltrone vellutate dello Smeraldo ne poggiavano solo di adatte a sedere dietro a sportelli bancari.

A proposito di nudo teatrale, epico ed epocale, ecco una scheggia di Roger Vadim: «...gli attori, tutti nudi, recitavano al centro del magazzino e spesso giravano tra il pubblico. Così vi poteva capitare di avere l'attrice principale (una rossa affascinante) o uno degli attori maschi a un palmo da voi e di trovarvi un organo sessuale maschile o femminile a pochi centimetri dalla faccia. La rappresentazione non voleva essere uno spettacolo erotico ma un'opera filosofica con un simbolismo piuttosto oscuro. Mi fu detto che il contenuto politico era evidente. Quell'aspetto del dramma mi sfuggì completamente, ma ebbi una serata eccellente». Ah, tempi sublimi e sublime Vava — così ti chiama BB, vero?

«Bisogna fare della Lussuria ciò che un essere raffinato fa di se stesso e della propria vita: bisogna fare della Lussuria un'opera d'arte». Valentine de Saint-Point

E fare, invece, arte con la Lussuria? Niente facile. Il pittore Baj, Maestro patafisico, ci ha provato con la mostra *Il giardino delle delizie* da Giò Marconi a Milano. In galleria, colto un... commento da *foyer*: *bye bye, Baj*. Alla fine di aprile, all'Agrofoglio, Guido Crepax esporrà le sue Valentine e le altre sorelline dell'eros cartaceo. Vi aspetto: si annuncia anche un mio videoclip crepaxiano. *Lustdust, of course!* □

Nella illustrazione di Fabrizio Caleffi: Frammenti di un discorso amoroso.

Ci si abbona a

HY

HYSTRIO

con un versamento di L. 40.000 (quota annuale) a mezzo assegno, o sul C/C Postale N. 316208 intestato a:

G. Ricordi & C. S.p.A. - Via Salomone, 77 - 20138 Milano.

Abbonamento annuale per l'estero L. 50.000.

Hystrio è in vendita presso i Centri Ricordi, le Librerie Feltrinelli, le principali librerie ed edicole.

MANERBA DEL GARDA: ORIGINALITÀ DI UN CONCORSO

RENDEZ-VOUS SUL LAGO FRA TEATRO E SCIENZA

Poco meno di settanta drammaturghi hanno partecipato alla prima edizione del concorso voluto dal Comune del centro della riviera bresciana per proporre la creazione scientifica e i suoi artefici come protagonisti dell'evento teatrale - I 12 milioni in palio a Antonio Scavone per Rico gnizione assoluta, testo evocante il matematico napoletano Caccioppoli sullo sfondo degli anni del dopoguerra - Segnalati Giorgio Buridan (La cometa Marcellina), Gianni Poli (Gerolamo Cardano), Giorgio Celli (Requiem per un anatomista), Gianfrancesco Turano (Paradosso del boia).

FURIO GUNNELLA



Una piccola città della riviera bresciana, Manerba del Garda, che conserva nel centro abitato i segni di un passato di storia e d'arte e che nelle infrastrutture moderne si rivela dedita al turismo di qualità; un'amministrazione comunale cosciente che il lavoro culturale è parte integrante e necessaria dei suoi compiti istituzionali e un sindaco, il dott. Isidoro Bertini, che ama il teatro: dalla felice congiunzione di questi elementi è nato il Premio Teatro e Scienza, di cui si è svolta il 14 settembre scorso la prima edizione.

Non un concorso teatrale in più, fra i tanti che vengono indetti in Italia, alcuni pregevoli e altri superflui, ma una iniziativa che ha una propria specificità e vuole favorire l'avvicinamento fra l'antica arte della scena e le figure e i problemi della scienza, nella convinzione che occorra evitare rischi di separazione

tra forme artistiche e ricerca scientifica. Il progetto punta su una feconda unità tra arte e scienza (com'è accaduto nelle stagioni più felici della cultura, il Rinascimento o l'Illuminismo) e vuole invitare autori, operatori teatrali e pubblico a considerare la creazione scientifica, e/o i suoi artefici, come protagonisti dell'evento teatrale.

Il Premio Teatro e Scienza ha scadenza biennale, per cui la seconda edizione si concluderà nel settembre 1992. Fra una e l'altra edizione sono previste manifestazioni sul tema del concorso, come incontri con i vincitori, convegni o letture di testi. Dato il successo della prima edizione, i promotori hanno allo studio anche l'istituzione, all'interno del premio, di una sezione destinata a sollecitare testi specialmente destinati al settore del Teatro Ragazzi.

Come specificava il bando della prima edi-

zione, il Premio Teatro e Scienza «è destinato ad un'opera di autore italiano o straniero inedita e non rappresentata, che affronti la scienza e i suoi problemi in connessione con la realtà e l'immaginario». La giuria — composta da Giulio Giorello, Maria Grazia Gregori, Franco Quadri, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani, segretario Alessandro Toselli — assegna un unico premio di L. 12.000.000; e può procedere a segnalazioni.

Anche per il futuro — come preciserà il nuovo bando — i copioni dovranno essere inviati in numero di sette copie dattiloscritte alla Segreteria del Premio, Comune di Manerba del Garda, piazza Garibaldi 25, tel. (0365) 551007-551631.

In base ad un accordo stipulato con i promotori, *Hystrio* è lieta di pubblicare i testi vincitori. Qui di seguito riferiamo sulla prima edizione, riportando le motivazioni della giuria.

La manifestazione della proclamazione dei vincitori si è tenuta — come detto — la sera del 14 settembre 1990 all'interno della bella ex-chiesa di San Giovanni. Era patrocinata dalla Regione Lombardia, dall'Amministrazione Provinciale di Brescia, dalla Comunità del Garda, dall'Azienda di Promozione Turistica del Bresciano e dall'Associazione Comuni della Valtenesi. Del comitato d'onore facevano parte Carlo Tognoli, Mino Martinazzoli, Mario Raimondo, Riccardo Marchioro, Franco Todesco, Gian Battista Lanzani, Gianni Bonfadini, Sergio Castelletti e gli assessori regionale e provinciale della Cultura.

Oltre alla presenza di critici e giornalisti, va segnalata l'adesione spontanea e convinta della popolazione, a riprova che Manerba del Garda approva e sostiene le iniziative culturali della sua amministrazione. La serata si è conclusa con una lettura, molto applaudita, di brani del copione vincitore da parte dell'attore Mariano Rigillo.

Alla prima edizione del Premio erano perven-

nuti 69 manoscritti, pochissimi dei quali non sono potuti entrare in discussione esulando dal tema del concorso. Dopo lo spoglio delle opere e una prima serie di discussioni, l'attenzione della giuria si è fermata su una rosa di cinque testi: *La cometa Marcellina*, *Requiem per un anatomista*, *Gerolamo Cardano*, *Ricognizione assoluta* e *Paradosso del boia*.

I RISULTATI

In base a questi cinque titoli la giuria ha deciso di attribuire una segnalazione specie a: Giorgio Buridan per il testo *La cometa Marcellina*; Giorgio Celli per il testo *Requiem per un anatomista*; Gianni Poli per il testo *Gerolamo Cardano*; Gianfrancesco Turano per il testo *Paradosso del boia*.

La giuria, all'unanimità, ha poi attribuito il Primo Premio Teatro e Scienza di 12.000.000 a Antonio Scavone per il testo *Ricognizione assoluta*, con questa motivazione.

«In *Ricognizione assoluta* di Antonio Scavone il tema dei rapporti fra scienza e realtà si intreccia con quello dei rapporti fra impegno ideologico e azzardo esistenziale e, più in generale, fra verità pensata e verità vissuta. Nel protagonista è adombrato un personaggio reale, quello del matematico napoletano Renato Caccioppoli, le cui vicende — che egli stesso, prima del suo emblematico suicidio, rivive e si rappresenta in una "ricognizione" spontaneamente e, per così dire, inevitabilmente teatrale, dove ogni diaframma fra interno ed esterno e fra passato e presente è con naturalezza abolito — sono paradigmatiche delle drammatiche aporie e lacerazioni di un'intera generazione di intellettuali italiani, nel periodo che ha come spartiacque e allo stesso tempo come cerniera gli anni dell'immediato dopoguerra. La parabola, ben incisa, non è mai appiattita sul proprio significato. Merito precipuo dell'autore è anzi aver saputo mantenere, nel corso dell'intero racconto, notevoli varietà e fluidità di motivi e di toni, restituite con efficacia (e su ciò si sono particolarmente appuntati l'interesse e l'apprezzamento della giuria) da un linguaggio che sa fondere la durezza e la precisione "alta" della Koiné intellettuale con la colorita agilità e leggerezza di un parlato dialettale solo a tratti direttamente citato, ma sempre e sottilmente alluso».

Riteniamo di fare cosa utile pubblicando anche le motivazioni della giuria per le opere segnalate.

LA COMETA MARCELLINA di Giorgio Buridan, «è un autentico siluro ironico inviato in una bottiglia al concorso. Svalutando infatti il tema del Premio, come affettuosamente *démoté* nei giorni apocalittici che attraversiamo, l'autore va a rivisitare i tempi dell'ultimo Verne ambientando la sua storia chiacchierina cent'anni fa nell'entusiasmo positivista che si proiettava fiducioso verso il secolo del trionfo scientifico. E il gioco *rétro* delle eleganti stratificazioni conduce con felice manierismo il bozzetto di un paese letterario con tanto di laboratorio scientifico a seppellire con irrisione le attese, che esploderanno alla fine come un *boomerang* a noi diretto».

GEROLAMO CARDANO. «Con questo testo Gianni Poli ha saputo cogliere a fondo lo spirito della nascente impresa scientifica, tra magia e superstizione, religione e intolleran-

PUBBLICITÀ



Soggiornare a Manerba

Ridente paese della riviera bresciana del lago di Garda, Manerba conserva nel suo centro abitato il caratteristico aspetto dei secoli scorsi.

La presenza umana è comprovata già a partire dal periodo mesolitico e poi nel neolitico, nell'età del bronzo e del ferro e infine in epoca romana, come testimoniano i reperti del Museo storico-archeologico.

Al villaggio romano, con giurisdizione su tutta la Valtenesi, si sovrappose la Pieve cristiana di Santa Maria Assunta, dalla quale si staccarono le cappelle erette a parrocchie della Valtenesi. Antichissime le origini della Rocca, sul più alto punto del colle che si protende verso il lago: la leggenda vuole che qui un tempo sorgesse un tempio dedicato a Minerva. Alle vicende della Rocca è legata, nel basso Medioevo, la storia di Manerba, che fu al centro degli scontri tra Guelfi e Ghibellini. Nel 1262 la Rocca ed il castrum di Solarolo furono messi a ferro e a fuoco.

Nel 1426 Manerba, con tutta la Riviera di Salò, fece atto di dedizione a Venezia che nel 1490 approvò gli statuti del Comune. La Rocca, diroccata e disabitata, divenne rifugio di banditi e fu fatta demolire e radere al suolo nel 1578.

Manerba offre al turista molte possibilità: per gli amanti del lago, oltre 12 chilometri di spiaggia; per gli amanti della natura la possibilità di passeggiate in una natura incontaminata, in cui prosperano i boschi a carpino nero, orniello, rovere e orchidee. Per gli amanti della storia e dell'arte i ruderi della Rocca, il mastio del castello trasformato in torre campanaria, il Museo storico-archeologico. Numerose le chiese e le cappelle, ricche di affreschi del XI e XIV secolo.

Per gli amanti dello sport: due campi di calcio, campi da tennis, minigolf, scuola di windsurf, maneggio, piscine, equitazione. Gli alberghi, i campeggi e i residences offrono ampia capacità ricettiva. (A cura della Pro Loco di Manerba del Garda)

za. Il suo Cardano, che promette di cessare una attività in tutto ciò che è possibile, è anche il portavoce di un mondo tecnico-scientifico in cui sbiadiscono i valori della tradizione. Ma il lato umano della scienza è anche invidia, meschinità, violenza e dolore».

REQUIEM PER UN ANATOMISTA.

«Quanto di mostruosamente grande può accumulare la scienza e il delitto? Che cosa unifica la ricerca ossessiva di Andrea Vesalio, i suoi studi sulla anatomia, all'ossessione omicida e al culto del sangue di Peter Kurten, mostro di Düsseldorf? Con un linguaggio fortemente incisivo ricco di squarei poetici, rigorosi, Giorgio Celli propone in questo testo una sorprendente, possibile analogia fra i due personaggi pur nella diversità delle epoche e delle spinte emotive, e suggerisce un altro intrigante parallelismo fra l'inquieta sete di conoscenza che segna la vita dei due protagonisti, il loro essere in qualche modo facce speculari eppure lontanissime di una medesima natura in una terra di nessuno dove il vero rapporto — per lo scienziato e per l'omicida — è con la morte».

PARADOSSO DEL BOIA di Gianfrancesco Turano, «muove da un fatto realmente accaduto in un penitenziario del Texas, dove l'esecuzione "umana" di un condannato a morte — il veleno anziché la sedia elettrica — ha avuto un esito drammatico a causa di un incidente tecnico: la fuoriuscita dell'ago dal braccio del detenuto mentre tre "boia" premevano i pulsanti, uno dei quali destinato a fare defluire il veleno. Al di là dell'aneddoto, il testo del Turano pone una questione morale: può la scienza, sostituendo la forca, la ghigliottina o la sedia elettrica con una "morte dolce", fornire un ennesimo alibi agli avversari dell'abolizione della pena capitale? Il tema è svolto senza appesantimenti didascalici, con un narrare drammaturgico incalzante, che bene utilizza le risorse del *thrilling*, s'avvale di un dialogo ironico e graffiante e ottiene buoni effetti di atmosfera situando la vicenda in una taverna malfamata di un Texas degradato, periferico, dove si muovono in allusiva promiscuità i «boia», degli spacciatori di droga e topi vittime anch'essi del veleno». □

GIUDIZI E RIFLESSIONI DEL SINDACO E DELLA GIURIA

UN MODO PER SCOMMETTERE SUL TEATRO DI DOMANI

ISIDORO BERTINI, sindaco di Manerba del Garda - Il Premio Teatro e Scienza è stato istituito dal Comune di Manerba del Garda nell'anno 1989, nell'ottica di una promozione culturale capace di inserirsi su di una accreditata e qualificata immagine turistica. Il Premio costituisce un ulteriore passo verso un rapporto più organico e continuo con il teatro, da tempo scelto come punto qualificante di una politica turistico-culturale.

La scienza come momento fondamentale della ricerca dell'uomo, ma anche come possibilità di sconfinamento nell'immaginario di una cultura che, alle soglie del Duemila, ha ormai cambiato i suoi referenti, ed il teatro come possibilità di esprimere questo itinerario guidato dall'ansia della conoscenza: questa la linea tematica prescelta.

L'Amministrazione comunale auspica che gli sforzi profusi per consolidare il Premio nel vasto panorama delle iniziative esistenti, si concretizzino attraverso la partecipazione di autori stranieri nella edizione 1991/92. Contemporaneamente, sono stati attivati contatti con realtà teatrali finalizzati alla possibilità di rappresentare i testi premiati (1994/1995). Le prospettive che ci siamo assegnate sono queste.

GIULIO GIORELLO - Secondo me ha molto senso questa unione fra il teatro e la scienza, perché collega due attività che normalmente sono considerate agli antipodi, mentre in realtà sono vicine. Teoria scientifica e teatro hanno in greco la stessa radice, che significa vedere, riflettere, speculare: questa è già una buona ragione perché continui il premio Teatro e Scienza. Del resto il termine «rappresentazione», che appartiene al lessico del teatro, ora viene usato per definire i modelli che gli scienziati propongono.

Sono contento che il premio, per questo primo anno, sia andato a un autore che cercava di drammatizzare la biografia di un matematico contemporaneo come Renato Caccioppoli perché, se è giusto rivolgere l'attenzione ai grandi episodi epici del passato (Galileo), occorre anche affrontare la realtà più vicina a noi, della ricerca scientifica.

MARIA GRAZIA GREGORI - Nell'ampio panorama dei premi per un testo teatrale inedito, il Premio Manerba dedicato al tema controverso e appassionato dei rapporti fra scienza e teatro è sicuramente l'ultimo arrivato ma — altrettanto sicuramente — quello che propone qualche novità. Oggi, alle soglie del Duemila, la scienza (e la tecnologia e la sperimentazione) sembrano concetti comunque legati all'ansia di certezza dell'uomo, al suo bisogno di indagare, alla sua attrazione per tutto ciò che è in progress: che è poi, a ben guardare, un modo per esorcizzare la grande ossessione della morte.

Ci stiamo avviando a una fine epoca anche teatrale. Francamente non so se la proposta di un tema come quello di teatro e scienza nell'era dei mass media — tema sostanzialmente elitario, che nasce sul palcoscenico — possa dirci qualcosa di nuovo, anche se è già qualcosa costringere gli autori e noi a cercare le parole per dirlo. Come giurato di un premio giovane e giunto alla sua seconda edizione e dunque passibile di correzioni di tiro, mi sento in una posizione di attesa e di curiosità. Allo stesso tempo è chiaro che, se chi il teatro lo fa, non mostrerà alcun interesse per i testi che da questi premi usciranno, il binomio scienza e teatro resterà un'ipotesi, una frase scritta. Trovare una strada al teatro per questi testi mi sembra con ogni verosimiglianza il cammino da percorrere e, perché no, la sfida che questo premio dovrebbe porsi.

FRANCO QUADRI - La formula «Teatro e Scienza» scelta a Manerba, mi sembra interessante e significativa per qualificare un nuovo premio a un manoscritto inedito nel dilagare di iniziative effimere e vaghe. Forse, si sarebbe potuta prevedere un'alternanza di temi nelle diverse edizioni. Alla prima prova si è dovuto pagare lo scotto di qualche forzatura per stare nel seminato e, anche, di un eccessivo ritorno al passato e alla storia, quasi pesasse Vita di Galileo come modello d'obbligo.

Anche per questo ho particolarmente apprezzato il testo di Antonio Scavone, che affronta una vicenda contemporanea di attualità polemica, come ribadisce il parallelo interesse del cinema a ispirarsi alla vita dello stesso Renato Caccioppoli; e s'impone nel contesto per un linguaggio teatralmente vivo e scattante, a tratti memore della lezione di Eduardo. Vorrei comunque ricordare ad onore di questa prima edizione, la felice riprova di Gianfrancesco Turano, già rivelato dall'ultimo Riccione, e la spiritosa commedia di Giorgio Buridan, che volendo retrodatare lo spirito dell'accoppiamento tra arti e scienza ha beffardamente riportato ai tempi di Verne il suo bozzetto giocato sul nonsense.

GIOVANNI RABONI - L'idea di promuovere un premio con un tema prestabilito ha senso nella misura in cui cerca di agganciare l'invenzione teatrale alla realtà; un modo per sollecitare un autore dandogli l'opportunità di ancorarsi a temi reali.

Mi pare che la prima edizione sia andata sorprendentemente bene, data la quantità e la qualità dei testi pervenuti. Del resto, poi, la valutazione di una iniziativa di questo genere è da vedersi proiettata nel tempo.

UGO RONFANI - Teatro e scienza: un'alchimia difficile, anche se la magia teatrale non conosce limiti. Si tratta, in fondo, di combinare quanto di creativo c'è nel lavoro scientifico e quanto di logico c'è nell'invenzione drammaturgica. Si tratta di fare posto sulla scena contemporanea agli eventi e alle figure di una civiltà scientifica, e tecnologica, che per alcuni prepara la nuova età dell'oro e per altri cammina verso una nuova barbarie.

Sono queste ipotesi e queste virtualità che mi hanno e ci hanno affascinati al momento di mettere a punto la formula del premio: quanto di sperimentale e di arrischiato, per l'appunto, proponeva il tema. Nella convinzione che la «liturgia laica» del teatro debba essere rinnovata per sottrarla all'immobilità di contenuti ripetitivi e di una sintassi convenzionale.

Un premio insomma che scommette sulle nuove frontiere del teatro. E che, nella sua formulazione apparentemente rigida, consente una grande libertà di invenzione, si consideri la scienza come realtà o come mito, come squilibrio o armonia, come libertà o asservimento; e chi la pratica come un nuovo dottor Faust o un redivivo dottor Faustroll. O le si assegni la funzione di ampliare le facoltà espressive del nuovo teatro. □

A pag. 82, Antonio Scavone premiato dal sindaco di Manerba, Isidoro Bertini. A pag. 83, un panorama di Manerba del Garda.

L'AUTORE SU *RICOGNIZIONE ASSOLUTA*

IL SUICIDIO DI UNO SCIENZIATO NELL'ITALIA DEGLI ANNI '50

ANTONIO SCAVONE

La ricognizione del titolo di questo testo che ha vinto il Premio «Teatro e Scienza» di Manerba del Garda è anche il metodo drammaturgico col quale sono state ricostruite o ripensate le ultime due giornate di vita del matematico napoletano Renato Caccioppoli, morto suicida nel 1959 all'età di cinquantacinque anni.

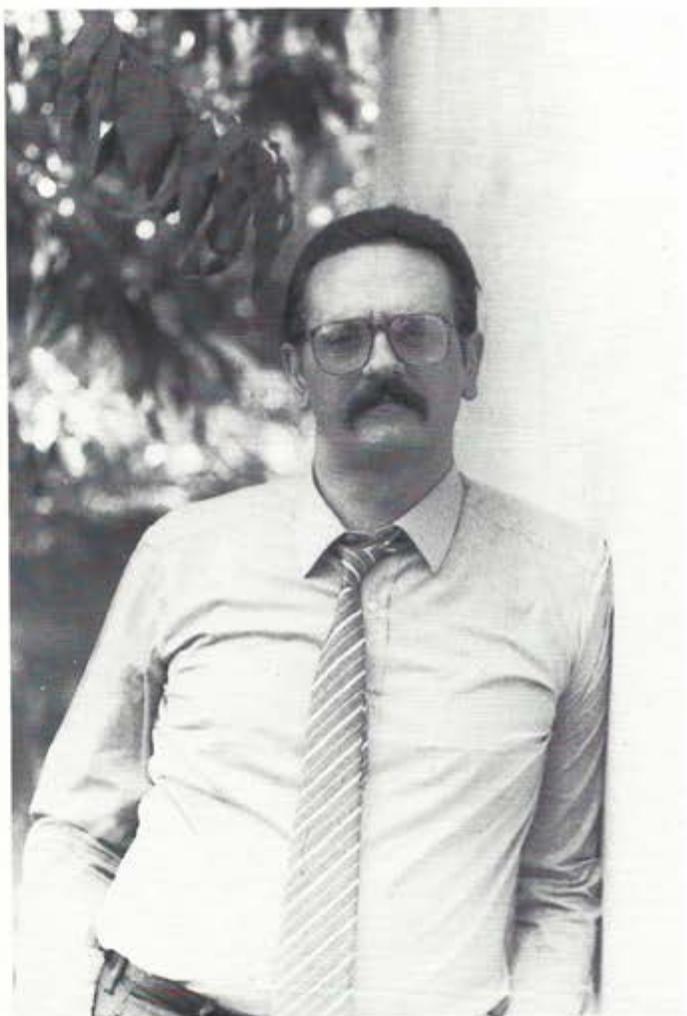
Sin da un primo approccio Renato Caccioppoli presenta una singolare e seducente attrattiva per un autore teatrale: sembra un personaggio già scritto, una di quelle figure alte e inquietanti che spaziano agevolmente tra illusione e verità, tra incanto e messaggio, pronte per la scena in virtù di un'intrinseca e immodificabile proprietà trasfigurativa.

Nipote dell'anarchico russo Bakunin, insigne cattedratico all'ateneo napoletano, direttore del Circolo del cinema, conferenziere e promotore di convegni sulla pace, Caccioppoli fu un uomo schivo ma bizzarro, poliedrico e per così dire esagerato: molti lo consideravano semplicemente un pazzo, e probabilmente tale è rimasto nella memoria del luogo comune; quelli che lo amavano e ne stimavano la lungimiranza intellettuale vedevano in lui un modello da imitare e da imporre alle nuove generazioni.

Ma un personaggio che sembra già scritto non dà più sicurezza di un personaggio da scrivere, se non altro perché pone problemi di linguaggio e di *fabula*. Ecco allora l'idea di una ricognizione drammaturgica svolta a doppio filo su quella che presumibilmente imbastiva per se stesso e la sua avventura esistenziale uno scienziato italiano degli anni '50: un atto di riappropriazione non esclusivamente sentimentale: un processo di definizione della propria identità secondo gli schemi di un'analisi minuziosa e spietata per consustanziare la conoscenza e l'agnizione di se stessi in un'azione liberatoria e quasi sacrificale, prima di un suicidio straziante quanto emblematico. Lo scopo, dunque, non era solo quello di ripresentare le atmosfere e i contenuti culturali e ideologici di quegli anni (si vedano ad esempio i personaggi di Carlo e di Giulio) né di mostrare o dimostrare tesi «a posteriori» per un'agiografia consolidata anche se forse incompleta o incompiuta per gli uomini-simbolo dell'epoca (si pensi a Mario Alicata).

Lo scopo, piuttosto, è stato quello di ripercorrere, più o meno fedelmente e comunque evitando somiglianze e analogie romanzate, quel processo di ri-conoscimento che uno studioso come Caccioppoli operava sui luoghi deputati della sua vita: le tensioni politiche e sociali, le connessioni tradite o trascurate tra disciplina scientifica e attività culturale, le lacerazioni degli intellettuali che si ritrovarono, dopo gli avvenimenti del '56, in una zona franca o in un territorio di nessuno nella sinistra italiana.

Da qui deriva il tentativo di ricomporre, sulla ricerca dei grandi temi, la ricerca della verità secondo uno spirito fenomenologico e con un'attenzione rivolta ai moduli più che ai fatti, alle posizioni personali più che a quelle ufficiali. Da qui, ancora, l'innesto o l'invenzione di personaggi e situazioni che, al di là



della verosimiglianza storica, potessero rendere sulla scena il paradigma tortuoso ma esaltante delle delusioni e delle attese, dei limiti e dei conflitti di un uomo come Caccioppoli, diviso tra solitudine e azzardo.

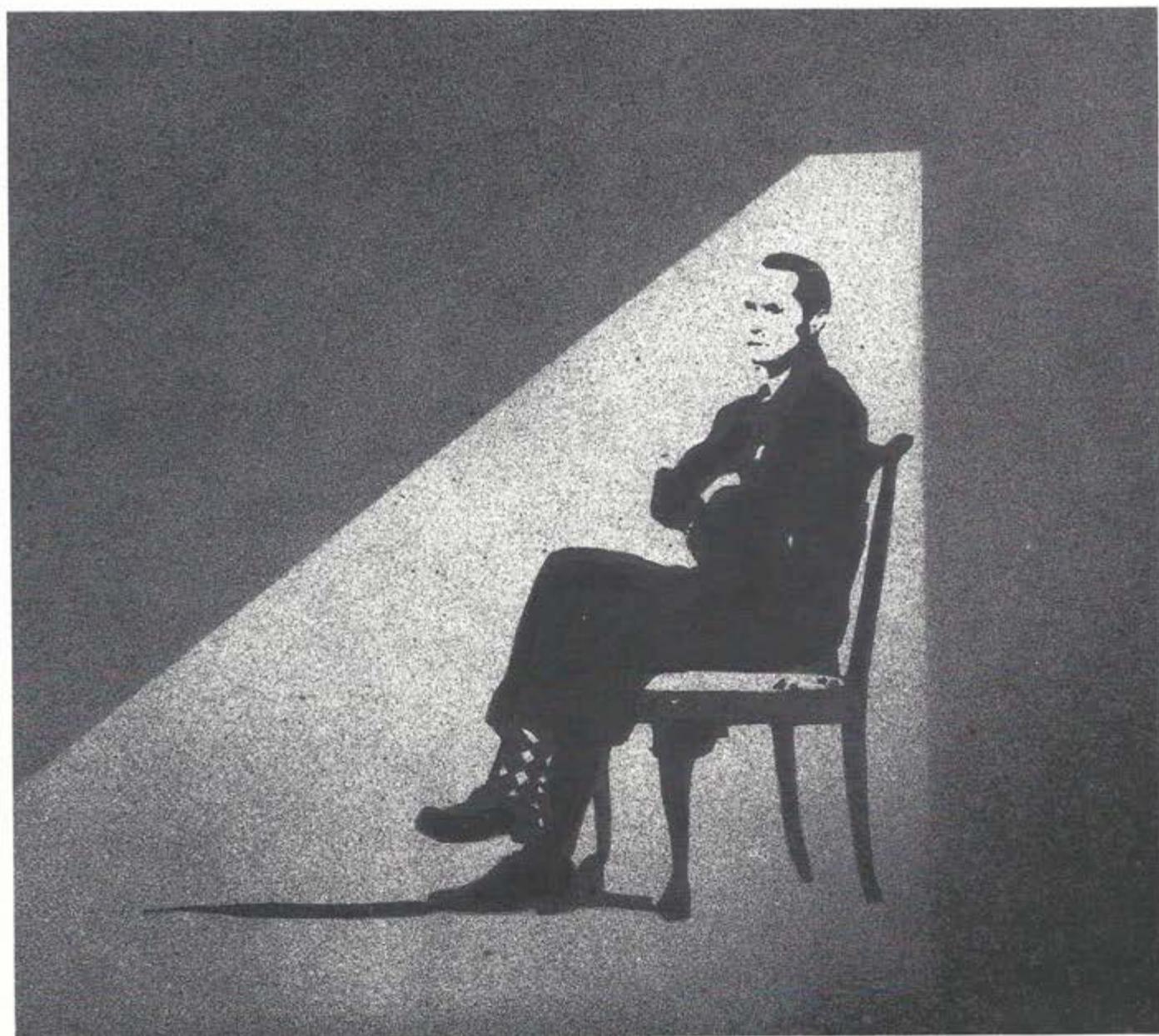
E il processo ricognitivo si estende inevitabilmente agli umori e alle disarmonie della città-teatro di questa vicenda: quella Napoli che, due anni dopo il suicidio di Caccioppoli, veniva «codificata» da Raffaele La Capria nell'unico possibile destino che sembra tuttora competerle: la città che addormenta o che *ferisce a morte*, la città che non coglie il senso del tempo e che resta invisibile a se stessa in una scialba e astratta decantazione di smanie. □

Nella foto: Antonio Scavone.

ANTONIO SCAVONE

RICOGNIZIONE ASSOLUTA

Commedia vincitrice del Premio *Teatro e Scienza* di Manerba del Garda, edizione 1990



Le illustrazioni della commedia sono state eseguite per *Hystrio* da Clelio Alfinito

Tende che ondeggiavano sullo sfondo: davanti alle tende c'è un divano e, disteso su di esso, un uomo, Renato: sta fumando. Accanto al divano notiamo un tavolino con bottiglia e bicchiere.

Entra la cameriera, Assuntina, che si accinge a riordinare ma si blocca quando si accorge di lui, poi:

ASSUNTINA - Buongiorno, professore... Scusatemi, non pensavo di trovarvi qui... *(Renato continua a fumare, non si muove)* Sono già le dieci... Voi vi rovinare così: dormire senza niente addosso.

RENATO - *(Dopo un tempo)* Niente addosso? *(Mostrando il fumo della sigaretta)* E questo come lo chiami? Sarà niente ma si vede, occupa una parte dello spazio, come una superficie orientata... *(E segue il ghirigoro del filo di fumo, poi)* No, non ti preoccupare. Assuntina, io non mi rovino, non mi rovino più. *(Si leva sul gomito e tossisce)*

ASSUNTINA - Professore, voi vi dovrete riguardare.

RENATO - E da che?

ASSUNTINA - Di notte fa ancora freddo. Maggio è un mese bugiardo...

RENATO - Mo' pure i mesi so' bugiardi?... Che ore sono?

ASSUNTINA - Le dieci.

RENATO - Le dieci vere o le dieci bugiarde?

ASSUNTINA - Le dieci.

RENATO - *(Si leva a sedere)* Assuntina, dimmi una cosa ma sii sincera... *(Il suo sguardo mette a disagio la donna)* Che direbbero di me se io morissi adesso?

ASSUNTINA - Professore, ma che dite...

RENATO - Non ti spaventare, è un gioco, un ghiribizzo... Dimmi la verità: farebbe notizia la mia scomparsa? Tu che dici?... Il terribile professore... pòh!... che ti viene a mancare all'improvviso! Lo cercano di qua, lo cercano di là, chi cerca trova ma che vuoi trovare?... Egli si è estinto irrimediabilmente... *(Si leva del tutto)* Farebbe sensazione, secondo te?

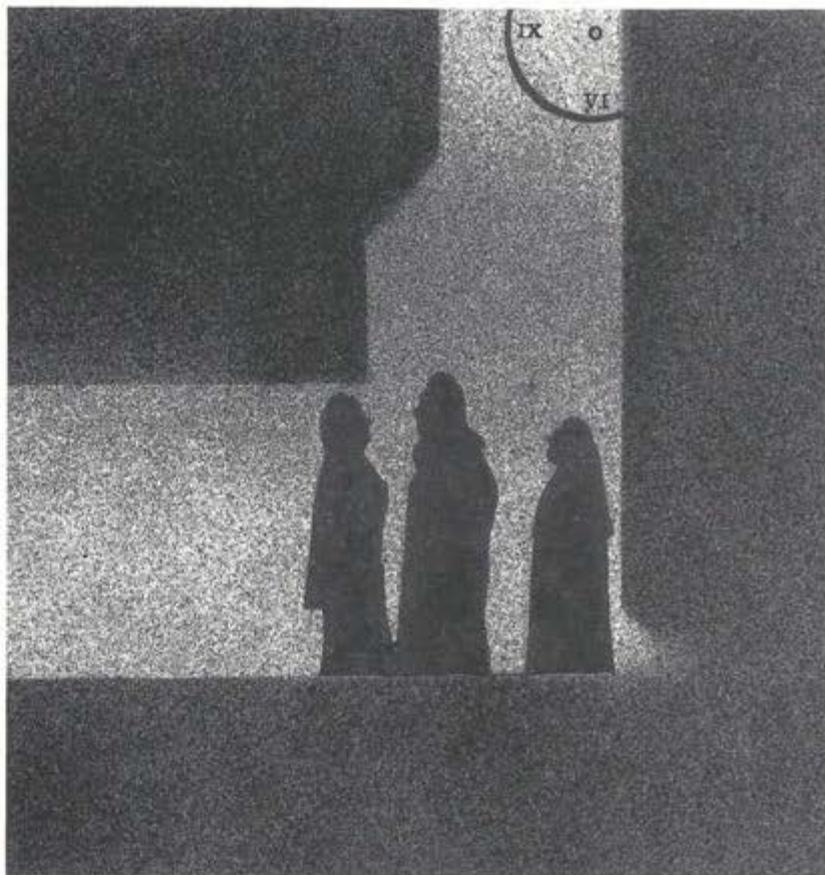
ASSUNTINA - *(Scossa)* Con la morte non si scherza.

RENATO - *(Con sarcasmo)* Ma no!... E chi l'ha stabilito?... Con la vita si scherza che è un piacere... perché non potremmo fare lo stesso con la morte che sempre vita è e, per di più, procura un vantaggio maggiore, se non un privilegio. Vuoi mettere? Non ci sono limiti di tempo quando si scherza con la morte: si ribalta e si annulla il detto popolare: ogni bel gioco dura poco... Macché! Questo diventa un gioco infinito, Assuntina, infinito! *(E tossisce)*

ASSUNTINA - Quando parlate così mi mettete paura... mi avvilito.

RENATO - E questa è bella! Io parlo della mia morte e ti avviliti tu!? *(Assuntina annuisce scoraggiata)* Ma no, non è il caso, Assuntina, non ne vale la pena. Tu prendi le cose troppo sul serio. Oggi si scherza su tutto: il benessere è alle porte, dicono, e il mondo si apre a nuove speranze. Questo 1959 è cominciato con i migliori auspici ed è nostro dovere accompagnare queste fulgide aspettative con allegria e spensieratezza... *(Prende dal tavolino bottiglia e bicchiere)* D'altronde, prima o poi, le cuoia le dovrò tirare e per quest'appuntamento non c'è un orario preciso. Si è sempre puntuali: sia che si arrivi in anticipo o in ritardo, come il Cavaliere del «Settimo Sigillo». *(E ne ride)*

Beve d'un fiato ma è di nuovo colpito dalla tosse: secca, rantolosa. Assuntina gli si avvicina premurosamente ma Renato, con un



PERSONAGGI

RENATO, il professore

CARLO, suo collega

GIULIO

MARIO ALIBERTI

SOFIA, moglie di Renato / la RAGAZZA

ASSUNTINA, la cameriera / ROSA, la cliente dell'albergo

PEPPINO, il portinaio / il CAVALIERE / ZANCHI, il duellante

l'ALTRO, alter ego di Renato / FRANCESCO, l'allievo

l'INFERMIERE

Infermieri, giudici, padrini, figuranti

L'azione si svolge in un solo luogo fisico (l'abitazione di Renato, il protagonista, a Napoli) ma in un periodo di tempo più o meno lungo (dagli anni '30 agli anni '50), scandito dalle regole dell'intreccio che lo stesso protagonista di volta in volta organizza.

gesto, le fa capire che non c'è da preoccuparsi.

ASSUNTINA - Professore, voi non potete passare le notti così...

RENATO - *(Con stizza)* Ancora!? *(Poi)* Perché? Sono troppo vecchio!?

ASSUNTINA - No, per carità, volevo dire che dovrete...

RENATO - Che dovrei riguardarmi, ho capito, ma tu non m'hai risposto! Sono troppo vecchio o no?

ASSUNTINA - *(Ripiegando)* Se mi permetto di parlare è per il vostro bene...

RENATO - No, Assuntina, lascia stare le frasi fatte.

ASSUNTINA - La vostra salute...

RENATO - Ma quale salute! *(Finisce di bere)* La salute degli altri non significa niente. È un'invenzione di comodo, per mettere in pace la propria coscienza... Ognuno sta come può o come vuole e basta, è tutto finito. È relativo, oggi così si dice: è relativo. *(E beve di nuovo)*

ASSUNTINA - *(Dopo una pausa)* Vi preparo il caffè?

RENATO - Anche il caffè è relativo. Gli americani bevono una brodaglia scura che puntualmente scambiano per elisir. Noialtri, invece, lo facciamo così nero per affogarci tranquillamente malinconie e malumori e se è amaro ci affoghiamo pure le gioie e l'entusiasmo... Hai visto!? T'ho spiegato niente di

meno che Einstein, sei contenta? (*Accende un'altra sigaretta sul mozzicone della prima e poi con ironia*) Einstein è difficile, è un tedesco: palati fini, menti eccelse... Tu sei credente, Assunti? Credi in Dio?

ASSUNTINA - (*A stento*) Sì...

RENATO - E tanto ci vuole per rispondere!? Chi è sicuro di quello che pensa, o delle cose nelle quali crede, dev'essere pronto, esplicito, convincente, cartesiano! Tu sei cartesiana, Assunti!?

ASSUNTINA - (*Stavolta è a disagio*) Sì...

RENATO - (*Correggendo*) Sì sì sì! Con forza, con vigore!... Poi, magari, la prontezza non serve ma conviene tenerla comunque pronta, sempre pronta... è una sentinella, muta ma all'erta. (*Fa qualche passo verso le tende*) Oggi che giorno è?

ASSUNTINA - Giovedì.

RENATO - Anche di giovedì bisogna essere sicuri, anche di giovedì... e tutti i giorni della settimana e tutte le settimane, tutti i mesi... e gli anni!

ASSUNTINA - (*Per non contrariarlo*) Va bene.

RENATO - (*Con foga*) Che «Va bene»? Che «Va bene»?... «Va bene» si dice agli imbecilli per accontentarli o ai malati per rassicurarli! Io faccio parte di un'altra categoria. Sono io quello che accontenta o rassicura! Sono io la sentinella e sono affidabile, intesi!?

(*Assuntina non replica*) Che tempo fa, oggi?

(*E guarda attraverso le tende*)

ASSUNTINA - È nuvoloso.

RENATO - Piove?

ASSUNTINA - No, non ancora.

RENATO - Sicché è una bella mattinata di maggio nuvolosa e bugiarda... plumbea!

(*Poi*) Tu credi alla provvidenza... e la provvidenza che ti dice, Assunti?

ASSUNTINA - A me?

RENATO - Sì, a te. Che ti dice?

ASSUNTINA - (*Umile, sincera*) E che mi deve dire?

RENATO - Ah già, scusami... Dimenticavo: è imperscrutabile, inafferrabile... Io non ci credo ma devo ammettere che a qualcosa bisogna pure attaccarsi, a qualsiasi cosa... Io mi attacco a quello che più mi piace... A questo divano, a questa casa, alla veduta della strada, ai passanti, le macchine, i rumori, alle giornate che vanno e vengono, al ritmo morbido e incessante del tempo... Hai afferrato, Assunti?

