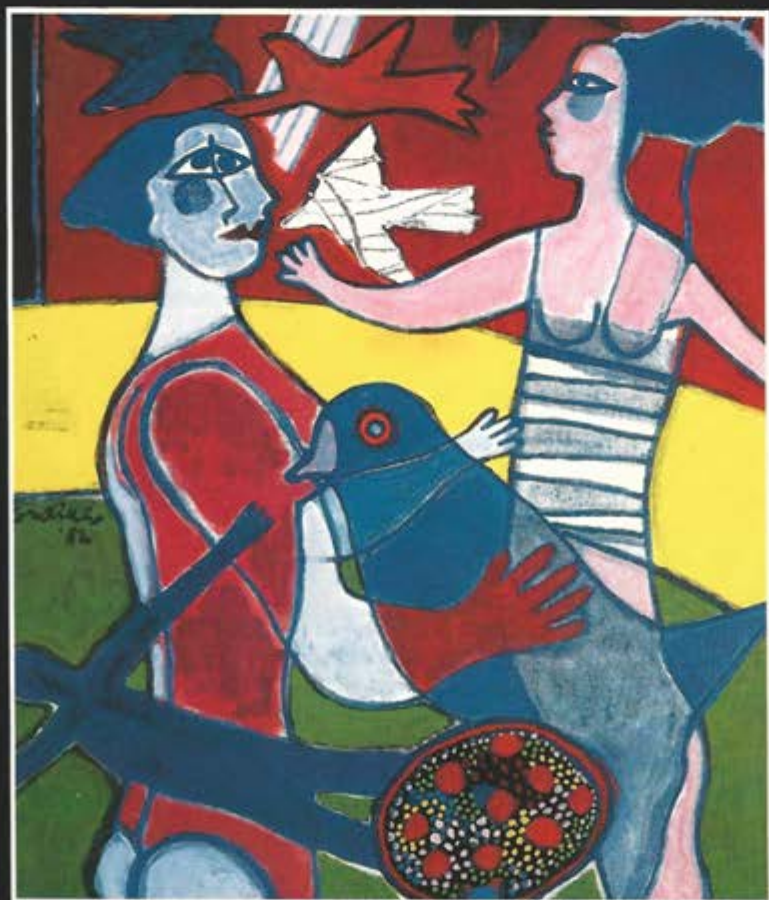


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



**TESTI: DIALOGHI DI ANIMALI, INEDITI DI STEFANO LANDI
PIRANDELLO - PROCESSO A TARTUFO, DI SERGIO RAGNI, PREMIO
VALLECORSI - IL NOSTRO VIAGGIO, UN ATTO DI NILO NEGRI**

**LE PROVE APERTE DI LAVIA PER ZIO VANIA: PARLANO GLI
STUDENTI CHE HANNO PARTECIPATO ALL'ALLESTIMENTO**

**KRAUS-RONCONI: L'ARTE NON HA PREZZO O SI È SPESO TROPPO? - STATO DEL
TEATRO IN ITALIA: LA PAROLA AL MINISTRO TOGNOLI - C'È UN FUTURO PER IL
TEATRO PUBBLICO? - LA "LINEA FONTANA" ALLA SCALA: MANAGERIALITÀ, EUROPA**

**GOLDONI 1993: PREPARATIVI PER IL BICENTENARIO - PATRIZIA ZAPPA MU-
LAS, RITRATTO DI UN'ATTRICE INQUIETA - RIVINCITA DELLA RADIO DOPO
IL "FESTINO" TV - VINCENZO CONSOLO: IL MIO OMAGGIO AL PICCOLO**

**La ricerca registica di Sandro Sequi - Ricordo del frondeur Enzo Ferrieri - Al Teatro delle
Moline di scena la psicopatologia - Il punto su Milano Oltre - Nuova scena inglese: Charlot-
te Keatley - Il convegno pirandelliano di Agrigento - Chi ci ha lasciato: Dürrenmatt, Kan-
tor, Giannini, Tognazzi, Rascel - Giacchieri al Festival di Benevento - Critiche - Biblioteca**

**Alberti - Angeli - Battistini - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - Calendoli - Cannella - Caretti - Consolo - Esposito - Faggi - Giannachi - Giovannelli
- Groppali - Grossi - Gunnella - Infante - Leoni - Lucchesini - Mellili - Messina - Negri - Pensa - Pozzi - Puppa - Quattrini - Rigotti - Rose - Strehler**

RICORDI

videotel

**Il primo servizio interattivo
a sole 7000 lire al mese
per avere 1500 servizi
direttamente a casa vostra**

Ecco alcuni esempi:



Per fare prenotazioni o acquisti
senza muoversi da casa



Per conoscere nuovi amici



Per scoprire nuovi ristoranti



Per trovare l'idraulico più vicino

Se avete il telefono dovete avere VIDEOTEL, un servizio telematico semplice ed economico, attivo attraverso la rete del telefono, per ricevere e trasmettere in tempo reale una ricca gamma di informazioni (oltre 1500 servizi!). Il grande vantaggio di Videotel è l'interattività. Videotel, infatti, fornisce non solo informazioni ma consente di dialogare in diretta con altri utenti e, se necessario, anche di stampare le pagine video. Videotel è anche economico: noleggiare il Videotel costa solo 7000 lire al mese, si ritira presso gli uffici Sip o lo si può richiedere direttamente al 187.

videotel 

FACILE DA USARE MERAVIGLIOSO DA SCOPRIRE

GRUPPO IRI-STET



HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Bamu, 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 Cannela, Antonella Esposito, Natalina Fracasso, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Paolo Belli, Giuseppe Bellini, Elena Benaglia, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armino Bioa, Andrea Bisicchia, Paolo Bogo, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Fabrizio Caleffi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Anna Colombo (servizi fotografici), Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Elisabetta Dente, Lidia d'Espinosa, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalla Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garnerò, Armand Gatti, Francesca Gentile, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyes, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancinotti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Antonella Melilli, Nuccio Messina, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Sergio Perosa, Luigi Piovani (iniziative speciali), Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna San Cristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresini, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Luca Valentino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Karin Wackers, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, 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 - L'autonomia, l'amicizia	2
SOCIETÀ TEATRALE - La condizione del Teatro. Una riflessione del ministro - Carlo Tognoli	3
KRAUS-RONCONI - Primo bilancio artistico di <i>Gli ultimi giorni dell'umanità</i> al Lingotto di Torino - L'arte non ha prezzo o Ronconi ha speso troppo? - Ugo Ronfani, Silvia Borromeo.	5
INTERVISTA - Ecco la «linea Fontana» per il Teatro alla Scala - La nuova biglietteria elettronica del teatro scaligero - Fabio Battistini, Daniele Leoni	10
AUDIOVIDEO - Scene immateriali - Carlo Infante	15
SOCIETÀ TEATRALE - C'è un futuro per il teatro pubblico - Nuccio Messina, neo presidente dell'Associazione Stabili Pubblici	16
RADIO TEATRO - Rivincita della Radio dopo il «festino» TV? - Antonella Esposito	18
MAESTRI - Un centenario: Enzo Ferrieri, «chierico» che non ha tradito - Enzo, un frondeur - Ugo Ronfani, Emilio Pozzi	20
EXIT - Coloro che ci hanno lasciato: Friedrich Dürrenmatt, Tadeusz Kantor, Ettore Gianini, Ugo Tognazzi, Renato Rascel, Delphine Seyrig - Furio Gunnella, Giovanni Calendoli, Fabio Battistini, Domenico Rigotti	23
FESTIVAL - L'autunno teatrale milanese: un Festival che potrebbe andare «oltre» - Il National Theatre inglese a Milano - Livia Grossi, Maggie Rose	27
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	29
LABORATORIO - Ritratto di Zio Vania come attore-regista: con gli studenti alle prove della <i>pièce</i> di Cechov diretta e interpretata da Gabriele Lavia - Paolo Puppa e i venti allievi dell'Università e dell'Accademia di Belle Arti di Venezia che hanno partecipato all'allestimento dello spettacolo al Teatro Goldoni	30
ANNIVERSARI - Cominciato il viaggio nell'arcipelago Goldoni - Carmelo Alberti	40
SCRITTURA - Il grande Regista: omaggio al <i>Piccolo</i> di un siciliano di Milano - Vincenzo Consolo	41
LABORATORIO - La triade di Sandro Sequi: analisi di una ricerca registica coerente - Enrico Groppali	42
PSICOTEATRO - Il copione segreto della psicopatologia: Luigi Gozzi e il Teatro delle Moline di Bologna - Paola Daniela Giovannelli	44
AUTORI - Charlotte Keatley, una voce nuova nel Teatro britannico - Gabriella Giannachi	47
ATTORI - L'educazione teatrale di un'attrice «inquietata»: conversazione con Patrizia Zappa Mulas - Ugo Ronfani	50
RITORNI - <i>Dialoghi di animali</i> : inediti di Stefano Landi - Inquietudini, fervori e consolazioni di Landi: profilo critico e biografia - Quando al Piccolo Teatro Landi ridiventò Pirandello - Con testimonianze di Siro Angeli e Giorgio Strehler	56
TESTI - <i>Processo a Tartufo</i> , inchiesta teatrale in due parti di Sergio Ragni, Premio Vallecorsi 1990 - Con una presentazione critica di Carlo Maria Pensa, una scheda sull'autore e una cronaca del Premio Vallecorsi - Disegni originali di Saverio Terruso - <i>Il nostro viaggio</i> , un atto di Nilo Negri - Con una presentazione di Carlo Maria Pensa, una scheda sull'autore e una testimonianza di Claudio Bigagli	70
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	102
BIBLIOTECA	116
IN COPERTINA - <i>Jeux d'été</i> di Corneille. Courtesy Prospettive d'Arte	

L'AUTONOMIA, L'AMICIZIA

1991: *Hystrio* è entrato nel quarto anno di vita e nel secondo dell'accordo editoriale con la Ricordi & C.

La rivista era nata per riaffermare la dignità e il ruolo del lavoro teatrale nella società civile, favorire l'unione delle forze riformatrici della scena italiana, affermare l'esigenza di regole di buongoverno e di autonomia artistica nel rigore delle pratiche gestionali e oltre le forme di un assistenzialismo sterile.

Senza illusioni — perché lo scenario era (e rimane) confuso, e ogni istanza di rinnovamento deve fare i conti, anche nello Spettacolo, con interessi di bottega e interferenze che poco o nulla hanno a che fare con il Teatro come arte e cultura — *Hystrio* ha cercato di essere fedele a questi chiari principi.

Ed ecco in questi tre anni — con il concorso di amici disinteressati e preziosi, che si sono riconosciuti nella linea della rivista — un allinearsi di temi, riflessioni e proposte sulla cui coerenza e sulla cui utilità un'attenzione diventata confortevole consenso ha portato testimonianza: dimensione europea degli scambi teatrali non limitata a preordinati «cartelli» di rappresentanza; attenzione ai segnali di un recupero della funzione sociale del teatro provenienti dall'Est; sostegno di una drammaturgia nazionale emergente anche se negata; denuncia dell'inerzia degli Stabili davanti ai problemi della ricerca, del repertorio contemporaneo e del ricambio del pubblico; appoggio alle iniziative (ancora frammentarie e insufficienti) intese a normalizzare finanziamenti,

produzione e distribuzione degli spettacoli; richiesta di una migliore selettività nell'allestimento di rassegne e festival; rivalutazione delle competenze degli esperti. E via dicendo.

Il discorso continuerà. Non ci lasceremo scoraggiare né dalle intermittenze delle istituzioni e degli organismi preposti al governo del teatro (volontà riformatrice e capacità programmatrice sono, in questo Paese, a bassa frequenza), né dalle manovre dilatorie di quello che abbiamo chiamato il «partito sommerso» che si oppone ad una regolamentazione legislativa della questione teatrale.

Ma perché il discorso continui occorre che non venga meno, ed anzi si rafforzi, il concorso di collaboratori, abbonati, lettori. È un concorso che *Hystrio*, dal canto suo, deve meritarsi. In due modi. Anzitutto, rendendo anche più incisivo il discorso sul buongoverno del teatro. Poi, migliorando ulteriormente la diffusione della rivista attraverso i punti di vendita dell'editore e quelli delle librerie e delle edicole convenzionate, nonché cercando di ovviare quanto più possibile ai ritardi che talora si riscontrano nella distribuzione.