Assuntina non sa cosa rispondere, Renato ne ride bonariamente.

RENATO - Questa è la mia provvidenza... la successione instancabile del periodo! E sapessi quante cose mi viene a dire... tante! Il tono canzonatorio di Renato ha disorientato Assuntina. In realtà anche Renato sembra smarrito dalla sua stessa ironia.

RENATO - (*Come a se stesso*) A ritroso o in avanti... Il tempo si situa e viene riconosciuto soltanto in questo avanti-indietro... Che giorno è oggi? Non si sa. Come stai? Non importa... Hai dormito? Hai mangiato, hai studiato?... Che senso ha?

È si gira ancora verso le tende, come chiamato da una presenza che non avvertiamo. Annuisce a se stesso, approvandosi.

RENATO - Lui sta bene... vedi? Lui non ha problemi.

Assuntina guarda le tende ma non vede nessuno. Renato, evidentemente, allude a qualche suo fantasma interiore che, prontamente, si materializza ai nostri occhi sotto l'aspetto di un giovane uomo esile e compunto. Quest'uomo è lo stesso Renato da giovane.

Assuntina segue soltanto — giacché solo questo può fare — il movimento delle tende.

RENATO - Un elemento dal grande avvenire... Giovane e già solenne! Severo come una statua di marmo... (*Ad Assuntina*) Gli vuoi chiedere qualcosa? Delle informazioni scientifiche oppure personali? O addirittura esistenziali, come si dice oggi?... Non aver paura, lui ti risponde, si esalta quando deve fornire delle risposte... Fagli le domande, anche le più difficili o le più imbarazzanti... Chiedigli se magari gradisce del caffè, lui ti risponderà. È come una condanna, la sua: deve parlare, spiegare, illustrare... (*E scaglia il bicchiere contro l'Altro*)

Assuntina china il capo, come per compassione.

RENATO - (*Notando la reazione della donna, di scatto*) Non ti ci mettere anche tu, adesso! Non pensare quello che stai pensando!... Non è vero e tu lo sai! Come lo sanno tutti gli idioti che ti circondano!... Avanti, togli ti dai piedi e non mi seccare!

Assuntina fa per muoversi ma Renato non si rivolgeva a lei.

RENATO - Dove vai? Non dicevo a te... È a lui che parlo ma il giovanotto non si degnava di rispondere, si chiude in se stesso come un animaletto superbo.

ASSUNTINA - (*Dopo un tempo*) Se volete torno più tardi.

Ma Renato non le presta ascolto, Assuntina esce. Renato fa qualche passo, barcolla sotto l'effetto dell'alcool, beve dalla bottiglia e poi rivolto a chissà chi:

RENATO - Smettetela con questa musica! Finitela! Oltre tutto non sapete neanche suonarla!

Rabbonito, si dirige verso la tenda, la apre e guarda il panorama che si presenta per noi in una sola tinta azzurrina. Dalla strada ascoltiamo una voce gioiosa che canta una filastrocca:

VOCE INTERNA - «Si 'nu serpente muorto te vulesse muzzeca', nun te fà muzzeca'...»

RENATO - (*Rivolto all'Altro*) E questa l'hai capita? Te la cantavano quand'eri ragazzo... *L'Altro esce lentamente.*

RENATO - Ormai non posso chiederti più nulla, hanno già detto tutto gli altri: bravo e idiota, lungimirante e miope, acuto e incapace... Inetto, aggiungo io. Sì, inetto!... «Vigliacco» è una parola troppo forte, anche per me... (*Si gira verso il proscenio*) E tu, non appena la senti, svapori... (*Poi, ritenendo che la cameriera sia ancora lì presente*) No, Assunti, non ho dormito stanotte. Neanche se avessi avuto un letto ci sarei riuscito e non certo per paura... Non mi lascio suggestionare, io... ma qui... quando hanno portato Renato in quella grigia vescica di tela... si sarebbe allarmato chiunque... Ettore avrà fatto la stessa fine e nessuno vuole ammetterlo.

Pausa.

RENATO - Oggi è giovedì?... No, oggi non è niente. Che se ne fa il calendario di questa giornata?... 55 anni... Rena', tu hai 55 anni. Non credevi di arrivarci: te ne vai girando come uno spettro da carnevale. Del resto, così ti vogliono: stravagante e singolare, come una barzelletta, un aneddoto...

Sullo sfondo ricompare l'Altro: è sorretto e tradotto da due infermieri, alti e grossi, che sembrano sanitari da ospedale psichiatrico. L'Altro tenta una debole resistenza.

RENATO - Stai fermo, non serve a niente! Il Tribunale degli Asini Neri non perdona! (*e poi agli infermieri che trattengono l'Altro con forza*) Portatelo via... Via! E mettetelo

ai ferri!

Gli infermieri fanno indossare all'Altro quella che Renato ha definito la «grigia vescica di tela», cioè la camicia di contenzione. L'Altro sembra sconfitto. Il gruppo si allontana e si imbatte in Carlo, un uomo sui trent'anni, che reca una borsa voluminosa. Carlo blocca l'Altro ma è distratto da Renato, che lo chiama.

RENATO - Sto qui, Carlù... non t'imbrogliare.

CARLO - (*Dal fondo, indeciso*) Rena'...

RENATO - Vieni, ti stavo aspettando... sei in ritardo.

Carlo abbandona il gruppo e raggiunge Renato. Gli infermieri e l'Altro escono.

CARLO - (*Guardando ora il gruppo ora Renato*) Ma che ci fai qua?

RENATO - Non l'hai saputo? (*E poi indicando*) La senti?

CARLO - (*Spaesato*) Che cosa?

RENATO - Ah, sei sordo, Carlù! La «Danza macabra» non la senti!?

CARLO - Sarò anche sordo ma...

RENATO - Sì, va be', lascia perdere. Che hai portato?

CARLO - (*Poggiando una borsa sul tavolino*) Gli ultimi appunti e l'intero capitolo primo.

RENATO - Fa' vedere. (*Prende il materiale dalle mani di Carlo e controlla*)

CARLO - (*Si guarda intorno*) Ma questa è una casa di cura?

RENATO - (*Continuando a leggere*) Per disturbi nervosi.

CARLO - Disturbi nervosi?... Hai avuto qualche svenimento?

RENATO - (*Dileggiando*) Sì, mi è mancata la terra sotto i piedi... (*e poi*) Quando mai sono svenuto, io?

CARLO - E allora?

RENATO - E allora i giornali non li leggi!?... Mi ero messo male con i fascisti, l'altra sera.

CARLO - Con i fascisti?

RENATO - (*Riprende a leggere*) Al Grotto. Avevamo cenato, brindato e cantato. (*Controllando i fogli, indicando*) Chi le ha messe queste equazioni? (*Correggendo*) Prima delle equazioni bisogna definire gli insiemi.

CARLO - Sì, hai ragione... (*Poi tornando al discorso di poco prima*) Brindato e cantato... ho capito: ne hai fatta un'altra delle tue.

RENATO - Sì, la «Marsigliese»! Ho fatto suonare la «Marsigliese»!

CARLO - E ti hanno portato qua?

RENATO - (*In difficoltà*) Sì, è stata mia madre... Questa è una clinica confortevole, meglio di una casa.

CARLO - O della galera.

RENATO - (*Scoperto, colpito*) E va bene, va bene! (*Lancia il libro sul tavolino*) Non potevo certo finire a Poggioreale!... Era l'unico modo per sfuggire ai fascisti! Non avevo altre soluzioni!

CARLO - Tu non hai mai altre soluzioni.

RENATO - (*Lo afferra per la giacca*) Se finivo dentro mi dici come avremmo continuato? Dove avremmo potuto incontrarci? (*Carlo non replica, Renato si scioglie*) Tu ci dovesti credere alla provvidenza, fa miracoli... C'è modo e modo di salvare la faccia.

CARLO - Rena', io sono stufo di... di seguire i tuoi pellegrinaggi.

RENATO - Io non posso avere un punto fermo! Io devo esprimermi!

CARLO - (*Seccato, richiude il libro*) Sì, va be', hai ragione.

RENATO - Io sono Renato... (*Ma esita*)

CARLO - No, non lo dire, non ti conviene. La tua famiglia è troppo onorata, troppo famosa: nessuno si permetterebbe di infangarla e difatti qui è tutto così pulito, calmo, rassicurante...

Carlo si siede, riapre il libro e:

CARLO - Eravamo rimasti agli insiemi dimensionalmente orientati nello spazio a «n» dimensioni...

Renato si astrae da questa situazione: Carlo continua a parlare ma non lo sentiamo più. Avvertiamo invece rumori di tuoni fragorosi e scintillii di lampi poi le note della Danza macabra di Saint-Saëns: Renato scoppia a ridere gridando: Così si suona! Così, così!, poi si allontana da Carlo che resta isolato dall'azione della scena seguente. Renato esce ridendo e da sinistra entrano una donna in vestaglia, sui cinquant'anni, e un uomo in maniche di camicia, un po' più vecchio.

DONNA - Ancora quel matto! Ancora quella musica! Ma che aspettiamo a buttarlo fuori!? È già la terza volta stanotte!

UOMO - Questa non è una pensione! È diventato un bordello! Io voglio essere risarcito!

DONNA - La padrona dov'è, dov'è? Perché non lo fa smettere!?

Entra una ragazza, sui venticinque anni: anche lei in camicia da notte.

RAGAZZA - Signori, ma che vi prende? Perché gridate?

DONNA - Avvertite vostra madre! Questo scempio deve finire!

RAGAZZA - Quale scempio?

UOMO - Il matto, non lo sentite?

RAGAZZA - Il matto!?

DONNA - La signorina è dura d'orecchi!

UOMO - È tutta la notte che suona.

DONNA - Come se non bastassero i tuoni e i fulmini.

RAGAZZA - Ma chi è che suona... il professore?

DONNA - E chi se no? Il professore, il professore!

UOMO - (Sulla musica) Lo fa apposta, sentite?

RAGAZZA - Siamo sicuri che sia lui?

DONNA - Signori, ci volete prendere per... imbecilli!? Certo che è lui!

RAGAZZA - No, io pensavo che...

DONNA - Ma cosa volevate pensare!?!... Si sta divertendo alle nostre spalle ma stavolta lo denuncio! Lo mando in galera!

RAGAZZA - Va bene ma adesso perché non ve ne tornate in camera?

DONNA - A fare che?

RAGAZZA - Avete ragione ma tornate in camera, vi prego... Parlo io al professore... Dovete capirlo, ha già le sue rogne, poverino.

UOMO - Poverino un fico secco, signuri! Quando mai s'è visto che uno si mette a suonare alle due di notte e in un albergo!? Noi pure abbiamo il diritto di goderci la villeggiatura, con quello che si paga qui a Sant'Agata!

RAGAZZA - Sì, è vero, ma qui siamo tutti una famiglia...

UOMO - Una famiglia per modo di dire! Voi difendete soltanto lui!

La musica finisce di colpo. I tre attendono per un po' e poi:

UOMO - Ecco, mo' ha smesso...

DONNA - Sì ma non vi fate illusioni: tra poco riprende. Quello è una serpe! Acido e scotumato!

Ed ecco che entra l'Altro, cioè Renato da giovane: si ferma, con le spalle al pubblico, davanti ai villeggianti: si inchina, bisbiglia qualcosa e infine esce. La penombra che lo avvol-

SCHEDA D'AUTORE

Una drammaturgia attenta alla storia e alla società del Sud

Antonio Scavone (Napoli, '47) ha esordito nel 1975 su «Nuovi Argomenti» con il racconto Un azzardo, storia di «una giornata» nel destino di un giovane artista che sperimenta se stesso sui moduli di una babelica autoco-scienza. Per la Rai ha curato la sceneggiatura radiofonica de La bella bionda, 1980, dal racconto di Imbriani ed è stato co-autore con Gennaro Magliulo di Lezioni di farsa, 1981, resoconto storico-antologico sulla farsa dalle origini a oggi.

Debutta in teatro con Vi servo io, 1982, disincantata dichiarazione di odio-amore dell'attore napoletano, isolato in una monologante riaffermazione di identità per una catarsi grottesca e irrealista attraverso le miserie del primo '900, i fermenti del secondo dopoguerra e il disimpegno attuale. Con Mar nero, radiodramma del 1983, affronta le lacerazioni morali e la consapevolezza della disfatta sociale provocate dalla camorra sui luoghi e sulle coscienze di un Sud sempre più degradato.

Basse frequenze, 1987, racconta la disarmante realtà quotidiana di due giovani aspiranti attrici, divise e accomunate dalle smanie di un successo improbabile e dalle esagerazioni di una mal riposta teatralità. Gli atti unici Signora Clara del 1987 e Una notte d'Italia dell'anno seguente presentano un tema identico: la condizione esistenziale di un'infelicità senza più desideri, di una ricerca senza sbocco che si riscatta appena in una superstite lucidità d'intenti. Nel primo, un intrigo giallesco fa da sfondo a un breve incontro sentimentale, squallido e incompiuto, che devitalizza le residue velleità della protagonista. Il secondo, invece, è il solitario viaggio ferroviario di un donchisciottesco intellettuale di sinistra che, abbandonato dagli amici e forse dagli ideali, cerca affannosamente di dare tregua e respiro alle incertezze e alle aspettative del suo candido e ingarbugliato microcosmo.

L'inedito Spariglio di Re (Premio «Anticoli Corrado» 1986) è l'impietoso ritratto di una napoletanità decadente e fatua che affossa le proprie energie nello scoppo scientifico, come in un rancoroso gioco di massacro, una rinunciataria pratica di vita.

Regolamento interno (Premio «Giuseppe Fava» 1989) è la vicenda amara di una testimone in un processo di 'ndrangheta che sceglie sul proprio dolore di madre e nella forzata mistificazione dei suoi diritti il coraggio di ritirarsi e di tenere per sé le verità che la corruzione e la violenza hanno ormai svilito.

Nel 1990 ha vinto il Premio «Teatro e Scienza» con Ricognizione assoluta, ricostruzione drammaturgica delle ultime due giornate di vita del matematico napoletano Renato Caccioppoli, in una trasfigurata riflessione sul ruolo dello scienziato e dell'intellettuale italiano negli anni del secondo dopoguerra tra i disinganni, i tradimenti, le imprese eroiche e geniali di una generazione spesso costretta alla solitudine.

Nella corrente stagione andrà in scena Acchinson, l'avventura surreale di un barbiere che dialoga col suo unico cliente intorno alle «essenze» qualificative dell'esistenza.

Attualmente collabora col Teatro Politecnico di Roma in qualità di direttore artistico. □

ge e lo accompagna non ci ha consentito, neanche stavolta, di analizzarne i tratti.

DONNA - (Dopo un tempo, con sufficienza) Ecco fatto: ci ha presi in giro di nuovo. Ci sveglia di soprassalto, ci ammorbato con la musica e alla fine si scusa gentilmente... troppo comodo!

UOMO - Se non fosse che appartiene a una famiglia perbene io lo prenderei a schiaffi...

RAGAZZA - Signori, su, tornate in camera...

UOMO - A modo suo è un galantuomo, oltre tutto è ricco...

RAGAZZA - Ma non è matto.

UOMO - Ci credo! Di matti con i soldi non ne ho mai visti. Quello lì, il vostro professore, si fa un baffo di tutti quanti, anche del governo se lo volete sapere.

RAGAZZA - (Con foga) Ma vi ha chiesto scusa, no!?

DONNA - Signorina, non vi scaldate tanto. Scuse o non scuse, quello è un maleducato e un disfattista e dovrebbe essere trattato di conseguenza!

RAGAZZA - Voi lo giudicate male, vi assicuro che è una persona dolcissima...

DONNA - Dolcissima... il miele è dolcissimo! Cacciatelo fuori, piuttosto! Oppure insegnategli un po' di buone maniere, se ne avete il tempo.

RAGAZZA - Che volete dire?

DONNA - Invece di farla suonare a noi la serenata... portatevelo in camera e fatevi dedicare una bella romanza dal professore!

RAGAZZA - (Si domina) Signora, è meglio andare a letto...

DONNA - Sì, è meglio e cercate di essere accomodate come lo siamo noi col professore.

UOMO - Donna Ro'... (come a mitigarne e spegnerne la maldicenza)

DONNA - L'uccello in gabbia o muore o canta: il vostro uccello suona...

RAGAZZA - Signora Rosa, voi non avete il diritto di...

DONNA - Io ho tutti i diritti! Io pago e voglio essere rispettata! Se voi vi negate al vostro amante...

RAGAZZA - Non è il mio amante!

DONNA - (Continuando) Se vi negate al vostro amante abbiate la compiacenza di sce-

gliere il luogo e l'ora per farlo sfogare, ci siamo spiegate!?

Entra Renato.

RENATO - (Sbattendo le mani) Ue', ue'... signori!? Che cos'è questo mercato? Alle due di notte? Vi ho chiesto scusa, che altro volete?... Su, su, la festa è finita! È finita pure la pioggia: tutto torna calmo e sereno come nelle migliori poesie di Pascoli.

Gli altri non si muovono.

RENATO - Muoversi! (E sbatte di nuovo le mani) L'incantesimo si è consumato... (e citando Il Soldato di San Piero in Campo di Giovanni Pascoli) «Era poc' anzi nella valle il ronzio dell'altre sere. Ogni campana prese poi sonno in una lunga ansia di bronzo...». (E poi) Su, basta così. Andate a riposare i decretani che sicuramente saranno stanchi a furia di pensare tutto il giorno.

UOMO - Ma come vi permettete?

RENATO - Cavalie', andate a letto e portatevi pure il cavallo. (E lo spinge con forza, facendolo traballare)

UOMO - (Alle donne) Questo è matto davvero!

RENATO - Sì, a giorni alterni, ad ore insolite e nei momenti più imprevedibili eppure anche così riesco a vivere... male, si capisce. Su, su! Tornate alle vostre stanze, recitate le preghiere e poi tappatevi la bocca: non si sa mai, il passaggio alla vita eterna durante il sonno potrebbe conciliare e favorire perfino la gloria. Su! (E li spinge)

UOMO - Guardate, io vi prometto che...

RENATO - Lasciate perdere le promesse: sono pericolose prima di andare a letto. Anche i vostri governanti non vi promettono più niente dopo la quarta sponda.

UOMO - E voi perché non ve ne andate in Africa, a fare il professore!?

RENATO - Non c'è bisogno: gli africani hanno già imparato la sottrazione e la divisione. Mo' ve la dò io qualcosa che vi farà dormire sonni beati... (E gli tira un calcio)

UOMO - (Esterrefatto) Sentite, io vi giuro... RENATO - (Tacitandolo) Sst... (E recita dal Tasso)

«Tacciono i boschi e i fiumi e il mar senza onda giace ne le spelonche i venti han tregua e pace, e ne la notte bruna

alto silenzio fa la bianca luna...» (E gli tira un altro calcio) Con i saluti di Torquato!

DONNA - Ma insomma!

RENATO - (Annusce come per approvare il rimprovero della Donna e conclude i versi del Tasso)

«e noi tegnamo ascose

le dolcezze amorose: (E la palpeggia)

Amor non parli o spiri, (La Donna prova a sciogliersi)

«sien muti i baci e muti i miei sospiri». (E tira un calcio anche a lei)

DONNA - Cavalie', aiutatemi!

UOMO - Eh no! Adesso state superando i limiti!

RENATO - Ne volete ancora?

DONNA - È pazzo, è pazzo!

UOMO - Io chiamo i carabinieri e vi rovino!

RENATO - Vi ho chiesto se ne volete ancora. (E si prepara a sferrare altri calci)

DONNA - Cavalie', lasciate stare, andiamo in camera...

UOMO - Non finisce qui! Quant'è ver' Iddio, vi faccio passare un brutto quarto d'ora! Io non mi metto paura di nessuno! Di nessuno...

Renato minaccia di colpirlo e l'Uomo ammutolisce immediatamente.

RENATO - Tutto qui il vostro coraggio!? (L'Uomo, infatti, facendosi scudo della Donna, è indietreggiato) Via, via! (E alla Ragazza) Tu sei ancora giovane, forse fai in tempo a salvarti, a non diventare come loro ma... tanto per essere prudenti... (E non le dà un calcio: le afferra i glutei con le due mani spingendola) Vattene a dormire pure tu, va'! Questa non è serata: quando si lavora, si lavora!

La Ragazza è disorientata e non replica. La Donna e l'Uomo sono delusi: evidentemente si aspettavano una qualche reazione dalla Ragazza.

RENATO - (Alla Ragazza) Via, via! (Accende una sigaretta) E anche voi! La scienza mi chiama, devo studiare... Sparite!

I tre lo guardano esterrefatti, interdetti.

RENATO - Oppure state zitti e fermi, tanto non capirete niente lo stesso. Le matematiche, signori miei, non si lasciano afferrare facilmente, vanno prese con cautela e con desiderio, proprio come le donne ma non sempre... (E alla Ragazza) Hai capito? (E alla Donna) Voi ne sapete di più... (La Donna è immobile, con gli occhi bassi) La ragazza si illude, si lusinga... (E recita i primi versi di Spleen di Corazzini)

«Che cosa mi canterai tu questa sera?

Amica, non voglio pensare troppo: la prima canzone che ricordi, antica, non importa...»

Sentiamo di nuovo la Voce Interna di «Si 'nu serpente muorto».

RENATO - (Commentando ad alta voce) Ci sono pure serpenti che non mordono, guaglio', e sono altrettanto temibili. Cambia disco. (E poi) Allora Carlù, dove eravamo rimasti? Agli ovaloidi!?

Carlo, dal tavolino, alza la testa e annusce.

RENATO - Che non m'interessano per niente ma qualcosa devo pur fare negli squallidi posti dove mi mandano... Sai che cosa mi sono messo in testa?... Una questione eccentrica! Se non lo faccio io, chi lo fa? (Cava di tasca un foglio, lo consegna a Carlo) Tieni, leggi. (Carlo esita) Leggi, non aver paura: mica ti morde.

CARLO - (Legge) Integrali abeliani... su una superficie di Riemann chiusa.

RENATO - Che ne dici?

CARLO - (Incredulo, poco disponibile) Il teorema di Hahn-Banach?

RENATO - Il teorema di Hahn-Banach!

CARLO - E che metodo sarebbe?

RENATO - Il mio! Il mio metodo! (L'atteggiamento di Carlo è irritante) O Santa Madonna! Ma si può essere più pignoli di te!?

CARLO - Io non sono pignolo, sono un matematico. Il tuo metodo, come lo chiami tu, è solo un titolo, nient'altro.

RENATO - Guarda: se avessi una pistola ti sparerei!

CARLO - La matematica non uccide e non fa martiri.

Renato prende tempo a rispondere, deve smaltire la rabbia.

RENATO - Adesso è un titolo ma domani o nel 1980 o forse nel 2000 sarà una memoria!

CARLO - Questo è poco ma sicuro.

RENATO - (Si domina e ai tre, ancora impalati) Voi lo conoscete il teorema di Banach? Avete mai sentito parlare dei funzionali lineari? (I tre, ovviamente, tacciono) Sì o no? Rispondete!

I tre restano immobili. Renato risolve disponendo i tre sul proscenio.

RENATO - Venite qua. Su, venite qua! Muovetevi! (I tre si lasciano tirare come marionette) Ognuno su una fila... (E li dispone) Diciamo a tre metri da noi... da me e Carlo... Capito? (La Ragazza annusce appena) Bene. Ora fate attenzione alla mia domanda: chi siete voi? Su, chi siete? (E prima che possano o sappiano rispondere) Ve lo dico io: tre punti nello spazio, tanto per intenderci. Eh, Carlù?

Carlo lo guarda per un attimo poi si distrae, scarabocchiando sui fogli.

RENATO - (Con autorità) Carlo... io non sto facendo divulgazione. I preti divulgano, i politici, non io! Io sto semplicemente rappresentando il mio pensiero su questa questione! CARLO - (Dopo un tempo, con sufficienza) E rappresenta.

RENATO - (Ai tre, come astraendosi) Ognuno di voi è uno spazio... a infinite dimensioni... ma non avete misura, non potete essere misurati.

CARLO - Come noi, del resto. (Renato annusce sovrappensiero) E quindi che si fa?

RENATO - (c.s.) Bisogna trovare i codici che consentono la molteplicità delle caratteristiche da esaminare e da circoscrivere, se è il caso... (Ora si scuote, come destandosi dall'astrazione e si rivolge ai tre si direbbe con uno slancio affettuoso) Voi abitate uno spazio che non potete definire unicamente per un insieme di definizioni, voi occupate uno spazio in una superficie che non sempre corrisponde al modello che avete assunto... capite? (E attende una replica dai tre, che tuttavia non si manifesta)

Nella nostra disciplina esistono delle norme che danno vita a entità precise... (Alla Ragazza) Tu, per esempio, sei una ragazza definita non solo dal respiro o dal battito cardiaco, dalle onde cerebrali o dai riflessi muscolari. Tu sei definita anche dalle tue pulsioni intime, dalle aspettative, le speranze, le malinconie, i numeri che segnano la tua nascita, le tue potenzialità in larghezza, in altezza, nella combinazione dei tuoi dati... Insomma, da tutto ciò che rappresenta le tue finite o infinite risorse... (Per essere più convincente la prende per le braccia, come a scuoterla) Ma queste risorse non dipendono da te, dipendono da ciò che tu stessa riesci ad esprimere in termini di azioni, atti, parole, silenzi, movimenti, ritmi e assenze. Sì, assenze! Anche quando non ci sei, tu per così dire lasci le tue misure, mi segui?

RAGAZZA - (Come per bloccare questo flusso di parole) Professore...

RENATO - Che c'è?

RAGAZZA - Io l'ho sempre difesa...

RENATO - E che vuoi dire?

CARLO - (Sul silenzio della Ragazza) Che non ti capisce o non ti fai capire.

RENATO - (Con forza, a Carlo) Vuoi stare zitto!?

RAGAZZA - (Dopo un tempo, leziosa) Ogni volta che lei viene qui a Sant'Agata, mi procura un po' di guai...

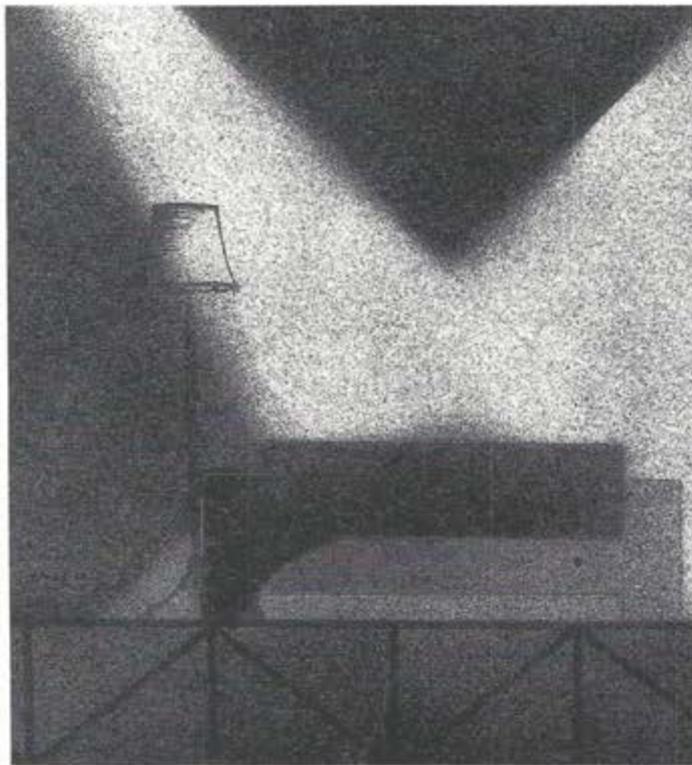
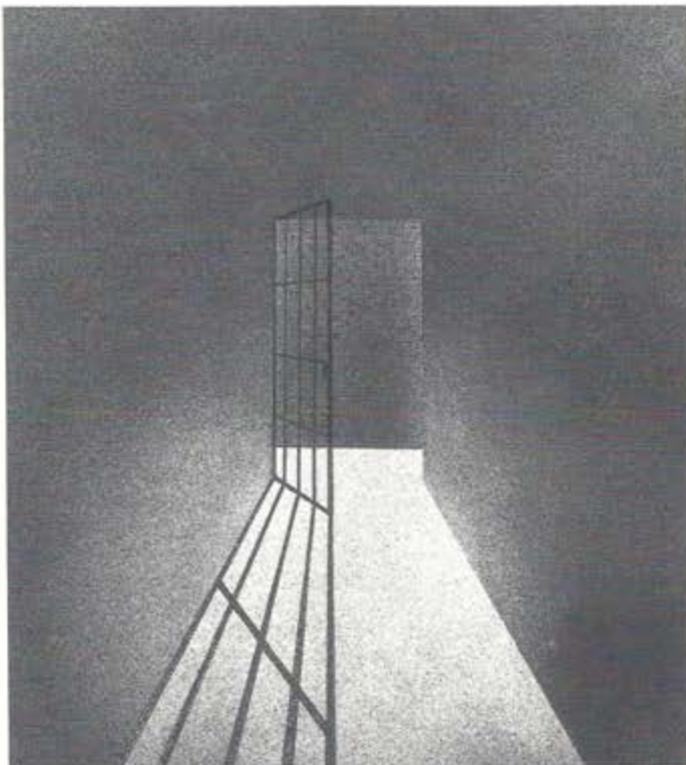
RENATO - Che guai?... Ma che c'entra questo?

RAGAZZA - Non mi fa dormire i clienti, per esempio.

RENATO - Ma quali clienti! Quelle quattro mummie che affollano questa specie di cimitero!

L'Uomo e la Donna vanno in penombra.

RENATO - Quello non è il Cavaliere, è il mio portinaio: Peppino... chiamalo! È un fanfarone: urla, sbraita ma se gli metti in mano un paio di biglietti di banca... ammutolisce. Chiamalo! (La Ragazza non gli dà peso, sor-



ride appena, per non contrariarlo) Non ci credi?

CARLO - E come potrebbe?

RENATO - (Con veemenza) Carlo, smettilla! Se vi dico che è il mio portinaio, mi dovete credere! E basta!... (E all'Uomo, ma senza convinzione) Peppi, fatti riconoscere! L'Uomo tossisce, come per darsi un contegno.

RAGAZZA - Io l'ho sempre difesa, gliel'ho detto...

RENATO - (Con fastidio) Io non ho bisogno di essere difeso, piccere'!

RAGAZZA - Anche contro i miei interessi, gli interessi di mia madre, ma... sa com'è?... viviamo momenti di grande tensione...

RENATO - Vuoi che vada via!?

RAGAZZA - No, per carità, mi sono espressa male... Però se lei potesse... se potesse essere più alla mano, disponibile, ecco... senza per questo...

RENATO - (Ironico) Urtare la mia sensibilità.

RAGAZZA - (Scoperta) Già... Anche per noi, mi creda, è un onore averla tra i nostri ospiti. Un privilegio...

Renato considera queste parole poi scoppia a ridere, sconcertando la Ragazza.

RENATO - Carlù, l'hai sentita? Sono un onore ma devo restare al posto mio. Più alla mano, Carlù, disponibile... (E poi alla Ragazza) Più alla mano... quanto? Io m'intendo di calcolo, devo misurare... Più alla mano sempre? Qualche volta? Di tanto in tanto?... Tanto, tantino, tantone, tantissimo!... Vuoi venire a letto con me? (Inclinandosi platealmente) Onorato! Onoratissimo! La figlia di una locandiera! Perbacco! Questa è da inserire negli annali!... Vieni qui!

(La prende per la vita, la tira a sé) Avanti, fatti sentire... Io sono già disponibilissimo... (La Ragazza prova a sciogliersi ma è solo un tentativo di circostanza)

CARLO - (Dal tavolino, flemmatico) Rena'...

RENATO - (Non si cura di Carlo) Anche questo è un momento di tensione... (e fa aderire la Ragazza al proprio corpo) ...e io, gli

interessi, li rispetto sempre, soprattutto quando sono sinceri, io approfondisco...

La Ragazza sembra scuotersi: lo affronta ma anche questo è un atteggiamento.

RAGAZZA - (A disagio) Non mi dovete trattare così.

RENATO - Be'? Adesso mi dai il «voi»?!

RAGAZZA - Non sono una ragazza qualsiasi.

RENATO - Neanch'io sono un professore qualsiasi, io sono quasi una celebrità, se non lo sai... (Lo strofinamento dei corpi assume

movenze da danza lenta) Però ci vengo lo stesso, qua... Ci vengo per studiare, per sfuggire i fascisti, i giornali e le chiacchiere della gente... Ci vengo anche per te, si capisce.

RAGAZZA - Non è vero, siete sposato.

RENATO - Ah, questo lo afferrai... è il teorema che non ti entra... (E spinge contro il ventre della Ragazza)

RAGAZZA - Per favore...

RENATO - E mammà lo sa che m'hai messo gli occhi addosso? (Altra spinta)

RAGAZZA - (Si dà un tono, un contegno) Voi avete voglia di scherzare. Io vi ho sempre ammirato...

RENATO - (Sornione, sarcastico) Quanto sei carina... Perché non vieni all'università? Ti aiuterò...

RAGAZZA - Lo sanno tutti che siete una personalità...

RENATO - Un genio... no!?! (Altra spinta, la Ragazza sta per lasciarsi andare) E allora che hai deciso? Ci vieni a letto?... (Altra spinta ma più debole, più morbida, più sinuosa)

Non devi indugiare... io ti spiegherò pure il teorema... Ti farò capire come sono diversi i punti nello spazio, com'è difficile calcolarli, rappresentarli, farli corrispondere... Già perché la rappresentazione che noi facciamo dei punti nello spazio, o di un triangolo o di un quadrato, è pura idealità, è un modello e come tale è ingannevole, approssimativo...

Noi non ci troviamo qui, nell'albergo di tua madre a Sant'Agata e non siamo neanche dove vorresti che fossimo...

La Ragazza protende le labbra verso di lui e Renato la solleva lentamente, tirandola a sé.

Il suo sguardo è distaccato, il tono è caustico e la Ragazza se ne avvede quando lo sfiora. Tuttavia la ragazza è combattuta: dal desiderio, certamente, e da una serpeggiante sensazione di vergogna, di pudore offeso o scoperto, accentuato e ridicolizzato dall'atteggiamento cialtronesco di Renato. Infine trova il coraggio di ribellarsi e lo colpisce col ginocchio al pube.

RENATO - (Si contorce ma non si scioglie da lei) Piccola disgraziata, che ti salta in mente!?

RAGAZZA - (Apprensiva) Vi ho fatto male?

RENATO - Male?... Per poco mi ammazzi... Carlù, hai visto? (Ma Carlo non risponde)

RAGAZZA - Perdonatemi...

RENATO - Carlù! (Ma Carlo è indifferente)

RAGAZZA - Perdonatemi, vi prego, ma è colpa vostra...

RENATO - (Si accascia lentamente aggrappandosi a lei) Ti pareva... Dimmi una cosa: ma nessuno ti ha mai insegnato come ci si comporta? Se li tratti così, gli uomini, resterai sempre sola, figlia mia. (E abbraccia il ventre e le gambe della Ragazza)

Che bel profumo che hai... (La Ragazza si china a baciarli i capelli) Ah, grazie... (Si gira a guardare Carlo che resta impassibile) Carlo... dammi una sigaretta... ma tu non fumi... (La Ragazza gli prende la testa e la solleva verso di sé)

Tu chi sei?... Lo sai?... (La Ragazza annuisce) No, non lo sai, ti illudi...

RAGAZZA - Vogliamo andare a dormire? (E lo bacia sulla fronte)

RENATO - Sono tante notti ormai che non dormo, chi le conta più... (Si gira a guardare la Donna, la indica) Assuntina mi ha rimproverato dolcemente, come per non darmi fastidio...

La Donna si avvicina a Renato come attratta da un richiamo assurdo e tuttavia irrinunciabile.

RENATO - (Alla Donna) Mi vuoi bene, lo so... Sei affezionata al tuo professore scapestrato e infelice... Rientra nella norma, eh, Carlù? Nella leggenda... Infelice, così mi ritiene e così dovrà essere, almeno un po', affinché lei lo creda e lo credano gli altri... (E poi con sincerità alla Donna, che vorrebbe

rendersi utile) Ti ho presa a calci, scusami, ma non eri tu che lo meritavi... (E si aggrappa alla Ragazza, infilando le mani sotto la vestaglia)

Entra Giulio: un uomo sui ventisette anni. Quando scorge Renato in quella posa si blocca. La Ragazza, istintivamente, si scioglie, disorientata.

RENATO - (Alla Ragazza) Che ti prende? La Ragazza avverte lo sguardo arcigno di Giulio ed esce, correndo. Renato fa per alzarsi, aiutato dalla Donna.

RENATO - Ma che succede?... Carlù? (Si gira, scorge Giulio, si alza)

GIULIO - (Con severità) Rena'...

RENATO - Giulio! Carissimo... (gli va incontro, per abbracciarlo)

GIULIO - (Evita l'abbraccio) Scusami per l'orario.

RENATO - Per l'orario!? Figùrati, io non dormo mai. Stavo studiando. Si vede che è proprio una festa, oggi: ritrovare tutti gli amici che amo.

GIULIO - (Senza guardarlo) Come stai, Rena'?

RENATO - Bene, non mi posso lamentare.

GIULIO - L'ho visto.

RENATO - Cosa?... Ah! Sì ma non lasciarti fuorviare dalle apparenze. Dimmi di te, raccontami.

GIULIO - C'è anche Carlo.

RENATO - Te l'ho detto: stiamo studiando: gli ovaloidi, le infinite dimensioni... Tu come sapevi che ero qui a Sant'Agata?

GIULIO - (Distaccato, lapidario) L'ho saputo.

RENATO - Ah... Che hai? Ti vedo turbato... Hai litigato con mia sorella?

GIULIO - No.

RENATO - E allora?

GIULIO - Rena', mi avevano detto...

RENATO - Ti avevano detto!?

GIULIO - Che eri morto.

RENATO - Ma no!

GIULIO - Lo dicono tutti a Napoli.

RENATO - Pure! Vi siete fissati con la mia dipartita. Cose da pazzi! Sembra che non aspettiate altro. Morto? (Giulio annuisce appena) Ma tu guarda... e morto come?

GIULIO - (Non raccoglie) Mi sono precipitato.

RENATO - E hai fatto bene, bravo. Quando uno muore, anche per sentito dire, gli altri si precipitano, è la regola...

GIULIO - Si esaltano quando possono infangare un uomo come te!

RENATO - Eh già... Tu, però, avresti potuto verificare, prima di correre qui a omaggiare un defunto, no?... (Giulio non replica)

Giulio, ho detto un «defunto», io sono vivo!

GIULIO - (Distratto, infastidito) Sì, sì.

RENATO - Sì, sì, un corno! Tu hai una faccia da funerale, sembri dispiaciuto d'avermi trovato sano e vegeto.

GIULIO - Ma lascia stare!... Sarà stato uno scherzo, come quelli che fai tu, del resto. Ci si attaccano tutti alle tue invenzioni, anche a quelle estreme e di cattivo gusto.

RENATO - (Ilare) Le invenzioni inventano, le scoperte scoprono! (Va alla tenda) Ti ho fatto preparare l'alba, sei contento? Una dolcissima aurora, bianca e levigata: favorisce la meditazione e l'astrattezza... Non ti piace (Giulio non risponde) Sicché mi piangono, a Napoli?

GIULIO - Chi più, chi meno.

RENATO - Meno male, l'unanimità m'avrebbe dato fastidio.

GIULIO - E dài, Rena', smettila!

Nel frattempo anche l'Uomo e la Donna sono usciti.

RENATO - Voglio capire... Invenzioni, hai detto? Estreme e di cattivo gusto... (E a Carlo) Carlù, l'hai sentito? Il giovane politico morde il freno, la sua lingua taglia anche il ferro... Invenzioni... (E a Giulio) La vuoi sapere la verità? La vita non esiste, non esiste. Questo non te l'hanno detto, eh? Be', te lo dico io, da vivo come vedi. La vita non si tocca, non si vede, non ha spessore... Sì, le donne, la carriera, l'arte, la politica, i viaggi... coefficienti! Non sono altro che coefficienti... (Giulio non gradisce la piega del discorso) Tu hai creduto che la notizia della mia morte dovesse essere vera, o avrebbe potuto essere vera, perché collimava perfettamente con quello che si dice di me.

GIULIO - No, che c'entra.

RENATO - M'hai sempre visto così: pazzo per mia colpa o calcolo. E il bello è che mi ci vedo anch'io così, talvolta.

GIULIO - E allora sei stato tu a metterla in giro!

RENATO - (Dopo un tempo) Perché no? Potrebbe essere... Farebbe parte del mio repertorio: il professore pazzo che muore, da vivo, tra i morti viventi e tutto si completerebbe, tutto si attaccherebbe.

GIULIO - (Con fastidio) Va be', ho capito.