Questi impegni giustificano, noi pensiamo, la richiesta — che rivolgiamo a tutti i lettori, nonché a quanti operano all'interno della società teatrale — affinché diano il loro personale, diretto contributo alla campagna di abbonamenti 1991.

Gli abbonamenti, infatti, sono la garanzia dell'autonomia di *Hystrio*, e il suggello della nostra amicizia.

UN INTERVENTO DEL MINISTRO DELLO SPETTACOLO

TOGNOLI: UNA RIFLESSIONE PER IL TEATRO DI DOMANI

In attesa del necessario assetto legislativo bisogna cominciare a modernizzare criteri di produzione e di gestione e, senza dimenticare che il Teatro non è solo merce ma anche comunicazione artistica con una sua insostituibile specificità - L'intervento pubblico dovrà rispondere a criteri di specializzazione e di rigore - Chi è chiamato a giudicare sulla qualità può sbagliare, ma non esprimere giudizi è un errore anche più grosso.

CARLO TOGNOLI

Con questo articolo — che volentieri pubblichiamo — il ministro per il Turismo e lo Spettacolo, on. Carlo Tognoli, fa il punto sulla situazione del Teatro di Prosa in Italia. La situazione bellica nel Golfo ha consigliato di rinviare alla data dell' 11 marzo il convegno che, sui problemi della scena italiana, era inizialmente previsto per l' 11 febbraio a Milano, promosso dal ministero dello Spettacolo e dal Comune del capoluogo lombardo. Anche se l'incontro è rinviato, le riflessioni del ministro conservano tutta la loro attualità, e offrono utili elementi di analisi e di discussione.

Al teatro italiano non mancano certo le occasioni per discutere di se stesso e del proprio andamento, per valutare aspetti specifici della sua attività e proporsi ipotesi di lavoro futuro. È anche vero però che nella nostra società gli avvenimenti si rincorrono freneticamente e lo stato delle cose, pertanto, muta con altrettanta rapidità a volte quasi indipendentemente dalla volontà dei singoli, e che quanto poteva apparire motivato in un senso o in un altro non molto tempo addietro, è mutato sotto i nostri occhi e presenta prospettive e esigenze diverse.

Tale considerazione, che credo valga anche per un'arte antica come il teatro, ci indurrà a promuovere, insieme al Comune di Milano, un convegno che faccia il punto sulla situazione non appena il contesto internazionale lo consenta. Tale convegno

è opportuno in un momento in cui le ben note difficoltà della finanza pubblica impongono, ancora più che in passato, una razionalizzazione del quadro complessivo (che qualora non avvenisse colpirebbe soprattutto il lavoro artisticamente più qualificato), e in un momento in cui, se non vi saranno avvenimenti impreveduti, si potrà finalmente iniziare il dibattito parlamentare su quella legge che il teatro italiano attende da decenni.

LEGGI DI MERCATO E QUALITÀ

Del resto, la stessa parola razionalizzazione impone una prima riflessione, i singoli teatri e il teatro italiano nel suo complesso sono certo aziende, ed è anzi auspicabile che si organizzino sempre più come tali. Occorre però aver presente che sono aziende molto particolari il cui scopo non è solo e semplicemente quello di confezionare prodotti e venderli. Il teatro, cioè, non è merce, o non è solo merce, essendo soprattutto, io credo, comunicazione artistica, e — per quanto si sia evoluto nei secoli — tale rimane, mantenendo una sua specificità che lo rende insostituibile. Le «aziende» che lo producono credo allora debbano «modernizzarsi», senza però perdere quel carattere di artigianalità che al teatro è peculiare. Razionalizzare non significa quindi mettere in moto un processo punitivo che penalizzi chi non si mette al passo di un tempo in cui le leggi del mercato sembrano sovrastare ogni altra forma di regolamentazione; né, del resto, può



significare accogliere tutto l'esistente che non abbia precisa qualificazione. Bisogna invece mettere in moto una riflessione profonda che deve servire a molti scopi, consentire a chi già lavora bene di lavorare meglio, individuare tra i più giovani quelli che più meritano premiando le loro vocazioni e garantendo sia il ricambio che la pluralità delle espressioni, cercando — al fondo di tutto questo — di valorizzare la qualità, unico elemento che può (rin)saldare il legame del teatro con il pubblico e, più in generale, con la società.

IL DISCORSO FATTO A TAORMINA

Del resto, la stessa qualità è e sarà argomento di discussione, dal momento che a questo tema è connessa l'eterna domanda: chi giudica la qualità?

Nella scorsa estate, a Taormina, ho proposto una riflessione su questo specifico tema e ritengo che la discussione debba essere ripresa. Come ovvio, siamo aperti ai contributi che verranno su questo come su altri temi, ma riteniamo che non si possa semplicemente agitare lo spauracchio di questa domanda, concludendo che non vi è né vi può essere risposta, dal momento che tale atteggiamento, alla fin fine, non serve ad altro che a lasciare tutto intatto, con la pigrizia, la lentezza e diciamo pure la complicità che il correre degli avvenimenti non rende più possibile. Può certo accadere che chi giudica commetta errori, ma è errore ancora più grosso quello di non assumersi le responsabilità di giudicare, o di farlo senza dirlo.

Più in generale, credo comunque che si debba fare uno sforzo per rendere sempre più preciso e più specifico l'intervento pubblico in materia e credo che la mano pubblica debba dotarsi degli strumenti necessari a questo scopo (la riflessione fatta a

Taormina sul tema dell'«autorità» nasceva proprio da questa esigenza).

È altresì evidente che si devono fornire contestualmente tutte le garanzie necessarie a testimoniare che un intervento pubblico sempre più specializzato non nasce, non si motiva e non si esercita con la volubilità e l'arbitrarietà.

In questi mesi abbiamo agito, ci sembra, seguendo questi criteri di specializzazione precisamente motivata.

STATUTO DEI CIRCUITI PUBBLICI

Siamo intervenuti a favore del teatro pubblico ma non in maniera indiscriminata, chiedendo al teatro pubblico di specializzare a sua volta il proprio lavoro, e lo abbiamo fatto proponendo uno statuto che, fatte salve alcune specificità di ciascuno, sia unico per tutti e consono a quelle che crediamo essere le responsabilità del teatro pubblico.

Nelle prossime settimane, affronteremo con analoga metodologia il tema nello Statuto per i circuiti pubblici.

Per «razionalizzazione» e «qualificazione» dell'intervento pubblico si intende quindi un processo molto articolato, all'interno del quale l'intervento specificamente finanziario costituisce solo una parte di un lavoro ad ampio raggio. □

CRONACHE

ROMA - I CONTRIBUTI PER LA PROSA. Una circolare ministeriale da emanarsi entro marzo, dovrebbe regolare anche quest'anno l'erogazione dei contributi alla Prosa per la stagione '90-'91. A meno che, analogamente a quanto accaduto per il Cinema, il Parlamento non decida di passare in tempi brevi all'approvazione per la legge per il Teatro: ipotesi per altro poco probabile nella presente situazione.

Alla circolare, da parte di alcuni, si muovono due obiezioni. La prima: un appesantimento degli adempimenti tecnico-amministrativi per essere ammessi ai contributi. La seconda: il quasi dimezzamento degli assistiti del Teatro, che scendono da 700 a 400. Ha risposto il direttore generale del ministero, Carmelo Rocca, osservando che, 1) le condizioni richieste per accedere agli aiuti debbono garantire corrette gestioni delle imprese e il buon uso delle risorse pubbliche e, 2) la riduzione degli ammessi ai benefici non mira a determinare situazioni di crisi ma a scoraggiare troppe iniziative che non garantivano livelli sufficienti di qualità. Comunque, dai nuovi orientamenti ministeriali esce rafforzata (in senso relativo s'intende) la presenza dei Teatri Stabili, quelli pubblici in specie. Ciò che sappiamo sulla bozza degli stanziamenti (che dev'essere ancora completata per quanto concerne i festival, l'esercizio teatrale e la promozione) lascia prevedere un incremento generale delle sovvenzioni, in certi casi anche del 10 per cento. Sono, in totale, 2 miliardi e 560 milioni in più.

Anche se l'Associazione dei Teatri Stabili considera che la strada da percorrere è ancora lunga, si riconosce che il ministro Tognoli ha tenuto fede all'impegno di valorizzare il ruolo culturale e sociale della scena pubblica.

Incrementi notevoli si prevedono per lo Stabile di Torino, il Piccolo di Milano, lo Stabile di Genova e di Catania, l'Audac di Perugia e l'Ater, seguiti dal Teatro Biondo di Palermo (funestato da due incendi di natura sospetta), il Centro Teatrale Bresciano e lo Stabile dell'Aquila. □

In questa pagina, il ministro onorevole Carlo Tognoli.

GLI ULTIMI GIORNI: PRIMO BILANCIO (ARTISTICO)

KRAUS: HA FUNZIONATO IL MECCANO DELLA MEMORIA

Ronconi ha dominato sia il testo «marziano» dell'austriaco che lo spazio sterminato del Lingotto - Nel trompe l'oeil di un feuilleton d'epoca è esplosa la carica anarchica di una denuncia spietata della stupidità della guerra - Le interpretazioni di sessanta attori in quattrocento ruoli.

UGO RONFANI

Da un dramma sterminato, destinato ai marziani secondo l'autore — stiamo parlando di *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus (1874-1936) —, Ronconi è riuscito a trarre uno spettacolo ordinato, coerente e, quel che più conta, di sicuro impatto sul pubblico. Il fantastico meccano della memoria montato nell'immensa sala presse della Fiat Lingotto — cattedrale sconosciuta della metallurgia, trasformata per l'occasione nel più grande teatro del mondo — ha funzionato senza intoppi. Da credere che Ronconi — come Von Karajan per la musica — abbia in testa un computer con cui programma le infinite variabili di un'opera d'arte. Onore al merito: alle 0,33 del 30 novembre, dopo la storica «prima» (abbasso l'enfasi, ma l'aggettivo ci vuole), i 600 spettatori del *Tout Théâtre* e della Torino che conta hanno scandito 7 minuti di applausi, i 60 attori hanno applaudito il pubblico, i 70 tecnici hanno applaudito gli attori che li hanno a loro volta applauditi, Ronconi aveva il gorgoglio e insomma non s'era più vista da anni una tale festa dell'emozione teatrale.

Il trionfo si è ripetuto alla seconda rappresentazione, cui ho assistito per «scrupolo professionale», apprezzando la rifinitura e l'amalgama raggiunte dopo il rodaggio. Se sui 5 miliardi di spesa ci sarà polemica (come lascia supporre qualche mugugno di retrovia), essa si smuserà davanti all'importanza dell'evento.

È provato così — non spiaccia agli antironconiani — che non c'è impresa, per temeraria che sia, in grado di resistere all'intelligenza critica di Ronconi, alla sua capacità di essere insieme artista e manager. Anche stavolta l'architetto del palcoscenico non ha soffocato il poeta della scena; il meccano di questo Kraus post-positivista è rimasto appeso alla mongolfiera di Cyrano de Bergerac (destinazione Marte, non la Luna...) o, se preferite, era ancora dotato delle ali dell'ippogrifo di Orlando.

Sembra strano, ma tra i pilastri e le capriate del Lingotto, in mezzo allo sferragliare di locomotive e vagoni, auto d'epoca, autocarri militari, obici e cannoni, sulle rotaie che delimitavano le controcene laterali, o sui carrelli mobili della navata centrale e delle campate Nord-Sud, mi è parso di assistere ad uno spettacolo (acusticamente perfetto), che obbedisce ai canoni dell'opera lirica: uno strumento orchestrale dove si mescolavano ticchettii di *linotypes*, rombi di guerra e *pot-pourri* viennesi, una partitura vocale con assolo frementi, duetti concitati, cori rauchi venuti dalle strade. Nel tremendo corpo a corpo con le quasi 800, magmatiche pagine del testo di Kraus — che si configurano come un sarcastico *collage* di quello stupidario universale ch'è sempre la propaganda di guerra — Ronconi ha messo a partito la sua esperienza di regista d'opera. Há potuto così dominare il «mostro», evitare le trappole del *feuilleton* naturalistico, del teatro epico alla Brecht o della *pièce*-documento, per svelare quello che *Gli ultimi giorni* è nella sua essenza: delirio profetico di un nichilista, pratica magica per esorcizzare l'apocalisse, metafora vemente della ricorrente follia dell'annientamento.

Kraus aveva già percepito ciò che viviamo oggi nell'irrealtà massme-



diatica della crisi del Golfo: il tremendo potere distruttivo dell'alleanza fra parola e arma. La violenza della guerra si alimentava — ai suoi occhi di lettore della *Neue Freie Presse*, dalla quale ricavò la sua «antologia degli orrori» — con il linguaggio canagliesco della giornaleggiata ammantata la carneficina dei colori del patriottismo e dell'epopea. Auscultatore maniacale del linguaggio vizioso della stampa, egli concepì in dieci anni *Gli ultimi giorni* come la tragedia — che il sarcasmo tramutò in nera farsa — di quella che chiamò la «triplice alleanza delle T: inchiostro (*Tinte*), tecnica (*Technik*) e morte (*Tod*). Avevo temuto che l'«ossessione acustica» sottesa all'opera (quel grido ricorrente sulla pagina e al Lingotto, «Edizione straordinaria!», degli strilloni annunciianti il quotidiano tripudio per la guerra) fosse introiettata in un partito preso «visualistico» dal regista. Ronconi, invece, ha provvidenzialmente salvato i grandi snodi dialettici del testo, quelle diatribe che il Criticone, doppio di Kraus, scambia con l'Ottimista (interpretati superbamente da un Massimo De Franco-vich e da un Luciano Virgilio che sono stati i veri trionfatori della serata). E ha dato rilievo espressionistico alle unghiate satiriche del testo con una miriade di scene di contorno.

Il *decoupage* dei 5 atti in 20 scene e la frantumazione di queste in una lunghissima serie di episodi che per 3 ore e quaranta (lo spettacolo

Ronconi: Torino meritava un evento eccezionale

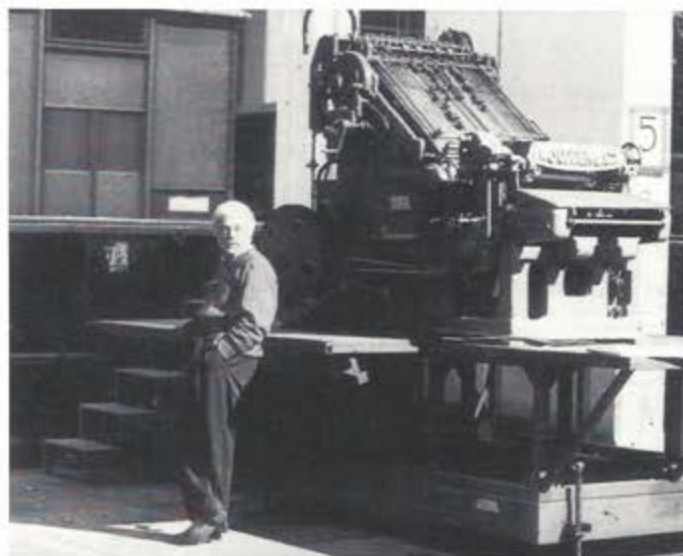
LUCA RONCONI

Io sono un moralista. E allora dirò prima di tutto che mi scandalizzo se un teatro pubblico paga un attore due milioni a recita, non se fa un'operazione culturale. Aggiungerò poi che di quei cinque miliardi soltanto una parte (un po' più di due e mezzo) è spesa dallo Stabile: il resto arriva dagli sponsor, che per la prima volta sono intervenuti in modo davvero massiccio in un'operazione teatrale: con denaro o con materiali. La Fiat, oltre alla disponibilità del Lingotto, ci ha dato una cifra che si avvicina al miliardo. Il Gruppo Glt ha fornito i costumi, le Ferrovie dello Stato i vagoni di scena. Una quantità davvero impressionante di enti pubblici e privati è intervenuta in modi diversi. Vuol dire che hanno creduto in quello che stavamo facendo. E allora era necessario dare una risposta grande. Non potevamo ricambiare la città, che ha investito molto di questa operazione, con uno spettacolo tradizionale, magari ben fatto, ma normale. Qui ci voleva l'evento. Che potrà non piacere, ma che sarà evento in ogni caso. Uno spettacolo di qualità non ci bastava, volevamo di più, il non-teatro. Un altro Pirandello, un altro Goldoni non avrebbero dato nulla alla città, non ci sarebbe stato nessun ritorno di immagine. Mentre così si è parlato di Torino in tutta Europa. Inoltre lo Stabile ha un bilancio e non l'abbiamo sforato. Non una lira è stata sprecata, il denaro non è andato in bellurie o in decorazioni. Qui non corrono paghe vertiginose, e lo spettacolo non è stato fatto per speculazione: produciamo meno, ma ne vale la pena. Questo è uno dei compiti del teatro pubblico: avere capacità propositiva oltre che produttiva, creare dibattito, sollecitare gli intelletti.

È inutile che continuiamo a lamentarci per la piattezza della prosa in Italia, se poi accogliamo ogni novità con queste riserve. Io vorrei far capire che ci sono consuetudini teatrali consolidate dalle quali si può uscire. Molta di quella che adesso è consuetudine era un tempo trasgressione, anche i *Sei personaggi* di Pirandello sembravano impossibili da mettere in scena negli Anni Venti. *Gli ultimi giorni dell'umanità* non si sarebbero mai realizzati secondo tradizione perché lo spettacolo poteva durare quarantotto ore, cinquantasei, settanta, chissà... Si doveva cercare un'altra via, con uno spazio particolare: un palcoscenico era ridicolo. Ecco il Lingotto, quindi, con la sua sala presse: ne abbiamo usato circa un quarto, che è già qualcosa come dieci palcoscenici. Così potevamo rompere l'unità d'azione: l'azione si frantuma, si divide, diventa contemporanea in sequenze diverse. □

Francovich e Virgilio; ecco le grandi dame di Ronconi: Annamaria Guarnieri, nel ruolo divorante della Shalek, Jeanne d'Arc al fronte che erotizza la carneficina fino all'isteria; Marisa Fabbri, bionda matrona patriottica smaniosa di generare soldati; Claudia Giannotti, ambiziosa, satanica moglie del consigliere di corte Schwarz-Gelber; una Galatea Ranzi ormai ronconiana dalla testa ai piedi, fidanzata *tré pida*, effeminato generale e voce marziana annunciante l'Apocalisse. Ecco, superbi per dedizione e sicurezza, Lino Troisi, consigliere di corte, ministro e generale; Ivo Garrani, tutto militaresca tronfiaggine, Piero di Iorio in ruoli truci e stralunati, Mario Avogadro di sempre giusta, tagliente presenza, e Roberto Accornero, Massimo Popolizio, il veterano Franco Mezzera, il vigoroso Carlo Montagna, un Virgilio Zernitz in rottura coi ruoli goldoniani.

Il meritato riconoscimento lo hanno avuto tutti e sessanta nella scena finale della cena macabra al comando di Corpo d'Armata: un banchetto di cadaveri con i cadaveri, nel crepuscolo del mondo, fra tradotte di feriti e superstiti dei gas, dopo che il Criticone aveva pronunciato l'ultima raggelante requisitoria contro i popoli che «avevano ballato fino alla quaresima nel grande, tragico carnevale del '14-'18», già pronti a ricominciare. S'è scatenato un *pot-pourri* di Offenbach (adorato da Kraus) e gli attori sono arrivati, alti sui carrelli, cantando i *couplets* dei loro tragici, ridicoli destini: giusto, tremendo finale da operetta affinché il senso della follia della guerra risultasse più atroce sotto i travestimenti della derisione. □



ha sforato di quasi un'ora ma il pubblico, trasformato in attivissimo cacciatore di scene, non ha dato segni di stanchezza) si sono susseguiti al centro e nei quattro spazi laterali, talvolta anche in aria grazie all'uso di un paranco che ha consentito evoluzioni acrobatiche a Popolizio, alla Guarnieri o a De Francovich. La contemporaneità delle scene — acusticamente graduate con i microfoni — comportava effetti di ripetitività sfruttati per evidenziare l'ossessività del testo, sicché non credo che lo spettatore volenteroso abbia avuto problemi di comprensione dell'insieme. Le azioni sono state divise tra la Vienna del Ring, i caffè e i giardini, le chiese e le fabbriche, la Corte e i ministeri, gli ospedali e i tribunali, e i fronti di guerra, con le trincee e le linee del fuoco, in un crescendo parossistico, dove le coloriture del teatro espressionistico non scadevano mai nella semplificazione in grottesco del Kabaret.

Più di 400 ruoli — personaggi storici e di fantasia: ministri e cortigiane, camerieri e prostitute, artisti e banchieri, medici e bottegai, contesse e popolane; inoltre figure indicative di atteggiamenti o stati d'animo — hanno costretto i bravi, disciplinatissimi attori a trasformazioni continue. E bravi son stati tecnici e macchinisti, che fendevano la folla coi carrelli sui quali, poggiandosi a manubrii, sfilavano i personaggi, mentre le reclute delle scuole di teatro rappresentavano *reporters*, corrispondenti di guerra, fotografi, tipografi e strilioni: quanti tessevano ignari — «Edizione straordinaria!» — la rete delle menzogne, del tradimento dell'intelligenza, dell'esaltazione della violenza.

Dovrei evidenziare, a questo punto, singole interpretazioni nello straordinario concertato di attori, che del resto era al servizio di un ferreo disegno registico. Ma fra divise blu, cappotti grigioverdi, cappelli a cilindro e pipistrelli, *toilettes* di dame viennesi e grembiuli di popolane (consiglio che in Kraus scarseggia l'umanesimo poetico di Brecht, Ronconi ha dato spazio, sullo sfondo, al patetico populista, fino allo straziante idillio finale di una giovane coppia con maschera antigas), i grandi ruoli son saltati fuori. Ed ecco i già elogiati De

PRO E CONTRO IL MEGASPETTACOLO AL LINGOTTO

L'ARTE NON HA PREZZO O RONCONI HA SPESO TROPPO?

L'affaire dei miliardi (cinque?) investiti per Gli ultimi giorni dell'umanità ha suscitato polemiche - Altri hanno sostenuto che i risultati artistici hanno giustificato i costi - La gente di teatro interviene qui nel dibattito.

SILVIA BORRAMEO

ANDRÉE RUTH SHAMMAH (regista del Teatro Franco Parenti di Milano) - *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus è un capolavoro che per anni Franco Parenti e io abbiamo sognato di mettere in scena. Oltre che per le enormi difficoltà di impaginazione che il testo presenta, l'impresa fa tremare i polsi per i costi che anche il più «povero» allestimento trascina con sé, dovuti principalmente all'elevato numero di attori necessari e al necessario prolungato periodo di prove. Evidentemente Franco e io, o non ci abbiamo creduto così a fondo da dedicare corpo e anima al reperimento dei fondi necessari, oppure, cosa sinceramente più probabile, non ci abbiamo nemmeno provato, sapendo che era assolutamente impossibile che venissero riconosciute in Franco e in me le necessarie «qualità» per garantire agli eventuali sostenitori economici (pubblici o privati) il cosiddetto «ritorno d'immagine».

Luca Ronconi, da anni, è riuscito a costruire attorno a ognuno dei suoi spettacoli una tale aspettativa e un consenso tale da rendere possibili a lui, e direi solo a lui, il reperimento di una somma impensabile per chiunque. La Fiat, lo Stato, il Comune di Torino e tutti quelli che hanno contribuito a raggiungere la cifra di sei miliardi (perché questo sembra essere il costo finale), hanno sicuramente un'infinità di motivi validi che giustificano il loro investimento. È stato un'occasione il loro investimento. È stato un'occasione per gustarci un grande testo, pur lasciando insoluta la contraddizione tra la terribile causticità dell'autore e il fatto che, per veder rappresentata la più terribile delle sue fatiche, fosse stato necessario il più largo consenso.

GASTONE GERON (critico teatrale) - A parte che i quattro miliardi di cui si è parlato pare che siano diventati sei e, in sede di consuntivo, non mi meraviglierei che diventassero nove, raddoppiando così la cifra inizialmente indicata, ritengo che effettivamente una dimostrazione così dispendiosa possa senza dubbio alimentare qualche perplessità. Mi si obietterà che esistono degli sponsor, non ultima la Fiat, che colmeranno parti rilevanti dei costi.