RENATO - E le condoglianze... non me le fai?

GIULIO - Te le faranno tra poco, non dubitare.

Giulio raggiunge un punto della scena, opposto a quello di Carlo, e se ne resta lì imbronciato e pensieroso. Carlo si scuote per un attimo, guarda Renato che si accorge del suo sguardo.

RENATO - Carlù, che vuoi? Che ti manca?

CARLO - Due mesi. Abbiamo perduto due mesi inutilmente.

RENATO - (Con durezza) E quanti altri sei disposto a perderne?

CARLO - (Si alza) Ah, questo non dipende da me. Sei tu che devi dimostrare le memorie...

RENATO - Se qui perdi tempo, t'ornatene all'università.

CARLO - (Mostrando un foglio) Infatti. C'è una richiesta del rettore...

RENATO - Sì, la conosco: la solita preghiera accorata: riassetto della facoltà e riorganizzazione dell'istituto.

CARLO - (Prende dalla borsa una rivista) Se tu non ti fai vedere...

RENATO - Non posso. Carlù, non posso farmi vedere.

CARLO - Come si chiamava quel film? *L'uomo-ombra!* (Raggiunge il proscenio e mostra la rivista) C'è un articolo su di te...

di un celeberrimo scrittore francese: André Gide. (E ne ride, con intenzione, guardando Giulio, come per dileggiarlo)

Renato è sconcertato, smarrito: si tiene la testa fra le mani.

RENATO - (A Carlo) Questo accadeva dopo!

CARLO - (Non ha capito) Dopo?

RENATO - Sì, dopo! Dopo la guerra!

CARLO - Che guerra? (E scambia occhiate con Giulio, anch'egli attento a questa circostanza) La guerra d'Africa!?

Renato è interdetto: la ricostruzione mnemonica che ha organizzato, le evocazioni fantasmatiche che ha disposto attorno a sé, vacillano, perdono di originalità o semplicemente si stanno consumando in una distorta rievocazione nostalgica. Carlo e Giulio, pur vi-

gili e partecipi di questo singolare «stranamento», sono comunque e per così dire vittime di questa scansione temporale, sicché attendono impassibilmente lo sviluppo di questo passaggio, di questo incidente. Renato è sconvolto, si guarda intorno ma non si riconosce: si tocca gli abiti, si tiene lo stomaco, poi si rannicchia mugugnando, lamentandosi come una bestiolina ferita. Infine recupera una lucidità d'intenti.

RENATO - È passato altro tempo... Dovreste essere precisi! Anche voi! Non si entra in un ricordo per restarci all'infinito!... Bisogna saltare! Saltare negli anni! Anche se il corpo non ce la fa a dominare questi intervalli rapidi... La mente sì, però! La mente vola, sorpassa, travalica senza guardare ma le gambe no, le braccia no, lo stomaco no!... (Si piega in due come per controllare un conato di vomito) Sto bevendo troppo in questo periodo, eh, Carlù?... Ma tanto che importa? (E ride, picchiandosi con i pugni allo stomaco) L'ho detto proprio io! Avanti e indietro, nel ritmo incessante del periodo!... Siamo andati oltre... ai giorni nostri... (E a Carlo) L'articolo su di me... lo scrittore francese... sì, dopo la guerra... che dice?

CARLO - Più o meno che sei un genio... o un ingegno coatto.

RENATO - I francesi se ne intendono: Gailois morì a ventidue anni... (Poi con cupezza) Carlù, io non ho mai vissuto, è sempre stata tutta una finzione... E non credo neanche in quello che faccio.

GIULIO - (Dal suo posto) Ma non permetti neppure che siano gli altri a crederci.

RENATO - (Con furia, con violenza) Crederci!? Crederci al posto mio!? Tu sei pazzo, Giulio!... Non siamo mica in Unione Sovietica!... Io non sono scappato per salvarmi... io sono soltanto scappato!... Voi non avete nessun diritto.

GIULIO - (Con tenerezza) Rena', oggi...

RENATO - Oggi sai cos'è!? È il 7 maggio 1959... Un altro salto! Giovedì 7 maggio 1959!... Voi non dovreste essere qui. Io vi ho persi di vista, non vi conosco più: non siete neanche fantasmi, non avete storia, spesso, atmosfera... non avete nulla. E io sono solo, solo in questa mia casa solitaria, dove non si vede nulla e non si sentono rumori. Coatto, ben detto... (E poi con vigore) Chi vi ha fatto entrare? Assuntina? O avete dato un po' di soldi a Peppino!... Sapete cosa facevano i faraoni quando sentivano la morte vicina? Si facevano chiudere nella piramide!

CARLO - Tu ci sei chiuso da sempre.

RENATO - Io entro ed esco quando mi pare! La mia casa è libera, perfino a me stesso!

Pausa.

CARLO - (Tornando al tavolino) Guarda che bisogna finire il secondo capitolo.

RENATO - Non posso, ho delle conferenze.

CARLO - Delle altre? E dove, al Magistero?

(Renato annuisce brevemente) Ah già, sulla pace, la politica dei blocchi, il riscatto socio-culturale!

RENATO - Sì, sì sì!

CARLO - Per queste il tempo lo trovi.

GIULIO - Gliele ho organizzate io.

CARLO - E si capisce! Quando si ha un genio in famiglia bisogna aiutarlo, organizzargli la vita. Tu devi essere un altro inconcludente!

GIULIO - Di un'altra parola e ti prendo a schiaffi!

CARLO - (Con ironia) No, lascia perdere, potresti farmi del male... La peggiore delle tradizioni è perfettamente rispettata: il farao-

SCAVONE O IL TEATRO DEL GRANDE ATTO MANCATO

GIUSEPPE ROCCA

I personaggi di Antonio Scavone abitano una sorta di desolato dopostoria, un tempo ripiegato su se stesso, in cui ogni azione sembra essere una replica o un atto mancato. Fra i suoi modelli Bond, Pinter e — per la sua narrativa — Joyce e James. Per lui, il problema di uno scrittore napoletano sui quarant'anni è oggi quello di superare due ineludibili ipoteche: da una parte il «fatto» viviano, salutare richiamo all'oggettività che, però, lega a uno spessore di narrazione e di personaggi ormai impraticabile; dall'altro il contagio dello «spleen» di La Capria per «l'armonia perduta», che può avere per esito «il seme dell'Aventino», cioè il distacco dalla realtà. Nei confronti di Viviani, la drammaturgia di Scavone sperimenta elisioni, prosciugamenti, alleggerimenti, ambiguità: nega che esistano i «fatti» (e, se esistono, non sono univoci); più che i fatti, interessa il loro riflesso sulla psicologia, come la persistenza di un'immagine sulla retina dopo che l'oggetto è scomparso. Sopravvissuto a una sinistra intellettuale sovrappartita, che aveva disegnato il progetto di una rifondazione globale del sistema di valori, Scavone ambienta oggi le sue parabole in luoghi destituiti di idealità o abbandonati all'alto vivificante della Storia, degradati a cimitero del passato.

Così è per l'abbazia di *Regolamento interno*, ora ricettacolo di compromissioni e connivenze, ma prima tempio di monache, come lo era già stato la squallida pensione «Buonritiro» di *Signora Clara*; così è per la «barberia» nella quale *Acchinson* rivive lo sfacelo del suo mestiere e delle sue ossessioni di piccolo Woyzeck, perso tra gelosie, «essenze» e doppie realtà; così è per l'Italia, sempre più mummificata in sbiadite cartoline, attraversata in treno dall'oscuro e confuso intellettuale di *Una notte d'Italia*; così, infine, è per la bottega antiquaria di *Spariglio di Re*, nel cui ciarpame, sedimentato lì dalle alluvioni della Storia, Scavone individua l'esplicita metafora del trovarobato teatrale.

Emarginati in un'ansa del tempo, questi personaggi, colti spesso nel «punto di catastrofe» della vita, sembrano bloccati — come egli ama dire — nel gesto del Pastore della Meraviglia e attendono il rivelarsi di un accadimento (il «fatto»), che è già irrimediabilmente accaduto. Quasi mai essi vivono «al centro»: l'azione è a Benevento, a Gaeta... Se si dirigono a Napoli (come in *Una notte d'Italia*) sprofondano nel torpore e perdono la fermata; se vi abitano (come in *Spariglio di Re*) il sito è in via S. Maria di Costantinopoli e «basterebbe questa coincidenza toponomastica a connotare come levantine psicologie le personalità di questa vicenda». In genere essi vengono da un'altra parte o stanno per partire (le donne, specialmente, che hanno sempre una valigia). Anche la loro lingua ha solo echi lontani di un territorio. Tutto questo contribuisce a dare ai luoghi uno scarto di astrazione, molto simile a quello che subisce Napoli nel teatro di Pistilli. Immagini replicate di se stessi (come accade in Bioy-Casares), questi personaggi giungono a una strana tipizzazione sociale, ottenuta non per condensazioni, ma per sottrazioni di emblemi.

UNA SCENA PSICODRAMMATICA

Un esempio è nel prete di *Spariglio di Re*, che non ha né abito talare, né clergyman e i quattro giocatori di quest'opera, segni ciascuno di una fetta di potere, proiettano se stessi nell'iconologia rarefatta dei re delle carte. I luoghi, insomma, il tempo, le persone (anche quelle storiche di *Ricognizione assoluta*) vengono prima precisamente definiti e poi spazzati in un «altrove» da un teatro non mimetico, ma quasi psicodrammatico, che ci rappresenta ossessivamente una serie di «atti mancati» nel tentativo di definire e comprendere l'unica scena che essi reiterano. Solo che non si tratta di una «scena primordiale» freudiana. Si tratta, invece, di uscire dal bivio di La Capria («Napoli o ti addormenta o ti ferisce a morte»), ri-conoscendo l'incompletezza del passato, come unica realtà, anziché tentarne false

risoluzioni ideologiche, ri-conoscendo una ferita che mortifica la coscienza dei napoletani, costringendoli a «chiamarsi fuori» dalla Storia, ad agire solo per autonegazione o per autodiffamazione sotto specie di mascheramento. Teatro politico, dunque, ma non quello saccente, che abbiamo finora avuto in Italia (vedi Fo). Teatro di confessione, ma non quello che sguazza nella palude del pentitismo. Politica, invece, come accettazione del principio di realtà oggettiva; confessione come metodologia della sincerità, che è l'unico modo per ripassare per il passato con la voglia di superarlo.

Drammaturgia quasi scontroso, questa di Scavone, che pare celebrare una sua cocciuta liturgia del silenzio e dell'omissione, che ama fiutare l'enigma di James e praticarne gli occultamenti, che si intesta come Joyce a indagare (e rivelare?) quanta verità ci sia, in fondo, (e che conseguenze inopinate!) nella scelta che abbiamo fatto di rappresentare il tempo segnandolo non sui punti di una retta infinita, ma sul cerchio dell'orologio, eternamente ritornante su se stesso.

DALLE PARTI DI JAMES E PINTER

A Joyce e a James sembrano anche rinviare il suo racconto d'esordio, *Un azzardo*, uscito su «Nuovi Argomenti» nel '75, e un'altra novella dell'88, *L'eredità*. In due recenti inediti, *6-0*, *6-0* e *Koinè* (fra le sue cose più mature), Scavone fa una sorta di messa a fuoco degli assi cartesiani della sua scrittura, dandoci le chiavi per aprire lo scrigno serrato di questo teatro. Si tratta di due testi che affrontano da un lato il manifestarsi della «fabula» e dall'altra il suo orizzonte ideologico, il senso insomma.

La prima pièce, un atto unico, lungo una partita a tennis tra due donne arbitrata da un uomo, intreccia il filo di un «tempo curvo» (per dirla con Cesare Segre), che procede appunto per «diritti» e «rovesci», come si fa sia con il ferro da maglia che con la racchetta. Il risultato è molto vicino a certi esperimenti di Pinter (*Tradimenti*, per esempio), che cercano di coniugare il tempo della rappresentazione oltre il presente al quale essa sembra condannata dal suo stesso statuto. La ricerca, possiamo dire, del «presente apparente» di James, in buona misura evidente anche nella coeva *Ricognizione assoluta*, che tesse fitta la trama del pensato all'ordito dell'avvenuto.

Koinè è un denso apologo, che parte proprio dalla ripetizione del tempo (e del recitare), per dire il vuoto che ogni corso e ricorso nasconde, come se altro senso non avesse l'accadimento se non il suo stesso banale accadere. Per la prima volta, nell'elenco dei personaggi, Scavone segna scrupolosamente l'età di ognuno, quasi a voler disegnare una di quelle «scale della vita», tanto diffuse nelle stampe popolari, in cui sono rappresentati i vari gradini dell'esistenza umana. Il «ragazzo», la «ragazza», il «vecchio», la «moglie» (legata al «marito» ma debole verso la storia-che-avrebbe-potuto-essere-e-non-è-stata con il coetaneo) non fanno altro che attendere vanamente di essere ammessi a un evento (uno spettacolo?), che accade al di là di una porta.

Cosicché la società, cui allude il titolo, non è solo la nostra; e anche la storia violenta e minacciosa, che ci è tenuta segreta, non è soltanto tutto quanto viene oggi sottratto alla nostra partecipazione di cittadini, ma va letta con la maiuscola. Non è un caso che tutti gli orologi di quei personaggi si siano fermati e non credo ci siano molti dubbi sulle connotazioni di quel «vecchio», misterioso «capo» («Ma lei esiste?» gli chiedono), che in quella storia ci ha mandato suo figlio, in sua vece, e teme che l'abbiano ucciso. Lui perfino si trova «come un superstita... in questo luccicante foyer». «Non sono il protagonista» dice per chi vuol intendere. Quando l'inserviente apre la porta svelando la banalità del quotidiano, si capisce che forse neanche quel Figlio è mai morto. «Sono stato chiaro e sono stato oscuro, ma non contemporaneamente» avverte il Vecchio. □

ne e il suo fedele sacerdote.
Sullo sfondo passa l'Altro: Renato tende la mano come per fermarlo.
RENATO - (Sottovoce) Sono io quello là... (E gli si avvicina)
Carlo e Giulio non prestano attenzione alle parole e all'azione di Renato.
GIULIO - (Umile) Carlo, io vorrei...
CARLO - (Scimmiettando) «...che tu, Lapo e io fossimo presi per incantamento...»
GIULIO - Ascoltami...
CARLO - (c.s.) «...e messi in un vassel...»
GIULIO - Renato ha degli obblighi e tu lo sai!
CARLO - Hai voglia.
GIULIO - Il riscatto socio-culturale non è un modo di dire, è un'esigenza storica, politica, civile... soprattutto di questi tempi. È facile fare dello spirito ma Renato è un emblema...
CARLO - Di che?
GIULIO - (Preso in controttempo) Una figura-pilota!
CARLO - Ti sbagli, Giulio: ci sono i pesci-pilota, non le figure.
GIULIO - Lui lo è!
CARLO - No... Renato è soltanto un professore di matematica: acuto, geniale, inimitabile ma resta pur sempre un professore, anzi un cattedratico.
GIULIO - (Con livore) Così parlano i baroni!
CARLO - Quando rispondono ai provocatori.
Giulio non replica.
RENATO - (All'Altro) ...Che cosa!? (E poi a Carlo e a Giulio) L'avete sentito!? Cose dell'altro mondo!?... (Si avvicina a Carlo trascinandosi l'Altro) Lui dice di sapere dov'è scomparso Majorana. Lo andava a trovare all'Hotel Flora quando Ettore stava a Napoli... (Ne ride e poi sospinge l'Altro con cattiveria, burlandosi di lui) Ma a chi lo vuoi far credere!?... Carlù, questo è matto davvero. (E si allontana)
GIULIO - (Dopo un tempo) Parla sempre da solo?
Anche Carlo prende tempo a rispondere.
CARLO - (Con ironia, con intenzione) Sai che cos'è un ovaloide?... Sai come vengono definite la variazione totale e la variazione semplice della coppia di funzioni di due variabili?... Conosci il «lemma di Weyl», per caso!?
GIULIO - (Bloccato, risponde a stento) No, non lo conosco.
CARLO - Peccato... E la rappresentazione conforme? Gli insiemi dimensionalmente orientati? Le superfici quadrabili, eh!?
GIULIO - No, no, no! Non mi riguarda!
CARLO - Non ti riguarda!? E come fai a stabilirlo!? Questi sono argomenti correnti, di dominio pubblico, sottoposti continuamente a sperimentazioni, dimostrazioni, confutazioni... diversamente da quelli che riguardano il tuo campo: cavilli, commi, articoli...
GIULIO - (Con puntiglio) Sì, diversamente!
CARLO - (Sornione) Hai ragione.
Renato trascina al proscenio l'Altro, che però si schernisce.
RENATO - Ah, Carlù, questa non te la devi perdere! Costui afferma...
GIULIO - (Con calma, come a un malato) Chi è «costui», Rena?... Di chi parli?
RENATO - (Stupito, quasi offeso) ...Di chi parlo!? (Gli si avvicina minaccioso) E di chi posso parlare se non di me!?... Tu non ignori che le persone piene di sé... solo al proprio sé... si riportano e confidano... (E poi con furia) Tu devi intuirmi! Cogliere al volo le mie espressioni... siano esse variabili o indipen-

enti! Capito!?

GIULIO - Sì, capito.
Soddisfatto, Renato sottolinea il momento con una risata beffarda.
RENATO - Che stavo dicendo?... Ah sì... (Discorsivo, colloquiale) Costui... che è un essere non altrimenti definito... sostiene, per una sua misteriosa competenza, di conoscere le ragioni di avvenimenti eclettici come le morti premature, le scomparse enigmatiche, le fughe improvvise... (All'Altro, che è di spalle) Lo confermi? (E lo strattona) L'ha confermato! Garantisco io... Ebbene, egli sa come, dove, quando e perché, ad esempio, sia fuggito Bruno Pontecorvo, «uccisosi» Rudolf Diesel, «impazzitosi» il suo speculare fac-simile... Egli sa e come ogni custode che si rispetti... egli tace... custodisce e tace... (Ha un attimo di abbandono: poggia il braccio sulle spalle dell'Altro e si ritira sul fondo, nel buio, mormorando ancora:) Custodisce e tace...
Breve pausa
CARLO - E tu vorresti seguire un pesce-pilota trascurandone il metodo!? Avremmo un pilota solitario e non un branco scompaginato... Ti sei mai chiesto che fine fanno i materiali che il tuo pesce-pilota adopera per guidare quelli come te?
GIULIO - Renato non è solo questo.
CARLO - Se non è solo questo... è niente. Giulio non sa che dire.
CARLO - Sai perché non si assegna il Nobel alla matematica? Perché è una disciplina invisibile, non produce effetti tangibili come la fisica o la biologia, addirittura risulta antipatica, ostica, indecifrabile... Parla di entità astratte, ideali, inafferrabili... per cui resta elitaria e discutibile...
GIULIO - lo volevo dire...
CARLO - ...Che abbiamo bisogno di gente come lui per risollevarci dal degrado culturale, antropologico e ideologico nel quale siamo caduti in questi ultimi dieci anni... è così? Solo gli uomini come Renato, intuitivi e poliedrici, ci riscatteranno... Intanto lui come si riscatta? (Prevenendo una replica di Giulio) Sta' buono, t'ho capito, conosco il ritornello: e tu, Carlo, come ti riscatti? (Giulio incassa il colpo e tace) La verità è che non sappiamo cosa fare... Non lo sanno gli sprovveduti, i cialtroni, i traffichini ma non lo sanno neppure gli illuminati, i vulcanici e, meno che mai, i tuoi amici.
Pausa.
GIULIO - (Si guarda intorno) Dov'è andato?
CARLO - I pesci-pilota si esclissano, di tanto in tanto.
Giulio mostra finalmente, e con sincerità, i segni della stanchezza.
CARLO - (Con intenzione) Si fa fatica a seguirli.
GIULIO - C'è da presentare anche il cartellone del cine-club.
CARLO - La solita Corazzata...
GIULIO - (Fissando il vuoto, con calma) Sì, la solita Corazzata, il solito classico e le solite stronzate.
CARLO - (Dopo un tempo) Dev'essere confortevole sul serio quest'albergo: Renato vi si rifugia come fosse casa sua.
GIULIO - (Coglie nelle parole di Carlo una perfidia sottile, probabilmente involontaria) Inganna anche te, il pesce-pilota.
Carlo sorride annuendo. Entrano Mario e Sofia. Sofia è la Ragazza che avevamo visto prima, in questo doppio ruolo.
MARIO - Giulio!... (Gli va incontro) Come sta? È grave?

GIULIO - No, sta benissimo. Si è trattato di uno scherzo.
MARIO - Ah... be', meglio così. Un po' l'avevo immaginato ma non me la sentivo di andarmene senza vederlo. Dov'è?
GIULIO - In camera, credo.
MARIO - Saremmo venuti anche prima ma, come puoi capire, Sofia aveva delle difficoltà. (Scorge Carlo) Carlo, scusami, ero distratto...
CARLO - Non pensavi di trovarmi: dove c'è Renato ci sono io.
SOFIA - (A Giulio) Chi l'ha mandato il telegramma?
GIULIO - Che telegramma?
SOFIA - (Cava dalla borsa un foglio e legge) «La fine è una superficie dove viaggia l'invasore della mia ombra. Io non conosco le ombre».
Sofia ripiega accuratamente il foglio in due, poi in quattro parti e, più che gettarlo, lo lascia cadere a terra, con fastidio.
CARLO - Scommetto che era il verso di una poesia. Quasimodo o i simbolisti, quelli sta leggendo.
E difatti si tratta di visibile, invisibile da La terra impareggiabile di Salvatore Quasimodo.
SOFIA - Che cosa ha avuto?
Giulio non risponde. Mario si premura di srammatizzare la circostanza e di rendere l'atteggiamento e il tono di Sofia più disponibili, meno spigolosi.
MARIO - Niente, non l'hai sentito? Sta benissimo... È inutile dire che siamo tutti un po' spazzati e, d'altra parte, dovete capirci... Soprattutto tu, Giulio... e anche tu, Carlo.
CARLO - (Sornione) Siamo solo noi due.
SOFIA - Mario, se c'è qualcuno che deve giustificarsi... quella sono io.
MARIO - Ma no, che significa? Chi ha parlato mai di giustificazioni?... Si sa che Renato ha come il bisogno di sorprenderci, di tanto in tanto, non ne fa mistero. È quello che si dice «il suo fascino»... A noi tocca solo il compito di evitare... di smussare qualsiasi tipo di complicazione, vi pare? (E poi) Non si potrebbe avere un po' di caffè? (Guarda l'orologio al polso, poi oltre la tenda) Saranno le sette. Siamo partiti in fretta e furia...
CARLO - Da Roma? (Mario annuisce)
GIULIO - Quando è arrivato il telegramma?
MARIO - Ieri sera o nel tardo pomeriggio. Ci siamo fermati a Napoli e...
SOFIA - (A Giulio) Tua moglie era la prima a non crederci.
MARIO - Ma sì, per forza! Chi intende ammazzarsi platealmente riempie la città di manifesti, di lettere, di memorie... Per nostra fortuna, Renato è ben altra persona... (Poi) Ah, che mi fate dire!... Al Comitato Centrale me la cavo molto meglio. (E a Carlo) Tu eri venuto per...
CARLO - Per lavorare ma non abbiamo combinato granché.
MARIO - Quindi non sapevi nulla...
CARLO - ...Della morte di Renato!?
MARIO - (Accetta il gioco) Già.
CARLO - No, era ancora vivo quando abbiamo cominciato... vent'anni fa... e si mantiene tuttora vivo: muore, risorge, cade, si rialza... fa quello che gli pare. (E torna al tavolino e riordina la sua roba)
MARIO - (A Sofia) Come ti senti? (Sofia annuisce)
Carlo trascina la sedia al centro della scena.
CARLO - Abbiamo sempre lavorato in posti impossibili: cliniche psichiatriche, alberghetti squallidi... una volta persino in una

«maison»... Ci diamo gli appuntamenti come due innamorati furtivi ma poche volte riusciamo a possederla, la nostra passione... l'analisi andrebbe organizzata con calma: senza visite e senza telegrammi. Io vado via.

MARIO - Perché?

CARLO - Ho lezione a Mezzocannone e mi toccherà fare anche quella di Renato... (*Porge la sedia a Sofia*) Siediti.

Sofia si siede.

CARLO - Tanto, ci vorrà dell'altro tempo prima di riprendere a studiare. Il professore è impegnato, poi vi ci mettete anche voi...

MARIO - (*Intuisce*) Ah... i fatti d'Ungheria e i fermenti dell'Est.

CARLO - Ci metterei pure i fermenti di casa nostra.

MARIO - Sicuro, ma vedi, Carlo, ti sembrerà strano... questi avvenimenti sfuggono anche a noi altri, per un cumulo di ragioni...

CARLO - (*Interloquendo*) ...Me lo dirai un'altra volta, adesso devo andare. Salutatemi Renato. (*Ed esce*)

Questo commiato di Carlo, così repentino e sgarbato, ha deluso Mario.

MARIO - (*A Giulio*) Ce l'ha con me?

GIULIO - Ce l'ha con tutti quelli che disturbano o distraggono Renato dal loro lavoro.

MARIO - Non posso dargli torto ma non siamo fatti per un solo destino... I nemici, se di nemici si tratta, bisogna guardarli in faccia, infine... Lo dice anche lui... (*Raccoglie il telegramma da terra*)

SOFIA - Mario, lascia stare.

Si ferma, esita a leggere e alla fine legge solo la chiusa.

MARIO - «Io non conosco le ombre»... (*Dà il foglio a Sofia*) Conservalo.

Sofia ripone il foglio nella borsa, con negligenza.

GIULIO - Mi procuro il caffè.

MARIO - Sì, bravo... grazie.

Giulio esce. Sentiamo le note della Sonata facile, la Sonata per Pianoforte n. 15 in Do Minore K 545 di Wolfgang Amadeus Mozart.

MARIO - (*Dopo un tempo*) Non sta tanto male... È unico... Ovunque vada ricrea immancabilmente il suo ambiente: i libri, il pianoforte, gli amici, perfino noi due.

SOFIA - Perché non vai a chiamarlo?

MARIO - Sarebbe inutile, sta suonando. Ha capito che siamo arrivati, che siamo qua e ha stabilito il contatto. Questi sono i convenevoli di rito. (*E allude alla musica che ascoltiamo*)

SOFIA - Andremo via prima di pranzo.

MARIO - No.

Sofia si alza: è stupita, interdetta, ma il suo sguardo non smonta Mario.

MARIO - No, Sofia, stavolta voglio capire... Sono amico di Renato più di quanto tu non creda ma anch'io l'ho abbandonato.

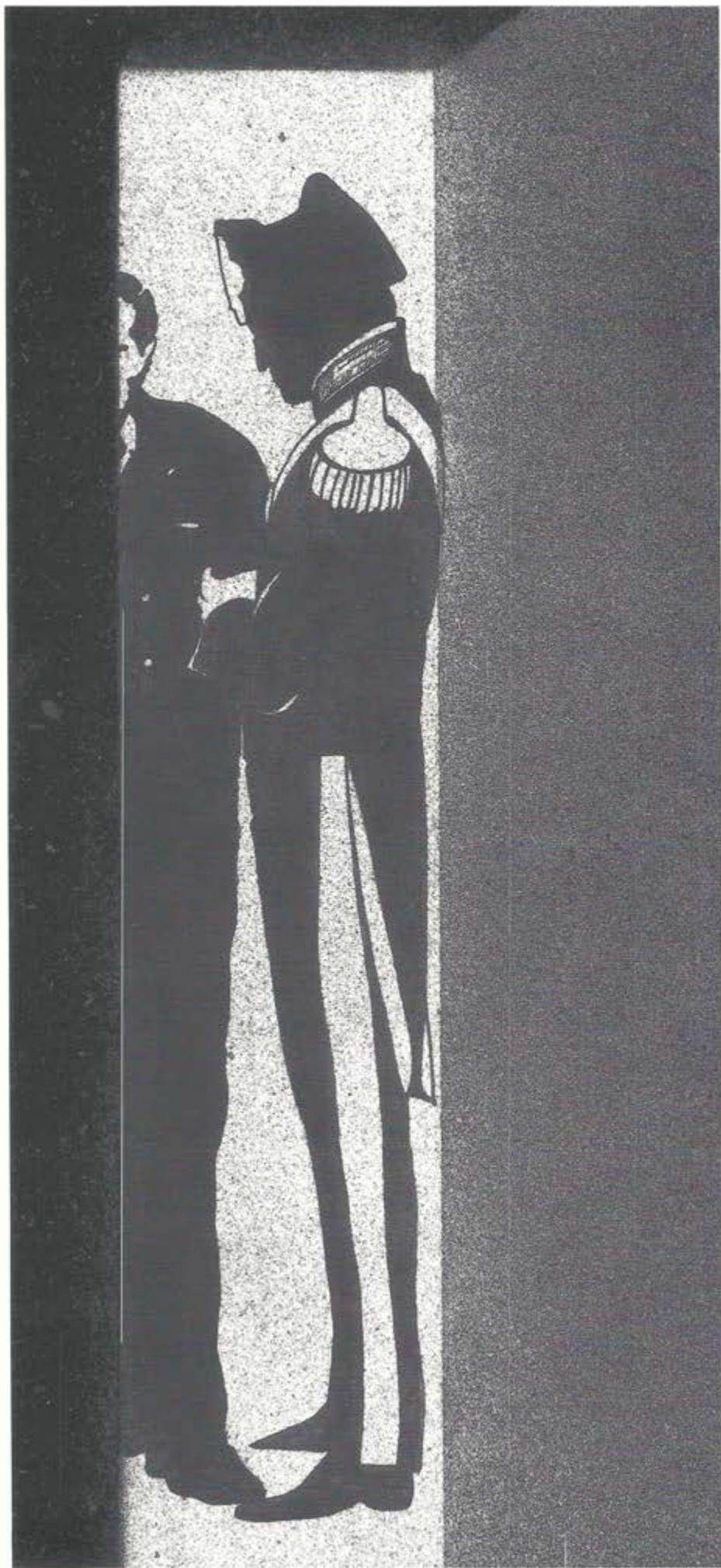
Sofia ha un gesto di insofferenza.

MARIO - È vero, altroché... Carlo fa bene a difendere il loro lavoro, la loro riservatezza di studiosi.. Non dovrei essere io a dire queste parole ma non c'è una ricetta valida per tutti. (*Riflette e poi*) Io mi domando solo: perché restare a Napoli?

SOFIA - Anche te hanno dovuto convincere per fartene andare.

MARIO - Ma poi sono partito!.. Il peggio che possa capitare è concentrato tutto qui: fascismo e monarchia, nostalgia e abbandono, folklore e stravaganza...

Non visto dai due, Renato fa capolino fra le tende: indossa una vestaglia a righe, eccentrica, e agita la bandiera rossa del Pci. Dopo un po' scompare. La musica, che nel frattem-



po era cessata, ora riprende.

MARIO - (A commento) ...E misteri. Folclore, stravaganza e misteri.

Sofia si ridà la cipria. Mario la osserva con tenerezza.

MARIO - Sai dove staremmo bene noi? In un film americano, quelli con la musica... Noi tre, così diversi, lontani... vi potremmo entrare tranquillamente e senza trucchi.

SOFIA - (Attenta) Che vuoi dire?

MARIO - (Sospira, poi) Io mi chiedo se...

SOFIA - ...Tu ti chiedi troppo, Mario! Chi si fa le domande deve darsi anche le risposte e chi non ha le risposte... non s'interroghi.

MARIO - A volte parli come lui. È naturale... i sentimenti non hanno bisogno di lunghi periodi per unire due persone.

SOFIA - Mario, per favore!

MARIO - Giusto, giusto. Sono io che voglio entrare nel film, io... (Le si avvicina, l'abbraccia) Che ne dici di restarcene qui per un paio di giorni, eh? (Sofia tace) Ci venivi anche prima.

SOFIA - I film durano poco più di un'ora.

MARIO - Noi stiamo solo al primo tempo, poi viene l'intervallo... (Fa per baciarla ma la donna si ritrae)

SOFIA - E si accendono le luci. (Prova a sciogliersi)

MARIO - (Trattenendola) A me non importa.

SOFIA - Ma agli altri sì! (E si scioglie)

Nello stesso istante cessa la sonata di Mozart.

SOFIA - (Commentando) Lo vedi? Lui calcola anche questo, è finito l'incantesimo.

MARIO - Ma no, non diciamo stupidaggini, ti prego... Se c'è una cosa che Renato calcola diligentemente è la retorica dei luoghi comuni e nessuno ne uscirebbe indenne. Piuttosto, vedi di...

La voce interna di Renato lo blocca.

RENATO - (v.i.) «Si 'nu serpente muorto te vulesse muzzeca'... nun te fà muzzeca! Scamàzzalo c' 'o pède e nun 'o fà parla'...».

MARIO - (Si gira verso il fondo, fa qualche passo) Renato!

RENATO - (v.i.) «Nun 'o fà parla'! Nun 'o fà parlàaa...».

Sentiamo la sua risata argentina, giocosa.

MARIO - Dove sei? (E lo cerca tra le tende)

Ed ecco Renato: adesso è infagottato in un lenzuolo, avvolto intorno al suo corpo come la camicia di contenzione avvolgeva l'Altro. Renato reca la bandiera rossa.

MARIO - (Divertito) Rena', ma che hai combinato?

RENATO - (Lo saluta sventolando la bandiera) Gloria a te, o gloria del partito!

Mario gli va incontro affettuosamente, per abbracciarlo.

RENATO - No, non mi toccare. Io sono un appetato.

MARIO - Che ti sei messo?

RENATO - Io porto la vostra bandiera come Cristo portava la croce ma la croce non era sua, gliel'avevano data i romani e tu da Roma vieni!

MARIO - Fatti abbracciare...

RENATO - (Altrattanto ilare) Ti ho detto di non toccarmi... Allora non capisci!?

MARIO - (Con le braccia conserte come per rispetto) E va bene.

RENATO - Neanche mia moglie può toccarmi...

Sofia non replica, forse perché non gradisce il gioco di Renato ma Renato non se ne cura, anzi le dedica i versi di Georg Trakl da In un antico libro di memorie:

RENATO - «Sempre ritorni tu, melanconia,

o soave senso dell'anima solitaria.

Si spegne l'ardore di un giorno dorato...», Mario si siede come per gustare quella che sembra un'esibizione di Renato.

RENATO - Signora, io sono... intangibile, etereo, condensato in una indivisibile autocaptazione, che non mi consente fuoruscite, prostrandomi indelicatamente alle altrui cupezze...

E, diremmo per soprammercato, cita anche Eliot, in inglese, dai Quattro Quartetti:

RENATO - «but tath which is only living can only die. Words, after speech, reach into the silence...».

Ed è davvero un'esibizione, questa: Renato ha attirato l'attenzione dei due seducendoli con una gelida, misteriosa e, a tratti, farsesca autorappresentazione.

RENATO - Voi che non masticate epifanie sappiate riconoscere un'entità chiusa, come il mio corpo da questa tela, da una sovrana e ulteriore idealità, che è libera e parimenti monca, fiera ma caduca... (E poi) Ho condotto il gallo a spasso stamane...

(Ed estrae dal lenzuolo un cappuccio di stoffa, rosso, che ricorda la cresta di un gallo, lo indossa)

Sgambettava risoluto, «chicchirichiando» a più-non-posso, bolso come un cavallo ubriaco eppure mi apriva la strada, tra il ludibrio degli astanti, immarcescibile, finché non gli ho dato un calcio ma, ahimé, con poco risultato.

I culi dei galli, si sa, sono alti e sodi, tali da reggere addirittura una seconda testa!

(Si sfilava il cappuccio, si china e colloca il cappuccio sui propri lombi, camminando carponi)

Animale bicipite, il gallo! (Il cappuccio cascava giù) ...Controverso, sfuggente! (Si leva in piedi)

Esso mi si appalesa enigmatico, ineludibile. Forse per questo è consono, più d'ogni altri mai, ai miei sdilinquimenti...

Pensate quale abominio se il gallo invece di «chicchirichiare»... «coccodesse»!

Mario è letteralmente rapito, estasiato. Renato schiocca le dita per ridestarlo da questo incanto.

RENATO - (Quasi con volgarità) Compagno Aliberti, svegliati! La rivoluzione è alle porte: basta solo aprirle!

Mario scoppia a ridere.

RENATO - La signora Sofia non si diverte punto?

MARIO - Rena', tu sei...

RENATO - Lascia stare, lo so io quello che sono.

Entra Giulio: reca un vassoio con le tazzine del caffè!

MARIO - Ah, finalmente... una buona tazza di caffè!

E la prende dal vassoio ma è costretto a prendere anche il vassoio giacché Giulio glielo consegna perentoriamente.

GIULIO - Rena', vieni, fatti sciogliere.

RENATO - Che cosa? Farmi sciogliere!?!... Con chi credi di parlare, tu che sei legato mani e piedi tra il fare e il disfare!?

(E gli si para innanzi minacciosamente)

E gli incute davvero timore o rispetto, sia pure nell'impossibilità oggettiva a muoversi agevolmente nei viluppi del lenzuolo, nonché della bandiera.

GIULIO - Io non posso vederti così. Non voglio vederti così!

RENATO - Chiudi gli occhi allora! Oppure mettiti una maschera!... Io vedo tranquillamente tutti voi, non evito nessuno e non scappo, non scompaio, non rifuggo! Io mi rappresento e mi presento, intesi!?

(E poi a Mario) Il caffè non me lo dai?

Mario gli porge una tazzina e bevono.

RENATO - Sciogliersi!... Tutto facile per il signorino! Ma dove l'hai letto? Nelle pagine di Sartre? O nei discorsi di Togliatti, forse? (E si rivolge anche a Mario che, prudentemente, non raccoglie) Tanti anni fa credevo che la pace fosse l'obiettivo primario del nostro tempo poi interrogai gli animali, quelli che erano fuggiti dalla fattoria di Orwell, ricordate?... Parlammo a lungo e mi fecero recedere...

Immoti e alieni, così risposero al quesito che io ponevo: cosa essere? E come reagire al torpore ansioso che avviluppa le nostre stupefatte coscienze...

(La solita risata dissacratoria) «Provocatore», aggiunsero! Io ero un provocatore! Ora son diventato un provocato...

La linea di mezzo passa tra queste fasce che mi custodiscono... (E poi) Sofia, hai letto il telegramma?

SOFIA - Sì.

RENATO - E cos'hai pensato? Che fossi morto sul serio? (Sofia è emozionata, non risponde)

In quale vicolo cieco si rannicchia l'umanità e nell'umanità la donna...

Sofia deve farsi forza per non commuoversi, Renato sventola lentamente la bandiera.

RENATO - A volte vorrei farmi venire un mal di testa ma non mi viene... Vorrei farmi venire altre idee ma sono già tante quelle che zampillano...

In fondo, vorrei soltanto: ottattivamente...

Sofia si riprende. Renato le manda un bacio con le dita, con un gesto largo, teatrale. Poi lascia cadere a terra la bandiera.

MARIO - Rena', come passi la giornata? Renato si sorprende, e piacevolmente, per questa sortita di Mario: non gli deve sembrare cinica o irriverente quanto, e piuttosto, canzonatoria, affettuosamente canzonatoria: in ogni caso, più affidabile della compunta severità di Giulio.

RENATO - (Divertito) La giornata? Come passo la giornata... Sei una canaglia, Mario Aliberti... Non l'hai capito? È la giornata che passa me!

MARIO - (Ride anch'egli) Sai chi mi sembri, conciato così? Un monumento da scoprire...

RENATO - Un monumento riuscito male, ovviamente. Lo scultore s'è come imbizzarrito: al posto del marmo ha usato la creta e sai che ne è venuto fuori?

MARIO - No.

RENATO - Un simbolo... cretino!

E si lasciano andare ad un'allegria irrefrenabile che non coinvolge né Giulio né Sofia.

RENATO - Come la maggior parte dei simboli.

MARIO - Quelli più duri a morire.

RENATO - L'hai detto!

MARIO - Ma per quanto tempo devi restare così?

RENATO - No.

RENATO - No... fino al prossimo consiglio di Facoltà o fino al prossimo congresso del Pci.

MARIO - E tu che c'entri? La tessera non ce l'hai...

RENATO - È vero, sto fuori abbonamento ma sono molto seguito... (Indicando Giulio)

I giovani avvocati o i giovani filosofi o i giovani piloti stravedono per me, anche se hanno gli occhi foderati di prosciutto. Non vogliono ammettere che i modelli matematici sono gli unici autorizzati a sperimentazioni infinite e non ingannevoli.

MARIO - Non solo i giovani, noi tutti abbiamo bisogno di te.

RENATO - Pur io! (E ridono)

Lentamente quest'allegria si conclude.

SOFIA - Ti verranno i crampi a star chiuso nel lenzuolo.

RENATO - È inevitabile: capita a tutti quelli che cadono in una sindone... *(Ne ride ancora, poi)* Sofi, mi pensi mai?

SOFIA - *(In difficoltà)* Certo... perché non dovrei?

RENATO - *(Dopo una pausa)* Perché non ti sfoghi, ecco perché... Me lo dà un bacio, Sofi? *(La donna non reagisce)* Tu ti crei troppi problemi, mia cara... Anche la Kuliscioff abbandonò Andrea Costa per seguire Turati, che male c'è?... Tu mi dirai che quelli erano altri tempi... No, sono gli stessi e anche quelli di domani saranno come questi... Quell'impiastro di nonno Michele poteva farne a meno di venire in Italia, ha inguaiato mezza nazione... Cafiero, l'ha ridotto al lastrico! Malatesta, costretto all'esilio!... Costa, Turati, la Kuliscioff, li ha prima indottrinati e poi li ha delusi... La figlia l'ha data in isposa a mio padre ed ecco la storia semiseria dei nostri travagli scientifici, ideologici e nuziali... Altro che Stato e anarchia... Epitalamio e anarchia!... Vecchio nonno Bakunin... *(Poi)* Io mi ricordo di voi lucidamente... e guarirò, anche perché non accuso nessuna delle malattie generalmente condivise.

Giulio si avvia all'uscita.

RENATO - Giulio, credimi, non era uno scherzo. Non ho mai pensato di morire.

GIULIO - *(A disagio ma sincero)* Non sarebbe da te.

RENATO - Ti faccio correre avanti e indietro ma non lo faccio apposta. A volte mi stanco.

GIULIO - *(Annuisce)* Prendo un po' d'aria, sono confuso.

Ed esce.

RENATO - *(A Sofia)* Allora... questo bacetto me lo dà? Ne voglio tre: uno sulla fronte perché mi illumini, uno sulla guancia perché mi riscaldi e uno sulle labbra ma non lo so il perché...

E attende, inginocchiandosi davanti a lei. Sofia è in imbarazzo: guarda Mario per un segnale d'intesa ma Mario non intende aumentare il turbamento della donna né se la sente, forse, di intervenire e quindi sorreggia dell'altro caffè. Sofia si decide: bacia Renato prima sulla fronte poi sulla guancia. I suoi baci, più che casti, sono fuggevoli, incompiuti. Il bacio sulle labbra è addirittura solo abbozzato.

RENATO - Neanche tu sai il perché...

Sofia si ritrae, si allontana di qualche passo. Le luci calano lentamente. Mario e Sofia vanno in penombra e, nel buio, raggiungono lo sfondo. Dopo una pausa, entra Assuntina: reca un secchio, una scopa e uno strofinaccio. Si ferma, attende un cenno da Renato che si lascia cadere sulle gambe, sedendosi. ASSUNTINA - Professo', se avete finito rimetto in ordine...

RENATO - Non ho finito, Assunti, ma rimetti pure in ordine.

ASSUNTINA - Oggi che volete mangiare? Renato non risponde. Assuntina gli si avvicina e, come per una circostanza già altre volte risolta allo stesso modo, sfaccia Renato con amorevolezza, liberandolo dal lenzuolo, che poi raccoglie e ripiega. Renato lascia fare, fissando il vuoto, ridendo a tratti.

FINE DEL PRIMO TEMPO

Uno sferruzzare di lame, come di stoccate secche e rapide, accompagna l'apertura del sipario. La scena è illuminata soltanto a sinistra, su un praticabile, dove due uomini incrociano le spade in un duello accanito, sotto gli occhi di altri due uomini che sembrano fungere da giudici o padrini. Gli assalti sono continui e vigorosi e gli arbitri intervengono per correggere e disciplinare l'irruenza dei contendenti e la procedura del duello.

Chi sono i duellanti? Uno è certamente Mario; l'altro, che abbiamo già visto nella parte del Cavaliere, è al momento sconosciuto. Mario soccombe più volte agli assalti del suo avversario eppure, per ogni volta, recupera quella carica agonistica che gli consente, quanto meno, di non dichiararsi ad ogni ripresa sopraffatto e sconfitto. I richiami dei giudici, rigorosamente in francese, bloccano per pause brevissime i duellanti ma la condizione di inferiorità di Mario risulta chiarissima ed è resa ancor più evidente dall'ansietà che traspare nella sua fatica, lasciandoci così supporre che, a questo duello, sia stato portato e costretto.

Si illumina il centro della scena: c'è Renato, seduto su una poltrona dallo schienale alto. Più che seduto è stravaccato e bofonchia qualcosa: accanto a lui c'è il solito tavolino, ricolmo di bottiglie, bicchieri, piatti accatastati, pezzi di pane, pentole unite. A terra, dall'altro lato della poltrona, c'è una radio o, come si diceva allora, alla fine degli anni '50, un mobile-radio dalla linea tonda e avvolgente. Poco più in là, scorgiamo un'ottomana dal rivestimento floreale, sormontata da cuscini da salotto e cuscini da letto; un abat-jour col paralume sfrangiato e dalla luce debitamente fioca e soffusa. Sullo sfondo notiamo altre cataste ma di libri, quaderni, riviste e poi ancora un manifesto arrotolato e infilato nel porta-ombrelli, un tavolo da ping-pong, una bicicletta scalcagnata, una lavagna su treppiede, un pianoforte verticale, un leggio sul quale è appesa la riproduzione in cartapesta di una maschera da teatro greca, un'erma latina, attrezzi da giardino... insomma la scena è popolata e rappresentata da questi oggetti. L'accozzaglia che li assortisce dovrebbe rendere l'idea di un interno borghese di quegli anni '50, visto però in una sua espansione fisica e morale. Gli oggetti, infatti, sembrano messi lì, a portata di mano di Renato, come in attesa di essere vivificati. Non c'è limite o confine tra quello che sembra l'arredamento di una casa, o di una sua parte (per es. un salone da ricevimento destinato a molteplici ambienti e funzioni) e tutto ciò che è esterno ad esso. In questo senso, il duello degli spadaccini è prossimo e contiguo alla stanza o alle stanze di Renato: così le tende, stavolta aperte sul panorama notturno di una Napoli non oleografica, segnano una continuità dovremmo dire totale con il «luogo deputato» che Renato ha creato o ricreato, accolto o respinto, per sé e attorno a sé. Nello stesso senso opera la scansione temporale di Renato: la sua ricostruzione epocale procede — egli è uguale nell'aspetto all'uomo di cinquantacinque anni che abbiamo conosciuto — ma soltanto ora gli anni sono passati per Mario e gli altri. Li ritroveremo, così, tutti invecchiati, più o meno coetanei di Renato, come se l'avessero raggiunto.

I duellanti riprendono la posizione di partenza dopo un ulteriore assalto, sfavorevole come i precedenti a Mario, mentre Renato sgracchia placidamente un biscotto. Dopo un

po' si gira a guardarli, si alza, si avvolge nella vestaglia come in un mantello e declama: cosa? Recita tutte le parti della Scena I dell'Atto I di Romeo e Giulietta, cominciando dalla battuta di Benvolio:

RENATO/«Benvolio» - «Separatevi, insensati! Giù quelle spade: voi non sapete quello che fate». *(E brandisce un bastone)*

Si sposta di qualche passo: assume la parte di Tebaldo.

RENATO/«Tebaldo» - «Come, hai tirato fuori la spada in mezzo a questi vili servi? Volgiti, Benvolio, e guarda in faccia la tua morte».

E, nella parte di Tebaldo, brandisce un ombrello sicché incrocia l'ombrello e il bastone parodiando il duello di Mario, ripetendone farsescamente movenze, ritmi, cadute. Poi nella parte di Benvolio:

RENATO/«Benvolio» - «Io non fo che metter pace: riponi la tua spada, o impugnala per aiutarmi a separare costoro».

RENATO/«Tebaldo» - «Che! Hai la spada in mano e parli di pace? Io odio questa parola come l'inferno, come te e tutti i Montecchi...» *(e di suo aggiunge)* ...o i «magnacucchi!»

Riflette sull'epiteto «magnacucchi».

RENATO - A me... m'avrebbero chiamato «magnacaccia»...

Riprende a recitare il testo scespiriano:

RENATO/«Tebaldo» - «A te, vigliacco».

E combatte contro se stesso, invertendo i ruoli di Benvolio e Tebaldo, saltando da una parte all'altra. Poi nella parte del 1° Cittadino:

RENATO/1° Cittadino - «Delle mazze! Delle picche! Delle partigiane! *(E raccatta tutti gli oggetti che meglio s'adattano alla bisogna)* Picchiate! Accoppateli! Morte ai Capuleti! Morte ai Montecchi!» *(E di suo aggiunge)* ...Morte ai Mario Aliberti e ai Carlino Zanchi!

Altro ruolo: quello del Capitano.

RENATO/«Capitano» - *(Parodiando il Cavaliere che abbiamo visto nel 1° Tempo)* «Che cos'è questo baccano?»... Questa non è una pensione! È diventato un bordello! Io voglio essere risarcito! *(Sono le battute del Cavaliere nell'episodio dell'albergo di Sant'Agata, poi)* «Datemi il mio spadone... olà!» *(E solleva il leggio, facendo cadere la maschera di cartapesta)*

Altro ruolo: quello di Madonna Capuleti.

RENATO/«Madonna Capuleti» - *(Parodiando la Donna Rosa di Sant'Agata)* Il professore, il professore!... *(E nel ruolo scespiriano)* «Una grucciona, una grucciona piuttosto. Che cosa volete farne della spada?»

Ritorna nei panni del Capitano:

RENATO/«Capitano» - «La mia spada, dico! Il vecchio...» ... Aliberti... è qua e brandisce la sua spada per provocare me».

Adesso è Montecchi.

RENATO/«Montecchi» - «Miserabile Capuleti! Non mi tenere! Lasciami andare».

RENATO/«Madonna Montecchi» - «Tu non muoverai un passo per andare incontro a un nemico...».

E si lascia cadere a terra «tragicamente», lamentandosi a squarciagola. Nello stesso istante i duellanti cessano gli assalti. Entra Peppino, il portinaio. L'avevamo già visto nei panni del Cavaliere. Peppino reca un pacco di giornali ingialliti: è cerimonioso, servile, sottomesso. Si toglie il berretto che usavano allora i portinai e riesce a dire solo Professo'... Renato lo interrompe subito.

RENATO - *(Col dito puntato)* Sei un Capuleti, tu? Un Montecchi? Un «magnacucco»?

O un Aliberti?

PEPPINO - So' Peppino, professo', il portiere...

RENATO - E allora vattene in porta e portati bene perché non tutte le strade portano a Roma!

Peppino poggia il pacco di giornali dove può ma non va via: deve dire qualcosa ma non trova le parole per esordire. Renato coglie questo imbarazzo che, in realtà, è fittizio.

RENATO - Che c'è? Hai perso qualcosa?

PEPPINO - (Falso) Volevo darvi una mano... (Per aiutarlo ad alzarsi)

RENATO - Ho già le mie.

E si alza sulle ginocchia, puntando i pugni nei fianchi, fissando provocatoriamente Peppino. Sul praticabile i duellanti stanno in posizione di riposo, molto affaticati. L'avversario di Mario è scomparso nel buio perché sta interpretando «Peppino» giù in prosenio.

PEPPINO - In verità, volevo farvi i complimenti...

RENATO - I complimenti? A me!?

PEPPINO - Sì...

RENATO - E fammeli.

PEPPINO - Dovete scusarmi, l'ho saputo tardi...

RENATO - (Ginocchioni si avvicina a Peppino) Hai comprato le sigarette?

PEPPINO - Sì, che sbadato... (Cava di tascia una stecca) Eccole qua.

Renato gli ordina, col gesto, di scartare un pacchetto. Peppino esegue prontamente, con grande padronanza: gli passa una sigaretta e gliel'accende. Renato resta genuflesso.

RENATO - Tu sai a chi somigli?... (Indicando alle sue spalle) A Carlino Zanchi.

PEPPINO - ...Un professore?

RENATO - No, che professore... un fascista! Anche se le due cose, a volte, collimano. (Fuma beatamente) E che cosa hai saputo tardi?

PEPPINO - Ah sì... il premio dei «Licei»... era sul giornale, stamattina.

RENATO - Ah, il premio...

PEPPINO - Le mie congratulazioni, professore... (Renato annuisce con sufficienza) ...le più fervide.

RENATO - I miei ringraziamenti, Peppi... i più risentiti! (Peppino intuisce che Renato si fa gioco di lui) I «licei», come li chiami tu, non hanno mai premiato nessuno... L'Accademia dei Lincei, invece, si è degnata di gratificarmi.

PEPPINO - (A corto di risposte ma falso) Ah, ecco...

RENATO - Ecco, sì... il Premio Einaudi.

PEPPINO - (Pronto) Infatti!

RENATO - Infatti, che!? (Poi) Fumati una sigaretta pure tu. (Peppino si schernisce, Renato gli si avvicina, muovendosi sulle ginocchia) Mo' ti dico una cosa... Tu dovresti stare nelle commedie dei De Filippo... Sì... Sei un personaggio nato, tu... (Peppino sorride di circostanza) Con Pirandello ti troveresti male, troppo enigmatico... Con i tedeschi non puoi legare... Parli tedesco, tu?

PEPPINO - No.

RENATO - Lo vedi?... Con Cechov dovresti essere sentimentale e negare la tua natura di faccendiere... No, no... Ti resta il teatro medio, Peppi, il teatro rozzo, quello dei colpi di scena... (Indica i duellanti alle sue spalle, che Peppino non vede) Quelli... (indica poi i giornali ingialliti) ...o questi.

Peppino non realizza compiutamente per cui prova a intendere:

PEPPINO - Vi ho portato i giornali...



RENATO - Ce ne siamo accorti. Oggi che giorno è?

PEPPINO - È il... il 7 maggio.

RENATO - Di quale anno?

PEPPINO - Come «Di quale anno», professore?... Di questo, del 1959.

RENATO - E quelli?

Peppino prende un giornale dal pacco che ha portato e legge:

PEPPINO - ...Cinquantatré.

RENATO - Hai detto che quello era il giornale di stamattina.

PEPPINO - Veramente?

RENATO - Un colpo di scena, rozzo e immediato. Tu dovevi fare il personaggio, Peppi, te lo dico io.

PEPPINO - (Finalmente realizza) Ah, ma io non avevo...

RENATO - ...Non avevi capito, s'è capito. E sai perché? Perché tu sei antico, come questa città, come tutti i morti viventi di questa città, i palazzi, le strade, le storie... È chiaro, adesso?

PEPPINO - (Strisciante, velenoso) Me l'avete chiesto voi di prendere questi giornali dal ripostiglio.

RENATO - Sì, te l'avevo chiesto io e tu ti sei vendicato.

Si alza in piedi e accarezza l'erma latina.

PEPPINO - Io solo in questo momento ho scoperto che avevate vinto il premio.

RENATO - Nel '53.

PEPPINO - (Con intenzione) Sto a servizio solo da cinque anni, in questo palazzo.

Renato beve dalla bottiglia.

RENATO - Bravo, bravo... Questo vuol dire che posso contare su di te, non è così?

Peppino non se la sente di replicare con chiarezza per cui annuisce vagamente.

RENATO - (Indicando il praticabile) Che fanno quei due?

PEPPINO - (Guarda verso il fondo) ... Quei due?

RENATO - I duellanti... Mario Aliberti e Carlino Zanchi. Che stanno facendo, Peppi? Combattono?

PEPPINO - Professo', io non vedo nessuno...

RENATO - Ma come! I giornali del '53 li vedi e il duello di due anni fa... no!?

Peppino va alla tenda per accertarsi e poi:

PEPPINO - Voi dite: giù per la strada? O sul balcone?

RENATO - Balcone! Se siamo al pianterreno! Al «rez-de-chaussée», come dicono i francesi!

PEPPINO - Mo' guardo meglio...

Peppino sbircia di nuovo ma non ne cava nulla sicché, per ingraziarsi Renato, inventa:

PEPPINO - Ah sì, il manifesto del cinema qua vicino... il film di cappa e spada...

Di scatto Renato gli lancia addosso il porta-ombrelli che Peppino evita per un pelo.

RENATO - Vattene via, sparisci! Eri stupido come Cavaliere e sei ancora più stupido ora! Stupido e servo! Vattene!

PEPPINO - (Inclinandosi) Come volete... (E indietreggia)

RENATO - Quando ti riscatti, tu?... Mai!?

(Poi) Aspetta, non ho finito!

PEPPINO - Dite.

RENATO - Dov'è Assuntina?

PEPPINO - Assuntina viene più tardi, stamattina doveva accompagnare il figlio a scuola... (Guarda l'orologio al polso) Adesso sono le sette... (si corregge) ... le diciannove.

RENATO - Più tardi... Tu lo sai quanti anni sono passati dagli ultimi ricordi?

Peppino non si azzarda a replicare: attende solo di essere congedato.

RENATO - Tu rievochi?

PEPPINO - Io?... Le cose antiche!?

RENATO - Sì, le cose antiche. (E beve)

PEPPINO - Se sono piacevoli... qualche volta.

RENATO - E se non lo sono?

PEPPINO - Dipende, professore... Per esempio uno si ricorda di una disgrazia che ha avuto... un incidente, un lutto in famiglia...

Renato gli fa cenno di sedersi, Peppino si siede.

PEPPINO - Grazie... E tuttavia quel ricordo non è doloroso, non fa male...

RENATO - È subentrata la pietà?

PEPPINO - No... (Per non contrariarlo) Certe volte...

RENATO - Parla liberamente! Subentra la pietà o no!?

PEPPINO - No.

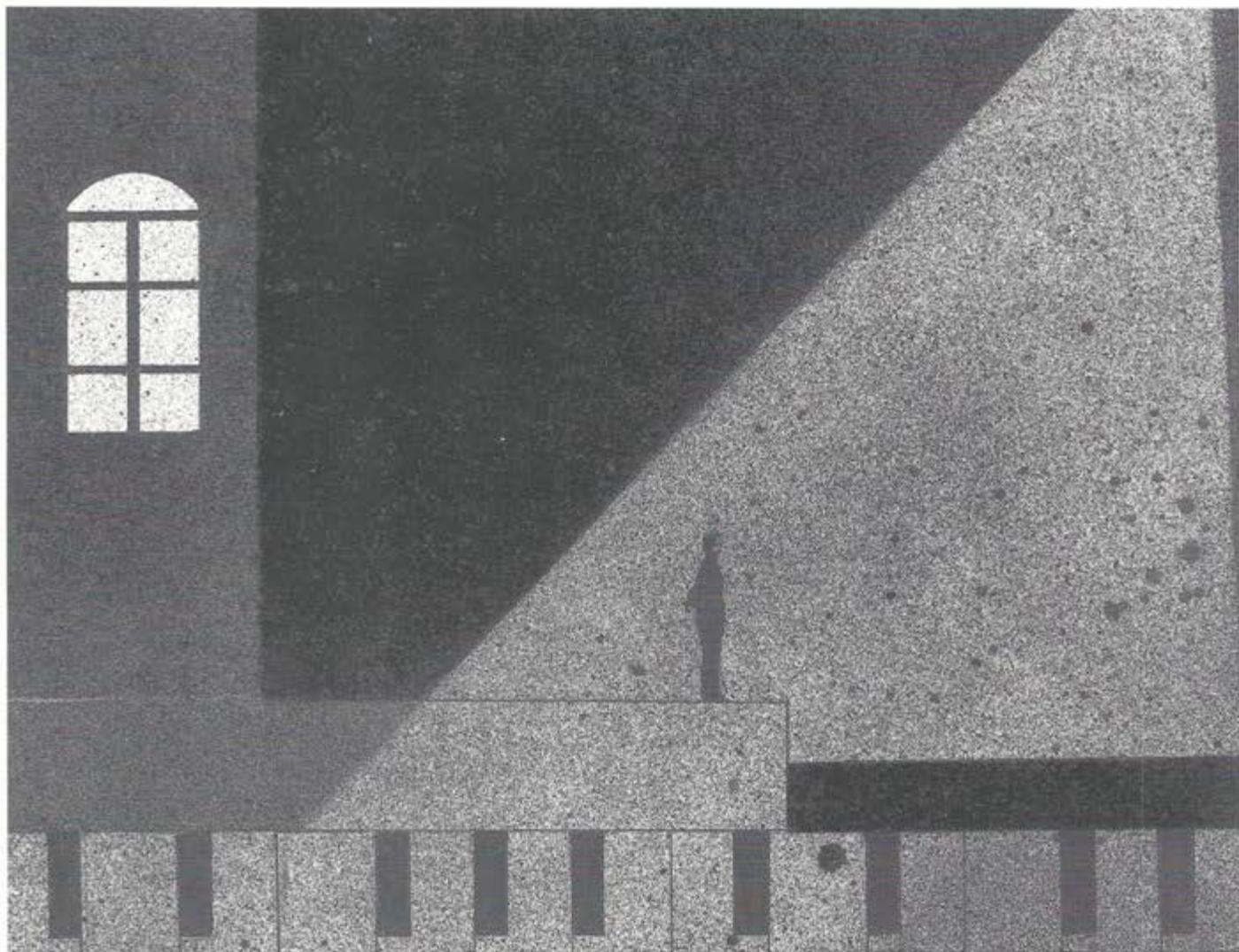
RENATO - E che cosa, allora?

PEPPINO - Niente...

RENATO - Niente!?!... Il distacco, il disincanto?

PEPPINO - A me niente, professore'.

RENATO - (Dopo un tempo) Evidentemente sei un saggio, tu. (Poi) All'Istituto di Matematica, nel '44, i professori presenti erano



solo tre: Nobile, Miranda e io. Gli altri: o in guerra o in congedo, imboscato o ammalati... Sai chi si imboscava? Chi aveva giurato fedeltà al duce. Oggi ne siamo molti di più e molti di più giurano fedeltà a chiunque: a Lauro, alla Dc, ai preti... È cambiato il sistema: oggi bisogna farsi vedere, conoscere, riconoscere... Io mi faccio vedere, secondo te?

PEPPINO - (Scaltro) Alquanto.

RENATO - Alquanto... che non significa né poco né assai. Bravo, bravo... Peppi, fa' 'na cosa: bruciali quei giornali.

PEPPINO - Bruciarti?

RENATO - E brucia tutte le schiocchezze che vedi qua. Ma le devi bruciare... non rivenderle, ci siamo capiti?

PEPPINO - Non mi sarei mai permesso.

RENATO - Comincia a sgombrare... i manifesti, i libri, la bicicletta.

PEPPINO - La sistemo nel ripostiglio, la bicicletta?

RENATO - No, dàlla ai ferrivecchi. (E lo sollecita a sbrigarci)

Peppino prende la bicicletta, qualche manifesto, un paio di libri ed esce. Sul praticabile Mario è pronto a riprendere il combattimento.

RENATO - (Ai duellanti) Volete smetterla, voialtri?

Renato va al pianoforte e ne martella i tasti con una furia quasi distruttiva, gridando «Basta! basta!». Mario subisce l'ennesimo attacco del suo avversario che, sul colpo, esulta. Peppino, nel frattempo, impersona Zanchi.

MARIO - (In ginocchio) «Touché...»

ZANCHI - E con questo 14!

L'arbitro, accompagnato dal padrino, si avvicina a Mario, ne controlla l'integrità fisica e poi dichiara la fine del duello. Zanchi consegna la spada al padrino e poi esce raggiante, sebbene affaticato. Mario si rialza puntellandosi sulla spada. Il padrino di Mario aiuta il suo protetto a infilarsi la giacca e poi esce. Renato accenna, al piano, le prime note del Concerto per Pianoforte N. 2 in Do Minore di Sergej Rachmaninoff. Poi, senza girarsi:

RENATO - Anche il mio portiere ti avrebbe battuto. Che cosa hai dimostrato?

Mario alza la testa per capire chi e da dove abbia parlato, poi scrutando avanti a sé:

MARIO - Ue', Rena'... C'eri anche tu?

RENATO - No, me l'hanno riferito e io ti ho immaginato.

MARIO - Ah... (Si deterge il sudore, si ravviva i capelli) Stamattina l'alba era proprio perfetta... senza un alito di vento, tiepida, solo qualche nuvola... La conosci Villa Venditti, no?... (E poi) Dimostrare... è una parola.

Renato smette di suonare.

RENATO - Hai dovuto chiedere il permesso a Togliatti per combattere.

MARIO - Per forza... Queste sono cose d'altri tempi.

RENATO - (Adesso lo guarda) E tu perché le fai di questi tempi? (E suona ancora per un po')

Mario non ha una risposta pronta e convulsa: con la sua solita ironia bonaria si limita a schermirsi, a scuotere la testa e si accinge a scendere sulla scena.

RENATO - No, resta lì... (Si alza) Questa è la mia zona di competenza. Voialtri non potete venire qui.

Mario risponde al quesito postogli da Renato.

MARIO - Se tu chiami «fascista» il direttore di un giornale... ne devi rispondere personalmente, soprattutto se è fascista davvero. «Personalmente» vuol dire anche questo. (E mostra la spada)

RENATO - Che grande partito il vostro... Ai fascisti veri o presunti, come Carlino Zanchi, rispondete in punta di fioretto... Con i compagni che predicano il rinnovamento, come Magnani e Cucchi, c'è solo derisione, epurazione e condanna!

MARIO - Me la dovevo aspettare questa tirata, da te, ma ti assicuro che la circostanza non è così schematica.

RENATO - Se non è schematica... perché non condannate me? Ti avverto che io non so usare la spada... la pistola sì!

MARIO - Condannare te? No, tu sei fuori da tutto, sei uno scienziato. Tu sei Renato...

RENATO - (Bloccandolo) Non lo dire il mio nome! Non lo dire.

MARIO - Sei uno dei pochi che ci sono vicini, sia pure da lontano.

Renato avvista qualcuno.

RENATO - Scusa un attimo... Guarda chi si rivede! Vieni, accomodati...

Da sinistra avanza l'Altro, ancora una volta in penombra.

RENATO - Ma che fine avevi fatto!? Scomparso... E quanto sei magro! Ma non mangi? Campi d'aria? (E a Mario) Hai visto chi

è venuto? Renato da giovane, quello che ero una volta.

MARIO - *(Guarda ma non vede nessuno)* Che dici, Rena'?

RENATO - *(All'Altro)* Toglimi una curiosità: ma tu resti sempre giovane? E chi sei, Dorian Gray!? *(Gli si avvicina, lo scuote)* Parla, guaglio', parla... Lo puoi fare, tranquillamente... Non l'hai sentito il personaggio teatrale, Peppino? Lui non rievoca... io sì, invece. Come te la passi, eh?

L'Altro attraversa la scena ed esce.

RENATO - Beckettiano... sì, è beckettiano. *(E lo dileggia parodiandone l'andatura e l'atteggiamento assente, ieratico)*

Mario getta la spada a terra. Renato è pronto a:

RENATO - Raccogli la spada!

MARIO - Rena'...

RENATO - In guardia! Un motivo ce l'ho anch'io! Banale, certo... addirittura personale ma sufficiente per incrociare la spada contro l'uomo che portò via mia moglie... Su, combatti!

E fa roteare un bastone. Mario, fermo al suo posto sul praticabile, lo osserva tra lo stupore e la compassione. Rientra Peppino: Renato gli fa un cenno d'intesa e Peppino dà un'occhiata in giro per scegliere gli oggetti da trasportare.

RENATO - *(A Mario)* Che succede, hai paura?... Su, dacci dentro!... O hai bisogno di un altro permesso? Te lo firmo io, senza condizioni. Avanti, combatti!

PEPPINO - Professo', scusate...

RENATO - Che vuoi? Non lo vedi che mi preparo a un duello?

Peppino non si smonta più di tanto.

PEPPINO - Il tavolo da ping-pong?

RENATO - Sì, portalo via. Ah, guarda che le racchette non ci sono, ce n'era una ma chissà dov'è andata a finire.

PEPPINO - Va bene.

Peppino si occupa del tavolo da ping-pong: lo trascina con qualche difficoltà. Renato si arrampica sul praticabile, afferra Mario al petto:

RENATO - Devi combattere, Mario, devi combattere! *(E poi redarguisce Peppino)* Fa' attenzione! Si rompe così!

Peppino sistema uno strofinaccio sotto il tavolo, richiuse a libro, e lo fa scivolare delicatamente, uscendo. Renato torna al centro della scena.

RENATO - *(A Mario)* Sai da quanti anni vivo qui? Diciannove, dal 1940. Io, la vita, me la sono dovuta inventare, raccontare... *(Fa roteare di nuovo il bastone ma come in un gioco)* Un altro duello non t'avrebbe nuocuto, non sarei arrivato fino a 14 assalti... ti avrei steso dopo il primo. *(E colpisce col bastone l'erma latina, scheggiandola)* Dài, combatti! Un assaggio, quattro stoccate e via e poi dopo andremo a festeggiare, come hai fatto tu col tuo direttore fascista, su!

La luce sul praticabile si spegne. Renato colpisce ancora l'erma latina spaccandola.

RENATO - Vedi cosa combina la fantasia? Ti dà tutto: rumori, parole, figure ma ti nega il séguito... C'è nessuno che voglia combattere per mio conto? Che dimostri al posto mio le infinite possibilità di un uomo messo al confronto di se stesso? Nessuno!?

Rientra Peppino: altro segnale d'intesa.

RENATO - *(A Peppino, con durezza)* Sbaracca, sbaracca!

Peppino prende il leggio, gli attrezzi da giardiniere, le pentole.

RENATO - Troppo magro, Rena'... Sei

troppo magro! Guarda Romeo: anch'egli è segaligno ma è giovane! Le forze lo ispirano e lo eccitano... a te ti addormentano.

Peppino esce col suo carico.

RENATO - L'Unione Sovietica non mi dice nulla! Neanche l'Ungheria mi dice nulla e neanche l'America! E neanche il mio paese!... Tutti... tutti, quando parlano con me, tacciono e si compiacciono e giacciono... *(Si rifugia in questi giochi di parole parossisticamente, come per trovare una chiave d'uscita)* ...E alludono! E deludono! E precludono! E fanno quello che gli pare!... Non c'è nessuno che alzi la mano per sostituirmi oppure combattere contro di me o al mio fianco? Nessuno!?

(E a qualcuno che si cela dietro le tende) Ah no, c'è qualcuno! Vieni qua, t'ho visto! *(E colpisce le tende col bastone, per costringere l'intruso a manifestarsi)*

Dietro le tende c'è qualcuno davvero: è l'Altro ma stavolta è una persona concreta, reale. Ne osserviamo finalmente i lineamenti del volto: è giovane, distinto, dall'aria mite.

FRANCESCO - Maestro, mi scusi...

RENATO - Eh!?... Come, come?... Mi hai chiamato «maestro»? Maestro... Ma dove credi di stare? Nel bel-tempo-che-fu?

FRANCESCO - Mi perdoni, ho chiesto al portinaio di farmi entrare dalla...

RENATO - *(Umoroso)* Ma no, per carità, non devi scusarti... «allievo»! È così che devo chiamarti, vero? «Allievo»! Io il «maestro» e tu l'«allievo»! Bravo! Chi sei?

FRANCESCO - Mi chiamo... sono un suo studente, non si ricorda?

RENATO - Ah... e non ce l'hai un nome?

FRANCESCO - Francesco Guida.

RENATO - Bravo! Guida... e che guidi? Il tram? Il riscio? La funicolare?... Francesco Guida... sei un illustre sconosciuto, in pratica. E sei un mio studente... matematico anche tu. Di un po': vieni da una famiglia nobile?

FRANCESCO - No.

RENATO - Tuo nonno era anarchico?

FRANCESCO - No...

RENATO - Tua moglie ti ha già piantato?

FRANCESCO - Sono scapolo, devo laurearmi.

RENATO - Poverino... Quindi hai cominciato da giovane a «matematicare»? Si vede, si vede... Sei pazzo? No, non credo. *(Bevendo dalla bottiglia)* Suppongo che tu sia astemio, come tutte le persone serie e che non fumi... Vero? *(Accende una sigaretta)* Che allievo virtuoso... Sai, mi somigli... Mettiti di profilo... *(Francesco esegue)* Sì, somigli a quello spettro che s'aggira per questa casa più o meno da quando avevo la tua età: la stessa linea, la stessa severità, gli stessi capelli persino... Dimmi, ragazzo: che cavolo vuoi fare? Vuoi portare a spasso il mio gallo? Il mio destino? Oppure il mio scibile? *(Lo prende sottobraccio)* Sai cos'è il mio scibile?

Francesco preferisce tacere.

RENATO - Tu taci, come gli altri... siete una generazione di silenziosi.

Rientra Peppino: scorge Francesco.

PEPPINO - Gli ho detto io di...

RENATO - *(A Peppino)* Fa' quello che devi fare e vattene!

Peppino raccoglie i cocci dell'erma latina ed esce. Francesco poggia sul tavolo un plico che aveva con sé mentre Renato stappa un'altra bottiglia.

FRANCESCO - Le ho portato la mia tesi.

RENATO - Anche tu hai una tesi... E quale sarebbe?

FRANCESCO - Sui teoremi delle funzioni

analitiche, in particolare quelli di Landau e Shottky.

RENATO - Tu sai che io li ho reinterpretati anche per le funzioni pseudo-analitiche, quei teoremi?

FRANCESCO - Sì.

RENATO - E che il rapporto tra gli elementi lineari corrispondenti può variare con la direzione, per ogni punto, sia pure tra il minimo e il massimo consentiti?... *(Ma non si cura di attendere una risposta, difatti Francesco non risponde)* Che significa questo? Che siamo immersi in una geometria a tratti inafferrabile. Non vedi come sia tutto collassato, qui!?

(Mostrando il proprio abito) Questo è un vestito vecchio di diciannove anni, allievo... È liso, intriso, deriso dai ritmi del tempo, come se ci fossi nato... No, questa non è una casa, allievo... È un «topos»! Sai cosa vuol dire «topos»?... Non rispondere come Peppino, non dirmi che è un topos spagnolo... *(E si ride addosso)* Quello si chiama «ratón»! «Entiende... Usted?»

Francesco annuisce prontamente.

RENATO - «Sì no es así, retorna nuevamente en el sueño de otra noche a decírmelo».

Ha citato gli ultimi versi di Ritorni d'un poeta assassinato di Rafael Alberti. Beve ancora, si stravacca sull'ottomana e poi:

RENATO - *(Indicandogli la lavagna)* Calcolami lo spazio tra me e te.

Francesco è interdetto. Renato gli fa cenno di eseguire. Francesco prende il gesso, si avvicina alla lavagna ma non realizza alcunché.

FRANCESCO - Tra me e lei?

RENATO - Sicuro, tra me e te!

FRANCESCO - *(Combattuto)* Non si può calcolare, maestro.

RENATO - Perché? Non esiste forse!?

FRANCESCO - Sì, certo, ma dovrebbe indicarmi i parametri...

RENATO - Ma che parametri! Scrivi! Quello che sai, avanti!

Francesco comincia a scrivere qualcosa alla lavagna poi cancella tutto e si avvia all'uscita.

RENATO - Dove vai? Hai già rinunciato?

FRANCESCO - *(Si ferma)* Lei si prende gioco di me, professore.

RENATO - E di chi altri potremmo prenderci gioco se non dei subalterni in una società di pedissequi e sottomessi!?... Scrivi quello che t'ho detto, allievo, e subito!... Lo spazio tra me e te... questa è la tua tesi.

Francesco torna alla lavagna e riprende a scrivere.

RENATO - Ma non qui! *(Indicando)* Laggiù, in fondo! Lontano dai miei occhi... I maestri vanno tenuti a distanza, per precauzione o vanità.

Francesco sposta la lavagna sul fondo, sotto il praticabile, e lì, nella penombra, riprende a scrivere scomparendo lentamente. Avvertiamo rumori di tuoni e lo scroscio di una pioggia sottile. Renato spalanca le tende e inspira intensamente.

RENATO - Perché non vieni a piovere qua, mia dolce acqua maggiolina che picchi e ripicchi gentile sulla mia ridondante espansione? *(Invece)* Ti spacherò i denti... a te che mandi la pioggia per le strade e non anche a casa mia! *(E strappa le tende)* Vieni qui, acqua profumata... Sommergimi, ci penserò io a galleggiare serio e compunto, non oltre le mie attese... *(E poi)* Aprite i boccaporti! Se la nave affonda è giusto che affondi verticalmente, di colpo, senza intoppi!

Entra Giulio.

RENATO - Il naufragio è degno solo di chi ama il mare, per gli altri è un deprecabile ac-

cidente.

GIULIO - Ciao, Rena'.

Renato è stupito. La presenza di Giulio, avvertita sulle prime come un'apparizione, lo disorienta. D'altra parte, Giulio manifesta un atteggiamento molto diverso: è disponibile, sereno, quasi allegro.

RENATO - Ciao... Ma sei vero? Io non ti ho evocato...

GIULIO - Sì, sono vero. Sono tornato da una settimana.

RENATO - Giulio... *(E si abbracciano)* Stai perdendo i capelli...

GIULIO - Un po'.

RENATO - Io non sapevo ch'eri qua.

GIULIO - Per la verità non l'avrei saputo neanche io... Avevamo programmato di tornare, io e Lisa, dopo l'estate ma il corso a Basilea era finito.

RENATO - Basilea?

GIULIO - Sì, il corso di diritto internazionale... ricordi? *(Renato annuisce appena)* Poi forse anche la nostalgia di voi tutti.

RENATO - *(Lo guarda ammirato, con affetto)* Giulio... Pensavo di averti perduto.

GIULIO - *(Sorridente)* Avevo staccato tutti i contatti.

RENATO - Non so cosa si debba dire in momenti come questi... Hai mangiato?

Vuoi fare una doccia? Telefonare a qualcuno? *(E cerca il telefono, che non c'è)*

GIULIO - No, Rena', non voglio nulla: solo il piacere di vederti.

RENATO - Anche per me... Siediti! *(Trascina l'ottomana al centro)* Un bicchierino!

GIULIO - Sì, un bicchierino.

Renato versa da bere, poi:

RENATO - Sei un uomo ormai... hai imparato a bere.

GIULIO - Questa è da Humphrey Bogart. Bevono.

RENATO - Sicché ora sei specializzato.

GIULIO - Non sono mica un medico. Ho un titolo in più.

RENATO - Lo meritavi.

GIULIO - E tu? Come vanno le cose?

RENATO - Me ne infischio.

GIULIO - Al solito!?

RENATO - Sì, al solito. Dimmi: e a Basilea? che aria si respira?

GIULIO - Ho conosciuto tanta gente, in gamba, sono stato in giro... È lì che si pensa, Rena': Vienna, Monaco, Francoforte...

RENATO - I tuoi capoccioni tedeschi, eh?

GIULIO - *(Continuando)* Poi su al Nord... Genova, Livorno, Roma e adesso a casa.

RENATO - A casa... Da quanto non ci vedevamo?

GIULIO - Un bel pezzo.

RENATO - Sai, io non connetto più... Voglio dire: la realtà è stupida, piccola, insignificante... Io mi sono rifatto il mio mondo a mia soddisfazione, capisci? Oltre tutto sono, sono andati tutti via...

GIULIO - Ma poi tornano.

RENATO - Tornate sì, ma all'improvviso...

GIULIO - ...Io ti avevo avvertito.

RENATO - Quando?

GIULIO - Ti avevo scritto.

RENATO - Non la leggo mai la posta al momento.

GIULIO - T'avevo scritto da Milano. In fondo, sono tornato anche per questo: c'è un incontro in libreria, stasera, e tu sei nostro ospite.

RENATO - *(Cautamente, distaccato)* Incontro di che?

GIULIO - *(Sorridente)* Se non ti fai beffe di tutti non sei mai contento. «L'ideologia tra illu-

sione e verità. Il contributo della scienza»...

(Renato non realizza) Il tema dell'incontro!

(Renato annuisce ma è assente, pensa ad altro: a questa visita di Giulio, per esempio)

Dopo la scomparsa di don Benedetto, tocca a noi risolvere il clima della città, il clima culturale ovviamente... *(Indicando l'esterno)*

Quello naturale si rinnova già per conto suo. *(Si rende conto che il silenzio di Renato è intenzionale)* Che hai fatto qua? Tutto in disordine... Non vorrai mica traslocare?

Facendosi spazio tra gli oggetti Renato accusa un leggero mancamento.

GIULIO - *(Soccorrendolo)* Rena', attento... Ti gira la testa?

RENATO - *(Sottovoce)* No, grazie.

GIULIO - *(Con ironia)* Grazie... Hai dormito stanotte?

Renato evita di guardarlo, di parlargli e si nasconde. Giulio non se ne dà peso più di tanto.

GIULIO - Una primavera insolita... *(Rimette in ordine qualcosa)* Dicono che ne avremo tante così... inverni meno rigidi e primavere pazzereellone. L'estate poi sarà caldissima e l'autunno scomparirà del tutto.

RENATO - *(Dopo un tempo)* E l'inverno?