È vero che in un certo senso l'arte non ha prezzo, ma ha un sapore di sfida la spesa di un'ingente somma di denaro destinata a non avere sviluppo di pubblico. Non c'è proporzione tra l'entità dei costi e la fruibilità da parte di un numero ridottissimo di spettatori non soltanto perché lo spettacolo è ovviamente intrasportabile, ma anche perché i mille posti previsti al Lingotto hanno rischiato di ridursi della metà della metà per motivi di sicurezza.

NUCCIO MESSINA (Presidente dei Teatri Stabili) - L'evento Kraus-Ronconi realizzato dal Teatro Stabile di Torino con un impegno economico e organizzativo insolito per i bilanci di spesa della

È giusto ritenere che l'Arte non ha prezzo? E che i cinque miliardi spesi da Luca Ronconi per la realizzazione del suo ultimo spettacolo, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, non devono suscitare perplessità o inquietudine? Anche se il megaspettacolo è rimasto in scena all'ex stabilimento, il Lingotto di Torino, solo quattro settimane, senza girare nessuna piazza italiana ed estera?

Considerato il periodo di austerità che sta attraversando il teatro italiano e il clima di incertezza causato dai tagli alla Finanziaria, i costi dell'operazione ronconiana non sono tali da sconcertare o irritare quanti devono fare dipendere la loro attività da modesti contributi pubblici? E infine un «megateatro» che giochi sulla simultaneità di tre palcoscenici e sulla presenza di 60 attori in centinaia di ruoli è ancora teatro o è contaminato da altri generi? E se sì, il fatto è positivo o no? *Hystrio* ha sottoposto queste domande ad alcune personalità dello spettacolo per sondare umori e reazioni a questo evento teatrale e imprenditoriale che rimarrà come lo spettacolo più atteso, amato ma anche avversato della stagione teatrale di quest'anno. La prova: a Milano, il baritono Giuseppe Zecchillo, segretario del sindacato Artisti lirici, ha presentato alla Procura della Repubblica milanese un esposto per chiedere di fare chiarezza sulla presunta spesa, ritenendola eccessiva. Se non altro, per le grandi aspettative che si sono create durante i preparativi. Abbiamo chiesto alle persone interpellate di esprimere il loro parere con serenità e chiarezza, non guidati dal gusto arido della polemica, ma per avviare un dibattito che offrisse spunti costruttivi.

L'inchiesta è stata condotta con la collaborazione di Claudia Cannella, Anna Luisa Marrè, Antonella Melilli e Valeria Paniccia.

produzione teatrale drammatica merita un esame articolato. Occorre anzitutto ribadire che quella teatrale è tra le discipline artistiche una delle più costose, in denaro ed energie, poiché alla sua costituzione concorrono varie componenti che richiedono l'uso di materiali eterogenei, la collaborazione di gruppi artigianali diversi, lunghe prove di preparazione e allestimento e ripasso da parte degli attori e delle squadre tecniche.

Il costo/valore economico principale dell'arte teatrale si esaurisce all'atto della sua creazione, costituendo, invece, per il suo fruitore (il pubblico) un costo relativo e contenuto. A differenza, per esempio, della pittura, che impegna una sola persona (o, tutt'al più i suoi allievi, spesso non retribuiti) e la spesa per le tele, i colori, gli strumenti di lavoro, ma diventa successivamente onerosa per il fruitore (l'acquirente) e può raggiungere, nel tempo, prezzi vertiginosi, trattandosi di creazione artistica durevole e commerciabile.

Vanno poi considerate in teatro, in modo differenziato da artista ad artista, le esigenze che il creatore (regista/scenografo/attore) denuncia per esprimere appieno la sua proposta geniale e renderla compiuta e ripetibile nell'arco temporale della durata della rappresentazione. Il problema non sta nella scelta degli artisti, ma nella loro capacità creativa e nei risultati che sanno garantire; non si può,

con riprovevole superficialità, parlare di megalomania, di sprechi, di puro inconsistente prestigio. È importante, invece, verificare che le scelte degli operatori e del loro lavoro siano difese e sostenute. Poiché i responsabili della produzione devono conoscere il metodo di lavoro degli artisti chiamati a dirigere i teatri o ad allestire gli spettacoli; devono avere coscienza dell'impresa che, con tali artisti, vanno ad affrontare ed essere capaci di portarla a termine, con volontà di difenderla. In tal senso, il comportamento del Teatro Stabile di Torino di fronte alla scelta fatta è stato ineccepibile.

ENZO MOSCATO (drammaturgo) - Carnevale e Quaresima, Spreco e Avarizia, Grassume e Anorexia, Vuoto e Pieno, Multitudine e Deserto, *Cleopatra* e *Umiliati e offesi*, l'Italico Teatro di Fine Millennio non sembra conoscere altra dialettica che quella del Tutto e del Niente, in stabile, proterva contrapposizione. C'è un «Arte» che non ha prezzo (e lo proclama) e ce n'è un'altra che non si apprezza, mancandole il minimo di sussistenza per proclamarsi e apparire. Le ragioni della disparità sono fisiologiche e pertanto politiche. L'iper sviluppo di una parte è connesso (e funzionale) alla debilitazione sempre più spettrale dell'altra. Inutile, e anche ingiusto, prendersela con i gusti e le idee di Ronconi. I guasti sono altrove. Dove?

Sbirciamo i costi, ma poi giudichiamo i risultati

PIETRO CARRIGLIO*

Diciamolo pure: gli spettacoli non dovrebbero girare. La scoperta dello spazio, cosa diversa dal contenitore teatrale, mette in discussione (finalmente) l'idea di teatro, liberandola da soggezione letteraria e accettando contaminazione e infezione di generi e linguaggi.

Quanto ai soldi: si potrebbe scrivere una storia dell'arte come storia di committenti (per Ronconi la Fiat) e di costi: Bernini era così geloso delle sue note spese da riutilizzarne il rovescio per scrivervi commedie; Pascal, come tutti sanno, vi annotava pensieri.

In una storia dell'arte che, sbirciando i costi, scruti poetiche, per una volta, in sede di poetica s'intende, conviverà ciò che è povero, e che in arte non è mai povero ma semplice, con ciò che è ricco; non gli si opporrà.

Non arte povera o arte ricca, quindi, ma scrittori asciutti, diceva Sciascia, e scrittori liquidi.

Non sono i costi infatti, a proposito di arte povera, ad articolare i linguaggi, la parola, ma è la parola che può scegliere di stare da sola o in compagnia.

Operazioni di scrittura, complesse o semplici; semplicità preferendo, solitarie, laboriose e senza costi quando si tratta di parola scritta; collettive, laboriose e costose quando si trasferiscono in scena.

Per essere precisi: con il suo pubblico (e il suo paesaggio) il teatro greco assumeva un significato architettonico e filosofico di proporzione, di punto di vista, di spazio e di vita oggi perduti.

Senza le feste (e le esecuzioni), Piazza Vigliena a Palermo da tempo ha smesso di essere l'ombelico del mondo, e soltanto agli studiosi è riservato il privilegio di leggere sui suoi cantoni la riproduzione dell'ordine elisabettiano, l'ordine della moderna tragedia; senza le feste, tanto più costose della fontana, la fontana di Piazza Navona ha acquistato un diverso significato, di manufatto destinato ai restauratori e ai turisti.

È l'effimero: valore assoluto nel rituale del teatro.

E qui entra in scena la Fiat, da buon committente dovrà farsi carico dei costi, ovviamente non sopportabili dallo Stabile: già fa discutere a cominciare da Hystrio, farà discutere sulla forma teatro pubblico, sul rapporto città-teatro, spazio-teatro; e anche sui bilanci degli stabili e sulla politica (e poetica) del teatro in Italia.

E sarà il maggior merito della Fiat e di Ronconi denunciare le contraddizioni. □

* Direttore artistico dello Stabile di Palermo

Vorrei essere un'abile chiromante per saperlo. Un po' qui. Un po' dovunque.

GIORGIO GALLIONE (direttore Teatro dell'Archivolto) - Di fronte alla domanda «È giusto ritenere che l'arte non ha prezzo, per cui 5 miliardi per Kraus/Ronconi non devono suscitare perplessità o inquietudini?», mi sento a disagio. La cifra è enorme e forse poco morale. Ma è troppo facile e automatico gridare allo scandalo. O essere stimolati a gridare allo scandalo solo in questo caso specifico. Molti teatri pubblici hanno bilanci (o deficit) miliardari, e anche se distribuiscono in più allestimenti cifre simili, ciò non toglie che i risultati scenici e lo spirito che li ha prodotti non possono essere ugualmente sospetti o irritanti tanto più se troppo spesso generano solo vuoto o inutilità o routine. Parlare di Ronconi (e di un'operazione di cui comunque so pochissimo) mi fa solo pensare al «resto» o al «tutto». E se poi fosse premiato come miglior spettacolo della stagione? Se Mahabarata fosse costato 4 miliardi dovrei comunque essere grato a Brook... E i più normali 400 o 500 milioni di «confezione» sono invece sempre leciti e utili e morali? Io comunque sono inattaccabile, felice e sereno: l'ultimo spettacolo del «mio» Archivolto è costato 20 milioni!! P.S. Se qualcuno trova zolfo per il teatro italiano, mi telefoni, sono disposto a fare falò.

TONINO CONTE (direttore Teatro della Tosse) - Sostenere che l'arte non ha prezzo è un luogo comune. A questo mondo tutto ha un prezzo, non solo nelle società umane, anche in natura. È invece lecito domandarsi chi deve stabilire il prezzo del

prodotto artistico e chi deve pagare questo prezzo. In campo teatrale le cose sono complicate dal fatto che chi acquista un biglietto, paga solo in minima parte i costi reali dello spettacolo che, come si sa, è ampiamente sovvenzionato dallo Stato, da enti pubblici o anche da privati. Quindi valutare schematicamente se è bene o male investire 5 miliardi per allestire lo spettacolo di Ronconi all'ex stabilimento Lingotto di Torino è insensato. Bisognerebbe sapere quanto è costato realmente allo Stabile, che significato ha usare una grande struttura industriale, quanti spettatori hanno potuto complessivamente assistere all'evento...

Mi domando infine perché si rifanno le pulci sempre alle stesse persone: Ronconi per gli sprechi, Carmelo Bene per gli scandali. Qui da noi si mormora che lo stabile di Genova per la messa in scena del *Tito Andronico* di Peter Stein abbia speso 3 miliardi e mezzo (quasi un terzo delle sue risorse stagionali) senza ottenere risultati artistici o di botteghino altrettanto clamorosi. E soprattutto senza aggiungere nulla di nuovo allo storico *Tito Andronico* di Aldo Trionfo costato a suo tempo come un normale spettacolo estivo di routine, ma rimasto nella nostra memoria come una pietra miliare della regia contemporanea.

ROBERTO TONI (direttore del teatro Niccolini di Firenze e vicepresidente dell'Eta) - Non credo che ci si possa scandalizzare: anzi, mi sembra un'operazione fondamentalmente corretta, non fosse altro perché il 50 per cento dei costi è stato assorbito da sponsor e da enti e istituzioni esterne allo stabile di Torino. Che, dal canto suo, ha investito legittimamente 2 miliardi e mezzo - 3 miliardi in uno spettacolo che ha richiamato l'attenzione di tutto

il mondo teatrale e culturale non solo italiano, promuovendo quindi, anche su scala europea, il nome dello Stabile di Torino (favorendo anche un processo di sprovincializzazione di quest'Ente). E c'è da considerare anche un'altro fatto: lo spettacolo di Ronconi non è stato solo un evento artistico di particolare rilievo, ma anche un importante investimento sotto il profilo della forza-lavoro, con duecento fra attori e tecnici impegnati per diversi mesi. Il che, certamente, non può non rialzare i costi e non contribuire a giustificare l'entità della spesa.

FULVIO FO (direttore artistico teatro Metastasio di Prato) - Senz'altro ci troviamo davanti a una spesa imponente. È una cifra che equivale più o meno al bilancio annuale di un teatro a gestione pubblica di medie dimensioni. Ma gli spettacoli di Ronconi costituiscono comunque un avvenimento, un qualche cosa di cui tutti parlano e che tutti vedono. E i risultati artistici possono anche essere clamorosi: un lavoro come *Il viaggio a Reims*, messo in scena a Pescara, secondo me, non ha prezzo, e giustifica la spesa di qualsiasi cifra. Certo, la realtà attuale è fatta di tagli, di economie, di mezzi limitati; ma se esiste un teatro stabile che, anche con l'aiuto degli sponsor, riesce ad avere a sua disposizione tanti soldi, io non posso che rallegrarmene.