GIULIO - Te l'ho detto: saranno più caldi.

RENATO - E la primavera?

Giulio accetta di buon grado il gioco di Renato ma Renato non sta giocando.

RENATO - Come sarà la primavera?

GIULIO - Come quella del cinema: in technicolor! Radiosa e spumeggiante! Statuaria come Esther Williams e accattivante come Gina Lollobrigida. *(Cambia discorso)* Ah, verrà anche Sofia.

RENATO - E Lucia Bosé?

Giulio incassa bonariamente il colpo e dà un'occhiata in giro, si accorge delle tende lacerate.

GIULIO - Uh, si so' rotte... *(Poi scorge nella penombra Francesco)* Chi è?

RENATO - Giulio... quanti anni hai adesso?

GIULIO - *(Gli si avvicina)* No, tu vuoi chiedermi: quanto tempo è passato e come.

RENATO - E tu lo sai?

GIULIO - *(Riflessivo)* No... *(Dopo una pausa)* Io so, per esempio, che un nuovo transatlantico ha attraccato nel porto, che su a Milano stanno studiando i polimeri, che giù in Calabria e in Sicilia progettano insediamenti industriali, che qui a Napoli Lauro farà di nuovo il sindaco. Poi so che certi professori universitari, del nostro ateneo, non ragionano più come una volta, si sono ritirati: vanno alle lezioni, fanno gli esami e tornano a casa. Questo so.

La replica immediata di Renato è la sua solita risata, stavolta però è amara, fiacca, inerme. Poi:

RENATO - «Stanotte ho fatto un sogno»... «Anch'io», risponde Mercuzio. «Ebbene, cos'hai sognato», gli chiedo... «Che coloro i quali sognano spesso giacciono lusingati e ingannati tra le coltri e sognano delle cose vere»... *(Ha citato dalla Scena IV, Atto I di Romeo e Giulietta)*

Giulio non se la sente di commentare le parole di Renato, di dare spazio e credito a queste metafore altre volte respinte per la loro plateale e infantile eccentricità. Giulio avverte adesso un che di profetico nell'atteggiamento di Renato ma non interviene e cambia discorso.

GIULIO - Rena', preparati... non abbiamo molto tempo.

RENATO - *(Lo guarda con rimprovero, poi)* Chi te l'ha detto? Ne ho comprato un chilo, stamattina. *(Ed esce)*

Giulio lo segue per qualche passo poi si ferma, si toglie il soprabito ma non sa dove metterlo. Infine lo abbandona sul pianoforte, dà uno sguardo agli spartiti e poi, volgendosi alla lavagna:

GIULIO - Che fa lì? Sta studiando? Non ottiene risposta. Raggiunge quell'angolo, sposta la lavagna, la trascina alla luce e non trova nessuno. Francesco si è dileguato. La lavagna non reca alcun segno: né di scritte né di cancellature. Entra Sofia.

SOFIA - Sei solo? *(E si guarda intorno)*

Giulio dice di sì e armeggia ancora alla lavagna, perlustrando quell'angolo.

SOFIA - Che cerchi?

GIULIO - Avrei giurato che c'era qualcuno qui.

Sofia si siede da qualche parte, accende una sigaretta.

SOFIA - Uno che non conosci!?

GIULIO - *(Controllando)* Sarà uscito dalla veranda.

SOFIA - Lo conosci o no?

GIULIO - Credo di no.

SOFIA - E allora era il fantasma di Renato, il suo personale doppione.

GIULIO - In carne e ossa!?

SOFIA - Renato può tutto. Gli amici che vengono a trovarlo subiscono inevitabilmente il suo fascino o la sua violenza: non li lascia andare via, per cui sono costretti a defilarsi magicamente, come quello che hai visto tu.

GIULIO - Io non ho visto nessuno, mi è sembrato...

SOFIA - Appunto: i fantasmi sembrano. *(Poi)* Gliel'hai detto dell'incontro?

GIULIO - Sì.

SOFIA - E ci verrà? *(Spegne la sigaretta)*

Dov'è?

GIULIO - Stando alla tua teoria, s'è defilato anche lui, da se stesso ovviamente... È andato a cambiarsi.

SOFIA - Quindi ci viene!?

GIULIO - Sofi... non ci vedevamo dalla fine della guerra.

SOFIA - *(Sincera)* Davvero? *(Quasi a se stessa)* Che strano...

Giulio attende un seguito ma Sofia non aggrunge altro.

GIULIO - Tutto qui?

SOFIA - Tutto qui. Che t'aspettavi... un romanzo?

GIULIO - Sofia, io e te non ci vedevamo dalla fine...

SOFIA - ...Ho capito! Devo preparare i fazzoletti!?!... Tu sei stato all'estero, noi un po' qui, un po' a Roma... Mario, negli ultimi tempi, non è stato molto bene, quel duello di due anni fa, poi, è stata la ciliegina sulla torta: polemiche, battute, sftò... Dalla fine della guerra!

GIULIO - *(Offeso, con puntiglio)* Va be', scusami!

SOFIA - Certo che ti scuso! Tu a volte parli per parlare!... Tutto qui... e mica è poco... Perché te la prendi tanto? Per voi uomini è comodo, altroché!... Scrivete, recensite, divulgare, difendete in aula... Io è come se non fossi mai esistita, salvo che per un momento e poi... pùff... volatilizzata. Va a finire che lo scriverò anch'io un romanzo: esistenzialista e malinconico. *(Fuma di nuovo per dominarsi, poi)* Dalla fine della guerra... quale guerra?... Quando torno a Napoli mi sembra di mettermi a letto, in un caldo tepore... in queste serate di maggio così fresche.

Entra Assuntina: quando scorge Sofia resta per un attimo sconcertata.

ASSUNTINA - Signora Sofia, buonasera...

(Le va incontro, la saluta affettuosamente)
Quanto tempo...

SOFIA - Buonasera, Assuntina.

ASSUNTINA - Mi fa piacere rivedervi, tanto...

SOFIA - Anche a me.

ASSUNTINA - Signor Giulio, buonasera... Scusate, io non sapevo... Il professore mi aveva detto di mettere in ordine.

SOFIA - Ci vorrebbero dei mesi per mettere in ordine questo salone, Assunti. E a che scopo?

ASSUNTINA - Il professore non vi aspetta... Voglio dire che m'avrebbe avvertito se...

SOFIA - Non ti preoccupare, tra poco andremo via. Siamo passati a prenderlo.

ASSUNTINA - Cara signora Sofia... Questa casa è un porto di mare... Voi lo sapete: mi permetto di parlare con familiarità ma questo è veramente il Grand Hotel. Di notte sembra via Caracciolo a ferragosto: le luci sempre accese e la gente che non va a dormire... (Si accorge delle tende strappate) Sarà stata una bruciatura di sigaretta... Per non farcele vedere, il professore ci taglia tutto il pezzo torno torno e poi resta il buco.

Giulio e Sofia ascoltano con interesse le parole di Assuntina. La loro attenzione, però, imbarazza la donna.

ASSUNTINA - Scusate...

GIULIO - No, no, continua... Ci sei rimasta solo tu a dire la verità.

E guarda Sofia per averne il consenso ma Sofia non replica.

ASSUNTINA - E quale verità, avvoca?... La vita in questa casa è molto semplice... disordinata sì, quanto volete, ma semplice, senza segreti.

GIULIO - (Poliziesco ma senza malizia) Neppure uno?

ASSUNTINA - No. Se pure ce ne fosse uno... il professore farebbe il pazzo.

GIULIO - Quindi sta bene Renato, vero?

ASSUNTINA - Sì, benissimo. Beve come un turco, fuma peggio di un turco ma, se mi posso esprimere così, non dà fastidio a nessuno.

GIULIO - Come mai i mobili stanno così (E indica il disordine della scena)

ASSUNTINA - Questa è colpa mia: dovevo fare le pulizie di primavera e le ho fatte ma il professore mi disse di lasciarli così... che ci pensava a sistemarli in un altro modo.

SOFIA - E non li ha sistemati.

ASSUNTINA - No, non è vero, poco alla volta... (Si guarda in giro) Per esempio, il tavolo da ping-pong non c'è...

GIULIO - Pure quello?!

ASSUNTINA - (Divertita) Sì, il professore dice, se ho capito bene, che il tennis sul tavolo... si dice così...? è il passatempo dei provinciali... Sapete: di quelli che si chiudono nei bar di paese e ci passano tutta la giornata...

GIULIO - E che c'entra Renato con i provinciali?

ASSUNTINA - Lo fa per me, io vengo da Pompei.

GIULIO - (Anch'egli divertito) Ah, si adeguava, ho capito.

ASSUNTINA - Più di una volta abbiamo giocato assieme e poiché io sono una... cioè non sono all'altezza... lui giocava senza... come si chiama, racchetta?... A mano nuda, insomma, e con un occhio bendato. (E ne ride con sincerità) Dovevate vederci: io facevo proprio pena.

GIULIO - E come finì la partita?

ASSUNTINA - Ah, non è finita, l'abbiamo sospesa... Il professore l'ha sospesa.

GIULIO - Va be' ma su quale punteggio?

ASSUNTINA - Senza punteggio... Abbiamo giocato per una mezz'ora e poi basta, me ne sono andata. Il professore doveva ricevere i colleghi di Facoltà e una volta li ha fatti pure aspettare.

GIULIO - Sta lavorando negli ultimi tempi?

ASSUNTINA - Sì, come no! È pieno di lavoro: la rivista, le lezioni, le conferenze, la politica.

GIULIO - Tutto qua dentro?!

ASSUNTINA - Sì sì, tutto qua. Ma si diverte pure: spesso vanno a mangiare fuori, all'ultim'ora... Fa tardi la notte, ve l'ho detto. Io, a modo mio, lo rimprovero... Un uomo come lui deve riposare di notte. Al mattino, il letto lo trovo sempre come l'avevo lasciato... Dorme dove gli capita: sul divano, sulla poltrona, a terra... Anche a terra: me ne accorgo. L'altro ieri, sulla giacca, qua vicino al gomito c'era rimasta attaccata una di quelle gomme americane... Il professore non le mangia, si capisce... Evidentemente qualche suo ospite non sapendo dove buttarla... Vi vorrei far vedere i posacenere: sono talmente pieni che sembrano... (Ma non finisce la frase: si accorge che Sofia non la segue più come prima)

SOFIA - (Si scuote) Talmente pieni che sembrano... che cosa?

Giulio ride a commento.

SOFIA - Senti, Giulio, io non le sopporto queste trovate! Sono più di vent'anni che si viene qui come in un santuario, ad acchiappare lo spirito-guida che si diverte a nascondersi e a costruire la sua leggenda... E non ridere!

GIULIO - Come faccio a non ridere?

SOFIA - Perché, non è vero?

GIULIO - Sì, sì, è vero... anche tu dici la verità, però su un altro versante.

SOFIA - E tu su che versante stai? Davanti a lui non ridi: perché?

GIULIO - Perché non me ne dà il tempo: mi sommerge con le sue invenzioni, le citazioni, le toccate e fughe... Noi siamo come i posacenere: talmente pieni che sembriamo irriconoscibili.

SOFIA - (Ad Assuntina) Questo, dice?

ASSUNTINA - (A disagio) Con permesso. (Ed esce)

GIULIO - Sì, questo dice, Sofi.

SOFIA - Anche di noi? (Giulio tergiversa) Di me e di Mario? O solo di me?

GIULIO - (Falso) Che ne so di chi!... Se tu sentissi quello che dicono di lui in città non ti preoccuperesti di sapere con chi se la prende. Molti l'hanno dimenticato o vogliono dimenticarlo e lui non fa nulla. Bisogna costringerlo con la forza: a farsi vedere in giro, a farsi ricordare. Si eclissa. Gli dai un appuntamento e non lo rispetta. Vieni qui e fai anticamera... Un porto di mare, è vero, ma non per tutti i marinai. Renato si è fissato su questo destino da eremita. Io faccio quello che posso.

SOFIA - Dalla fine della guerra!? (Giulio non può far altro che tacere) Io non l'ho mai potuto fare.

Sentiamo la voce di Renato: imita i versi degli animali: il gallo, il lupo, l'usignolo... Entra in scena: scapigliato, in disordine, barcollando. Saluta Sofia con un versaccio da gatto randagio poi, carponi, mima un animale silenzioso e timido, un roditore: la talpa. Per quanti tentativi faccia, non riesce ad esprimere il verso della talpa.

RENATO - Ma ci avete fatto caso? La talpa si muove così, no? (Ed esegue) Timorosa e ta-

citurna... sotto terra... in lunghissime gallerie... ma qual è il suo verso? Voi l'avete mai sentito? Ogni animale ha un suo verso, ogni essere vivente ha un suo verso!... E il ghiro? Dorme, d'accordo... ronf, ronf... ma quando non dorme come comunica?... «Squii»... «Frizz»... «Briss»... Oppure: «Ssst»... Eh già! Questo è il loro verso: il silenzio! Come il pensiero, del resto! Il pensiero non fa rumore... Walt Disney, quando le disegna queste cose, scrive: «Mumble, mumble»... oppure fa accendere la lampadina... Sì, ma quello non è il pensiero... quella è la riflessione! Si riflette su qualcosa che già si sa: il pensiero si occupa invece di argomenti sconosciuti e quindi per il rispetto che si deve all'incognito se ne sta zitto e lavora...

Si alza, si toglie la vestaglia e con brutalità:

RENATO - (A Giulio) Ti accompagno all'incontro ma me ne starò zitto anch'io! (Poi a Sofia) Carissima... (Le prende le mani, glielle bacia) In questa casa, non ci crederai, c'è una manchevolezza. Proprio così: ci manca qualcosa! (E gira per la scena, trascinandosi Sofia) Sarà nell'arredamento, nella disposizione delle pareti, nello spessore dei muri ma cosa vuoi che ti dica: ci manca qualcosa! Ed è qualcosa di importante per la vita di un uomo e anche di una donna, beninteso... È un atto, un'azione, un'esecuzione... un fare e talvolta un disfare, come dice Fortini... Fatto sta che ne sento la mancanza... Obsoleto, è chiaro? (Le bacia di nuovo le mani) Vogliamo chiudere anche il nostro capitolo?

SOFIA - (Incerta) Sì...

RENATO - Brava! Ventuno anni fa, lo ricordavo stamattina a un mio amico, ti coinvolgi, tuo malgrado, in una delle mie tante avventure, una delle mie innumerevoli stravaganze... (A Giulio) Fui ricoverato a Capodichino, mi pare, o a Sant'Agata? (E senza attendere la risposta di Giulio) Fui ricoverato!

Ricordo che in quell'occasione non ebbi a morire... (A Sofia) Lo ricordi, tu? (E continuando) Sì, lo ricordi. Ora, dal '38 a oggi sono trascorsi ventuno anni e ne saranno passati ancora ventuno da oggi al 1980 e ancora ventuno fino al 2001, data nella quale avrete reso l'anima al vostro Dio da un pezzo. Veniamo a noi. La differenza qual è? (A Sofia) Che tu l'hai dimenticato...

SOFIA - Cosa?

RENATO - Al tempo, al tempo!... Tu hai dimenticato quello che è successo ed è giusto...

Io no. Io non riesco a dimenticare eppure vorrei... Vedi, i tedeschi sono più precisi con i verbi e anche i russi. Mia madre si sarebbe espressa con maggior finezza di significato: loro distinguono «potere» da «averne la possibilità»... Io non riesco ad evitare che quell'avvenimento si trasformi e divenga di volta in volta un ricordo. C'è un punto intorno al quale mi ritiro, esito, ma non sono ancora riuscito a capire che punto sia... Tu l'hai capito? (Sofia non replica) Be', beviamoci su... (Prende bottiglia e bicchieri, versa da bere) Brindiamo alle fortune dell'Istituto... del glorioso Istituto di Matematica di Via Mezzocannone! (E beve poi prende Sofia sotto braccio e si allontanano da Giulio) Tesoro, non c'è mai stato un dramma tra di noi... sei d'accordo? Quando vado a letto la sera...

SOFIA - E ci vai poco.

RENATO - E ci vado solo... Te l'ha detto Assuntina... Anche quel poco diventa un'arma a doppio taglio, sai? Terrore e incoscienza, apprensione e indifferenza... ma non ripenso mai tragicamente alla nostra breve e sfortunata unione... Ricordi quando ti parlavo

del mio sosia? Di un mio interlocutore personale e privilegiato? Uguale a me stesso come me stesso? Ricordi? *(Sofia annuisce)*

GIULIO - Anch'io lo ricordo.

RENATO - Egli esiste!

GIULIO - Quello che scriveva alla lavagna?

RENATO - Quello che scriveva alla lavagna, bravo! Mi viene a trovare, parliamo, discutiamo, studiamo... Lui mi chiama «maestro» e io lo chiamo «allievo». Ci diciamo tante cose, ci siamo detti tante cose ma...

GIULIO - *(Interloquendo)* ...Chi è? Come si chiama?

RENATO - Come vuoi che si chiami? Renato.

GIULIO - ...Quello che stava qua!?

RENATO - Renato! Renato!

Giulio e Sofia si scambiano sguardi di delusione, di incertezza. Sofia non regge a quelle che sembrano le solite trovate di Renato e sviene. Giulio la soccorre. Renato riprende tranquillamente il discorso interrotto.

RENATO - Ci siamo detti tante cose ma quando gli ho chiesto: «Che cosa manca in questa casa?»... Lui ha taciuto, muto come una talpa.

GIULIO - *(Sorreggendola)* Sofia... su, su!... Rena', fa qualcosa, chiama Assuntina!

RENATO - *(Con sufficienza, seccato)* Lasciala svenire in pace. Sofia è una donna che sa badare a se stessa.

Entrano Carlo e Mario: stanno conversando. Mario si avvede di Sofia sorretta da Giulio.

RENATO - In questa casa non si può svenire che subito ti soccorrono! Che schifezza di vita!

MARIO - Che è successo? *(E accorre)*

GIULIO - Niente, un capogiro.

MARIO - *(Scuotendola)* Sofia, Sofia!... Portiamola di là. *(La solleva)* Dammi una mano. Giulio raccoglie la borsa e il soprabito di Sofia, fa spazio tra gli oggetti di scena.

RENATO - *(A Mario)* Una goccia d'aceto e qualche schiaffetto innocente... Vai!

Mario non replica ed esce reggendo Sofia, seguito da Giulio.

RENATO - *(A Carlo, come continuando un discorso)* Esiste la catarsi? Tu ci credi? Io no. *Diversamente dal solito, questa volta le parole di Renato e il tono — tra l'affabulatorio e l'astratto — non ammettono repliche. Renato parla senza freni, inventariando e rappresentando, tra gli oggetti, i suoi personali simulacri di esistenza, di pensiero, di sentimenti.*

RENATO - Forse l'agnizione, chissà... Sai, Carlù, stasera devo presenziare a un incontro culturale. Io sono la persona adatta: dopo l'incontro, piomberà come al solito la notte che mi ritroverà impreparato come sempre... Ho detto «Sono la persona adatta»... perché? *(E poi)* Come mi trovi?

CARLO - Benissimo.

RENATO - Devo chiederti un favore... Te la senti di interagire con questo po' po' di suicidume? *(E mostra la scena)*

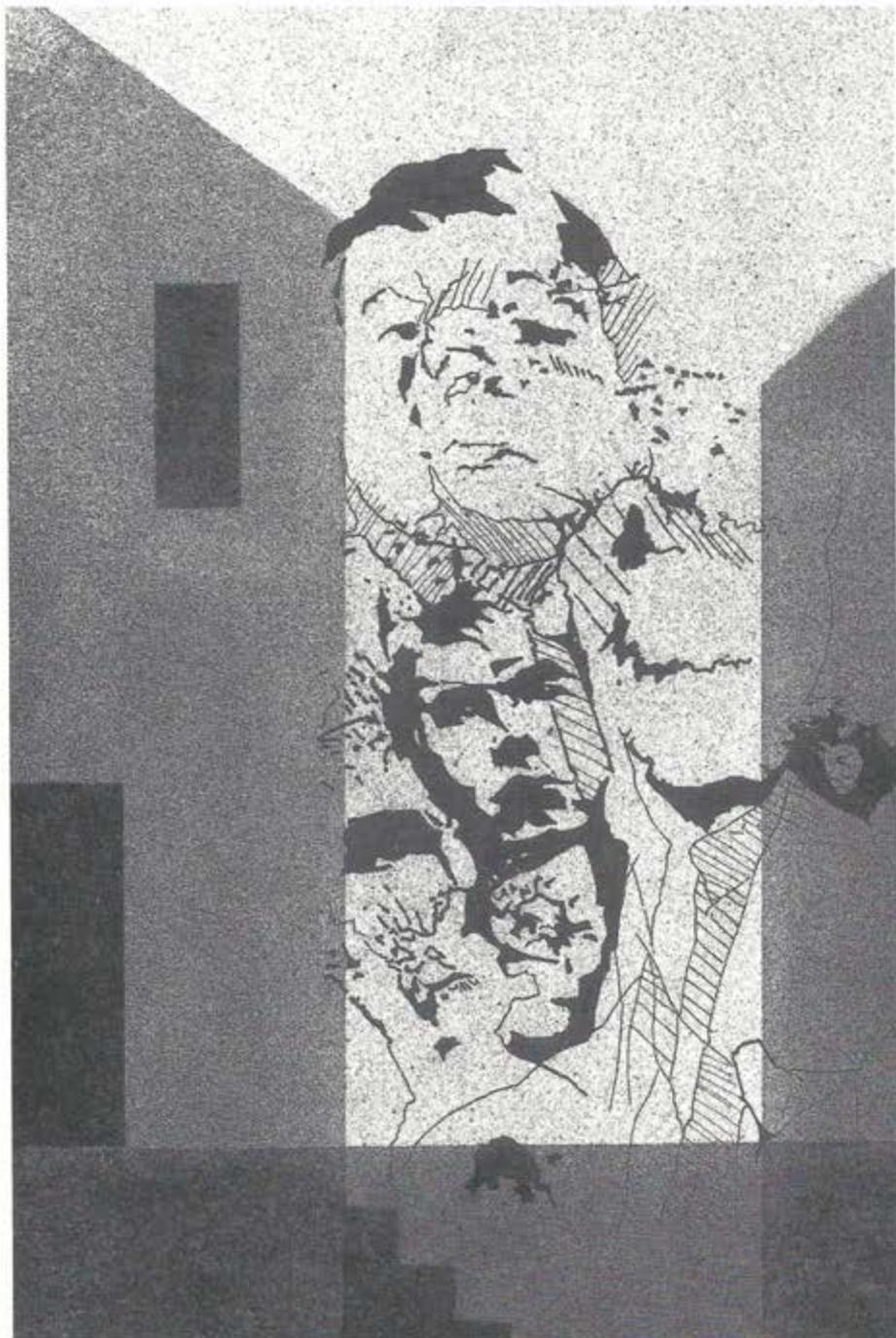
CARLO - Non esagerare. Tu confondi la sporcizia con l'abbandono.

RENATO - *(Colpito dalla sincerità dell'amico)* Quanto sei bravo, Carlù... Tu sì che sei un professore... Io sono soltanto un genio, precoce per di più e quindi destinato al fallimento.

CARLO - *(Bonario)* La solita lagna!

RENATO - Dài, prendi gli appunti, dove eravamo rimasti? *(Carlo riflette sulla memoria dell'episodio)* Su, non perdiamo tempo!

CARLO - Su questo hai ragione: sono anni che non... che ci siamo dedicati ad altro. Ma



da me non puoi pretenderlo, Rena'... Tu puoi ancora elaborare.

RENATO - ...Io!? *(Ride)* Nessuno te l'ha detto che ragionare di analisi è come per un romanziere scrivere un libro o per uno stagnaro fondere il piombo? *(Carlo non coglie la metafora o la similitudine)* Si consuma, Carlù... si blocca, sparisce! Da un giorno all'altro ti ritrovi estraneo. Le cose che hai fatto, in realtà le ha fatte un altro. Sei diventato un'etichetta su una dispensa, un nome in un indice, una voce da manuale e quindi sei già morto.

CARLO - Un rivoluzionario non parla così.

RENATO - E allora guarda! *(E indica il praticabile)*

Cosa avviene sul praticabile? Una personale e singolare rappresentazione: anche questa è un'epifania ma diremmo totale, esaustiva. Sulla scena cala la penombra: le sagome di Renato e Carlo si stagliano piccole sulle luci intense che illuminano il praticabile, all'occorrenza dilatato e allungato. Su questa passerella salgono a mostrarsi i personaggi che

Renato ha via via incontrato o immaginato e ne illustra a Carlo, di volta in volta, i tratti salienti. Carlo ascolta in silenzio le chiose di Renato. Il primo personaggio è Rosa, la cliente dell'albergo di Sant'Agata.

ROSA - Il troppo è troppo e che miseria! La notte si mette a suonare, la mattina fischia, il pomeriggio scioglie i cani, la sera si lamenta... Insomma quest'uomo ci deve rovinare l'esistenza?

RENATO - Te la ricordi, Carlù? Una chiacchierona! Volgare e petulante... però aveva ragione. Io le ho fatto interpretare anche la parte di Assuntina...

ROSA - Che cosa!?

RENATO - Ah sì, è vero, scusami... È Assuntina che ha prestato la sua voce e la sua figura a questa matrona di paese e nel cambio questa ci ha guadagnato.

ROSA - Questo è soggettivo. Resta il fatto che siete uno squilibrato!

Di Carlo, in penombra, continuiamo a vedere la sagoma. Renato è in luce e la luce lo segue nei suoi movimenti. Sul praticabile scompa-

re Rosa e appare l'uomo che duellava con Mario.

RENATO - Grazie, donna Ro', potete andare, dormiteci sopra! (*Scorgendo Zanchi*) Carlù, il duellante fascista!

ZANCHI - Questi comunisti napoletani, poi... Hanno la bocca aperta, l'insulto facile ma quando occorre se la fanno addosso. Quattordici assalti e Mario Aliberti ha chinato il capo.

RENATO - (*Esaltato, preso dalla scena*) È vero, è vero! (*E fuma accanitamente*)

ZANCHI - (*Fatuo, spocchioso*) Dopo siamo andati a festeggiare, «ça va sans dire», però mi hanno deluso, profondamente.

RENATO - Perché, diretto', cosa ti aspettavi?

ZANCHI - (*Scherma lo sguardo con la mano per scorgere, nella luce, chi abbia parlato*) Dite a me?

RENATO - A te, a te, diretto? Cosa ti aspettavi?

ZANCHI - Il rispetto di certe regole, regole non scritte ma altamente distintive. Si può fare il compagno anche facendo il signore, non vi pare? (*E ripete il gesto della mano sugli occhi*)

RENATO - Sì, come no! Ma quali furono le ragioni del dissidio?

ZANCHI - Ma mi state sfottendo!?

RENATO - No, voglio sapere.

ZANCHI - Furono quelle solite, quelle che solitamente un giornale di sinistra si arroga. Ci accusarono di aver falsificato i dispacci dell'Ansa, di farne un uso demagogico e quindi, in pratica, alla fine, di essere né più né meno che un covo di fascisti.

RENATO - Cosa assolutamente falsa!?

ZANCHI - E si capisce! Falsa e inventata, strumentalizzata. Noi abbiamo sempre avuto due anime: una popolare e una aristocratica. La borghesia ce l'hanno data gli altri, siete d'accordo?

RENATO - Continua, continua.

ZANCHI - In ultima analisi, a Napoli, o siamo comunisti... anzi: o siete comunisti o siamo monarchici.

RENATO - (*Lo applaude*) Ben detto!

ZANCHI - Ma vi pare...

Zanchi si inchina a ringraziare e si ferma nella sua posizione: il personaggio successivo, però, tarda a comparire. Renato ne sollecita l'apparizione sbattendo le mani ed ecco un uomo riccioluto, dallo sguardo fiero, dall'abito dimesso.

RENATO - Carlù, questo non te lo devi perdere... Sai chi è? È Rocco Scotellaro, il sindaco di Tricarico, il poeta, il combattente! Sentiamo, sentiamo.

Ma «Rocco Scotellaro» non proferisce parola, occupa la sua posizione e resta lì taciturno.

RENATO - E perché? (*Si avvicina al praticabile*) Che vuol dire?

«Rocco Scotellaro» viene spento.

RENATO - Non combatte più?... (*Poi con veemenza*) Ah, ma se ci mettiamo i problemi personali non approderà in nessun porto la nostra barchetta! Andiamo avanti! (*Sbatte le mani*) Andiamo avanti!

Sul praticabile appare Mario: la luce lo abbaglia e Mario si protegge gli occhi col dorso della mano.

RENATO - No, non vale, ti devi far vedere!

MARIO - Spegnete quella luce.

RENATO - Impossibile! E poi chi ti credi d'essere? Tu non puoi ordinare un bel niente. Puoi parlare: se hai qualcosa da dire oppure te ne stai zitto. Che vuoi fare?

MARIO - Una comunicazione...

RENATO - No, non si accettano comunicazioni, non stiamo al congresso... (*E a Carlo*) Lo faccio arrabbiare un po'.

MARIO - Poche parole...

RENATO - Poche sono troppe. Due! Una! (*E ne ride*)

MARIO - E allora niente!

RENATO - (*In dialetto*) «Jämme belle, parla».

Mario raccoglie le idee.

MARIO - Sì, è vero, molte cose non si sono realizzate qui da noi: un rilancio culturale, un decollo sociale, uno sviluppo economico...

RENATO - (*A Carlo o, per meglio dire, alla sagoma di Carlo*) Lo senti, lo senti? Rilancio, decollo e sviluppo! (*E a Mario*) Questo è frasario da ministro democristiano! Nel Pakistan va bene, per esempio, qui da noi suona falso!

MARIO - (*Con slancio*) Ma dovevamo anche combattere i nostri tradizionali nemici, nel frattempo!

RENATO - La canzone è vecchia, Mario.

MARIO - Anche sul piano...

Renato ne approfitta per suonare accordi al pianoforte, a commento ironico.

MARIO - Anche sul piano dei grandi temi civili e morali... e internazionali...

RENATO - Al sodo, al sodo!

MARIO - (*Con foga*) Dobbiamo aspettare gli eventi, ecco!

RENATO - Ancora!? Bukharin e Nagy li avete già fatti fuori... Altre vittime? Tu stai almanaccando sciocchezze!

MARIO - (*Continuando*) Dobbiamo uscire dolorosamente dalla testimonianza storica, quella che ci ha condannato all'immobilità.

RENATO - (*Dopo un tempo*) Va bene, sparisci. Ah no, aspetta: come sta Sofia?

MARIO - Sì è ripresa.

RENATO - Io l'avevo detto: Sofia sa badare a se stessa. Ciao, ciao.

MARIO - Un momento...

RENATO - Le parole sono finite, che c'è?

MARIO - Ho qualcosa per te... (*Prende dalla tasca un foglio*) L'ho conservato in tutti questi anni... (*Mostra un foglio spiegazzato, quello del telegramma*) Ricordi? «Io non conosco le ombre»... così scrivevi.

RENATO - Non erano mie quelle parole.

MARIO - Ma le hai usate...

RENATO - L'uso consuma. Buttalo quel foglio, non serve più.

Mario riflette, guarda quel foglio, lo ripiega e lo getta a terra, scomparendo poi nel buio.

Appare un altro personaggio: uno degli infermieri che trattenevano l'Altro. Comincia a parlare prima di venire in luce.

INFERMIERE - No, non era pazzo...

RENATO - (*A Carlo*) Questo è il «mastro-giorgio», l'infermiere psichiatrico.

INFERMIERE - A me mi pareva più esaltato che pazzo, secondo il mio modo di vedere...

RENATO - (*Dileggiando*) Sta parlando il primario!

INFERMIERE - (*Professorale*) Io l'ho seguito sia a Capodichino che in quella villa... adesso non ricordo bene... Comunque mi dava l'impressione di... come si dice?... Fare lo scemo per non andare in guerra!?

RENATO - Sì, si dice così ma era così?

INFERMIERE - (*Con la vaghezza del sussiego*) Difficile dirlo...

RENATO - Quindi era un cialtrone?

INFERMIERE - Prego?

RENATO - Un mascalzone!?

INFERMIERE - Un solitario. (*Renato tace*) Sì, un solitario. Ce l'aveva una malattia ma

non si situava nella mente, mi spiego? È come quando uno si arrampica su un albero e sale sale... sale sempre... però l'albero è finito e lui continua a salire.

RENATO - (*Ha incassato il colpo*) E perché non cade giù?

L'Infermiere fa capire di non avere la risposta. Fa un mezzo passo indietro e resta lì. Un altro personaggio sale alla ribalta del praticabile: è lo stesso Carlo. In proscenio c'è tuttora la sua sagoma, in penombra, accanto a Renato eppure Carlo è sul praticabile.

CARLO - (*Brioso, teatrale*) Pochi come lui hanno quel che viene chiamato «esprit de finesse»... un fascino che vibra interiormente, un'intuizione acutissima!

RENATO - Non sei venuto per il necrologio, Carlù.

CARLO - Ti sto illustrando...

RENATO - Sì, la «Domenica del Corriere».

CARLO - Per esempio i lavori che tu hai conteso sulle equazioni differenziali ordinarie, compiuti per conto dell'Istituto Nazionale per le Applicazioni del Calcolo... sono stati utilizzati tecnicamente, praticamente, ben al di là del loro assunto teorico o astratto.

RENATO - Tu li hai mai usati?

CARLO - Io no, ma chi si occupa di «meccanica non lineare»... sì! E lo stesso discorso vale per i calcoli delle variazioni e delle superfici minime. Per non parlare poi delle equazioni ellittiche o della maggiorazione integrale delle soluzioni delle equazioni ellittiche.

RENATO - Per non parlare.

CARLO - Insomma tu hai travalicato il tuo campo d'indagine. Dal calcolo sei passato alla definizione dello spazio e dalla definizione non lineare, quindi analitica, alla progettazione stessa dello spazio, alla sua totalità composita, alla sua invertibilità.

RENATO - (*Provocatorio*) Lo spazio prima di me non esisteva.

CARLO - (*Ne ride*) Esisteva ma tu ne hai dato un contorno analitico e matematico. Sui tuoi risultati si sono formate intere generazioni di analisti, di algebrici, di studiosi a tutto tondo. Tu hai rinverdito e rinnovato la gloriosa scuola napoletana di matematica: da Pascal a Picone, da Scorza Dragoni a Cafiero, da Coluzzi a Stampacchia, da Sbordone a Vinciguerra, da Greco a Ciliberto...

RENATO - Basta, basta...

CARLO - Da Carlo Miranda a Renato Caccioppoli.

Carlo s'inchina e poi scompare nel buio. Ecco salire sul praticabile l'Altro. Renato lo guarda con sufficienza.

RENATO - E ti pareva!

Compare anche Sofia.

RENATO - So' vecchio, Sofi... sono diventato vecchio. (*Indicando l'Altro*) Da giovane non lo capivo, non l'ho apprezzato.

L'ALTRO - Io mi sono dedicato...

RENATO - Ma sta' zitto. A cosa ti volevi dedicare!?

Ci sei stato portato, come Galois... (*E prevenendo una replica di Carlo ne blocca l'intervento*) Lo so, lo so! È una mia fissazione ma lasciamela tenere!

E la sagoma di Carlo si anima: ride sottotono e annuisce. Il tempo teatrale avrà consentito a Carlo di riprendere il suo posto accanto a Renato.

RENATO - («E so di greco e di latino... e ho molte altre virtù»), Renatino... (*All'Altro*) Tu sei sicuro di esistere? Qui lo mettono in dubbio.

L'Altro esita, alla fine dice di sì.

RENATO - E a cosa ti sei applicato?



L'ALTRO - Non lo devo dire a te.
 RENATO - *(Con foga)* Ma sei o non sei il mio doppione, il mio sosia, il mio stesso zingaro e girovago? Eh!?

L'ALTRO - *(Citando Sbarbaro)* «Padre, se anche tu non fossi il mio padre, per te stesso ugualmente t'amerei...»

RENATO - *(In dialetto, minimizzando)* Seh, va buo'! *(E poi citando Ungaretti)* «Je ne peux m'établir... Sêi contento? Hai capito adesso!?!... Io non posso stabilirmi da nessuna parte: né qui né altrove. Cosa c'entri tu con me? Sei dentro o sei fuori?... Sei saltuario... ecco quello che sei: saltuario! *(E a Carlo)* O periodico, se ti fa piacere. *(Poi si avvicina a Sofia)* Dammi la mano, Sofì...
 Sofia si china a porgergli la mano, Renato la impugna con vigore, con desiderio.
 RENATO - Noi almeno esistiamo.
 SOFIA - Renato, una donna va amata per quella che è...
 RENATO - Anche un uomo, Sofì, anche un uomo.
 SOFIA - Noi non siamo amati.
 RENATO - Parla per te.
 SOFIA - Non abbiamo tentato niente. Abbiamo subito lasciato perdere, tranquillamente...
 RENATO - *(Si passa la mano di Sofia sulla guancia)* Io però la tranquillità non l'ho più avuta... Evidentemente serviva questo. Lascia la mano di Sofia, le fa un cenno di saluto e poi raggiunge il centro della scena. Riflette sulle apparizioni e sui dialoghi e poi schioccia le dita: tutte le luci sul praticabile — e sui personaggi alla ribalta — si spengono. Nella penombra che lo circonda notiamo Carlo alzarsi.
 CARLO - Rena', ci vediamo domani... in Facoltà. Stiamo preparando il congresso dell'Unione Matematica, lo sai.
 RENATO - Lo so.
 CARLO - Cerca di riposare stanotte. Renato annuisce, Carlo esce. Nel cerchio di luce di Renato entra Giulio.
 GIULIO - Ti aspetto in macchina? Renato lo guarda stralunato.
 GIULIO - Rena', sono Giulio... non mi riconosci?
 RENATO - Perché non sei salito lì?
 GIULIO - Lì, dove?
 RENATO - Dove hanno parlato gli altri. Io non so più niente di te.
 GIULIO - Gli anni passano per tutti. Ci eravamo persi di vista ma ci siamo ritrovati.

RENATO - La giovane coscienza...
 GIULIO - Non mi «sfruculiare», Rena'.
 RENATO - Eri battagliero, tu... gran parlatore, polemista... Fai ancora l'avvocato?
 GIULIO - Mi guadagno da vivere così.
 RENATO - E come vivi?
 GIULIO - Mi avvio, ti aspetto in macchina.
 RENATO - No, rispondimi!
 GIULIO - Come tutti gli intellettuali del Sud: con un fegato così... *(E lascia intendere: ingrossato, avvelenato)*
 RENATO - La solita lagna. *(E poi con disprezzo)* Perché non ti curi? La medicina esiste e non costa molto, è un vero toccasana.
 GIULIO - *(Dopo un tempo)* Ti aspetto giù. Tu, però, non cambiare idea...
 RENATO - Non ho mai cambiato le mie idee.
 GIULIO - D'accordo, ma non mancare stasera... Noi dobbiamo tornare a essere quelli che eravamo, nel senso migliore si capisce... Non fumare tanto e non bere.
 RENATO - Non fumare, non bere... Posso almeno pensare!? Posso pensare al mio avvenire, per esempio!?

GIULIO - Certo, al tuo avvenire.
 RENATO - E allora lasciatemi solo! *(Giulio esce)* Lasciatemi affrontare quest'altra notte con me stesso.
 Si avvolge nella vestaglia e cammina incauto e distratto tra gli oggetti di scena: urta tutto ciò che gli capita a tiro ma non se ne dà peso. Sale sul praticabile, sempre seguito dal riflettore, e lì trova il divano, attorniato dal tavolino con bottiglia e bicchiere. Si ripete così la scena iniziale anche se, stavolta, spostata ed elevata sul praticabile. Renato si siede, si versa da bere, cava di tasca una pistola ma più che impugnarla la inforca col pollice della mano destra. Colloca poi la mano destra sotto un cuscino, reclinando il capo sul cuscino fino a stendersi sul bracciolo del divano. Non sentiamo lo sparo ma notiamo il fremito e la scossa del suo corpo e il braccio sinistro cadere pendulo nel vuoto. Dopo una lunga pausa entra Assuntina.
 ASSUNTINA - Buongiorno, professore'... Sono le dieci. Un'altra notte sul divano, eh? *(Gli si avvicina)* Allora ho ragione io: voi vi volete rovinare la salute...
 Ma non finisce la frase: si porta la mano alla bocca per soffocare un grido e scuote la testa, commossa.
 Sipario.

FINE

POST SCRIPTUM

Questa commedia, ispirata alla vicenda umana e intellettuale del matematico napoletano Renato Caccioppoli, non ha la pretesa di stabilire verità storiche ma di riferire, semmai, nella metafora drammaturgica, la figura di un uomo «diviso» dall'impegno politico, il lavoro dello scienziato e una dolente avventura esistenziale. I personaggi della commedia ricalcano, talora fedelmente e pur sempre per somiglianza, le persone che realmente attorniarono Caccioppoli ma, anche per loro, la «ricognizione» scenica è valsa a creare o ricreare similitudini e allusioni in un impianto e con un intento che non potevano né volevano essere quelli dell'aderenza. Per un'eventuale lettura comparata i ruoli saranno intesi e assegnati come segue: «Carlo» è il matematico napoletano Carlo Miranda; «Mario Aliberti» è Mario Alicata; «Giulio» è Gerardo Marotta; «Sofia» è Sara Mancuso; «Zanchi» è Carlo Zaghi, direttore in quegli anni del «Giornale di Napoli»; «Assuntina» è Assunta Russo, cameriera di casa Caccioppoli. La scena si riferisce all'ultima abitazione di Renato Caccioppoli: il pianterreno di Palazzo Cellammare in Via Chiaia. I tratti e le storie dei personaggi per così dire «reali» sono stati presentati, com'è facile intuire, con libertà d'introspezione.

A.S.

Le illustrazioni di Alfinito

Le illustrazioni per Ricognizione assoluta di Antonio Scavone sono state eseguite da Clelio Alfinito, pittore e scenografo che vive ed opera a Napoli. Alfinito ha percorso, con i suoi disegni, l'intera vicenda della commedia, commentandone i passi salienti: la figura di Renato Caccioppoli, il suo internamento in una clinica psichiatrica, i difficili rapporti con la giustizia, la vita quotidiana, le amicizie, le difficoltà, il suicidio.



Direttamente affacciato
sullo splendido golfo
di Manerba, con spiaggia,
parco e giardino privati.
Camere con servizi,
balcone e vista lago;
bungalow in muratura
completamente attrezzati.
Posizione tranquilla
a pochi minuti dal centro.
Cucina accurata.

Via Repubblica, 115
25080 MANERBA DEL GARDA
(Brescia)
☎ (0365) 651049



adriana bocchio

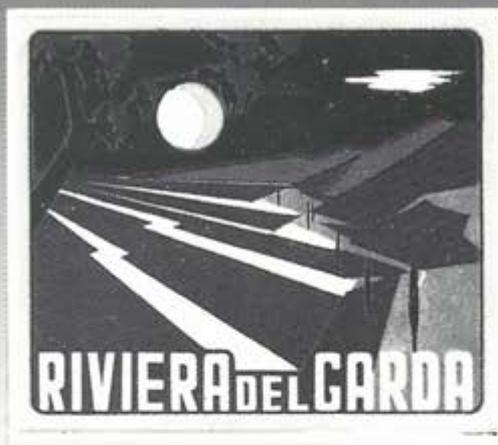
GIOIELLERIA
ARGENTERIA
OGGETTISTICA

*Nel cuore di Manerba
per soddisfare i vostri desideri
un nuovo spazio
per le vostre idee-regalo*

LA MIGLIORE TRADIZIONE
DELL'ARTIGIANATO ITALIANO
CREAZIONI ESCLUSIVE

Via Emanuele, 1
25080 MANERBA DEL GARDA
(Brescia)
☎ (0365) 551525

Albergo
BELLERIVE



MANERBA
LAGO DI GARDA
(Brescia)
☎ (0365) 651055



RISTORANTE
IL FUNGO

SPECIALITÀ
DAI MARI AI MONTI
E FLAMBÉ

V.le Catullo, 31 (Loc. Pieve)
25080 MANERBA DEL GARDA (Bs)
☎ (0365) 651314



37057 S. GIOVANNI LUPATOTO (VR)
Via Monte Corno, 21
Tel. (045) 545266 (7 linee)

UNA COMMEDIA IN UN ATTO DI GUIDO ALMANZI E HELEN MCNEIL

HUMPTY E ALICE



(Humpty Dumpty è seduto su un muretto. Alice arriva sul palcoscenico correndo, e lo vede)

ALICE - Accidenti! (Pausa) Ma io ti conosco. (Canticchiando) «Humpty Dumpty sedeva sul muretto...» Tu... (Delusa) Per amor del cielo! Sei soltanto un uovo! Ma guarda! Un uovo!

HUMPTY - Io sono quello che sono.

ALICE - Come ti chiami?

HUMPTY - Come ti chiami?

ALICE - L'ho detto io per prima!

HUMPTY - E io l'ho detto per secondo! Che differenza fa? Chi sei, cosa sei, come sei, perché sei, come stai?

ALICE - Sono una bambina. Sono Alice. Almeno credo. Sì. Sono Alice. E penso che tu sia... Ma tu sei proprio quello che io penso che tu sia?

HUMPTY - Finiscila con tutte queste domande! E finiscila di contraddire! Tu sei Alice, pura e semplice. Se tu non vuoi essere Alice, altri possono fare quella parte altrettanto bene. Vedi quella zucca laggiù?

ALICE - Sì.

HUMPTY - Quella che sembra una poppanza, tutta tonda e pacioccona. Ecco, se tu me la passi, io ci scrivo sopra «Alice» e tutti sapranno come chiamarla... Eh, vegetariuncola!

ALICE - Non permetterò a... a... un miserabile uovo di chiamarmi vegetariuncola! Mi sa che non mi piaci proprio. Anzi, tu non mi piaci per niente. Difatti non mi piacciono le uova, in generale.

HUMPTY - Senti un po', tu, zucchetta, mocciosa zucchina, hai mai mangiato un uovo in generale? Ha lo stesso sapore di un uovo in gelatina? (Ironico). Ooooh... Mi sono lasciato trascinare... non in modo specifico... ma in generale... (Primi rumori di un guscio che si spacca)

ALICE - Oooohh, Humpty, ti prego, non fare così, non... Tu mi piaci, anche se sei solo un uovo...

HUMPTY - Io sono *che cosa*?

ALICE - Tu sei un uovo!

HUMPTY - Io non sono un uovo, infima umanoide indegna del nome di Alice! Io non sono un uovo, io sono *lo* uovo.

ALICE - È quello che ho detto!

HUMPTY - Sciocchezze, Tu hai detto che io sono un uovo, e io ho risposto che non sono un uovo ma sono *lo* uovo. (In tono compiaciuto) E io sono anche Humpty Dumpty. E *lo* uovo è Humpty Dumpty e Humpty Dumpty è *lo* uovo. Poi c'è anche un *altro* uovo chiamato *quello* uovo, ma non bisogna confondere *lo* uovo con *quello* uovo altrimenti finisce in un pasticcio. Hahaha, cerca di mischiare *lo* uovo con *quello* uovo, e sai che cosa ottieni? Uno strapazzo, ecco quello che ottieni.

ALICE - E come puoi riconoscere *lo* uovo da *quello* uovo?

HUMPTY - Lo sapevo che eri una sciocca. È semplicissimo. *Lo* uovo ha il tuorlo e l'albume, e *quello* uovo ha l'albume e il tuorlo.

ALICE - E un uovo?

HUMPTY - Un uovo? Oh, non saprei. Non ci frequentiamo. Io parlo solo con *le* uova, con *quelle* uova e con *queste* uova. Noi veniamo da buone famiglie, capisci? Abbiamo frequentato le stesse scuole. Ma un uovo, come si può parlargli? Non c'è soggetto di conversazione. Dietro il guscio, quasi quasi non è nemmeno vero uovo. Un uovo ha in sé un'innata qualità *non-ovica*. E poi un uovo

Almansi, un critico «terribile» che mette in scena il linguaggio

Di Guido Almansi sono lette con interesse e curiosità dagli appassionati di teatro, e con qualche inquietudine da coloro che il teatro lo fanno, le recensioni di spettacoli, sempre antiaccademiche e talvolta sovversive, che dall'87 va pubblicando su Panorama, dove ha sostituito Franco Quadri. Sono recensioni dove si mescolano cultura e umori, acume critico e discorsività, senso dell'humour e inflessibilità di giudizio; e nelle quali non di rado compare la stroncatura.

La drammaturgia — praticata nella doppia veste di critico e di autore — rappresenta però soltanto una parte del vasto arco di interessi di Almansi (che è nato a Milano, ha soggiornato a lungo in Inghilterra, e vive attualmente nella Svizzera italiana). Come saggista, è esperto di letteratura, soprattutto anglosassone, di pittura, di poesia, di linguistica e di «oniologia» (il suo Teatro del sonno è una sorta di antologia universale dei sogni letterari più sorprendenti).

Come autore teatrale — l'aspetto che più interessa in questa sede — di lui vanno ricordati due curiosi atti unici presentati a Milano dalla Rassegna Inscena '87: Vocali e Il melone, dove in forma di scherzo o di capriccio letterario si uniscono insieme l'erotismo, la comicità e il paradosso (ad esempio, rinnovando il famoso accostamento di Rimbaud fra vocali e colori, ma abbinando invece le vocali con altrettante zone erogene del corpo femminile).

Almansi ha inoltre elaborato una riscrittura dell'Amleto scespiriano corredato da disegni ed invenzioni sceniche del pittore Enrico Baj. Messo in scena da M.J. Monaco nel gennaio dell'87 allo Spazio Krizia di Milano, il testo si intitolava Amleto il lunatico e — nella linea dei numerosi rifacimenti, da Laforgue a Stoppard, da Testori a Bene — consisteva in una manipolazione, con amorosa irriverenza, del capolavoro di Shakespeare. Humpty e Alice, la sua commedia di un atto che Hystrio è lieta di pubblicare, è frutto della collaborazione con Helen McNeil, risulta dichiaratamente da una rilettura del capolavoro di Lewis Carroll (su cui Almansi ha scritto lungamente) e, inedita in Italia, è stata diffusa dalla londinese Bbc.

□

non mi piace.

ALICE - A me piace, qualche volta, in camicia!

HUMPTY - Non saprei, io sono vegetariano. Ma sono pronto a scommettere che *lo* uovo, crudo, è migliore di *un* uovo, all'occhio di bue.

ALICE - Ma io non ho mai incontrato *lo* uovo. Sì, è vero, ho incontrato te, ma tu sei così rompi, Dumpty, non ti posso considerare un mio conoscente.

HUMPTY - Vuoi dire, barbara microscopica e ignorante, che non hai mai incontrato mio fratello, l'*altro* uovo?

ALICE - Tuo fratello? L'*altro* uovo?

HUMPTY - Sì, mio fratello Dumpty Humpty. E il suo nome vuol dire...

ALICE - Cosa vuol dire che il suo nome vuol dire? Il suo nome è Dumpty Humpty e il suo nome vuol dire Dumpty Humpty. Oh, lo sciocco sei tu. Se qualcuno si chiama Dumpty Humpty, questo è quello che significa il suo nome. Allo stesso modo che io mi chiamo Alice e il mio nome significa Alice. Pfu!

HUMPTY - (In tono di disprezzo) Ma ci vai mai, a scuola? Ti hanno mai insegnato niente?

ALICE - Certo che sì. Ci vado ogni giorno, a scuola, tranne la domenica, o quando piove, o quando... (con voce timida)... quando vado a fare una visitina sottoterra.

HUMPTY - E non ti hanno insegnato che il

tuo nome è Alice e che Alice significa «ragazzina sciocca con il cervello di mia madre la Gallina»?

ALICE - (In tono indignato) Neanche per sogno! E se credi...

HUMPTY - E il nome Dumpty Humpty significa «due cavalli».

ALICE - Significa che cosa?

HUMPTY - Significa «due cavalli». È un buon cavallo e una buona vettura, la «due cavalli». C'è un primo cavallo che fa Hhhhhnnn, e un secondo cavallo che fa Hhhhhnnn, e i due cavalli insieme che fanno Vrooom.

ALICE - E tutti i cavalli e tutti gli uomini del re...

HUMPTY - No, tu ti confondi, sciocchina. Quella filastrocca si riferisce a me, *lo* uovo, Humpty Dumpty. Non all'*altro* uovo, lui, Dumpty Humpty... mio fratello... la due cavalli.

ALICE - Ma scusa... mi sento fusa... sono un po' confusa... Se Dumpty Humpty significa «due cavalli», che cosa significa Humpty Dumpty?

HUMPTY - Veramente non lo sai? Incredibile! Significa «Valli del Dueca». Prima delle «Valli del Treca».

ALICE - Che cosa?

HUMPTY - Si prendono le valli da Cavallon, e si sale, si sale, si sale, fino a che si arriva a me: Humpty Dumpty.

ALICE - E ti piace il tuo nome?



HUMPTY - Beh, vedi, basta averne uno, di nome... che importa? Cosa c'è in un nome?

ALICE - Questo è proprio quello che ho imparato a scuola. *(In tono poetico)* Cosa c'è in un nome? Se chiamassimo la rosa con qualsiasi altro nome, il suo profumo rimarrebbe altrettanto delicato.

HUMPTY - Oh no, certamente no!

ALICE - Oh sì, certamente sì.

HUMPTY - Dio mio, quella scuola dove vai, come ti disinsegnano le cose. Veramente avresti bisogno di un po' di non-vacanze per imparare alcune delle cose che ti hanno disinsegnato. Vuoi dire che una rosa avrebbe un profumo altrettanto delicato anche se si chiamasse crottaria?

ALICE - Ma una rosa non potrebbe mai chiamarsi crottaria.

HUMPTY - Perché no? L'hai detto tu stessa con qualunque altro nome. E se si fosse chiamata stripacruzzola? Ti piacerebbe ricevere una dozzina di stripacruzzole rosse?

ALICE - Ma una rosa non potrebbe mai chiamarsi stripacruzzola!

HUMPTY - Ecco... ecco... una rosa emana un profumo delicato solo se si chiama rosa, o magari qualche altro nome scelto, come viola... o biancospino... o Humpty Dumpty... E dove hai imparato tutte queste sciocchezze sulle rose e le crottarie?

ALICE - Da Giulietta.

HUMPTY - Giulietta chi?

ALICE - Giulietta Capuleti.

HUMPTY - È una ragazza che conosci, del tuo villaggio?

ALICE - *(In tono serio)* No, è Giulietta, da *Romeo e Giulietta*.

HUMPTY - È questo il nome del villaggio?

ALICE - No, è una commedia.

HUMPTY - Che commedia?

ALICE - Cosa vuol dire che commedia? *Romeo e Giulietta*.

HUMPTY - Vuol dire che ci sono due persone che si chiamano Romeo e Giulietta e vivono in una commedia che si chiama *Romeo e Giulietta*?

ALICE - Sì, naturalmente.

HUMPTY - Ma non è una forma di duplicazione?

ALICE - Che cosa?

HUMPTY - Beh, vedi. Da una parte abbiamo Romeo e Giulietta, che sono personaggi, e dall'altra abbiamo *Romeo e Giulietta*, che è una commedia.

ALICE - Naturalmente è una commedia! Ed è una grande commedia!

HUMPTY - A me sembra una grande idiozia, se parla di rose che si chiamano crottarie o stripacruzzole. E chi ha scritto quella commedia cretina?

ALICE - Vuoi sapere chi l'ha scritta? Vuoi proprio saperlo? E allora, tienti forte... cioè... sta ben seduto sul muretto. È stato William Shakespeare, ecco chi è stato.

HUMPTY - William che cosa?

ALICE - William Shakespeare, ovaccio ignorante. Shakespeare, il bardo di Stratford, il cigno di Avon.

HUMPTY - Piano... piano... zucchetto. Il cigno... il bardo... Non capisco una parola. Come si chiamava?

ALICE - William Shakespeare.

HUMPTY - Mai sentito nominare. Era un uovo?

ALICE - Non proprio... insomma... capisci... era una specie di intellettuale... una testa d'uovo.

HUMPTY - E tu hai letto una commedia scritta da lui, e questa commedia si chiama *Giulio e Romietta*?

ALICE - Non *Giulio e Romietta*. Non sarebbe la stessa commedia. Oh, chi me lo fa fare? Sei veramente un uovo stupido! *Romeo e Giulietta*, ecco il titolo della commedia.

HUMPTY - E tu l'hai letta?

ALICE - Sì... ecco... non proprio.

HUMPTY - Smettila di tergiversare, miserabile creaturina! Hai letto o non hai letto questa commedia, come mai si chiama *William e Romeo* di Giulietta Spear-shaker?

ALICE - Noi... cioè... non ancora... io sono ancora una bambina...

HUMPTY - Come se non lo sapessi.

ALICE - ... e non posso... La maestra dice che è troppo presto per una ragazzina leggere Shakespeare, non so bene perché... forse perché lui è così vecchio... e allora, *invece* di leggere Shakespeare, leggiamo i racconti da Shakespeare, che sono più corti. Sono stati scritti per i bambini.

HUMPTY - Sono stati scritti da Shrugspur?

ALICE - No, non da Shakespeare... dai Lambs.

HUMPTY - *(Sbalordito)* Dai Lambs?

ALICE - Erano fratello e sorella... così pare almeno... erano... beh, non so... si chiamavano Charles e Mary Lamb.

HUMPTY - E conoscevano il signor Shakespeare?

ALICE - Oh no, sono vissuti molto più tardi, molto molto dopo Shakespeare. Infatti sono vissuti pochi anni or sono. Forse tu li hai incontrati nel passato. Io no, sono troppo piccola.

HUMPTY - E cosa hanno scritto?

ALICE - Hanno scritto *Romeo e Giulietta*.

HUMPTY - Lo sai? Tu sei la più tremenda bugiarda che sia mai strisciata fino al mio muretto!

ALICE - Io? Una bugiarda, io?

HUMPTY - Mi hai appena detto che era Chockspurs che ha scritto la storia, non i Muttons.

ALICE - Macché Muttons. I Lambs.

HUMPTY - I Lambs... i Lambs... Aspetta un momento... Io li ho visti in uno dei miei libri. *(Canticchiando)* «Mary had a little Lamb». E sì, Alicina zucchina, questa volta

ci hai azzeccato. Maria aveva un agnellino, con i riccioli bianchi e il pelo fino. E dovunque la sua Maria andava, l'agnellino la seguiva perché l'adorava. Maria correva lungo il rio, l'agnellino la seguiva facendo pio pio. No, l'agnellino non fa pio pio. Non era così la poesia. Comunque, era nel mio libro, un certo Lamb. Forse anche la tua maestra è nel mio libro. Ma erano dei pasticcioni, quei Lamb. Non bisogna fidarsi.

ALICE - Oh, sono sicura che quello era un altro Lamb. Non quei Lambs. Charles e Mary Lamb hanno scritto la stessa storia di Shakespeare, ma in una forma semplice in modo che noi bambini potessimo leggerla e capirla e imparare qualche cosa di utile.

HUMPTY - E che cosa hai imparato?

ALICE - Finora niente.

HUMPTY - Non c'è male come inizio!

ALICE - *(In tono di scusa)* Vedi, per il momento ho solo letto la storia... ma la settimana prossima l'insegnante ha detto che imparerò la morale della storia.

HUMPTY - Piano, piano, microbina. C'è una storia. E poi c'è la morale.

ALICE - Così dice la maestra.

HUMPTY - *(In tono sarcastico)* Allora c'è *Romeo e Giulietta* e la morale?

ALICE - La maestra dice che *Romeo e Giulietta* ha una morale. E la maestra ha sempre ragione. Lei sa tante cose.

HUMPTY - Lo sai, vorrei sentire qualcosa su *Giumeo e Rolietta* e la loro morale. Perché non me ne leggi un po'?

ALICE - Veramente vuoi che ti legga ad alta voce?

HUMPTY - Certo, te l'ho detto.

ALICE - E non mi prenderai in giro se lo leggo?

HUMPTY - Lo giuro sulla cresta rossa di mio padre!

ALICE - Va bene. *(Tira fuori un libro dalla tasca e incomincia a leggere)* Perché Romeo era un amante sincero e appassionato, uno che perdeva le ore di sonno per il suo amore e rifuggiva la società degli uomini per poter essere solo a pensare a Rosalina, che non si curava di lui e non ricambiava il suo amore, dimostrando così una carenza di cortesia e di affetto. Benvolio voleva curare il suo amico di quest'amore, presentandogli una grande varietà di dame e di cavalieri. Fu così che il giovane Romeo con Benvolio e il suo amico Mercuzio arrivarono mascherati al ballo dei Capuleti. Il vecchio signore dei Capuleti diede loro il benvenuto, e disse che le signore che non avevano calli ai piedi avrebbero danzato con loro. Incominciarono a ballare, e tutto a un tratto Romeo fu colpito dalla superlativa bellezza di una donna che danzava in mezzo a loro. A lui sembrò che la donna insegnasse alle torce come brillare splendenti... *(sempre più entusiastica)*... e che la sua bellezza illuminasse la notte come un ricco gioiello indossato da una mora, una bellezza troppo grande per essere posseduta, troppo preziosa per questa Terra. Come una nivea colomba in uno stormo di corvi, diceva Romeo, così splendevano la sua avvenenza e la sua perfezione in mezzo alle altre dame sue compagne...

HUMPTY - *(Sbalordito)* Non ci posso credere.

ALICE - Cosa hai detto?

HUMPTY - Ho detto solo che non ci posso credere.

ALICE - A che cosa non puoi credere, signor Dumpty?

HUMPTY - A quello che tu hai letto. Non



ho mai sentito una tale quantità di sciocchezze in tutta la mia vita. Questo signore, Cheekyspar, deve essere un po' toccato.

ALICE - Ma non è stato... Cheekyspar, come dici tu, accidenti! Sono stati Charles e Mary Lamb.

HUMPTY - Devono essere toccati anche loro.

ALICE - Perché?

HUMPTY - Ma è chiaro dalla maniera in cui scrivono. Ti puoi immaginare qualcosa di più orrendamente mimsico, di più vociferatamente omblifero, del modo in cui questi due sciocconi raccontano la loro storia? La storia di quell'altro scioccone, Romeo che farebbe meglio a non cambiare idea passando così facilmente da Rosalina a quell'altra ragazza, quando non riesce nemmeno a distinguere fra le due. E sputa cretinaggini su nivee colombe e stormi di corvi... Mi rende assolutamente frumioso!

ALICE - Ma questa è poesia!

HUMPTY - Davvero? Stai scherzando! Ma ne sei proprio sicura? Vuoi dire che la pagina che tu mi hai letto ad alta voce era... poesia?

ALICE - Certo che era poesia! La più grande poesia in inglese, scritta da Shakespeare... beh... quasi da Shakespeare.

HUMPTY - La maestra vi ha detto che stavate leggendo poesia?

ALICE - Certo che l'ha detto. Ci ha detto anche che saremmo state commosse da questa bella storia d'amore, con Romeo che è così bello ed ama l'amabile Giulietta, e lei ama il bel Romeo, e lui muore per lei, e lei muore per lui, e che era grande... era vero... era meraviglioso... e i nostri occhi si sarebbero riempiti di lacrime perché...

HUMPTY - E ha detto che era poesia?

ALICE - Sì!!!

HUMPTY - Oddio! *(Si agita sul suo muretto. Sembra scivolare, sta per cadere a terra)* Non mi sento bene.

ALICE - Cosa le prende, signor Dumpty? *(Humpty singhiozza rumorosamente)* Ti prego... ti prego... signor Dumpty, non piangere! Ho detto forse qualcosa che non va? Ti prego...

(Humpty riprende a poco a poco il control-

lo su di sé)

HUMPTY - Stavo dicendo che mi rende frumioso! *(Lungo sospiro)* Ma non è vero! Mi rende piuttosto fraggiente e runcugliante.

Dimmi, piccola cosa: ma ti piace Romeo?

ALICE - Oh sì! È così adorabile! Vorrei proprio conoscerlo! Dice delle cose così belle, ed è così coraggioso... così cavaliere...

(Humpty brontola, fischia, ruggisce dal profondo della gola) ... Cosa succede?

HUMPTY - Un altro attacco di frumiosità!

ALICE - Mi stai prendendo in giro! E mi avevi promesso di non farlo.

HUMPTY - In questo momento sono frivoltamente serio, quanto più possibile, Alicina mia carina, ma la tua ostinazione disturba il mio equilibrio... sul muretto... e mi scombusola il tuorlo e l'albumo...

(Si ode uno sciacquio mentre i liquidi interni di Humpty si rimescolano)

ALICE - No... ti prego... no...

HUMPTY - Alice, cosa diresti se un giovanotto ti abbordasse... quando sarai più grande, si intende... e cominciasse a parlare di questo e di quello... ma che bel vestitino che hai... hai visto i giornali stamattina... che bel tempo per la stagione... e lui spera che tu non



soffra di calli e di occhi di pernice così potrà invitarti a ballare... e come sta tua zia... e poi, tutto a un tratto, wham! Avvicina il suo volto al tuo e ti sussurra: sembri un gioiello in un orecchio etiopio! Che cosa ne penseresti? ALICE - Beh... capisci... dipende... se fosse come Romeo.

HUMPTY - Forza, insetto senza cervello! Che cosa ne penseresti? Saresti contenta? Ti sentiresti lusingata?

ALICE - Sì... credo di sì... ecco non sono sicura...

HUMPTY - O penseresti che a quel giovanotto manca una rotella, perché non si passa così improvvisamente dai calli alle orecchie etiopi?

ALICE - Sì capisco. Ma Romeo... Romeo... Romeo è così attraente, e ama tanto Giulietta, e anche Giulietta... vuole che la notte duri per sempre...

HUMPTY - Senti, insensata nanerottola. Io non so che cosa succeda nel tuo signor Shockspsy; ma nel brano che tu mi hai letto, Giulietta, se avesse un po' di cervello, direbbe al suo Romeo di andarsene... pussa via... non farti più vedere...

(A questo punto Alice è quasi in lacrime)





ALICE - Ma loro si amano! È questo che conta! Lui ama lei. Lei ama lui. E anch'io lo amo, anche se non mi piace tutto quello che dice nella storia scritta dai Lamb. Si amano a vicenda. Ed è così bello. È come Amleto. Amleto ama la bella Ofelia, e la bella Ofelia ama Amleto.

HUMPTY - Sono altri personaggi nella stessa commedia?

(Alice sembra ritrovare il suo entusiasmo e la sua allegria)

ALICE - Oh no, è un'altra commedia, anche questa di Shakespeare.

HUMPTY - Vuoi dire... vuoi dire che dopo aver scritto *Romeo e Giulietta* ha continuato a scrivere altre commedie?

ALICE - Prima e dopo... ne ha scritte molte... venti o trenta... una quantità!

HUMPTY - E sono tutte commedie sull'amore e le orecchie delle etiopi?

ALICE - Non lo so. Vedi, io non ho nemmeno visto le sue commedie a teatro. Ho solo letto le storie dei Lamb.

HUMPTY - Povera bambina! Mi sento proprio morfioso e flussato per te. Raccontami di quell'altra commedia... come si chiama?

ALICE - *Amleto*. E so anche il titolo in inglese: *Hamlet*.

HUMPTY - Il nome mi è familiare. Ham... ham... ham... ma ham vuol dire prosciutto.

ALICE - Forse. Non lo so.

HUMPTY - E allora Hamlet è piccolo prosciutto. Prosciuttino. Qualcosa che va con le uova.

ALICE - Ma cosa vai dicendo? Si tratta di Amleto, principe di Danimarca. Figlio del re di Danimarca. E lui amava Ofelia e voleva uccidere suo zio, Claudio. Ma non voleva far soffrire la sua mamma, Gertrude. E così non lo fece fuori subito, ma invece uccise al suo posto il papà di Ofelia, Polonio. E Laerte... che era il fratello di Ofelia... voleva uccidere Amleto, e alla fine lo uccise davvero. E poi c'era Yorick che era già morto...

HUMPTY - (Con voce risonante) Ah, questa mi piace! Finalmente un po' di azione, e non tutto quel tubare su come insegnare alle torce a brillare splendenti, o come brillare alle griglie a bocciare insegnanti. Tutti i personaggi uccidono tutti gli altri personaggi... li buttan giù dal muro. È questa l'idea?

ALICE - Ma niente affatto! Nemmeno per sogno, vecchio uovo grasso! Non è per niente come tu la racconti. È grandissima poesia! Tutti *amano* tutti gli altri... Amleto ama Ofelia. E Ofelia ama Amleto. E Ofelia ama Laerte. E Laerte ama Ofelia. E Polonio ama...

HUMPTY - Piano, piano... Andiamo per ordine. Amleto ama Ofelia?

ALICE - Sì: Amleto ama Ofelia.

HUMPTY - E Ofelia ama Amleto?

ALICE - Sì: Ofelia ama Amleto.

HUMPTY - E Amore amleto Ofelia?

ALICE - Sì: Amore amleto Ofelia! (*confusa*) Come?

HUMPTY - Haha! Amore amleto Ofelia. E l'amleto sul serio.

ALICE - Ma non puoi dire così!

HUMPTY - Certo che posso. L'ho già detto! E lo dirò ancora una volta: Amore amleto Ofelia. E ancora. Amore amleto Ofelia. L'ho detto tre volte, e quello che dico tre volte è vero.

ALICE - Ma io non voglio sentir parlare di Amore che amleto Ofelia, o di Amleto che amleto altra gente. Io voglio leggere una storia d'amore. Amleto ama Ofelia. Ofelia e Laerte amano Polonio. Polonio ama Ofelia e Laerte e Claudio. Claudio ama Gertrude,



e Gertrude ama Claudio. E Orazio... Mi ero dimenticata di lui... lui ama Amleto. E Amleto ama Ofelia, e ama Gertrude, e ama Orazio, e ama Claudio. No, Claudio no, *(sempre più eccitata)*... ma ama il primo attore, e suo papà. E poi c'è Fortebraccio, che è un altro principe; e lui ama gli altri — anche se sono quasi tutti morti... Lo vedi è vero... tutti si amano... Ma perché muoiono tutti?

HUMPTY - Di indigestione, mia cara, di indigestione. Ma dimmi. Amleto fa il filo a Ofelia fatata?

ALICE - Sì, forse le fa il filo. Poi fugge Ofelia fatata.

HUMPTY - Ofelia furente infierisce perché Amleto è affetto da follia. Ovvero Amleto afferra la follia dell'affetto di Ofelia.

ALICE - Che sia fetente la fulgida Ofelia?

HUMPTY - ... che infinocchia Amleto. Amleto infelice rifugge Ofelia fulgente.

ALICE - *(In tono enfatico)* Felinamente Ofelia fura l'affetto di Amleto.

HUMPTY - E Amleto fa sì che il fallo di Ofelia frutti e si disinfatua. Ofelia fantastica... Amleto frebbicicante folleggia... Amleto frana...

ALICE - Ofelia fluttua...

HUMPTY - Fluttua la fulgente Ofelia?

ALICE - Sì... nel fiume fosco... il fatale franare della fulgente Ofelia.

HUMPTY - La fulgente Ofelia frana per il suo fallo, e la ferita di Amleto fa fede alla sua fine. Feroce Amleto fa sì che Ofelia fugga e affronti il suo fato.

ALICE - Fine familiare per la fatale Ofelia. Ofelia è finita; Amleto si intrufola nel funerale di Ofelia. È forse la fine di Amleto.

HUMPTY - *(Solenne)* Amleto fa fagotto e ferma il fichier di Ofelia.

ALICE - E questa è la fine.

HUMPTY - Lo sai, non ho capito una parola. E adesso, dove troveremo la morale in quel tuo libro?

ALICE - In quale, in Shakespeare o nei Lamb?

HUMPTY - Nei Lamb, nei Lamb, negli agnellini belanti. Cosa hanno da dire su Ofleto e Amelia?

ALICE - Non cambi mai, vero? Ofleto e Amelia! Ecco... *(Riprende in mano il libro e legge lentamente)*

... Prima che Amleto cadesse in quella malinconia era stato innamorato di una bella fanciulla, Ofelia, figlia di Polonio, consigliere del Re negli affari di stato. Amleto le aveva mandato delle lettere e degli anelli, e aveva dimostrato in molti modi il suo affetto, e l'aveva importunata con il suo amore nel modo più onorevole. E lei aveva prestato fede ai suoi voti e ai suoi giuramenti. Ma la malinconia in cui era caduto aveva fatto sì che lui non le prestasse più attenzione, e dal momento in cui aveva concepito il progetto di fingere la pazzia, Amleto si sforzava di trattarla con indifferenza, in una maniera che era quasi offensiva. Ma lei, la buona damigella, piuttosto che rimproverarlo per la sua falsità si era persuasa che non era niente di grave...

(Mentre Alice legge, Humpty sospira, brontola, dimostra in molti modi la sua irritazione)

HUMPTY - *(Facendo eco)* Quasi offensiva. Sì, offensiva.

ALICE - Cosa vuoi dire?

HUMPTY - Voglio dire che è quasi offensiva la maniera in cui quella sorta di idiota ci costringe a leggere queste sciocchezze.

ALICE — Ma tu... tu... come osi? Questo è Amleto!

HUMPTY - Ed è poesia, secondo te?

ALICE - Amleto è poesia, qualunque siano le parole che ti ho letto.

HUMPTY - Poesia il mio guscio! Io ho visto della poesia in confronto alla quale questo è soltanto un belato dei tuoi Lamb. Policandrogenia!

ALICE - E cosa significa policandrogenia?

HUMPTY - Con policandrogenia voglio dire che ne abbiamo abbastanza di questo soggetto e di Shaky Willie Sheepspear, e di Lambie Charlie, e sarebbe meglio se tu mi dicessi cosa hai intenzione di fare, perché non penso che intendi restare qui il resto della tua vita.

ALICE - Lo sai... ti odio... vecchio uovo marcio!

(Alice si allontana)

HUMPTY - Questa volta hai combinato un bel pasticcio... Non dovevi dirlo... tu... zucchini da niente... aaagh!

(Suono del guscio che si spezza)

ALICE - Aaaahh! *(Alice ritorna di corsa)* Non far così... io ti credo... *(Il suono delle fratture continua)* Cioè, non ti credo ma... *(Il suo respiro si fa affannoso)* Mi piacciono le uova... e io credo che tu faresti un ottimo Amleto. Una ottima Omeletta.

(Humpty Dumpty cade dal muretto all'indietro. Suono di un uovo che si spezza)

FINE



Le illustrazioni che accompagnano il testo sono tratte da «Visage d'Alice», Gallimard, Parigi, 1983. A pag. 108, Humpty Dumpty visto da Peter Blake. A pag. 110, una foto di Lewis Carroll a 40 anni. A pag. 111, da sinistra a destra e dall'alto in basso, tre fotografie di Alice Liddell a 7, 18 e 80 anni; la testimonianza di Alice di sir John Tenniel e Alice, il neonato e la Duchessa di K.M. Robert. A pag. 112, dall'alto in basso e da sinistra a destra, tre illustrazioni di Tenniel: la bottega della Brebis, Alice davanti e dentro lo specchio. In questa pagina, da sinistra a destra, il the del Cappellaio Matto di Willy Pogany e, in basso, Alice, la Tartaruga e il Grifone di Tenniel.

QUALE RAPPORTO FRA PUBBLICO E PALCOSCENICO?

«TOCCARE» IL TEATRO

«È ora che i teorici della scena si occupino non solo della perdita della realtà, ma anche della perdita del tatto provocata dalla riproduzione tecnica, ossia dalla proiezione dell'immagine dell'attore sul satellite».

GUIDO ALMANI

L'Expo '92 di Siviglia ha organizzato un congresso sul tema «Teatro: Memoria e Utopia», diretto dal responsabile teatrale dell'Expo, Maurizio Scaparro. Pubblichiamo un brano dell'intervento di Guido Almansi per la sezione «Dall'attore al satellite: la riproduzione nel teatro e nell'arte».

Alcuni anni fa le sale del Campidoglio ospitarono una piccola mostra dei quadri di Kandinski che provenivano da Leningrado. Lo spazio era troppo ridotto, con partizioni e paraventi che creavano corridoi stretti e di difficile agibilità. La mattina quando li andai a vedere, c'era una scolaresca energetica e ribelle. A un certo punto assistetti a un fatto clamoroso: due ragazzi schiacciavano il polpastrello del pollice contro un paesaggio che rappresentava il bordo di un lago e ne mischiavano i tenerissimi colori pastello.

Credo di essere il solo testimone di questo atto di pacato vandalismo, e forse nemmeno il curatore del museo che prestava le opere si sarà reso conto di quello che era successo. La prima reazione fu di scandalo, come se avessero oltraggiato una persona a me cara; ma quasi contemporaneamente provai una sensazione assolutamente opposta: di simpatia, di partecipazione, di complicità. Non per ribellione contro lo scandalo di mandare dei ragazzini, ovviamente sprovvolti, a vedere un pittore come Kandinski; ma perché anch'io avrei voluto godere di quel contatto epiteliale con il quadro. Una donna amata non è mai solo da guardare, o da «possedere» fisicamente: la vorresti toccare, mangiare, gustare, odorare. E un quadro amato? Anche lui richiede un possesso multisensuale. Non parlo delle statue di Maillol ai Giardini delle Tuileries, che sarebbe quasi un peccato non accarezzare, o ai bronzetti di Giambologna, così prepotentemente desiderabili che ti pizzica la mano tanto vorresti toccarli. Anche un quadro può essere voluttuosamente desiderabile. Questo sì che è amore, cioè non solo desiderio di tenerezza ma anche desiderio di oltraggio, come sapevano bene Sade e i suoi seguaci moderni. Nella realtà non toccherei mai un quadro, è chiaro; ma *potrei* toccarlo; e questa ipotesi rende il mio rapporto con il dipinto nel museo radicalmente diverso dalla mia esperienza di lettore di libri d'arte. La riproduzione può essere perfetta, ma non ci sarebbe più rischio perché il quadro originale è fuori portata, irraggiungibile.

Anticipiamo un futuro non lontano e immaginiamo il momento in cui un apparecchio fotocopiatore, per esempio un fax, potrà darmi non solo le due dimensioni della *Gioconda* ma anche la terza dimensione, lo spessore dei colori. *La Gioconda* sarebbe in mio potere: potrei «metterle le mani addosso». Che goduria! E invece si tratta di una falsa libertà, perché il momento in cui si può toccare tutto non è più divertente perché manca il sacrilegio. Quando sai che, se rovini il quadro, ba-

sta premere un bottone e il fax te ne darà un altro, allora che gusto c'è? Manca il senso dell'oltraggio, indispensabile al compimento della passione amorosa.

Ma non avviene lo stesso con l'attore sul palcoscenico? Certo che lo voglio toccare, l'attore: issarlo sulle spalle, se la sua recitazione mi ha entusiasmato; o attraverso il contatto a distanza del missile lanciato dalla mia mano, pomodoro o uovo marcio, se l'ho trovato detestabile. L'esperienza teatrale esiste perché, come ipotesi, io posso staccare i cavalli dalla carrozza della diva e mettermi tra le stanghe, come si dice facevano i fans delle grandi cantanti nell'Ottocento. E non è altrettanto entusiasmante l'idea di tirare dei pomodori alla soprano stridula? Il saggio di Georges Perec, *Dimostrazione sperimentale dell'organizzazione tomatotopica nel soprano*, che misura l'effetto dei lanci vegetali sulle cantanti, individuava appunto l'importanza di quel gesto. Gesto puramente utopico, perché l'ultimo genuino lancio di pomodori deve essere avvenuto verso la fine dell'Ottocento in un teatro del Far West; ma ciò che conta è l'ipotesi del pomodoro. Oggi possiamo ribellarci al cantante, all'attore, al comico spiacevole con il telecomando: la pressione sul pulsante lo cancella dallo schermo e lo sostituisce con un'altra immagine. Ma non c'è la stessa soddisfazione perché il vestito bianco della primadonna non è macchiato di pomodoro.

Non mi risulta che i teorici del teatro si siano occupati, non solo della perdita di realtà, ma della perdita del tatto causato dalla riproduzione tecnica, cioè dalla proiezione dell'immagine dell'attore sul satellite. Gli scrittori americani invece annunciano lo scenario apocalittico di una pauperizzazione dei cinque sensi, in un mondo in cui il tatto è ormai «superato».

Nel romanzo di Thomas Pynchon, *V, c'è Violet*, la donna elettronica: se qualcosa non va, basta consultare il manuale di manutenzione (un progresso rispetto al *Kamasutra*, che indicava i pulsanti da premere con meno precisione). Nel racconto di T. Coraghessan Boyle, *Amore moderno*, incluso nel volume *Se il fiume fosse whisky*, la protagonista, ossessionata dai pericoli del contagio, costringe il suo amante a indossare un preservativo totale che ingloba tutto il suo corpo. Sono i segnali di una progressiva decadenza del senso del tatto.

Nel caso del teatro, non si tratta solo di difendere il tatto, ossia il contatto con chi recita, ma di difendere il rischio dell'attore e la possibilità di oltraggio che è aperta allo spettatore. Questa è la zona che deve essere difesa da ogni manipolazione: il rapporto genuino fra pubblico e palcoscenico, che implica necessariamente un azzardo. Altrimenti si cade nel riso inscatolato delle trasmissioni televisive; e allora possiamo dire addio al teatro così come lo abbiamo conosciuto negli ultimi millenni. □

TEATRO BELLINI

TEATRO STABILE DI NAPOLI

direttore artistico **Tato Russo**



STAGIONE TEATRALE 1990/91

LE PRODUZIONI

SCUGNIZZA di Lombardo e Costa elaborazione e regia di Tato Russo
LA TEMPESTA di William Shakespeare elaborazione e regia di Tato Russo
IL CANDELAIO di Giordano Bruno elaborazione di Tato Russo

I COLLABORATORI

Tato Russo, Livio Galassi, Renato Lori, Giusi Giustino, Antonio Sinagra
Arcangela Di Lorenzo, Patrizio Marrone, Tony Ventura, Aurelio Gatti.