ANTONIO ATTISANI (direttore del Festival di Santarcangelo) - «Non so quanto lo Stabile abbia ottenuto dalla Fiat per realizzare questo spettacolo ma, indipendentemente dall'ammontare, non capisco quale sia il motivo dello scandalo. Chi protesta per i costi di un'opera lirica? Il motivo di scandalo vero è che in un paese come l'Italia per il teatro si spende meno che altrove in Europa e questo poco viene gestito anche molto male perché quando si parla di tagli non si pensa mai a ridurre i finanziamenti alle grandi istituzioni che sprecano e spendono male il denaro pubblico, ma si pensa sempre di tagliare ai piccoli che tanto non protestano e fanno da capo espiatorio.

Quindi non vedo che male ci sia se uno Stabile riesce a reperire, per fare uno spettacolo straordinario nel quale oltretutto lavorano oltre cinquanta attori a paghe calmierate, i fondi da una società privata: è semplicemente il segnale dell'assenza dello Stato, della mancanza di un Ministero della cultura e della comunicazione, e del vuoto progettuale di una scena dominata dalle corporazioni e dalle partitocrazie. Perché non andiamo a valutare la produttività culturale dei nostri bei teatri lottizzati, sempre più vuoti (di senso) e sempre più indebitati? Prima di fare il contropelo a Ronconi, l'eccezione, perché non diamo un'occhiata alla normalità aberrante del teatro italiano?

PIERO RAGIONIERI (presidente, facente funzioni, del TST) - Sono orgoglioso dello spettacolo di Ronconi; questo è soltanto l'inizio di un'operazione che vuole proiettare Torino nel cuore dell'Europa, il TST gestisce un patrimonio di 16 miliardi l'anno ed è un'azienda sana, grande, con il bilancio in pareggio. Per l'evento Kraus siamo riusciti a far muovere tutta la città, dalle industrie, agli enti locali, alle banche. Torino ha risposto davvero bene, dimostrando di non essere una città che sonnecchia, ma di saper reagire brillantemente ai progetti stimolanti. E la risposta è ancora più significativa, se si tiene conto che non si tratta di una risposta facile: il nome di Kraus non è certo tra i più conosciuti. Accanto allo spettacolo ci sono state altre iniziative: in collaborazione con l'ambasciata austriaca una mostra su Kraus e, al Carignano, una tavola rotonda con germanisti italiani ed europei. Questa operazione ha portato a Torino molta più gente di quanta ne sia arrivata per i mondiali di calcio. Questo è il nostro modo di affrontare il '93.

FIORENZO GRASSI (direttore Teatro Porta Romana di Milano) - Credo che non si possa genericamente dire che l'arte non ha prezzo. Io sono portato a pensare che gli eventi artistici debbano essere guardati più per quello che producono che per quanto costano... Bisognerebbe essere un po' meno moralisti senza perdere di vista il livello degli in-

vestimenti. Inoltre credo che se questi 5 miliardi hanno messo in moto un centinaio di lavoratori, un indotto, hanno fatto funzionare un luogo che altrimenti sarebbe ridotto al degrado, hanno fatto muovere spettatori e addetti ai lavori da tutta Italia, questi soldi sono stati sicuramente ben spesi... e poi penso che lo Stabile avrebbe speso la stessa cifra per qualsiasi altro spettacolo!

Certo che per chi deve metter insieme difficilmente ogni giorno il pranzo con la cena queste sono cifre da capogiro, però fatte le debite proporzioni credo che anche a Torino sia più o meno lo stesso. Ancora una volta inviterei a valutare l'operazione nei rapporti e nelle proporzioni e forse ci si potrebbe anche accorgere che magari sono stati fatti anche dei risparmi.

LUCIO ARDENZI (impresario) - Gli spettacoli di Ronconi quasi sempre non rientrano nell'assetto organizzativo ed economico del teatro italiano. Questo dato di fatto non presume una valutazione negativa del progetto e del suo relativo costo, anzi, al contrario pone il grande talento di Luca in una posizione di estrema importanza, ma anche di eccezionalità, nel quadro del teatro italiano. Tutti gli spettacoli di Luca sono più o meno fuori dalla norma, ed è per questo che costituiscono in Europa un avvenimento. L'unica mia perplessità nasce dall'attuale momento di difficoltà del teatro italiano dopo i tagli della legge sul Fondo Unico dello Spettacolo. Il finanziamento dello spettacolo Ronconi/Kraus si è articolato in particolari contributi della Fiat, del Comune di Torino e delle ferrovie dello Stato. Il resto del finanziamento è spettato al Teatro Stabile di Torino. Il suo Consiglio di Amministrazione avrà valutato il grande impegno economico e la necessità che questo impegno finanziario non danneggi l'attività «ordinaria» del Teatro Stabile, sia come produzione sia come distribuzione.

Mi pare difficile oggi definire che cosa si debba fare in teatro per tenere viva l'attenzione del pubblico e della stampa nei riguardi dell'avvenimento teatrale. Il teatro può ricorrere a tecniche differenti, esistenti oggi negli altri generi di spettacolo o può rifiutarle tutte e vivere sul grande fascino del testo e della parola; l'importante è che quel misterioso rapporto che si instaura fra un palcoscenico e il pubblico esista sempre, perché lì nasce la spiegazione di come in un'epoca così marcatamente tecnologica ci sia un pubblico sempre più vasto che desidera passare una serata a teatro.

Ora, nello spettacolo Ronconi/Kraus, com'era nell'*Orlando Furioso*, il pubblico raramente sta seduto e sceglie, spostandosi tra tante scene recitate contemporaneamente, quale parte dello spettacolo e del dramma preferisce seguire; come in una mostra, o anche come in un giardino zoologico si ferma dove la sua attenzione è catturata, per poi ritornare ad altre scene e ad altri momenti della storia del dramma.

Forse è qui che Ronconi cambia totalmente la grande regola del gioco teatrale, ma forse, come nell'*Orlando Furioso*, il fascino della macchina teatrale, supplirà alla mancanza di atmosfera. Comunque rimangono sempre esperimenti di grande interesse che fanno parlare molto (di teatro) e che quindi sono utili per tutti i teatranti, anche se è bene farne uno ogni dieci anni.

WALTER PAGLIARO (regista) - Non vorrei che il problema sull'operazione Kraus/Ronconi si spostasse troppo sul costo dello spettacolo: si tratta infatti di un costo preparato, organizzato e non uscito fuori all'improvviso. Luca Ronconi, come direttore del Teatro Stabile di Torino, si è preparato il suo bel terreno per fare questo spettacolo a cui pensava da tanti anni. È lecito dunque che un regista vicino ai 60 anni possa sperimentare il suo mondo. Non vedo nulla di scandaloso nella sua operazione.

Posso rammentarmi piuttosto sul fatto che uno spettacolo di grande interesse e valore sia rimasto in piedi per così poco tempo. Non credo che lo spettacolo con la regia di Peter Stein sia costato tanto meno allo Stabile di Genova. A consuntivo il *Tito Andronico* supererà i cinque miliardi di gestione, ma certamente è stato uno spettacolo che ha gira-

to e il pubblico non solo d'Italia ma anche all'estero l'ha potuto vedere. Allora i quattro miliardi sono un falso problema: un pretesto per scaricare responsabilità su Ronconi in un momento in cui lo Stato italiano è assente nel campo della cultura.

LUIGI SQUARZINA (regista) - Non ho gli elementi per rispondere alla domanda. Per esperienza personale ho dedotto che non è il caso di suscitare polemiche inutili.

GIUSEPPE BATTISTA (presidente del Teatro Eliseo) - Un'operazione di siffatto interesse non può non costare tanto. Mi chiedo piuttosto perché debba durare solo un mese. La spesa, a mio avviso, non è proporzionale all'utilizzo che è stato deciso di fare dello spettacolo. Questa è l'unica perplessità: un tale impegno finanziario, artistico, professionale andava premiato più a lungo.

GIORGIO PROSPERI (critico teatrale) - È stata un'operazione assolutamente insensata, come la maggior parte del teatro di Ronconi. Non credo si possa nemmeno concepire un bilancio di questo genere. A prescindere dalle condizioni abbastanza disastrose del teatro italiano è proprio il criterio di carattere generale che non ha ragion d'essere.

L'Arte non ha prezzo, quindi è inutile farla costare quattro miliardi. Ed è un mistero come Ronconi riesca ad alzare un miliardo ogni volta che alza il sipario.

Non si tratta di megateatro bensì di Luna Park. L'ho sempre sostenuto, fin dall'*Orlando Furioso*. Vorrei che questi problemi non sorgessero nemmeno. La colpa non è solo di chi tira fuori i soldi ma di tutte le scimmie ammaestrate che dicono meraviglie del teatro di Ronconi.

AGGEO SAVIOLI (critico teatrale) - L'Arte non ha prezzo. Si tratta di valutare una proporzione tra lo stanziamento e il rendimento; non in termini di rientro di incassi ma in termini culturali. Se l'operazione Kraus/Ronconi ha costituito un evento eccezionale ci sarà una ricaduta positiva. Ben vengano strade nuove da battere e pure la contaminazione, perché no? Il periodo di austerità che sta attraversando il teatro italiano è un problema serio. Non c'è dubbio: i tagli vanno a colpire il teatro ai margini del grande mercato, dei grandi circuiti. Ora io non conosco la proporzione tra il contributo dell'Ente e lo Sponsor. Ma certamente gli sponsor (che sono in verità un po' micragnosi) potrebbero permettersi grossi contributi e in più ci guadagnerebbero in immagine, di sicuro non ci rimettono. Ecco, allora bisognerebbe sollecitare la legge: che si stabilisca una convenzione, come succede negli altri Paesi, affinché gli stanziamenti siano esenti da tasse.

Infine che ci sia una contaminazione tra più generi nello spettacolo di Ronconi non disturba. L'unico neo, a priori: Kraus pare abbia rifiutato di far fare la regia (a Piscator, Reinhardt) del suo testo perché era lui stesso convinto della sua non possibilità di realizzazione scenica. Quindi mi auguro che le parole non siano state soffocate dagli apparati scenografici o musicali, che quelle parole che Kraus ha scritto, così come alla lettura suscitano stimoli e provocazioni non siano state danneggiate e siano arrivate allo spettatore.

DIEGO GULLO (presidente del Teatro di Roma) - Chiedere se l'Arte non ha prezzo è una domanda pericolosa perché si rischia di dover rispondere che l'Arte ha prezzo. Però bisogna prima di tutto guardare che cosa è arte e che cosa non è arte e poi bisogna valutare se possa esser fatta arte a prezzi minori.

L'operazione Ronconi ha bisogno di una duplice verifica. La prima se si tratti veramente di arte: e ciò è controllabile a spettacolo avvenuto. Anche se, nel momento in cui si realizza uno spettacolo, è difficile esprimersi in termini matematici, certi. La seconda è che occorre fare un calcolo circa il prezzo da dare all'operazione: in assoluto e relativamente. In assoluto cioè considerando che quattro miliardi sono una cifra indubbiamente elevata e che nel contesto generale della produzione tea-

trale costituisce sicuramente un'eccezione. In particolare per valutare se la stessa operazione (e questa è una risposta più amministrativa e gestionale che artistica) può essere compiuta a costi inferiori. Non vorrei però che si criminalizzasse soltanto il costo di un'operazione teatrale, nel momento in cui in Italia per semplici puntate televisive di produzioni si spendono miliardi che certamente non meritano questo impiego e che se avessero una destinazione diversa potrebbero realizzarsi meglio. Infine va anche osservato per entrare in un discorso meno asettico e generale, che purtroppo gli spettacoli di Ronconi costano sempre molto e che occorre anche considerare il valore di Ronconi rispetto a tutte le operazioni che compie e rispetto alla gestione dei teatri di cui Ronconi si è occupato e si occupa.

LUIGI MARIA MUSATI (direttore dell'Accademia Nazionale Silvio D'Amico) - L'Arte non ha prezzo è uno slogan. Tutti gli slogan, come per esempio, «Tutte le mamme sono belle», «Chi beve birra campa cent'anni», sono affermazioni che occorre verificare. In genere sono però elaborate in modo che nessuno vada «a vedere», come si dice a poker. Sotto l'affermazione «È giusto o non che l'arte non abbia prezzo» c'è un piccolo bluff. L'Arte è inestimabile: l'arte non appartiene all'orizzonte dell'economico. In tal senso è giusto dire che l'Arte non ha prezzo perché l'universo artistico non pertiene, se non per certe sue parti, all'universo economico. Sappiamo infatti che Modigliani morì in miseria e i suoi quadri vengono venduti a prezzi astronomici ecc.