GLI ATTORI

Tato Russo, Dalia Frediani, Rosalia Maggio, Antonio Casagrande, Lucio Allocca, Bianca Sollazzo, Lello Abate, Alberto Angrisano, Gianna Beduschi, Angelo Bove, Eugenio Boiano, Cloris Brosca, Maurizio Casagrande, Tino Cervi, Eduardo Cuomo, Franco d'Amato, Gianni d'Ambrosio, Tiziana d'Angelo, Chiara De Vita, Sara Di Lena, Mario Di Martino, Rino Di Martino, Antonio Ferrante, Nadia Finicelli, Isabella Galizia, Aurelio Gatti, Fiammetta Gianani, Raffaella Illiceto, Tony Lama, Antonella Lori, Romita Losco, Ernesto Mahieux, Laura Mammine, Graziella Marina, Antonio Murro, Letizia Netti, Luciano Nozzollillo, Lina Palmieri, Giosjana Pizzardo, Mario Porfito, Giorgio Raucci, Antonio Romano, Enzo Romano, Fulvio Romeo, Marcello Romolo, Francesco Ruotolo, Dario Sallusto, Fernando Siciliano, Massimo Sorrentino, Roberta Spagnuolo, Eduardo Tartaglia, Brunilde Ulonska, Hal Yamanouchi.

GLI OSPITI

Glauco Mauri, Gastone Moschin, Marina Malfatti, Flavio Bucci, Piccolo Teatro di Milano
Beppe Grillo, Yves Lebreton, Jango Edward, The Roky Orror Show, Lindsay Kemp.

LE INIZIATIVE COLLATERALI

- BELLINI MUSICA** - Operetta in Festival, I Pomeriggi del Belcanto, Domeniche in Concerto, I Concerti dell'Orchestra del Teatro Bellini
- BELLINI DANZA** - Ballar Danzando, in collaborazione con l'ETI, Bellini Danza Festival 3ª edizione
- BELLINI SCUOLA** - Incontri letterari sul '900, iniziative editoriali, Premio Bellini Nuova Drammaturgia, Accademia del Teatro Bellini
- BELLINI RASSEGNE** - Appuntamenti con l'Europa, Professione Comico 2

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

COMUNE DI REGGIO EMILIA
ASSESSORATO ISTITUZIONI CULTURALI
TEATRO DEL VICOLO
in collaborazione con
Circoscrizione VII del Comune di Reggio Emilia - Fondazione A. Simonini

STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA ITALIA 29 LUGLIO 22 AGOSTO 1991

SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA ITALIA 30 SETTEMBRE 18 DICEMBRE 1991

DIREZIONE ANTONIO FAVA

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



IL DUELLO

di ANTON CECHOV - adattamento di GIOVANNI CARLUCCIO



Le illustrazioni sono state eseguite per *Hystrio* dallo scenografo Ferruccio Bigi

ATTO UNICO

Durante tutto lo spettacolo TIC TAC di una pendola. La luce sale di colpo indi scende lentamente e illumina Laevskij che è seduto, il gomito sul tavolo, la guancia appoggiata alla mano sinistra, c'è anche un piccolo specchio. Samojlenko indossa un grembiule sporco di sangue ed ha un coltello in mano; sta cucinando una gallina, i suoi movimenti sono leggermente rallentati: è un prologo.

S. - E che odore di fieno! Ti ricordi? E la sera... là... quando si passeggia in giardino... eh? Quanto tempo!

La luce continua a scendere lentamente.

L. - ...tanto tempo...

Buio.

Luce di colpo.

L. - Vorrei farti una domanda, Aleksandr Davidyc.

Pausa, un lampo di temporale lontano, rumore di acqua come all'interno di una grotta, rumore di corpi immersi nell'acqua. Compare Samojlenko.

Supponiamo che tu abbia amato una donna e guancia avuto una relazione: hai vissuto con lei, poniamo, più di due anni, poi, come succede, ti accorgi che non l'ami più e che per te è diventata una estranea (*Lunga pausa*).

Si distrae, si guarda le mani, si pulisce le unghie, alza la testa e guarda verso il fondo: segue un'immagine del pensiero.

Come ti comporteresti in questo caso?

S. - Non riesco a seguirti. Ma... è molto semplice: soggia di qui. Ecco tutto.

L. - Ma se lei non sa dove sbattere la testa? È una donna sola, di origine semplice, senza un soldo, non sa lavorare...

Aumenta il rumore, riflessi d'acqua.

S. - Non capisco, non a sentirti...

L. - Ma, ammettiamo che la donna in questione sia intelligente e orgogliosa, oseresti offrirle dei soldi? E in che forma?

S. inizia a rispondere ma il rumore delle ondate si fa più forte e copre le sue parole.

Di colpo il rumore cessa e cambia la luce.

S. - Certo, è difficile stare con una donna se non l'ami. Se capitasse a me... non le lascerei capire che non l'amo più e vivrei con lei fino alla morte... ma per quanto mi riguarda, le donne potrebbero anche non esistere! Che vadano al diavolo!

Lunga pausa, sguardi nel vuoto. S. apre un'anta di una finestra e un raggio di sole colpisce un quadro di paesaggio: L. è rivolto verso il quadro, S. guarda fuori.

L. - Una vista straordinariamente meravigliosa!

Si rivolge a S.

Io non ti nasconderei nulla e ti direi francamente, come ad un amico: i miei rapporti con Nadezda Fedorovna vanno male, molto male! Scusa se ti faccio partecipe dei miei segreti, ma ho bisogno di parlare. Questi due anni sono stati un inganno.

So benissimo che non puoi aiutarmi, ma mi confido con te perché per noi uomini sfortunati e superflui, la salvezza è nella conversazione. Io devo generalizzare ogni mio atto. Devo trovare una spiegazione e una giustificazione alla mia vita assurda in qualche teoria, nei «topoi» letterari, nel fatto che noi nobili stiamo degenerando e così via. La notte scorsa, per esempio, mi sono consolato ripetendomi incessantemente: ah! come ha ragione Tolstoj, spietatamente ragione! E mi sentivo sollevato. Fratello, è veramente un grande scrittore!

PERSONAGGI

LAEVSKIJ (L.) - Giovane funzionario statale convivente di Nadezda Fedorovna.

VON KOREN (V.K.) - Zoologo; passa l'estate nel Caucaso per studiare la fauna del Mar Nero.

NADEZDA FEDOROVNA (N.F.) - Convivente di Laevskij dopo che questi l'ha portata via al legittimo marito.

MAR'JA KONSTANTINOVNA (M.K.) - Signora non più giovane moglie di un funzionario di provincia.

SAMOJLENKO (S.) - Medico della guarnigione militare della cittadina che ha la passione della cucina.

KIRILIN (K.) - Funzionario di polizia.

S. - Sì, tutti gli scrittori...

Le sue parole sono coperte dal rumore del passaggio di un treno.

L. - Dio mio! Fino a che punto siamo deformati dalla civiltà! Mi sono innamorato di una donna sposata e lei di me, all'inizio furono baci, notti silenziose, giuramenti, Spencer, ideali, interessi comuni... Che menzogna! In realtà noi fuggivamo suo marito, mentivamo a noi stessi dicendo che fuggivamo dal vuoto della vita intellettuale; ci immaginavamo il nostro futuro.

Nel Caucaso.

Io avrei indossato l'uniforme e avrei prestato servizio, poi, comprenderemo in campagna un pezzo di terra, lavoreremo con il sudore della fronte, planteremo una vigna, coltiveremo un campo... poi

Pausa

un caldo insopportabile, noia, solitudine. Mi sentii un fallito dopo il primo giorno. E se andavo in campagna, sotto ogni arbusto e sotto ogni pietra, mi pareva di vedere scolorire, scorpioni, serpenti e di là dai campi montagne e deserto. Gente estranea, natura estranea, civiltà arretrata; non è così semplice come passeggiare per il Nevskij in pelliccia, a braccetto con N.F. e sognare i paesi caldi. Qui è necessaria una lotta senza quartiere, uomini come te e il tuo amico zoologo Von Koren. Ma io che lottatore sono? Un povero nevrastenico, uno scansafatiche.

Pausa

Quanto all'amore devo dirti che vivere con una donna che ha letto Spencer e che per te è andata in capo al mondo, non è più interessante che vivere con una qualsiasi Anfisia o Akulina. È sempre lo stesso odore di ferro da stiro, di cipria e di medicinali, gli stessi bigodini nei capelli ogni mattina e lo stesso autoinganno.

S. - Per le faccende domestiche il ferro da stiro ci vuole! Certo, voi non siete sposati... Ma non è colpa vostra. E poi... bisogna essere liberi dai pregiudizi e al livello delle idee moderne.

Pausa.

Anch'io sono per il matrimonio civile... ma una volta uniti bisogna rimanere insieme... fino alla morte.

L. - Dimmi, che cosa significa rammollimento del cervello?

S. - Ma... è molto semplice... (*Mentre si allontana*) ma tu piuttosto, Vanja, sei di cattivo umore.

L. - Ho dormito male... mi sento malissimo. Ho la testa vuota, una stretta al cuore, non so che debolezza... bisogna fuggire...

Si volge verso il fondo, guarda fuori dalla finestra; cambio luce lento.

Lampi, un vento ancora leggero muove le

tende, latrati di cani lontani, rumore di un treno lontano. È solo, nascosto alla vista del pubblico.

Fuggire... fuggire...

Prendere un treno e fuggire... lassù al nord. Salve, libertà!

Sul fondo compare, sfuocata, l'immagine di un incontro fra Nadezda Fedorovna e un uomo.

Le stazioni balenano una dietro l'altra, l'aria diventa sempre più fredda e più rigida, ecco le betulle e gli abeti, ecco Kursk, Mosca! *Laevskij ricompare.*

Ai buffet servono zuppa di cavoli, montone con la kasa, storione, birra... insomma non è più l'Asia selvaggia, ma la Russia, la vera Russia. I passeggeri in treno parlano di commercio e di nuovi cantanti, di intese franco-russe, dappertutto si sente una vita viva, civile, intellettuale, attiva!

Finisce e svanisce la scena dell'incontro che si è svolta alle spalle di Laevskij.

Più presto! Più presto! Ecco finalmente il Nevskij, la Bol'saja Morskaja ed ecco il vicolo Kovenskij dove ho vissuto un tempo con gli studenti, ecco il caro cielo grigio, la pioggia fine fine, i vetturini bagnati...

È un crescendo interrotto da un bussare di dita alla finestra. Si volta annoiato.

VOCE - Ivan Andreic è in casa?

L. - Sono qui, cosa vuole?

VOCE - Carte!

L. - Subito, caro.

Pigramente in pantofole, sbadigliando, va alla finestra, fa un cenno fuori, torna indietro, prende da scrivere, apre le imposte della finestra e la luce colpisce N.F. pallida e malaticcia che sta apparecchiando per il pranzo. Frinire di cicale lontano, ronzio di un moscone.

Che caldo!

Non mi sento molto bene. Dica, mio caro, a Sesskovskij che dopo pranzo passerò da lui *Raggiunge N.F. e si siede.*

Ogni giorno la stessa cosa.

Perché non preparare una zuppa di cavoli? N.F. - Non ci sono cavoli.

L. - Strano, anche da S. fanno la zuppa di cavoli e da Mar'ja Kostantinova pure; chissà perché soltanto io devo mangiare questa brodaglia dolciastra. Così non va! Tesoro! Questa minestra ha un gusto simile alla liquorizia!

Nessuno qui bada alle faccende di casa. Se tu sei così malata o presa dalla lettura, mi occuperò io della nostra cucina.

Come ti senti oggi?

N.F. - Oggi non c'è male.

Guarda Laevskij, poi distoglie lo sguardo da lui e fissa la sua attenzione in un punto vicino e allo stesso tempo lontano.

Così, solo un po' di debolezza.

Lunga pausa; rumore in primissimo piano di stoviglie e di deglutimento.

Ti dispiace se oggi vado a fare una nuotata?

L. - Figurati! Che tu vada o non vada, non ci sarà per questo un terremoto, suppongo.

N.F. - Te lo domando perché non vorrei che il dottore si arrabbiasse.

L. - Beh, allora domandalo al dottore. Io non sono un dottore.

Senza ragione N.F. continua a mangiare, svogliata. Poi d'improvviso, ma lentamente, si volge verso il fondo e guarda lontano. Laevskij fra sé dice...

L. - Ad Anna Karenina, quando, nel romanzo, aveva cessato di amare il marito, le erano spiaciuti soprattutto gli orecchi!

Com'è vero, com'è vero!

Si alza e va verso la sua poltrona; si copre il viso con un fazzoletto, contemporaneamente si sente un rumore ferreo e N.F. sparisce. Suona la mezzanotte, lampi di un temporale lontano. Inizia un accordo elettronico che gradatamente aumenta di volume, cigolii in primo piano.

La luce cambia (viraggio blu); compare il marito di N.F. di spalle; si volta verso il pubblico: è pallido come un morto indi esce. Il sonoro si interrompe. Compare N.F. seduta a cavalcioni su una sedia.

N.F. - Che pena, se tu sapessi che pena!

Mi aspettavo che tu mi uccidessi o mi cacciassi di casa... sotto la pioggia... il temporale... e tu... indugi... indugi... (N.F. sparisce)

L. Si toglie il fazzoletto, la luce torna normale: è notte.

L. - Fuggire, fuggire! arrivare ad una spiegazione e fuggire. Rammollimento del cervello. Forse è morto per colpa mia!

L'amore e l'odio non possiamo comandarli; ma insomma è colpa mia se mi ero innamorato di sua moglie e sua moglie si era innamorata di me?

Con la mia indecisione ricordo Amleto. Ah, come ha visto giusto Shakespeare! Ah, come ha visto giusto! (Va alla finestra, la chiude, lampi lontani).

Bussano.

VOCE - Ivan Andreic è in casa?

L. - Sì, subito.

No, non dormo.

VOCE - È ora.

L. - Eccomi.

Esce.

Lunga pausa, cade un oggetto dal tavolo, la finestra si apre da sola mentre si fa giorno.

S. - Ma guarda che disordine! E di a Dar'ja di aggiungere del finocchio al barattolo dei cetrioli, del finocchio ho detto! Copri la panna acida, babbeo, se no ci vanno dentro le mosche! (Mentre si allontana suona mezzogiorno)

Dov'è il sale? Scommetto che l'hai dimenticato!

Entrano Mar'ja Kostantinova e N.F.

M.K. - Mia cara!

Che piacere che sia venuta!

N.F. - Oggi non fa caldo come ieri, vero? Ieri per poco non sono morta dall'afa.

M.K. - Lo sa che ieri ho fatto il bagno tre volte, si figuri, cara, tre volte! Oggi faremo il bagno insieme, è incantevole!

Le battute di M.K. e N.F. si sovrappongono come in un concertato fino a «Parlo di Laevskij».

N.F. - Da noi a Pietroburgo.

M.K. - Ah, ah, ah è incantevole.

N.F. - La stagione della villeggiatura.

M.K. - Cara!

IL DUELLO

di Anton Cechov

adattamento di
Giovanni Carluccio

Personaggi e interpreti:

Laevskij

ROBERTO MANTOVANI

Von Koren

GIOVANNI BATTAGLIA

Nadezda Fedorovna

SUSANNA BELTRAMI

Mar'ja Konstantinovna

LAURA BAGARELLA

Samojlenko - Kirilin

PIER LUIGI PICCHETTI

Regia

GIOVANNI CARLUCCIO

Scene e costumi

FERRUCCIO BIGI

Produzione C.R.T.

Teatro della 14^a Milano

N.F. - È nel suo pieno, mio marito ed io.

M.K. - Suo marito è ingegnere.

N.F. - Abbiamo tanti conoscenti.

M.K. - Mi pare...

N.F. - Bisognerebbe fare una scappata a trovarli!

M.K. - Ah, ah, ah è incantevole! Suo marito è ingegnere mi pare.

N.F. - Parlo di Laevskij.

N.F. - Lui ha moltissimi conoscenti. Ma purtroppo, sua madre, un'aristocratica altera, limitata... nella nostra buona società ci sono molti pregiudizi, viverci non è così semplice come sembra.

M.K. - Oh sì! Mi creda, cara, dai Garatjnskij, sia a colazione che a pranzo, io ero istitutrice dai Garatjnskij... a pranzo era assolutamente d'obbligo l'abito elegante, cosicché io, come un'attrice... Kostya! Torna indietro, Kostya torna indietro! (Breve pausa, guarda lontano)

Puoi romperti l'osso del collo! Che guaio questi ragazzi, cara! (Si allontana)

N.F. - Ah, cara! Com'è bello e nello stesso tempo com'è difficile essere madre! Un giorno sì e un giorno no mi viene la febbre e nemmeno dimagrisco!

Sono sempre stata grassottella e ora mi pare di essere ingrassata ancora di più. Questo dipende dalla predisposizione. Se una non è predisposta, come me, per esempio, nessun cibo può farci nulla. Oggi, comunque, mi sento veramente bene, di umore allegro e festoso.

Sì, lo ricordo benissimo, Dio mio! Stamattina quando ho aperto gli occhi, ho visto tanta luce e una gran gioia ha inondato l'anima mia e ho provato una profonda nostalgia della mia città...

Ricordare. Perché ricordare.

Ma che delizioso abitino! Trovate? L'ho fatto con le mie mani. È seta grezza tipo maschi-

le. Pensi, mi è costato solo 22 rubli; eppure com'è grazioso, vero?

Ride contenta, fa una giravolta per mostrare il vestito, cade e si spertina.

Pausa.

Oggi stesso gliene parlerò.

In fondo non sono che 300 rubli di debito, un po' di stoffa... un po' di seta... un ombrellino!

Ma intanto la giovinezza sta passando ed io sento i respiri e gli sguardi e il rumore del mare e l'oscurità della sera e le montagne che mi ripeton la stessa cosa: amare, amare... (Si volge verso il fondo. Entra M.K.)

M.K. - Ah cara, com'è bello e nello stesso tempo com'è difficile essere madre! Si ha paura di tutto! Ma cara! Si sente bene?

N.F. - Come?

M.K. - Ma sì, cara, è tutta spettinata e... (Con disprezzo) il suo vestito!

N.F. - Come? Non importa si asciugherà.

M.K. - Venga, lasci che l'aiuti. (Si siedono) Entrano Von Koren, Laevskij e Samojlenko.

L. - Una polvere gelata inargenta il suo bavero di castoro: Puskin, Eugen Onegin.

M.K. mostrando la pagella di sua figlia.

M.K. - È così difficile studiare oggi al ginnasio!

V.K. - Fra due anni, quando avrò pronti i mezzi e gli uomini, partirò per una spedizione.

Si guarda allo specchio e si sistema compiacendosi.

Andrò lungo la costa di Vladivostok fino allo stretto di Bering e poi dallo stretto fino alla foce dello Janisej.

Disegneremo una carta, studieremo la fauna e ci occuperemo a fondo di geologia e di ricerche antropologiche ed etnografiche. (Pausa; rivolgendosi a Samojlenko) Dipenderà da lei se venire con me o no.

S. - È impossibile.

V.K. - Perché?

S. - Io non sono libero... ho fatto una promessa...

V.K. - La «dottorosa» la lascerà venire. Provvederemo a lei.

Sarebbe ancora meglio se lei la convincesse, nell'interesse comune, a farsi monaca; questo darebbe anche a lei la possibilità di farsi monaco e di venire alla spedizione come ieromonaco. Posso combinarle tutto io. Mi dia un piccolo elenco dei libri che le occorrono e io glieli spedirò quest'inverno da Pietroburgo. Le sarà utile leggere anche le memorie dei viaggiatori religiosi, fra loro si incontrano dei buoni etnologi e conoscitori delle lingue orientali. Quando avrà familiarizzato con il loro modo di agire, le sarà più facile passare all'azione. Ma finché non avrà i libri, non perda tempo inutilmente, venga da me e ci occuperemo della bussola, studieremo la meteorologia.

È indispensabile.

S. - Sì, si bene, ma... io ho fatto domanda per tornare nella Russia Centrale e mio zio arciprete mi ha permesso di appoggiarmi.

Se io parto con lei farei la figura di averlo incomodato per nulla.

V.K. - Non capisco le sue esitazioni.

Fra una decina d'anni sarà sempre allo stesso punto, in Russia Centrale, in più, forse, avrà i baffi e la barbetta; mentre, reduce da una spedizione, tra questi stessi dieci anni, sarebbe un'altra persona, si sarebbe arricchito almeno della coscienza di aver fatto qualcosa.

M.K. Riferendosi al quadro, interrompe.

M.K. - Ah, ah, ah, è incantevole, cara, che

DAL RACCONTO ALLA SCENA

GIOVANNI CARLUCCIO



È notte ed è scoppiato un gran temporale. Laevskij, solo nella sua stanza, esamina il passato, la sua vita, la sua personalità con la lucidità e la durezza propria del malinconico. Il tempo per lui potrebbe finire fra poche ore quando all'alba si batterà a duello con Von Koren.

È questo il nucleo drammaturgico fondante che si frantuma e si stempera attraverso il testo, emergendo a tratti, anche di brevissima durata, per poi subito immergersi nella corrente della riflessione interiore, della memoria degli avvenimenti che lo hanno portato alla notte presente. Perché un presente dunque esiste un presente che non ha ipotesi di futuro ma che è carico di passato.

L'unità temporale in cui si svolge l'azione è dunque la notte prima del duello e precisamente dalla mezzanotte alle quattro del mattino, tempo scandito dal battere di una pendola. Ma quanto tempo è contenuto nella mente di Laevskij in quattro ore, quanti volti si ricompongono nella sua mente e quanti spazi si sovrappongono alla sua stanza? Il tema del ricordo, di un presente che vive e si sostiene sul passato: la tensione continuamente inattesa verso il futuro, il progresso, negato dall'attrazione fortissima esercitata dalla nostalgia, dalla malinconia, da un tempo perduto ma che noi riconosciamo come mai posseduto, la grande dinamica ed energia dell'immaginario, del pensiero pensante mi fanno riconoscere in Cechov un modello di riferimento.

Non posso inoltre immaginare il teatro contemporaneo prescindendo dalla rivoluzione proustiana della coscienza dello

scorrere del tempo, dalla possibilità di attraversarlo passando per la porta di una sensazione fisica ed entrando in spazi diversi e lontani. Anche la scena, quindi, non può non essere in risonanza con tali presupposti.

Credo che il linguaggio teatrale sia un linguaggio elitario e in questa sua peculiarità può ritrovare la sua forza comunicativa. Non intendo affermare che il linguaggio scenico debba essere oscuro e contorto; anzi scopo del teatro è e resta quello di suscitare emozioni, coinvolgere emotivamente e credo che il coinvolgimento emotivo passi inevitabilmente attraverso un ampio ventaglio di sensazioni la maggior parte delle quali sono inspiegabili e ineffabili, intrecciate e circolari come l'universo dei significati accumulati e custoditi dalla memoria. □

L'autore

Giovanni Carluccio ha conseguito il diploma di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Milano. Ha iniziato la sua attività come assistente di Pieralli per gli spettacoli Winnie dello sguardo da Beckett (C.R.T. di Milano), Il sogno di Scipione di Mozart (Olimpico di Vicenza) e Le nozze di Figaro di Mozart al Festival d'Aix.

Dopo un triennio alla Piccola Commenda di Milano come scenografo e costumista insieme a Ferruccio Bigi, ha debuttato nella lirica al Verdi di Pisa firmando Suor Angelica di Puccini, I Pescatori di Perle di Bizet e, per la regia di Marisa Fabbri, Madama Butterfly di Puccini. Nel balletto ha realizzato alla Versiliana le scene e i costumi di El amor brujo di De Falla (1989) e Diablo (1990) coreografia di Susanna Beltrami. Il duello segue L'uomo Nero e Meriggio (1983, Piccola Commenda) e In limine (da Una voce senza nessuno di Tardieu al Teatro dell'Arte di Milano) realizzati insieme a Ferruccio Bigi.

Lo scenografo

Ferruccio Bigi diplomato in scenografia all'Accademia di Brera, ha realizzato scene e costumi per il Teatro Piccola Commenda e il Crt di Milano lavorando a fianco di Gianni Carluccio. Suoi gli interventi al chiostro e alla basilica di S. Eustorgio per Officium Stellae e La notte dei re su progetto di Sisto Dalla Palma (1985 e '86), ai Cortili del Senato per lo spettacolo Franco Parenti e la grande poesia del viaggio (1986) a cura del Teatro Pierlombardo e in Piazza Maggiore a Bologna (1990) per lo spettacolo del 31 dicembre.

La scena ha caratteri naturalistici — la luce proviene dalle finestre, lo spazio è circoscritto da pareti, gli attori interagiscono tra tavoli, sedie, letti, ecc. — pur essendo il risultato della sovrapposizione di più moduli architettonici; al pubblico si presentano frontalmente angoli invece che fughe di pareti. Poi la scena si trasforma lasciando trasparire un'astratta visione di bosco per la sequenza del duello e per il finale una barca naufraga su un cielo livido.

L'altro Cechov dei racconti

Antòn Pavlovic Cechov nacque a Tagantòg sul Mar d'Avoz il 17 gennaio 1860. Figlio di un droghiere che amava il violino e dirigeva il coro della chiesa, Antòn passò la sua prima infanzia fra i barili di pesce secco e l'odore del petrolio. Quando il padre fuggì a Mosca per il fallimento della drogheria, terminati gli studi liceali, Antòn raggiunse la famiglia e per mantenersi all'università, dove si era iscritto in medicina, iniziò a collaborare a giornali umoristici firmando i racconti poi raccolti col titolo *Racconti di Melpomene*, con vari pseudonimi. Seguirono i *Racconti variopinti* (1886) e nell'87 il terzo volume *Sull'imbrunire*, che gli diede la fama. Del 1888 è la prima rappresentazione di *Ivanov*, al Teatro Kors di Mosca. Trasferitosi in campagna a Melichovo dove scrisse fra gli altri *Il Gabbiano* e *Zio Vanja* si diede ad aiutare malati e bisognosi pur senza arrivare mai a posizioni politiche rivoluzionarie. Malato di tisi, dopo aver viaggiato per il Mediterraneo e la Costa Azzurra, vendette la casa di Melichovo e si trasferì a Jalta sul Mar Nero dove morì nel 1904. Per tutta la sua vita Cechov cercò di approfondire un ritmo poetico che, rimanendo costante nelle sue linee fondamentali, variò più che altro nell'intensità artistica o, più esternamente, negli interessi tematici e nelle strutture compositive.

Si va dal tema della nobiltà ottusa e volgare, alla satira dei politici e della psicologia del piccolo borghese, ai racconti dedicati ai bambini fino al tema dell'*intelligenza* al quale appartiene *Il duello*.

La novella, quasi un lungo racconto, scritta nel 1891, appartiene a quel periodo della vita di Cechov che va dal 1887 al 1893, contrassegnato da un pessimismo che lo spinge fra l'altro a un'incisiva, penetrante anatomia — in puri termini d'arte s'intende, sotto forma di viventi immagini e di drammatiche rappresentazioni — della classe intellettuale russa contemporanea.

Laevskij pubblico impiegato ed ex studente universitario, dominato e invischiato sempre più in un groviglio di menzogne, dopo aver illuso Nadezda Fedorovna convincendola a fuggire dal marito per andare con lui in un paesino del Caucaso si indebita per poter acquistare un biglietto nel tentativo di evadere la situazione e fuggire.

«Quel che c'è di nuovo, di assolutamente nuovo e diverso (e diciamo subito, di confortante) nel *Duello*, rispetto a tutto, o quasi, il Cechov precedente osservava Alfredo Polledro (Rizzoli, 1954), è quella che si potrebbe dire la catarsi dell'epilogo, la brusca metamorfosi dell'infelice protagonista, nel quale la doppia crisi morale provocata dal duello e, soprattutto, dall'aver sorpreso il flagrante tradimento di Nadezda Fedorovna, suscita un improvviso soprassalto della coscienza e un afflusso di energie nuove che lo avviano verso il rinnovamento interiore, che lo rispingono verso la verità, la bontà e la vita. Il coraggioso esame di coscienza, l'umile autoflagellazione a cui si abbandona Laevskij nell'ora dell'angoscia ("nel mio passato che cosa non è vizio?"), la conclusione a cui giunge, che "la salvezza bisogna cercarla solo in se stessi", sono tutti segni di forza e non son privi di grandezza. E innanzi tutto: se questo straccio d'uomo è riuscito, sia pure sotto la spinta di terribili esperienze personali, di sconvolgenti impressioni, a districarsi dalla rete di menzogne che lo imprigionava, a diventare "un altr'uomo", ritrovando il meglio di sé, il suo più profondo e lontano se stesso, a redimersi, a risollevarsi, in una parola, non significherà tutto ciò che si può ancora aver qualche fiducia nell'uomo, almeno nelle sue possibilità e capacità latenti, che ogni speranza di salvezza quindi non è perduta, che un pessimismo totale non si giustifica? Proprio in questo sta, per noi, il significato, il pregio essenziale e nuovo di questo momento dell'arte cechoviana. E ce lo conferma la conclusione esplicita del racconto (ed è lo stesso Laevskij a trarla), una conclusione ottimistica e stimolante: "Nelle ricerche della verità gli uomini fanno due passi avanti e uno indietro. Le sofferenze, gli errori e la noia della vita li rigettano indietro, ma la sete di verità e l'ostinato volere li spingono avanti e avanti. E chi sa? Forse giungeranno alla verità vera...". Fabio Battistini

vista meravigliosa!

N.F. *Appassionatamente.*

N.F. - Sì, è proprio bella.

L. - La montagna cupa e bella era qua e là squarciata da strette fenditure e gole, che spandevano sui viaggiatori un soffio di umidità e mistero.

M.K. - Ah, ah, ah è incantevole! Bravo! E lei, dottore, su descriva anche lei come vede questo paesaggio.

V.K. - Perché? La sensazione diretta è migliore di qualsiasi descrizione. La ricchezza dei colori e dei suoni che ognuno riceve dalla natura attraverso la percezione diretta, i pittori e gli scrittori te la spiatellano in modo deforme e irricognoscibile.

L. - Davvero? E Romeo e Giulietta? E La

Notte Ucraina di Puskin? La natura deve fargli tanto di cappello.

V.K. - Può darsi...

Che cos'è in fondo Romeo e Giulietta.

Romeo è un animale, come tutti.

S. - Le focaccine devono essere pronte; vado a vedere.

L. - Di qualunque cosa si parli lei riduce tutto a...

V.K. - A che cosa?

Voce di S. da fuori.

S. - Ma perché vi siete messi a sedere tutti come dei gran signori, e io solo devo darvi da fare? Su forza, venite ad aiutarmi!

Tutti tranne N.F. passano in un'altra zona. Cominciano a mangiare e a sporcare tutt'intorno.

S. - Ma dov'è il sale?

N.F. è davanti allo specchio.

N.F. - Dio mio com'è bello! Persone, sassi, un fuoco, un albero mostruoso e nulla più, ma com'è bello!

TUTTI - Alla salute della nuova generazione!

N.F. ride come una bambina. Inizia una corsa, si sente agile e semplicetta, si ferma di colpo come se avesse incontrato qualcuno.

N.F. - ... in fondo è giusto che sia così i suoi sguardi freddi incomprensibili a volte sprezzanti...

Per causa mia non ha realizzato il suo sogno di vita laboriosa: nel Caucaso. Sono partita con lui,

ho lasciato la mia città e sono partita.

Mi sembrava che sin dal primo giorno avrei trovato un cantuccio in riva al mare, un giardinetto accogliente con l'ombra e gli uccellini e i ruscelletti; dove avrei potuto ricevere i vicini, curare i poveri contadini e distribuire loro dei libretti.

Ma questa è una terra di nude montagne, di boschi e di immense vallate, dove non ci sono vicini, dove il caldo è soffocante e dove si può essere derubati.

Pausa

Ah, è una bellissima e languida sera!

L. - Io amo appassionatamente la natura e mi dispiace di non essere un naturalista. La invidia.

N.F. - Beh, a me invece non dispiace e non la invidia. Non capisco come ci si possa occupare seriamente di moscerini e insettucci quando il popolo soffre.

Ah, una splendida serata! Non è vero?

Ride leggera e ansimando corre nelle braccia di lui, gli pone la testa leggera sul petto.

L. indietreggia.

L. - Ti comporti come una cocotte, vieni!

Passano ad un'altra zona.

V.K. - Avete sentito? Lei non vorrebbe occuparsi di moscerini e insettucci perché il popolo soffre. E lui? Gli individui come lui, all'apparenza intellettuali che hanno una certa educazione e che parlano molto della propria nobiltà d'animo, sanno spacciarsi per nature estremamente complicate.

M.K. - Che cosa intende dire? Si spieghi.

V.K. - Laevskij è un organismo abbastanza semplice, ecco la sua ossatura morale: la mattina pantofole bagno e caffè, poi, fino all'ora del pranzo, pantofole passeggio e conversazione; alle due pantofole pranzo e vino; alle cinque bagno, té e vino quindi wint e menzogne; alle dieci cena e vino e dopo mezzanotte il sonno e la femmine.

La sua esistenza è racchiusa in questo angusto programma, come un uovo nel suo guscio.

Macachi, ecco cosa sono: macachi. È una genia servile, astuta, atterrita per dieci generazioni dalla frusta e dai pugni; trema, si commuove e brucia incenso solo davanti alla violenza. Ma lascia entrare un macaco in una zona libera dove non c'è nessuno che lo prenda per il collo, e lì si risveglia per quel che è e si fa conoscere. Guarda com'è audace alle mostre di pittura, nei musei, a teatro; si ostina, si inalbera, inveisce e critica, segno di schiavitù. La società è costituita per tre quarti di schiavi e di macachi come questi! Non vedrai mai uno schiavo tenderti la mano e dirti grazie perché tu lavori.

Se lo Stato o la società mi incaricasse di sopprimerlo, la mia mano non tremerebbe.

L. - Devo andarmene di qui. Fuggire... fuggire!



Venerdì...

Buio di colpo indi lampo accecante. Un colpo di vento spalanca la finestra, volano delle carte da tavolo, L. le raccoglie, dal mucchio estrae una lettera. Appare N.F. pallida. Leggi, riguarda te. Tuo marito... rammollimento del cervello.

N.F. - *(Segnandosi tre volte)* Pace all'anima sua... pace all'anima sua *(Piange sommessa poi forte)*. Perché non me l'hai detto prima che era morto, non sarei venuta al ricevimento, non avrei riso così sfacciatamente. Gli uomini mi hanno detto delle volgarità. Che peccato! Che peccato! Salvami Vanja, salvami! Sono fuori di me! Sono perduta!

Viene inghiottita da un'ombra dalla quale emerge Samojlenko con il grembiale sporco di sangue e un coltello in mano.

S. - Ti occorre molto?

L. - Almeno 300 rubli. Te ne devo circa 400... ma ti manderò tutto... tutto. Anzi sai cosa ti dico, Saša: beviamoci un bicchiere di vino.

S. - Sì certo, si può anche bere ma... cosa farà Nadezda Fedorovna?

L. - Sistemero tutto; ma ho bisogno di avere in mano quei soldi venerdì mattina *(Lunga pausa)*

Come?... Sì Von Koren è una persona meravigliosa e intelligentissima, è un carattere tenace, forte, dispotico: lui ha bisogno del deserto, lui va, va, va, non si sa dove, i suoi uomini gemono e muoiono uno dopo l'altro e lui va, va... Ma dimmi, che cosa cerca qui? S. - Studia la fauna marina.

L. - Come!? Nel Mar Nero?

Tutti gli zoologi lavorano a Napoli, a Vilefranche, ma lui no; indipendente e testardo, lui, Von Koren, lavora qui perché qui non lavora nessuno. Ha rotto con l'università perché prima di tutto è un despota: farà strada! È già la seconda estate che trascorre in que-

sta puzzolente città, qui è un re; non ti ha già detto che bisognerebbe sopprimermi?

S. - Sì ma... prendi, bevi questo. È della mia vigna; e questa è una bottiglia della vigna di Navardidze e questa di Achatulov. Assaggia tutte e tre le qualità e dimmi sinceramente: mi pare che il mio vino sia un po' agro, eh? Non trovi?

L. - Sì, mi hai tranquillizzato Aleksandr Davidyc.

Grazie! Mi sento rivivere.

S. - Allora? È un po' agro?

L. - Sì, sono felice di poter vedere chiaramente i miei difetti e di averne consapevolezza. Mio caro, se tu sapessi con quanta passione e con quale angoscia aspiro al mio rinnovamento. Questo mi aiuterà a redimermi e a diventare un altro uomo. Sarò un uomo!

Lo sarò! ...

Ma tu sei un uomo meraviglioso, magnifico. *Laevskij si allontana. È smarrito, si tormenta le mani; guarda la finestra; lampi lontani. Suona la una e mezza di notte. N.F. è seduta sul letto disfatto da giorni.*

N.F. - Salvami, Vanja, salvami!

Sono fuori di me! Distinguere dov'è la realtà e dov'è il sogno; ma io ho perduto la vista non vedo niente...

Sei tu? Ho detto qualcosa?

L. - No... domattina...

Esce. Si fa giorno rapidamente; entra Mar'ja Kostantinova; sono nella zona piena di spazzatura.

M.K. - Mia cara, sono turbata, costernata. Il nostro caro, simpatico dottore ieri sera ha riferito al mio Nikodim Aleksandryc che suo marito è venuto a mancare. Dica cara, dica è vero?

N.F. - Sì è vero, è morto.

M.K. - È terribile! È terribile! Ma non tutto il male viene per nuocere. E così lei è libera cara. Adesso può andare a testa alta e guar-

dare il prossimo negli occhi. Ah ah ah è incantevole!

Quando pensa di sposarsi?

N.F. - Io a questo non ho neppure pensato.

M.K. - Non è possibile, cara. Ci ha pensato! Ci ha pensato!

N.F. - Perché ci dovremmo sposare, non ne vedo alcuna necessità.

M.K. - Che cosa dice, che cosa dice! Lei è una stravagante! Ritorni in sé! Metta giudizio!

N.F. - Come sarebbe a dire giudizio? Io non ho ancora vissuto e lei mi dice: metta giudizio!

Perché dovrei sposarmi.

No, è impossibile; oh, se sapesse!

M.K. - Allora addio, cara. Ma mi permetta di essere soltanto per un minuto sua madre! Sarò sincera con lei come una madre.

N.F. sentì nel suo petto un tale calore, una tale gioia e compassione verso se stessa, che abbracciò con impeto M.K., strinse il viso alla sua spalla e pianse.

Cara, bambina mia, mi ha spaventata sin dal primo giorno, ma non ho avuto la forza di trattarla con disprezzo come hanno fatto le altre. Soffrivo per il caro e buon Ivan Andreic come per un figlio, giovane in un paese straniero, senza esperienza, debole, senza madre... mi tormentavo, mi tormentavo. Mio marito era contrario, ma io lo persuasi, lo convinsi. E così, cara, la ricevevo e tremavo per i bambini; lei capisce, la tenera mente infantile, il cuore puro. Oh quando sarà madre capirà la mia paura.

E tutti si stupivano che io la ricevessi come una donna per bene, scusi... facevano allusioni, pettegolezzi, ma lei era infelice e io soffrivo di pietà.

N.F. - Ma perché, perché? Cosa ho fatto?

M.K. - Lei è una grandissima peccatrice.

Le battute di M.K. e N.F. si sovrappongono come in un concertato fino a «Qual è la

realtà?».