Non è vero che l'arte non ha prezzo, l'arte invece, in questo sistema ha un prezzo. Il mercato è un orizzonte assoluto, o meglio si pone ideologicamente come un orizzonte assoluto all'interno del quale tutto ha un prezzo: la vita e quindi anche l'arte. Cose anche più fondamentali hanno un prezzo all'interno di questa società: la vita di un bambino ha un prezzo come banca di organi per qualche ricco di Miami. Non creiamo false coscienze: l'arte ha un prezzo, Ronconi dovrebbe avere avuto 50, 100 miliardi. Non è questo l'importante. È ora di finirla di usare Ronconi come scorticare immorale delle pochezze di un sistema produttivo. La lezione di Luca è la massima lezione di teatro che abbiamo in questo momento in Italia. Teatro è anche Kraus, come *Orlando Furioso*. Fa ridere che a vent'anni di distanza si ragioni ancora su questo, come se dovessimo discutere se è più teatro *La Mandregola* di Machiavelli o la *Sacra rappresentazione di Vincent*. Quest'ultima era, da punto di vista delle dimensioni ancora più grande del Kraus di Ronconi ed è costata molto, ma molto di più. E si studia nei manuali di storia del teatro. Basta con le cattive coscienze, basta con il lasciar fermo il cervello.

SERGIO FANTONI (direttore artistico di «Contemporanea '83» e di AstiTeatro) - Dato che il finanziamento è in gran parte della Fiat, credo che il privato possa fare quello che vuole con il proprio denaro: non ha responsabilità pubbliche. Se fosse stato tutto denaro pubblico sarebbero state necessarie maggiori spiegazioni. Tuttavia non credo che con quei soldi si avrebbe potuto assistere le compagnie più povere. Il denaro per il teatro viene già elargito in modo troppo generico. Chi fa teatro deve avere il denaro pubblico per ragioni precise di pubblica utilità, altrimenti chiunque, anche un avvocato o un medico, potrebbe richiederlo. Per quanto riguarda la contaminazione con altri generi, ritengo che qui «teatro» sia una parola di comodo; si potrebbe parlare piuttosto di una fiera e la liceità di tali contaminazioni va giudicata da chi produce lo spettacolo. Mi sembra comunque che certi apparati inventati da Ronconi, che vedo più come feste medievali, alle quali partecipavano il clero, l'aristocrazia e la plebe, siano elementi ricorrenti della sua storia. In ogni caso sono convinto che operare una distinzione netta tra ciò che è teatro e ciò che non lo è sia molto difficile. □

Nelle foto a pag. 6, dall'alto in basso Ronconi al Lingotto, e una scena dello spettacolo.

COLLOQUIO CON IL SUCCESSORE DI CARLO MARIA BADINI

ECCO LA «LINEA FONTANA» PER IL TEATRO ALLA SCALA

Impegno culturale ed efficienza amministrativa, l'osservanza comune di una carta dei diritti e dei doveri, una collaborazione non inerte con i mass-media e, in una dimensione europea, il rilancio del grande repertorio, della danza e della scenografia: sono le «scommesse» di domani.

FABIO BATTISTINI



Carlo Fontana, milanese, figlio del non dimenticato Ciro Fontana, già critico drammatico dell'*Avanti!*, assistente di Paolo Grassi alla Scala, amministratore delegato della Fonit Cetra e poi sovrintendente del Comunale di Bologna, ha preso il posto di Carlo Maria Badini alla guida del prestigioso teatro milanese.

HYSTRIO - Fontana, come vede la figura del sovrintendente? È un dittatore o un democratico?

FONTANA - È l'amministratore delegato di una società, di un'azienda che deve saper coniugare, secondo me, la capacità di essere operatore culturale con la capacità di sapere amministrare; quindi deve assicurare governo politico all'istituzione senza mai rinunciare a un ruolo propositivo sul terreno culturale.

H. - Come vede la riconferma di Mazzonis alla direzione artistica?

F. - La giudico molto positivamente. Mazzonis è un intellettuale fine, un uomo colto, che stimo. Se non fosse stato riconfermato l'avrei confermato io.

H. - E Badini? Resterà una specie di papà consigliere?

F. - No. Badini non è mai stato il mio papà consigliere. Con Badini ho sempre avuto un rapporto di affetto e di collaborazione, ma credo che siamo abbastanza diversi come carattere e sono convinto che terrò certamente gran conto dei suoi suggerimenti ma ragionerò con la mia testa; proprio perché abbiamo delle diversità di carattere, sbaglierei se assumessi sue posizioni, che fatalmente verrebbero a confliggere con quello che è il mio temperamento, il mio modo di pensare e la mia formazione.

H. - Come sarà il nuovo cartellone? Ci sarà una linea Fontana?

F. - Sicuramente ci saranno tracce mie nel cartellone, non so se già dal prossimo anno. Comunque è chiaro che penso di gestire la parte artistico-culturale in stretto collegamento con il maestro Muti e il dottor Mazzonis e, come ho già detto altre volte, mi piace convincere, ma mi piace anche essere convinto.

IL ROSSINI «SERIO» E WAGNER

H. - Ci sono sogni nel cassetto?

F. - Quando si è alla Scala i sogni nel cassetto non si hanno perché è già questo un teatro che ritengo offra il meglio; quindi c'è un problema di continuità rispetto a quello che già è stato fatto, ed è stato fatto molto bene. Certo penso alla *Tetralogia* di Wagner che non si fa da tantissimi anni e penso anche

che vada aperto, in occasione dell'anno di Rossini nel '92, il discorso di un Rossini serio che alla Scala, a parte il *Guglielmo Tell* — che poi è un'opera particolare — non è stato fatto.

H. - *Come sarà il rapporto gestionale? C'è una sua carta dei diritti e dei doveri?*

F. - Sì, c'è una carta diritti-doveri e credo che tutti debbano osservarla; dal sovrintendente all'ultimo dipendente hanno tutti dei diritti e dei doveri e bisogna trovare un equilibrio tra questi senza pensare che uno abbia solo diritti e nessun dovere. Questo è il punto di fondo. Bisogna essere molto uniti, molto insieme per riuscire sempre a dare il meglio, perché questo teatro è un teatro condannato a vincere, a dover offrire sempre il meglio. Ciò presuppone una forte unità tra direzione e lavoratori.

H. - *Il rituale scaligero va aggiornato di fronte ai mass media?*

F. - Io non so se esiste un rituale dei mass media. Io so che ogni teatro deve avere una forte identità culturale. Credo che la Scala già ce l'abbia e che vada ulteriormente precisata. Una volta che tu hai un'identità culturale sono gli altri che devono confrontarsi con te, non tu con gli altri. Quindi, mass media in un rapporto di collaborazione. Io non penso di fare degli spettacoli per i mass media; penso di farli con i mass media.

H. - *Il pubblico della Scala. È vero, come dice qualcuno, che va rinnovato?*

F. - Intanto bisogna fare una premessa: io vivo praticamente fuori da questa città da sei anni. Molte cose sono cambiate e non so se il pubblico della Scala sia cambiato o meno. Mi piacerebbe, certo, rinnovarlo. Mi piacerebbe che la Scala fosse un teatro aperto a tutti.

H. - *I costi dei cantanti?*

F. - La Scala non è mai stata per mia memoria il teatro che pagava di più i cantanti. Tenga presente che adesso, come Anels — io sono presidente dell'Anels — abbiamo stabilito anche degli indici di riferimento dei *cachets* che riteniamo invalicabili, specie in momenti di forte contrazione di spesa.

H. - *Come vede il collegamento fra la Scala e le sinergie musicali lombarde?*

F. - È prematuro dirlo, ma penso a una Scala aperta che metta a disposizione servizi. Non a una Scala assopigliatutto che possa gestire i decentramenti e cose di questo genere. Penso a una Scala che sia un imprescindibile punto di riferimento per la vita musicale milanese, regionale, nazionale e internazionale. Io sono convinto che se la Scala parla bene a Milano, riesce a parlare bene al Paese e all'Europa.

UN ASSE MILANO-SALISBURGO

H. - *Parliamo di scenografia. Ci sono stati negli allestimenti scaligeri pittori-scenografi di grande fama, da Casorati a De Chirico, da Clerici a Sassu. È un discorso tramontato?*

F. - Secondo me deve essere ripreso, scegliendo oculatamente, certo. Tutto ciò che è tradizione, patrimonio storico di questo teatro deve essere rivalorizzato.

H. - *Quali sono le sue idee sul balletto? Si ha l'impressione che ci sia una frattura tra danza classica e new dance.*

F. - Anche qui bisogna intenderci. Io ho l'ambizione di costruire la compagnia Balletto nazionale italiano con il Balletto della Scala. Questa è un'ambizione che ho, una tensione che mi muove a fare questo. Ritengo che questo vada costruito, e allora grande spazio al repertorio tradizionale e poi, una volta che la compagnia avrà raggiunto uno *standard* elevato nel balletto tradizionale, sarà bene anche pensare ad escursioni in campo più strettamente contemporaneo; e su questo punto credo che ad esempio il Teatro Puccini potrebbe essere una buona occasione come luogo di sperimentazione.

H. - *Ci sarà un segno Europa nella sua gestione alla Scala? Si prenderanno contatti più alti?*

F. - Questo sicuramente. Già adesso sono in corso contatti con il Festival di Salisburgo che dovrebbero portare ad un rapporto di collaborazione. Il segno Europa ci sarà, e su questo profilo ci muoveremo. □



A pag. 10, Carlo Fontana, nuovo Sovrintendente del Teatro alla Scala. In questa pagina, dall'alto in basso: il maestro Riccardo Muti e il direttore artistico Cesare Mazzonis.

PER IL TUO TEATRO, NELLA TUA CITTÀ COME ALLA SCALA



Abbiamo lavorato sodo per costruire la biglietteria elettronica del Teatro alla Scala, per installarla a Milano, in via Filodrammatici, a tempo di record, perché potesse essere inaugurata con la stagione d'opera. Lo abbiamo fatto essendo consapevoli che si tratta di un prodotto completamente italiano in un palcoscenico aperto sul mondo.

Così è nata una biglietteria eccezionalmente rapida, completamente topografica, che consente allo spettatore la scelta del posto senza rallentare il sistema e senza appesantire il lavoro del personale addetto; che impedisce qualsiasi errore di doppia assegnazione e di calcolo del prezzo, che emette biglietti e tessere di abbonamento con tutti i dati necessari all'individuazione del posto e che restituisce, in qualsiasi momento, il resoconto esatto delle vendite e delle prenotazioni, compresa la contabilità di cassa e il borderò.

Si tratta del miglior risultato in tecnologia ed efficienza ed è da oggi disponibile per teatri, luoghi di spettacolo, reti cittadine ed interurbane di biglietterie interconnesse.

DANIELE LEONI - sistemi e progetti di informatica
rivenditore autorizzato ASEM

48022 LUGO (RA) - ITALY - Via Matteotti, 48/1

Tel. (0545) 34027/(0337) 605986 - Fax (0545) 30823 - Unix (0545) 30603

UNA BIGLIETTERIA DEL DUEMILA PER LA SCALA

L'ELETTRONICA ORMAI TI SISTEMA A TEATRO

In questa intervista il costruttore del moderno dispositivo per la prenotazione dei posti nel «tempio della lirica» racconta le fasi di un'avventura tecnologica che è stata coronata dal successo - Le motivazioni che consigliano l'adozione del nuovo sistema anche nei teatri di Prosa.

DANIELE LEONI

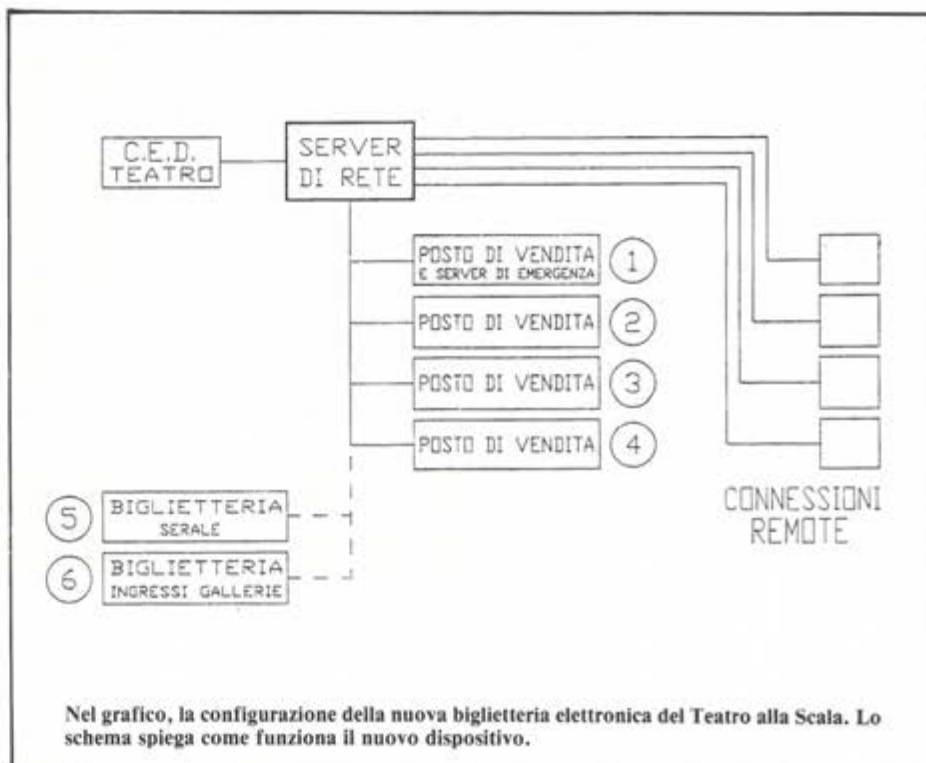
L'inizio della stagione alla Scala, nuovo sovrintendente Carlo Fontana, ha registrato una novità tecnologica di rilievo: la messa in opera di una biglietteria elettronica. Ideatore del sistema è un giovane esperto di informatica di Lugo di Romagna, Daniele Leoni, al quale Hystrio ha chiesto, con questa intervista, di illustrare caratteristiche e pregi del nuovo sistema, che sarà presto esteso, con ogni probabilità, ad altri teatri lirici, e di prosa.

HYSTRIO - La sua biglietteria elettronica è dunque arrivata alla Scala. Com'è avvenuta questa scelta?

LEONI - Bisognerebbe chiederlo agli amministratori della Scala. Alla fine del mese di maggio mi telefona il segretario generale Rispoli; vuole che vada a Milano perché c'è una emergenza in biglietteria e il sovrintendente Badini mi vuole vedere. Alla Scala erano rimasti ben impressionati dalla biglietteria elettronica installata al Teatro Comunale di Bologna, che funziona senza inconvenienti da tre anni. Sembra che un sistema elettronico complesso che non dà problemi faccia ancora sensazione...

H. - Ha detto «un sistema elettronico complesso». È così complicata una biglietteria new deal?

L. - Il problema numero uno è la scelta del posto da parte dello spettatore. Questa scelta deve poter avvenire avendo di fronte la rappresentazione grafica della pianta del teatro, con lo stato dei posti per lo spettacolo. Quando vendono contemporaneamente più sportelli, la scelta del posto deve essere effettuata in modo da non accavallare le operazioni. In sostanza ogni sportello, pur operando sulla stessa base-dati di tutti gli altri, deve poter lavorare tranquillamente affidando al computer la «direzione del traffico». La grafica della pianta deve avvalersi del colore; devono essere indicati i posti selezionati con un lampeggio e sulla pianta non debbono interferire le funzioni operative di cassa, incomprensibili ed inutili per lo spettatore. Allora, ecco l'idea originale (protetta da brevetto) di servire lo sportello con tre monitor: la consolle per l'operatore, un video orizzontale incassato nel bancone con la pianta, un video verticale sulla colonna, anch'esso con la pianta, per il pubblico in fila. Lo sportel-



lo di vendita organizzato in questo modo appare semplice e le funzioni operative sono elementari e a prova di errore. Ma dietro a tutto ciò si nasconde una estrema complessità, legata alla quantità di dati che debbono essere esaminati in ogni istante dall'intero sistema per la gestione della grafica e dei dati contabili, questo moltiplicato per ognuno degli sportelli in funzione.

NO AI BAGARINI

H. - L'operatore di biglietteria ha bisogno di un addestramento particolare?

L. - Il cassiere deve solo conoscere la tastiera della macchina da scrivere. La complessità dei programmi della biglietteria si traduce operativamente nella massima semplicità. Tutte le operazioni più complesse le fa il computer lasciando al cassiere il rapporto col pubblico, cioè la parte più qualificante del lavoro.

H. - Quali sono i vantaggi del botteghino elettronico rispetto a quello manuale?

L. - La possibilità di mettere in vendita contemporaneamente un numero elevato di spettacoli garantendo allo spettatore la scelta del posto ed evitando l'errore della doppia assegnazione. Poi vi sono altri vantaggi come la contabilità di cassa aggiornata in ogni istante, l'emissione automatica del borderò, l'incremento della velocità di vendita e la drastica riduzione degli errori. Un altro vantaggio è quello di poter rendere disponibili per la vendita i posti a cui lo spettatore ha rinunciato anche pochi istanti prima dell'inizio dello spettacolo. Ciò è possibile anche col metodo manuale, ma l'operazione si presenta troppo laboriosa se deve essere effettuata all'ultimo momento su una pianta cartacea.

H. - E gli svantaggi?

L. - Francamente, non me ne vengono in mente. Forse, uno è la maggiore possibilità

di controllo da parte delle autorità fiscali. I teatri vengono costretti alla correttezza e al rigore. Ma è uno «svantaggio», questo? Poi, la estrema trasparenza della pianta scoraggia eventuali parzialità nei confronti del pubblico. I bagarini non vedono di buon occhio la mia biglietteria!

H. - *Parlare di svantaggi e di vantaggi significa fare anche un calcolo dei costi e dei benefici. Quanto costa la biglietteria e in quanto tempo può essere ammortizzata?*

L. - La biglietteria del Teatro alla Scala, con sei posti di vendita di cui due remoti, costa 266 milioni. I dirigenti del teatro mi hanno confessato che questo costo è già stato recuperato con la prima settimana di esercizio. Ciò è possibile grazie alla gestione tempestiva delle rinunce. Ad esempio: il biglietto della prima del 7 dicembre costava 1.100.000; molti posti erano però riservati ad omaggi per le personalità ed ai loro accompagnatori. Alcuni invitati hanno rinunciato per altri impegni, altri hanno comunicato all'ultimo momento che sarebbero venuti senza scorta. Questi posti sono stati immediatamente liberati e resi disponibili in tutti i punti di vendita, così che mezz'ora prima dell'inizio dell'*Idomeneo*, andavano a ruba al botteghino. Se questo è vero per la Scala, è vero anche per teatri più piccoli. Un punto di vendita monostazione costa quanto un'automobile di media cilindrata e garantisce tutte le funzionalità del sistema multiplo.

Non è da sottovalutare nemmeno la possibilità di mettere in vendita con anticipo un numero elevato di rappresentazioni, il che consente di incamerare subito liquidità e di programmare meglio la stagione. In definitiva, la biglietteria è il più importante canale di entrata finanziaria e realizza il primo contatto col pubblico.

Una biglietteria ben organizzata e all'avanguardia per soluzioni tecnologiche facilita l'accesso del pubblico al teatro e, con il pubblico, del denaro.

H. - *La sua azienda, nonostante sia una impresa artigiana, è riuscita laddove altri hanno fallito. Il fatto che il nuovo sovrintendente Fontana abbia puntato sulla nuova biglietteria lo dimostra. Come ha ottenuto questo risultato?*

COME L'ASSISTENZA

L. - Fontana era convinto perché una mia installazione funziona nel teatro da cui proviene, il Comunale di Bologna. La mia è un'azienda affidabile perché è specializzata: fa poche cose ma bene, scegliendo il meglio. Le realizzazioni della mia azienda hanno un prezzo relativamente alto perché dobbiamo compensare i costi di una produzione personalizzata e, soprattutto, i costi della ricerca tecnologica e dell'aggiornamento del personale. Non capisco come alcuni prodotti possano stare sul mercato a prezzi così bassi, e che tipo di garanzie possano dare aziende che, a conti fatti, su prodotti di questo tipo saranno permanentemente in rosso. Ha poco senso, da parte di un teatro, risparmiare 50 milioni sulla biglietteria e correre rischi che possono costare miliardi. Io sono riuscito perché ho fatto una analisi corretta dei costi e non ho offerto a dieci per poi chiedere cento in corso d'opera. Sono riuscito perché ho fatto un investimento in lavoro, perché il programma l'ho scritto io personalmente con il mio primo collaboratore Massimo Montanari, diversamente da altri che hanno affidato lo sviluppo del *software* a terzi. Quando nasce un problema oppure occorre apportare una modifica ai programmi, il teatro si rivol-

ge direttamente a me, e io ho tutti gli elementi per una risposta. Nella mia azienda non esiste la dicotomia commerciale; quindi non vi sono commerciali che promettono la luna al cliente e padroni che pretendono la luna da chi ha il faticoso onere di sviluppare il programma.

H. - *La biglietteria del Teatro alla Scala è stata costruita integralmente dalla sua azienda?*

L. - La biglietteria l'abbiamo progettata nella sua struttura funzionale, abbiamo scritto il *software*, abbiamo curato l'assemblaggio finale di tutte le componenti, l'assistenza all'avviamento e la formazione del personale di cassa.

I principali collaboratori sono stati Massimo Andriotto e l'architetto Roberto Piras, che hanno elaborato ed eseguito la realizzazione strutturale ed estetica; Maurizio Sabin che ha ideato le soluzioni illuminotecniche e curato la parte elettrica e la società ASEM di Udine che ci ha fornito i suoi calcolatori. La scelta di questi contributi, tutti italiani, è stata compiuta avendo come primo obiettivo l'affidabilità degli interlocutori e la qualità delle componenti. Per esempio scegliere calcolatori non completamente collaudati e non di prima qualità comporta un maggiore carico per gli interventi in garanzia, interventi molto costosi per l'azienda e fastidiosi per il cliente.

H. - *La sua sede è a Lugo di Romagna. Come fa per l'assistenza tecnica a Milano?*

L. - Per gli interventi immediati sulla parte elettronica ci affidiamo all'ufficio regionale ASEM di Milano e per l'assistenza *software* interveniamo in modo remoto: siamo cioè in grado, dalla nostra sede, di avere un'immagine di tutto ciò che succede in ognuno dei punti della biglietteria, e di intervenire con correzioni *software* fino alla completa ricompilazione dei programmi. □

TEATROEUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



EniChem

sponsor istituzionale

SCENE IMMATERIALI

CARLO INFANTE



La Radio ha rotto la cornice, ha superato il suo specifico d'ascolto delle trasmissioni in modulazione per invadere gli spazi della percezione condivisa, musicale e teatrale. È successo a Matera, in una delle cornici più connotate d'Italia, nei Sassi, la città ipogea scavata nel tufo, dove si è svolta dal 4 all'8 ottobre la quinta edizione di *Audiobox* con un tema preciso: «La città risonante: dalla forma dei luoghi alle forme del suono». La scatola sonora, l'audiobox di Pinotto Fava (il dirigente Rai che da vent'anni crea e difende gli spazi per la sperimentazione sonora in Radio) ha così fatto risuonare di progetti inediti le chiese rupestri e le strade, le caverne e le cave in un'operazione di *landscapes* sonori veramente unica al mondo.