M.K. - Lei ha sedotto
N.F. - Non è stata
M.K. - Un giovane eccellente
N.F. - Non è stata
M.K. - Lei ha rovinato la sua giovinezza
N.F. - Colpa mia!
M.K. - Non parli, non parli cara! La colpa è sempre della donna
N.F. - Sono fuori di me
M.K. - Alla donna è stato dato molto e da lei si esige molto
N.F. - Il desiderio
M.K. - Ma lei, cara, ha imboccato
N.F. - Il desiderio
M.K. - Il sentiero del vizio
N.F. - È il macigno che mi porto
M.K. - Dimenticando ogni discrezione
N.F. - Al collo
M.K. - Quasi fosse orgogliosa del suo peccato
N.F. - Ma io ne ho bisogno
M.K. - Folleggiava e rideva
N.F. - Senza di esso
M.K. - Ed io, guardandola, tremavo
N.F. - Non posso
M.K. - Dall'onore e temevo che la folgore celeste
N.F. - Vivere
M.K. - Colpisse la nostra casa
N.F. - Sono fuori
M.K. - Mentre Lei era da noi
N.F. - Di me
M.K. - Cara, non dica nulla, non dica nulla, mi ascolti cara. Dio segna i grandi peccatori e lei è segnata, si ricordi:
N.F. - Qual è la realtà?
M.K. - I suoi vestiti sono sempre stati orribili; sì, orribili! La stravaganza delle forme, gli accostamenti di colore! E mi scusi, cara, lei non è pulita. E a casa vostra è semplicemente un orrore. Sulle finestre e sui tavoli guardi, mosche morte, polvere, cartacce e i bicchieri... che cosa fanno lì quei bicchieri? E la sua stanza?!
Biancheria sparpagliata dappertutto, appesi alle pareti i più svariati accessori di gomma e... certi recipienti! Cara, il marito non deve sapere nulla e la moglie deve essere davanti a lui pura come un angioletto!
N.F. - Almeno fossi felice, ma sono così sventurata!
M.K. - (*Sparando*) Si sposi, si sposi al più presto!
N.F. - Si bisogna, bisogna... Ma è impossibile, è impossibile. Oh se sapesse!
Me ne andrò. In Russia.
Ma lei non ha nulla! Farò delle traduzioni oppure... oppure aprirò una piccola biblioteca... (*Ha la febbre*)
Li restituirò... Li restituirò; sarebbe sciocco pensare che io per dei soldi... Me ne andrò e gli manderò i soldi da Pietroburgo.
Si fa notte, lampeggia, suonano le due.
Prima cento, poi altri cento... e poi... ancora cent...
Lampo e tuono. Si spalanca la finestra, si vede L. seduto al tavolo, volano le carte. L. si china a raccogliere. N.F. si mette a sedere di scatto sul letto.
N.F. - Ho detto qualcosa?
L. - No.
L. - Domattina bisognerà far venire il dottore, adesso dormi.
Già, domattina...
Inizia a scrivere una lettera.
Mamma!
Si ferma e butta il foglio. *Lampo e tuono forte, rumore di ondate. Va alla finestra, lampi.*
Il temporale... caro temporale! Che cosa nel

mio passato non è negativo? (*Bussano, entra S.*)

Ah sei tu. Dunque? Domani è venerdì, hai trovato quel che avevi promesso?
S. - Ho trovato solo 210 rubli. Il resto lo troverò oggi o domani, stai tranquillo.
L. - Grazie a Dio! Tu mi salvi Aleksandr Davidyc e te lo giuro in nome di Dio, della mia felicità e di quello che vuoi, questi soldi te li manderò subito appena arrivo e ti pagherò anche il vecchio debito.
S. - Ecco, Vanja, scusami se mi intrometto nei tuoi affari di famiglia, ma... perché non parti con N.F.?
L. - Che bel tipo! Ma ti par possibile? Uno di noi due deve assolutamente restare, altrimenti i creditori cominceranno a strillare. Ho un debito di 700 rubli, se non di più, con i bottegai. Aspetta, manderò loro i soldi, chiuderò loro la bocca e allora anche lei partirà da qui.
S. - Bene... ma perché non fai partire prima lei?
L. - Ah, Dio mio! Ma ti par possibile! Lei è una donna, che cosa farà là da sola? Che cosa capisce! Sarebbe solo una perdita di tempo e un inutile spreco di denaro.
S. - Mmh... non posso essere d'accordo con te. O parti con lei o fai partire prima lei, altrimenti... altrimenti io non ti darò i soldi. È la mia ultima parola.
La luce cambia, indietreggia e si ritrova in mezzo a tutti gli altri che stanno bevendo la cioccolata. Automaticamente stringe la mano a V.K., bacia quella di M.K. e si siede vicino a N.F.
L. - Venerdì... venerdì...
M.K. - Prego assaggi questa focaccina. (*Poi mostrando la pagella della figlia*) Adesso è terribilmente difficile studiare al ginnasio, sono così esigenti!
N.F. - Cara, come dev'essere difficile essere mamma e nello stesso tempo... (*Beve*)
L. - Complimenti, le faccio i miei complimenti, ...venerdì... religione, lingua russa otto... venerdì... condotta dieci... venerdì... otto... non è possibile, non è possibile!
M.K. - Perché non giochiamo al postino?!
Consenso generale, si riuniscono al tavolo e preparano foglietti e cilindro.
S. - In queste focaccine mancano i semi di finocchio! Eh, cosa ne dici?
Ma non aspetta la risposta
L. - *Sorridendo, come se rispondesse.* Menzogne, una montagna di menzogne, inganno e nulla più... venerdì... venerdì...
Inizia un suono continuo, basso. Le battute di N.F., L., M.K., S. e V.K. si sovrappongono come in un concertato fino a «Che schifo».
N.F. - (*Legge*) Dobbiamo parlare
L. - Mentire: una piccola menzogna per una grande verità
N.F. - Parlare? Di cosa? Se non si può raccontare tutto, è inutile parlare
L. - Partire! La mamma non mi darà più di 500 rubli. Dunque ho già mentito al dottore. Poi Nadezda Fedorovna arriverà a Pietroburgo
N.F. - ...A Pietroburgo
M.K. - Ah ah ah è incantevole
L. - E dovrò trovare il modo di rompere con lei e di nuovo lacrime, noia e menzogna: una montagna di menzogne
S. - Incominciamo
N.F. - (*Legge*) Amo, amo, amo
L. - Fuggire... fuggire
S. - (*Legge*) Ha il naso lungo
M.K. - Ah ah ah è incantevole

N.F. - (*Legge*) Ho intenzione di darle una lezione

S. - (*Legge*) Il tuo vino è aceto
N.F. - Perdono, perdono! Non posso continuare questa vita vergognosa che lo offende. Ho deciso: me ne andrò.
L. - Venerdì... venerdì...
N.F. - Io supplicherò piangendo
L. - E di nuovo lacrime, noia
N.F. - Lasciami partire!
L. - Menzogne: una montagna di menzogne
N.F. - Se si opporrà
L. - Stupida ironia
N.F. - Andrò via di nascosto
V.K. - Prego!
S. - No, sta a lei
N.F. - Deve serbare per me un ricordo puro
M.K. - Legga dottore!
N.F. - Sì, ora so tutto!
V.K. - (*Legge*) Ha un panciotto ridicolo
S. - Mi scusi ma è vero!
L. - Venerdì...
M.K. - Ah ah ah ma se è incantevole
N.F. - È deciso. Lavorerò! In ciò soltanto sarà racchiuso lo scopo e il significato della mia vita
M.K. - (*Legge*) La prego di concedermi un appuntamento!?
N.F. - Dio mio, sì! Sarebbe bello
M.K. - Ah ah ah cari! Ma chi può essere!?
N.F. - Essere un operaio alzarsi alle prime luci
S. - È molto semplice
N.F. - Del giorno e spaccare
S. - Una volta...
V.K. - Non divaghi
N.F. - Le pietre
V.K. - E giochi
N.F. - Sulla strada
L. - Venerdì
N.F. - Dio mio sì! Lavorerò!
S. - (*Legge*) Il naso è ancora più lungo
M.K. - Ah ah ah
L. - La menzogna mi è necessaria
N.F. - Gli spedirò i soldi
M.K. - Com'è divertente
L. - Oggi, domani
S. - Già
N.F. - Da parte di uno sconosciuto.
L. - Fra un mese
N.F. - Tornerò da vecchia
L. - Per sempre
N.F. - Quando lui vecchio...
M.K. - Avanti!
L. - (*Legge*) Non partire, caro
V.K. - (*Legge*) Macaco!
N.F. - (*Legge*) Se oggi non mi concederà un appuntamento
V.K. - Questo so chi è
L. - Stupida ironia! (*L. ha una crisi isterica: ride e piange contemporaneamente*) Com'è stupido però
N.F. - Che cos'hai? Che cosa c'è?
S. - Non è nulla, non è nulla!
N.F. - Per l'amor di Dio, parla!
M.K. - Non si agiti, cara, passerà
L. - Sono impazzito
M.K. - State tutte due passando un momento di crisi, cara. Parliamone!
N.F. - Parlare? Di cosa? Se non ci si può raccontare tutto, è inutile parlare
L. - Che indecenza! Che vergogna!
N.F. - Mi lasci andare
M.K. - Ma cosa dice, cara, non penserà che la lasci andare via senza cena!
N.F. - Sono angosciata
V.K. - Ha le convulsioni
L. - Che schifo!
Stop suono. Sviene. Rumore di orologio, tut-

ti lo guardano, distanti. Suonano le due e mezza.

L. *si alza tranquillo.*

V.K. - Come si sente?

L. - Benissimo, in fondo non è successo nulla di straordinario. Sono cose che capitano.

M.K. - Ma come è possibile?

L. - Ero seduto e all'improvviso, sapete, ho sentito un gran dolore lancinante in un fianco, insopportabile... i nervi non hanno retto e... ed è venuta fuori questa brutta storia. È il nostro secolo di nevrotici, non c'è niente da fare!

M.K. - Mi dispiace!

V.K. - Sapete, fino a oggi avevo sempre creduto che le crisi isteriche venissero soltanto alle signore e per questo avevo pensato lì per lì che lei avesse il ballo di S. Vito.

L. - Sì, è stata una storia buffa. Il curioso della crisi di nervi è che sai che è assurda e ne ridi in cuor tuo e nello stesso tempo singhiozzi...

V.K. - Nel nostro secolo di nevrotici noi siamo schiavi dei nostri nervi; sono loro i padroni e fanno di noi quello che vogliono. La civiltà, sotto questo aspetto, ci ha reso un cattivo servizio.

L. - *(Stizzito)* Già! *(Rivolgendosi a M.K.)* Negli ultimi tempi la mia salute è stata fortemente scossa, aggiunga a ciò la noia, la mancanza di compagni e di interessi comuni...

V.K. - Sì, la sua situazione è senza via d'uscita.

L. - Come fa a conoscere la mia situazione?

V.K. - Ne ha appena parlato lei stesso. E poi i suoi amici manifestano per lei un così caloroso interesse, che tutto il giorno non si sente parlare che di lei!

L. - Quali amici? Samojlenko forse?

V.K. - Sì, anche lui.

L. - Non capisco il suo tono... e tu! Se io mi sono rivolto a te con una richiesta di carattere personale, ciò non voleva dire che ti dispensavo dall'obbligo di essere discreto e di rispettare i segreti altrui.

S. - Che cosa dici!

L. - Se tu non hai soldi non darmene, rifiutameli, ma perché strombazzare ai quattro venti che la mia situazione è senza uscita e così via? Non posso tollerare quando ti fanno favori e servizi amichevoli che valgono un copeco, ma se ne chiacchiera per cento! Ti puoi vantare dei tuoi favori quanto ti pare, ma nessuno ti ha autorizzato a svelare i miei segreti.

S. - Quali segreti?

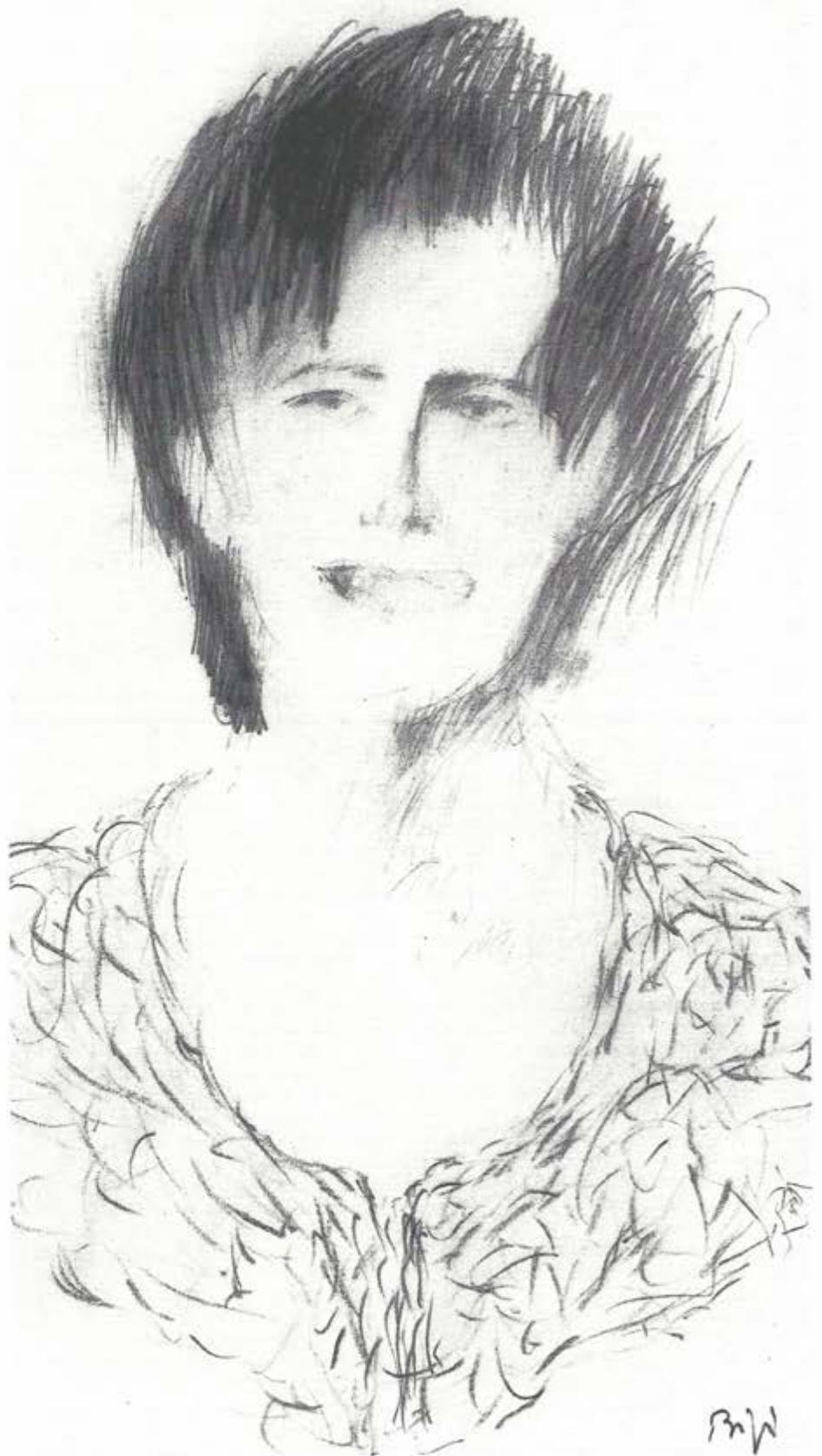
L. - La prego di non darsi pensiero per me! Non faccia caso a me! E a chi importa di me e di come vivo. Sì, voglio andarmene! Sì, faccio debiti, bevo, vivo con la donna di un altro, ho le crisi di nervi, sono volgare, non ho l'ingegno profondo come alcuni, ma a chi importa? Rispetti la personalità!

S. - *(Seccato)* Fratello, scusa, ma...

L. - Rispetti la personalità!... la personalità *(Durante questa battuta si volgerà verso il muro)*

Questi incessanti discorsi sul conto di altri e questi «oh» e questi «ah» e questo incessante sorvegliare e origliare, questo amichevole compassionare... al diavolo! Mi si prestano dei soldi e mi si pongono delle condizioni come a un ragazzino! Mi si bistratta lo sa il diavolo come! Non voglio niente!

La prego soltanto di liberarmi dalla tutela. Non sono un ragazzino né un pazzo, toglietemi questa sorveglianza, questo sbirciare incessantemente nella mia anima, offende in me la dignità umana, dunque sabato non



partirò!

Basta!

N.F. - Dio mio, cos'hai?

L. - Basta!

S. - Silenzio! E ritiri le sue parole!

L. - Mi lasci in pace! Non voglio nulla! Voglio solo che lei e i tedeschi di razza ebrea mi lascino in pace! Altrimenti prenderò dei provvedimenti. Mi batterò.

V.K. - Adesso è chiaro. Il signor Laevskij ha voglia, prima della partenza, di divertirsi con un duello.

Io posso procurargli questo piacere.

Signor Laevskij accetto la sfida.

L. - Sfida? *(Si avvicina a V.K. quasi a toccarlo con la fronte)*

Una sfida? E sia, io la odio! La odio!

V.K. - Molto lieto.

Domattina — di buon ora — vicino a Kerbalaj — i particolari a suo gusto — e adesso se ne vada.

L. - La odio! Da molto tempo la odio! Un duello, sì!

V.K. - Levatemelo di mezzo.

Restano V.K. e M.K.

V.K. - Ecco vede! Le scienze umanistiche soddisferanno il pensiero umano soltanto quando nel loro movimento si incontreranno con le scienze esatte e procederanno a fianco. Se si incontreranno sotto un microscopio oppure nei monologhi di un nuovo Amleto, non lo so, ma penso che la Terra si coprirà di ghiaccio prima che questo accada. La più duratura e vitale delle dottrine umanitarie è certamente la dottrina di Cristo. Secondo il suo insegnamento se viene da lei un tubercolotico o un omicida o un epilettico e le chiede in moglie sua figlia, lei gliela deve dare. E se dei cretini fanno la guerra contro persone fisicamente e intellettualmente sane, si porga la testa!

Questa predicazione dell'amore per l'amore, come quella dell'arte per l'arte, se potesse prendere forza, condurrebbe alla fine l'umanità all'estinzione completa.

La legge morale, poniamo, impone di amare le persone. Ebbene? L'amore deve consistere nell'allontanamento di tutto ciò che in un modo o nell'altro nuoce alle persone e le minaccia, nel presente e nel futuro, di un pericolo. Le nostre coscienze e l'evidenza ci dicono che un pericolo minaccia l'umanità da parte di coloro che sono anormali, moralmente e fisicamente. Se è così, combatti allora contro gli anormali.

Se non hai la forza di condurli alla norma, hai però la forza e la capacità di renderli innocui, cioè di sopprimerli.

M.K. - Dunque, secondo lei, l'amore consiste nella vittoria del forte sul debole?

V.K. - Senza dubbio.

M.K. - Ma qual è il criterio per distinguere i forti dai deboli?

V.K. - Il sapere e l'evidenza. I tubercolotici e gli scrofolosi si riconoscono dalle loro malattie, gli immorali e i pazzi dai loro atti.

M.K. - Ma ci possono essere degli errori.

V.K. - Due più due fanno quattro e una pietra è una pietra. Domani ci sarà un duello. Diremo che ciò è stupido e assurdo, che è roba di altri tempi, che l'aristocratico duello, in fondo, non differisce da una rissa fra ubriachi in una bettola, eppure non desisteremo e andremo a batterci.

Dunque, ancora una volta, c'è una forza che è più potente di noi e della nostra filosofia. Non la possiamo fermare, così come non possiamo fermare quella nuvola che avanza dal mare.

Passaggio a buio come se la scena fosse oscurata dal passaggio di una nuvola. Torna la luce che illumina N.F. e Kirilin che guardano in su.

K. - Sì.

N.F. - Sì, che cosa?

K. - E così, dunque, il nostro amore è appassito, non ha avuto il tempo di fiorire, per così dire. Questa da parte sua è una particolare specie di civetteria oppure mi prende per un babbeo che si può trattare come meglio fa comodo.

N.F. - No, non è civetteria! Mi lasci!

K. - Signora, io non sono un ragazzino, un qualunque Ackasov o Lackasov o Zackasov. Io esigo una seria attenzione: lei non sa comportarsi, lei aveva semplicemente voglia di giocare con me.

N.F. - Sono desolata!

K. - Anch'io sono desolato, ma come vuole che lo intenda?

N.F. - È stato un errore, mi lasci!

K. - Signora, se lei oggi non mi concede un appuntamento...



N.F. - Mi lasci andare, per oggi!

K. - Devo darle una lezione.

Scusi il tono brusco, ma devo assolutamente darle una lezione. Sì, mi spiace, ma devo darle una lezione. Io esigo due appuntamenti oggi e domani.

N.F. - Mi lasci andare!

Lei ha ragione, sono una donna orribile... sono colpevole, ma mi lasci andare... la prego... la supplico (*Lunga pausa. Fredda*). non a casa mia. Portami da qualche altra parte.

K. - Da Mjuridov, è la cosa migliore.

N.F. - Dov'è?

K. - Vicino al vecchio bastione.

Vento, la scena si oscura, suonano le due e mezzo, lampi.

N.F. - Vada come deve andare. (*K. inciampa nell'oscurità, N.F. con una risatina...*)

Ma, sei ubriaco!

Lampo accecante

V.K. - Beh, allora? Ci andiamo domani al duello?

S. - No, Dio me ne guardi! Soffro già abbastanza così!

Lampo

V.K. - Che afa c'è sempre prima di un temporale.

Si scatena improvviso il vento. Aumento sonoro

S. - Che raffica! Bisogna andare, ho gli occhi pieni di polvere.

Probabilmente stanotte non dormirò.

V.K. - Non agitarti, puoi stare tranquillo, il duello finirà in nulla. Laevskij, magnanimente,

tirerà in aria e io, con tutta probabilità, non tirerò affatto.

Finire sotto processo per causa di Laevskij è una perdita di tempo: il gioco non vale la candela.

A proposito, che pena è prevista per un duello?

S. - L'arresto e, in caso di morte dell'avversario, fino a tre anni di reclusione in fortezza.

V.K. - In quella di S. Pietro e Paolo?

S. - No, mi pare in fortezza militare.

Lampo. Cresce il sonoro moltissimo.

V.K. - Purché il tempo non ci sia avverso domani!

S. - Ne dubito. Ma Dio volesse!

V.K. - Buona notte!

S. - Che cosa? Notte? Cosa dici?

Il rumore è molto forte

V.K. - Niente!

Stop suono e insieme lampo accecante. Rumore di orologi, penombra, suonano le due e mezzo rumore di ondate. L. apre una porta e insieme si illumina un'altra parte di spazio lontana da L. dove si vede K. di spalle che si sta vestendo, e N.F. a cavalcioni su una sedia con la fronte sullo schienale, la schiena scoperta.

K. - Oggi e domani. (*Esce*)

N.F. - Che pena se tu sapessi che pena! ...il temporale!...

Mi aspettavo che tu mi uccidessi... o mi cacciassi... il temporale! Sotto la pioggia e tu indugi... indu...

Esce fuggendo in modo disordinato sotto un violento temporale. Pedale sonoro.

Silouette attraversa la scena.

L. - (*Registrato*) Nella mente che l'angoscia opprime

si serra un cumulo di penosi pensieri.

Il ricordo, in silenzio, davanti a me

svolge il suo lungo rotolo

e leggendo con disgusto la mia vita

io tremo e maledico

e mi dolgo amaramente e amaramente piango.

Ma non cancello le tristi righe.

Temporale. Colpo di vento, si apre la finestra, volano le carte e le tende. Fra i lampi si vede L. che raccoglie le carte, raggiunge il tavolo si siede e inizia a scrivere.

Mamma!

Sparisce tra i lampi, lo ritroviamo alla finestra, si sentono voci di bambini.

Il temporale. Caro temporale!

Che cosa nel mio passato non è negativo?

Il ginnasio, l'università, il lavoro al servizio della società.

È stato un inganno, ecco tutto. Che cosa ho fatto se non mentire?

La sofferenza, le idee, la ricerca, la lotta, menzogne, menzogne! (*Lampo. Va al tavolo, scrive.*)

Mamma, se fosse possibile far tornare i giorni e gli anni passati.

Strappa il foglio, si butta sullo schienale, si copre il viso con un fazzoletto e subito appaiono V.K. e M.K.

V.K. - Fra due anni, quando avrò pron...

M.K. - Ah ah ah è incantevole!

L. - La mia vita è perduta!

Dov'è andata a finire la vita d'un tempo, quando ero giovane, allegro, che sogni, che pensieri! Allora presente e futuro erano rischiarati dalla speranza.

Perché appena cominciamo a vivere diventiamo subito annoiati, burberi, pigri, indifferenti, infelici! Non si fa che mangiare, bere e dormire e poi si muore. E ne nascono altri e anche questi mangiano, bevono e dormo-

no e variano la loro vita con pettegolezzi volgarci, carte da gioco, liti. E le mogli ingannano i mariti e i mariti mentono. E diventano cadaveri simili ai loro padri e alle loro madri.

Lampo accecante.

N.F. - Sei tu?

Che pena se tu sapessi che pena! Mi aspetto che tu mi uccidessi o mi cacciassi di casa... sotto la pioggia... il temporale!... E tu indugi... indugi...

L. - Cara, hai la febbre, domattina bisognerà far venire il dottore, adesso dormi.

Già, domattina...

Il presente è terribile e non posso pensare al futuro.

Finisce il temporale. Rapidamente albeggia. Rumore di carrozza, bussano alla finestra.

VOCE - Ivan Andreyev è in casa?

L. - Sì, subito... no non dormo.

Ma è già ora?

VOCE - Sì, sono le quattro. Se vogliamo arrivare in tempo...

L. - ...subito...

N.F. - Sei tu? Ho detto qualcosa?

L. - È giunto il tempo, è ora di andare. I cavalli sono pronti.

VOCE - Mancano due ore all'alba e dobbiamo fare molta strada.

L. - Allora, addio!

N.F. - Parti? Mi abbandoni?

L. - È ora di andare. Perché piangere, ormai ci manca poco e ...domani... la vita farà il suo corso.

VOCE - Affrettatevi!

L. - Ancora un minuto! È come se prima non avessi mai notato queste mura, questi soffitti e ora li guardo con tanto desiderio, con un così tenero amore...

N.F. - Tornerai presto, presto... non è vero?

L. - Voglio tornare a casa. Vivo.

Tutto ciò che mi resta sei tu.

Cambio luce: viraggio blu, raggi verdi.

Il duello è soltanto udito e intravisto.

VOCI - Alt!

Non ci sono ancora.

Intanto che aspettiamo, andiamo a cercare un posto più comodo. Qui non c'è spazio nemmeno per girarsi!

Com'è scortese da parte loro!

Un momento, arrivano!

V.K. - Li vedo per la prima volta in vita mia, guardate! I raggi verdi!

Buon giorno! Sono in ritardo?

VOCE - Ritengo, signori, che non sia il caso di andare oltre, anche qui va bene.

V.K. - Sì, certamente.

VOCE - Signori, dobbiamo impegnare le nostre forze per impedire questo duello.

Signore, quando i padrini propongono la riconciliazione, di solito non li si ascolta, si ritiene cioè una formalità.

Ma la prego umilmente di considerare la situazione del signor Laevskij. Ieri ha sorpreso la sua «madame» in casa di Mjuridov... con un signore...

V.K. - Signori mi domando cosa aspettiamo. Perché non si comincia?

VOCE - Vi proponiamo di riconciliarvi.

V.K. - Finita in fretta con le formalità. Ha già parlato della riconciliazione. Ora, c'è qualche altra formalità? Facciamo presto signori, il tempo non aspetta!

VOCE - Ma tuttavia, insistiamo per la riconciliazione. Non vediamo il nesso causale fra l'offesa e il duello.

L. - Io non ho nulla contro Nikolaj Vasil'evic. Se ritiene che abbia torto, sono pronto a scusarmi con lui.

V.K. - Io non posso concedere né a voi né a



lui la soddisfazione di tornare a casa come un uomo di nobile cuore.

Un duello è un duello e non bisogna farlo più stupido e più falso di quello che è in realtà. Io intendo battermi!

Lunga pausa

VOCE - Misurate la distanza.

Signori, a voi.

Brano musicale di Bach.

Azione scenica da definire, durata 6 minuti circa.

L. - È finito, è tutto finito.

Io non ho nessuno all'infuori di te...

Bussano alla finestra.

Sì, subito... No non dormo. Ma è già ora?

S. - Sì, sono le quattro.

Nikolaj Vasil'evic sta partendo e desidera salutarti... se vogliamo fare in tempo...

L. - Subito.

V.K. - Mi fermo solo un momento. Scusi se l'ho disturbata, ma sto per partire e m'è venuta voglia di vederla. Dio sa se ci rivedremo ancora! Dimenticare il passato certo è impossibile, è troppo triste e io non sono venuto qui per scusarmi o per convincerla della mia innocenza. È vero che mi sono sbagliato sul suo conto, ma lei sa che si può inciampare anche su una strada liscia.

Così è il destino umano; se non ci si sbaglia nell'essenziale, ci si sbaglierà nei particolari. Nessuno conosce la verità vera.

L. - Sì nessuno conosce la verità vera...

Beh addio, che Dio le conceda ogni bene.

V.K. - Non mi serbi rancore e mi saluti sua

moglie e le dica che mi è rincresciuto molto di non poterla salutare personalmente.

L. - È in casa, Nadja! Nikolaj Vasil'evic vuole salutarti.

Entra N.F.: è spaventata e colpevole.

V.K. - Sto partendo, sono venuto a salutarla. (N.F. tende la mano mentre L. si inchina) Passerò da Mosca e da Pietroburgo; avete bisogno che vi mandi qualcosa?

N.F. - Che cosa?... mi pare... niente...

L. - Sì, niente. Saluti tutti da parte nostra.

V.K. e S. e N.F. si allontanano. Rumore di ondate, vento, voci lontane.

S. - Però, tira un vento! Ci dev'essere una tempesta in mare. Ohi, ohi non è il momento di partire Kolja!

V.K. - Il mal di mare non mi fa paura.

S. - Dov'è la scialuppa dell'agente?

V.K. - È andata via.

S. - E quella della dogana?

V.K. - Dev'essere andata via anche quella!

S. - Perché non ce l'hanno riferito, sono dei cretini!

V.K. - Non agitarti!... Beh, addio! Che Dio ti protegga!

S. - Non dimenticarci, scrivi!

V.K. - Addio!

S. - Scrivi, riguardati!

L. - Nessuno conosce la verità vera.

S. - Come diavolo ti è venuto in mente di partire con un tempo simile!

V.K. - Non agitarti!

L. - Sì, nessuno conosce la verità vera.

La barca viene rigettata indietro: fa due passi avanti e uno indietro.

Ma i rematori sono ostinati, manovrano infaticabilmente i remi e non hanno paura delle ondate. La barca avanza, avanza sempre; ecco che scompare oltre un'onda, ecco che ricompare.

Sonoro diminuisce.

Tra mezzora i rematori vedranno chiaramente le luci del piroscalo.

silenzio, solo orologi

e tra un'ora saranno già sulla scaletta della nave.

E anche nella vita è così.

Nella ricerca della verità, gli uomini fanno due passi avanti e uno indietro.

Sicuramente fra due o trecento anni...

L. - Addio! Buon viaggio!

Suonano le quattro.

Verrà il giorno in cui si saprà il perché di tutto questo, il perché di queste sofferenze.

(Si accende la lampada al mercurio che illumina di una luce livida la scena)

Non ci sarà più alcun mistero e intanto bisogna vivere... bisogna vivere.

Si allontanano, siamo rimasti soli... ci dimenticheranno, dimenticheranno i nostri volti, le nostre voci, si allontanano ancora di più...

ecco sono scomparsi oltre l'orizzonte e la vita è passata come se non avessi mai vissuto.

Come un eco.

S. - Addio!

L. - Mi distendo, non ho più le forze, ecco muore anche il mare.

BUIO

Nelle illustrazioni di Ferruccio Bigi: a pag. 117, particolare della scena iniziale; a pag. 122, particolare della scena finale; a pag. 124 studio di accoppiatura per il personaggio di Nadezda Fedorovna; a pag. 125, costume per Maria Kostantinova; in questa pagina costume per Von Koren! Nella foto a pag. 120, l'autore, Giovanni Carluccio.

Centro di Ricerca per il Teatro
Via Ulisse Dini 7, Milano
Telefono (02) 89512220
Stagione 1990/91

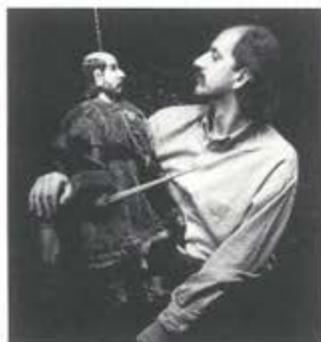


Comune di Milano
Settore Cultura e Spettacolo
Milano Cultura
Teatro Convenzionato

CRT

Prenotazioni
dalle ore 15.00 alle 19.00
Telefono (02) 89512220
ingresso lire 18.000
ridotto lire 12.000

La tragedia di Riccardo III, la sua esecrata vita e la sua tristissima morte



tratto da William Shakespeare

Testo e regia
Massimo Schuster

con
Massimo Schuster

Coproduzione de l'Arc-en-Terre,
Marsiglia
Museo Internazionale
delle marionette, Palermo
CRT, Milano

4-24 aprile
CRT Salone
Via Ulisse Dini 7, Milano
Tel. (02) 89512220
ore 21.00, lunedì riposo
domenica ore 16.00

Il duello



da Anton Čechov

Adattamento per il teatro
di Giovanni Carluccio

con
Roberto Mantovani
Giovanni Carluccio
Susanna Beltrami
Laura Bagarella
Pier Luigi Picchetti

Scene e costumi
Ferruccio Bigi

Produzione CRT

9-21 aprile
Teatro della 14^a
Via Oglio 18, Milano
Tel. (02) 89512220
ore 21.00, lunedì riposo
domenica ore 16.00

Prenotazioni
dalle ore 15.00 alle 19.00
Telefono (02) 89512220
ingresso lire 18.000
ridotto lire 12.000

grand hotel brun



Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme

dove la vacanza è salute

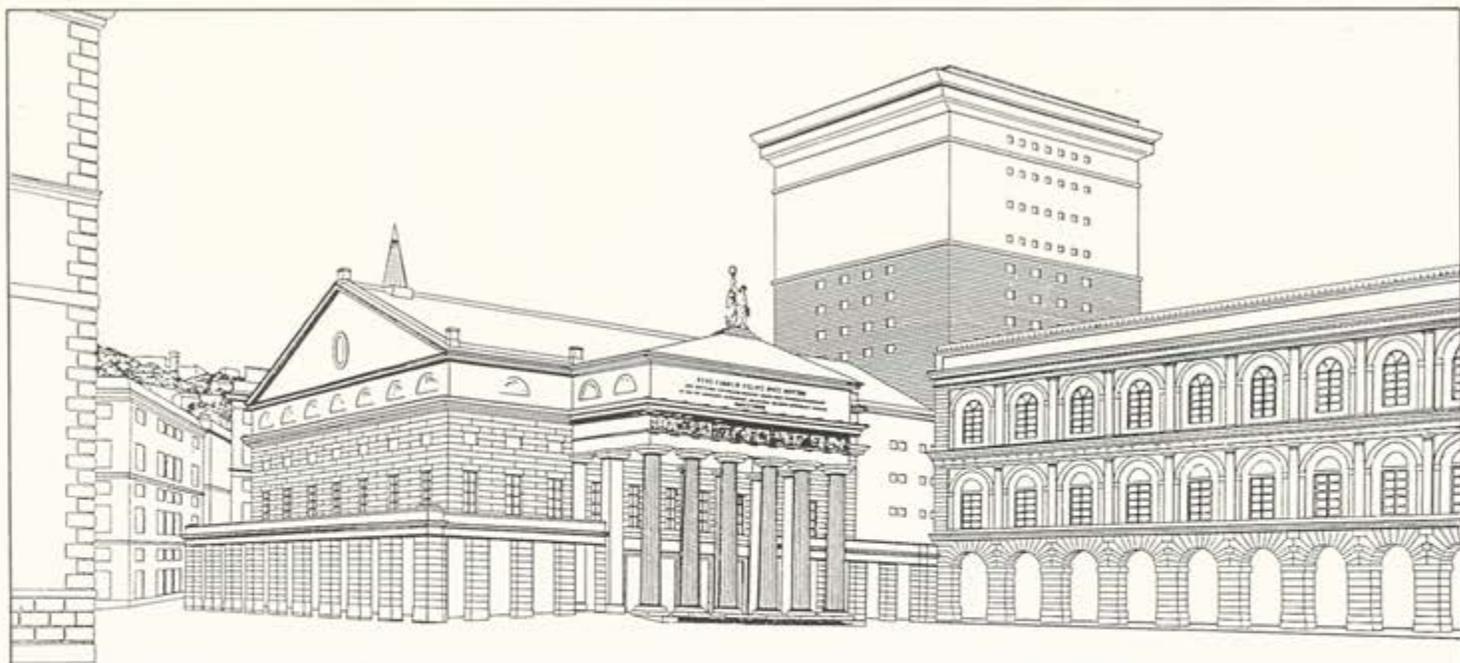
Sede del
PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA

In collaborazione con **MARTINI & ROSSI**



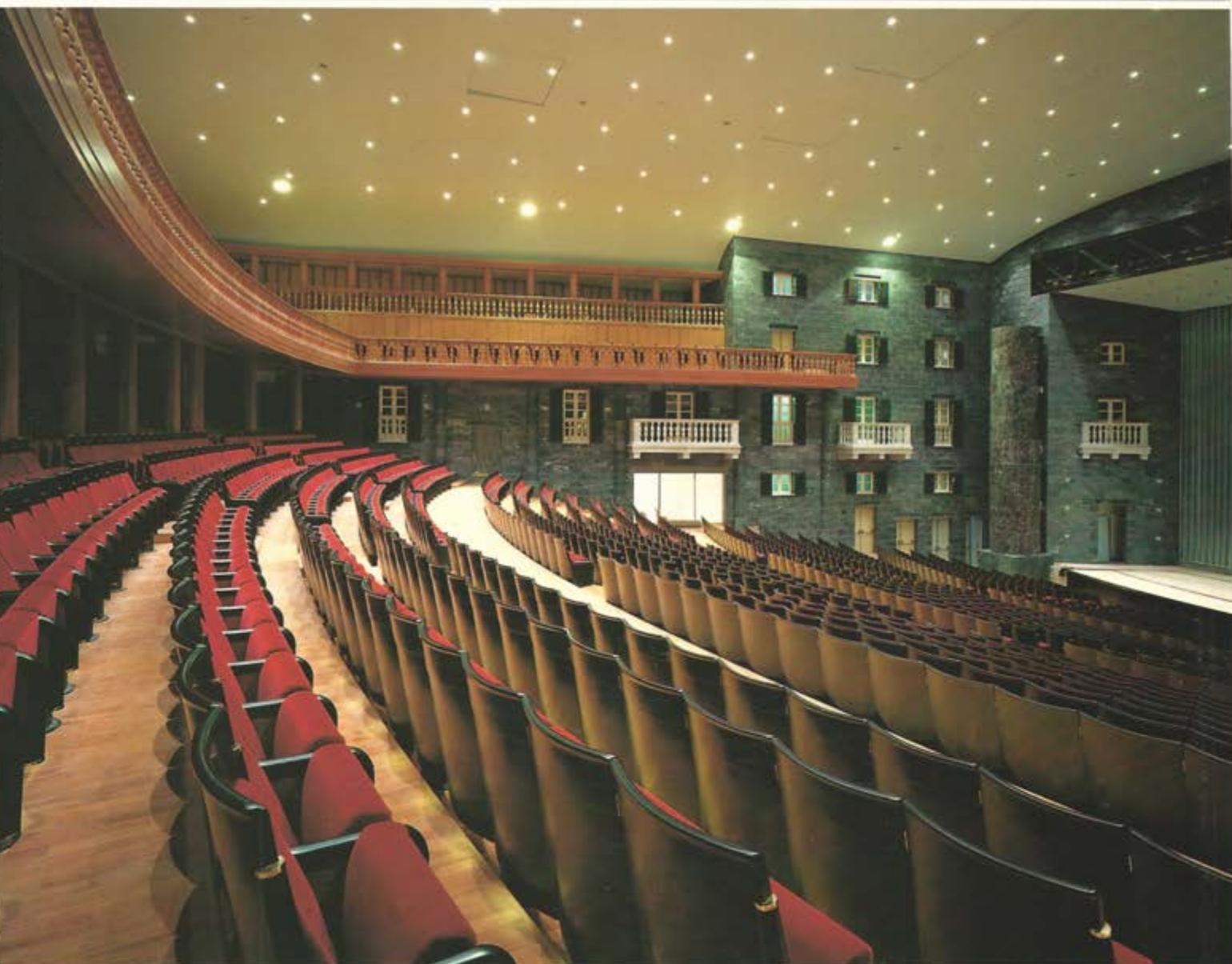
Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO



Nuovo Teatro Carlo Felice - Genova

Progettisti: Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Angelo Sibilla, Mario Valle Engineering



Poltrone per teatri e cinema.
 Poltrone e tavoli per sale congressi.
 Sedute per spazi collettivi e polivalenti.
 Sedute per impianti sportivi e arredo urbano.

Theatres and cinema seating.
 Seating and tables for conference rooms.
 Community and multi-purpose space seating.
 Seating for sports centres and urban furnishing.

destro

Destro spa
 Via Marco Polo, 11
 35020 Albignasego (Padova)
 Telefono: 049/680.700 R.A.