La Koiné, formazione già collaudata nel gioco interattivo teatro-radio, ha realizzato una *performance* arroccata sulla rupe della Madonna de Idris con piante rituali e apparizioni lontane da cogliere con telescopi in grado di rilevare altrimenti impercettibili *performances* sparse tra i Sassi. Un'operazione che conferma ancora una volta la genialità del demiurgo Silvio Panini, squilibrata comunque tra intuizioni d'inedita percezione teatrale e un disordine drammaturgico ansioso di evocare lo scibile. In una cava abbandonata, enorme, uno scavo rettangolare di centinaia di metri per lato, profondo almeno sessanta, in un'inquietante «fossa comune» si sono presentati eventi come quello di Alvin Curran, *Tufo muto*. Un concerto fondato sulle risposte degli echi (con ritardi naturali fino a sette secondi) dove voci in dialetto lucano registrate e cam-

pionate interagivano con *ensemble* di fiati, percussioni, strumenti elettronici e un gruppo rock come *ready made* duchampiano, a sottolineare il *pedigrée* d'avanguardia di Curran, uno dei principali alfieri di John Cage. Per le strade e sull'altopiano della Murgia i finlandesi del Proton Group, nucleo d'intervento del *broadcasting radio* Yleis, hanno creato delle «coreografie sonore» tra cui il *Canyonscape* di chiusura, malinconico radiodramma sulla morte di un soldato per noia. Nello straordinario complesso di chiese rupestri di Madonna delle Virtù si sono poi susseguiti ascolti e *performances* come quella di Charlie Morrow, sciamano newyorchese, in un *Hymn to the great Spiral* ispirato alle ricerche sugli archetipi sonanti di Gianfranco Salvatore; come *Spiriti materani* di Butch Morris; come *In principio era il canto* di Francis Bebey, un Trovatore di cultura pigmea, affiancato qui da Roberto Ottaviano. E poi i blitz stradali di Radio Subcom, guerriglieri audiovisivi in «viaggio nell'ascolto» per le città del mondo dove prelevano i paesaggi sonori per *fictional documentaries* in tempo reale.

IL SEGNO INVOLATO

Studio Azzurro, la *factory video* milanese diretta da Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi, rappresenta certamente un fulcro della ricerca tra video e teatro. Emblematiche sono le esperienze fatte con Giorgio Barberio Corsetti (*Prologo e Camera Astratta*), veri e propri spettacoli pensati e realizzati per una regia *in tandem* tra scena e dispositivo elettronico. Il fatto di usare il monitor televisivo come un materiale sensibile, luminoso, cangiante in grado di modulare gli ambienti ha determinato per Studio Azzurro una straordinaria potenzialità. È nell'idea base di interattività che infatti risiede la chiave per i rapporti tra scena, tempo reale e sistemi di comunicazione video. Un'intuizione centrata nella videoambientazione realizzata a Taormina per la V Rassegna del Video d'Autore questo agosto, *Il segno involato*. Un'installazione per 3 videoregistratori, 23 monitor, 21 pietre laviche e un ricevitore meteosat che purtroppo non si è riusciti ad operare in tempo reale con la trasmissione via satellite. Il progetto infatti prevedeva l'utilizzo del segnale trasmesso dal satellite meteorologico in diretta. Si è ovviato per il segnale videoregistrato. Dato che non ha fatto comunque perdere il valore metafisico dell'operazione ispirata all'*Icaro* di Queneau.

MULTIRIFRAZIONE

Dopo la missione in Brasile, all'Università di Rio de Janeiro Unirio, *Multirifrazione* — il progetto di teatro musicale ad alta gradazione archetipale e tecnologica ideato da Luigi Cinque — si sta preparando per gli interventi in Africa (Senegal) e India (Benares). Nel frattempo l'operazione si esporrà sotto forma di installazione audiovisiva, nell'organizzazione scenica degli indizi sonori e visivi raccolti nel viaggio. Una prima presentazione è avvenuta a Castelmadama (Roma) a fine dicembre. □

Nella foto di Ernesto Salinardi, le cave della rassegna Audiobox.

RICAMBIO NELL'ASSOCIAZIONE STABILI PUBBLICI

MESSINA: «C'È UN FUTURO PER IL TEATRO PUBBLICO»

Il successore di Scaparro dice: «Errori o sprechi, se ci sono, riguardano responsabilità singole e non la natura dell'istituzione, senza la quale si tornerebbe al deserto teatrale» - Le condizioni del dialogo con il ministero e i problemi da affrontare: nuova progettualità, intensificazione degli scambi collaterali, autonomia dei direttori, un teatro nazionale.

NUCCIO MESSINA



ratori, anche quelli che hanno esigenze personali particolari per il lavoro di palcoscenico. Sarebbe assurdo chiamare registi o operatori importanti a dirigere i teatri stabili, ad allestire gli spettacoli, senza conoscere i loro metodi di lavoro. Sono importanti, invece, la coscienza delle imprese da affrontare, la capacità di portarle a termine, la volontà di difenderle.

Parliamo di ciò che è stato fatto, di ciò che chiediamo di poter fare (alcuni obblighi ai teatri stabili dettati dalla recente circolare ministeriale sono stati richiesti dagli stessi direttori dei teatri o concordati con loro), di ciò che sappiamo fare, di ciò che potremmo fare con aiuti maggiori e ben finalizzati.

UTILI A TUTTI

Cosa sarebbero le vite culturali di molte città e regioni senza il teatro stabile pubblico? L'Italia è fatta di territori e di comuni con necessità diversificate e in molti casi il teatro stabile — metropolitano o regionale — costituisce un preciso punto di riferimento per la politica culturale di servizio alla comunità. Ma il discorso è sui temi artistici, sul luogo canonico del nostro lavoro, il palcoscenico; sulle scelte ideali, sul rapporto con i registi e con gli attori.

Certo, il teatro pubblico è o dovrebbe essere diverso dalle attività tradizionali del nostro teatro. Per questo dobbiamo cercare ogni giorno di migliorarci e di contare di più. Sbaglia chi — all'interno del teatro, intendo — ci è ostile, ci denigra o ci condanna. Siamo utili a tutti, più di quanto molti sappiano capirlo: con le strutture che abbiamo creato (a volte dal nulla), con le occasioni che offriamo agli operatori nostri interlocutori (attori, registi, critici) con le ipotesi di lavoro che proponiamo, con la voglia di continuare ad essere motore e fucina per il teatro di casa nostra, e anche in un confronto europeo al quale ci stiamo preparando.

Il ministro Tognoli, da esperto qual è della gestione pubblica del teatro, ha già detto che crede nell'utilità dei teatri stabili, fissando

Inutile ricordare che il periodo cruciale delle trasformazioni che investono la nostra scena non è ancora giunto. In questa fase delicata, il teatro pubblico può essere molto utile al teatro italiano nelle sue varie componenti produttive e distributive stabili o itineranti. Può esserlo per la capacità di progettazione artistica, di proposta culturale e di impegno organizzativo. Diremo presto, dati alla mano, quanto conta il teatro pubblico di prosa nella struttura dello spettacolo in Italia.

Smettiamola di parlare di crisi, di sprechi, di iniziative di puro prestigio, di eventi da megalomania, come se tutti i problemi dipendessero dal concetto istituzionale di teatro stabile, di teatro pubblico. Anche qui come altrove i problemi nascono per incapacità o debolezza degli operatori, siano essi i rappresentanti della collettività (enti locali e consigli di amministrazione) o si tratti di professionisti del settore.

Ci sono teatri che hanno saputo difendere e sostenere le loro direzioni e i registi collabo-

Messina presidente degli Stabili italiani

L'assemblea dell'Associazione nazionale dei Teatri Stabili a gestione pubblica ha nominato Nuccio Messina presidente dell'associazione stessa per il prossimo biennio. Nuccio Messina, attuale direttore di Venetoteatro, succede a Maurizio Scaparro ed è il quarto presidente dei Teatri Stabili dopo Paolo Grassi, Ivo Chiesa e Scaparro.

Il nuovo presidente ha dedicato tutta la sua carriera teatrale al servizio della gestione pubblica del teatro drammatico, salvo una breve parentesi con il Teatro Popolare di Vittorio Gassman. Ha partecipato nel 1955 alla fondazione del Teatro Stabile di Torino e ne è stato poi direttore dal '65 al '75. Successivamente è stato direttore del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia fino al 1980, anno in cui ha presentato il progetto per il Teatro regionale del Veneto, che da allora dirige.

Ha al suo attivo la stagione teatrale di Italia '61 e numerose tournées all'estero. È stato membro del Consiglio nazionale dello Spettacolo ed ora è consigliere dell'Ente Teatrale Italiano. Giornalista, fa parte del consiglio di direzione della nostra rivista e collabora con il settimanale *La discussione*.

All'atto della nomina Messina ha dichiarato l'urgenza, tra l'altro, di un rilancio dell'immagine del teatro pubblico alla luce del nuovo rapporto con il ministero dello Spettacolo indicato con l'istituzione della conferenza dei presidenti e dei direttori dei Teatri Stabili (circolare ministeriale per la stagione '90-91).

Ritiene indispensabile la riforma del regolamento dei rapporti tra i teatri dell'associazione e la conferma dell'istituto degli scambi tra teatri pubblici con gli spettacoli ma anche con le iniziative culturali e artistiche collaterali. Intende progettare una più specifica presenza del teatro pubblico all'interno dell'Agis, valorizzare la funzione artistica e culturale autonoma dei direttori dei teatri pubblici e avanzare richieste allo Stato per finanziamenti minimi predefiniti che rendano credibile e utile la proposta nazionale della gestione pubblica del teatro. □

tuttavia regole e patti. Noi abbiamo dato la nostra disponibilità all'accordo sui patti e a discutere seriamente le regole. Molto ci aspettiamo dalle disposizioni che il ministero darà per le regole omologhe dei nostri Statuti: esse dovranno ulteriormente sprovvincializzare i nostri enti, dare loro solidità istituzionale, chiamarli a maggiori responsabilità, chiarire e difendere la posizione e il ruolo imprescindibile dei direttori artistici, fornire garanzie di continuità indicando l'impegno — non più eventuale o provvisorio — dei finanziatori.

LE COSE DA FARE

E poi chiederemo di migliorare ancora le regole della circolare che ci riguardano, in attesa della legge. Ma tutto il rapporto con lo Stato è destinato a svilupparsi modernamente: ne è una prova concreta e solida la conferenza dei presidenti e dei direttori dei teatri pubblici che il ministero ha istituito all'ultimo comma dell'art. 7 della circolare e che è stata convocata per la prima volta per il 28 novembre scorso.

Tra le cose da affrontare subito indico: la riforma del regolamento dei rapporti tra i teatri dell'associazione e la conferma dell'istituto degli scambi da attuarsi non solo con gli spettacoli ma anche con le iniziative culturali e ar-

tistiche collaterali; l'invenzione di correttivi dell'attuale formula associativa per una più specifica presenza del teatro pubblico all'interno dell'Agis (considero superata la vecchia Unione nazionale attività teatrali che comprende i produttori pubblici, privati e cooperativistici: occorre un confronto più chiaro e più moderno); la valorizzazione della funzione e dell'autonomia dei direttori; la richiesta allo Stato di finanziamenti minimi predefiniti che rendano credibile e utile la proposta nazionale della gestione pubblica del teatro; la discussione sugli aspetti del settore prosa all'interno dell'Agis che molti di noi vorrebbero più indirizzati verso le qualifiche istituzionali (pubblico o privato) che non verso quelle meramente tecniche (mobilità e stabilità); la definitiva costituzione di un teatro nazionale articolato in varie componenti e in collegamento con varie realtà teatrali regionali, prime fra tutte quelle che vantano le lingue storiche del teatro italiano. □

Nella foto a pag. 16, Nuccio Messina (a destra) in occasione della consegna, al Teatro alla Scala, del Premio Montegrotto Europa 1990 a Vaclav Havel (al centro). Con il presidente cecoslovacco sono anche, da sinistra, il direttore di Hystrio, Ugo Ronfani, e il presidente dell'Associazione albergatori di Montegrotto, Gianni Gottardo.

Al Vieuuseux le carte di Eduardo De Filippo

La notizia che le carte di Eduardo De Filippo son finite a Firenze, nelle stanze del pur pregevole Gabinetto Vieuuseux, ha provocato malumori a Napoli. «È un po' come se le due ampolle del preziosissimo sangue di San Gennaro se ne fossero ite dalla cattedrale», s'è sentito dire al rione Sanità. Qualcuno ha insinuato perfino che la destinazione fiorentina delle carte dell'autore di *Natale in casa Cupiello* sia stata un colpo di testa della vedova Isabella Quarantotti, e che il figlio Luca fosse invece perplesso, per non dire contrario. «Nossignori, — ha detto fermo e sereno Luca De Filippo — non ci sono state beghe né contrasti. Abbiamo in armonia, con senso di responsabilità, al solo scopo di tutelare al meglio i materiali che ha lasciato mio padre e, con essi, l'interesse degli studiosi. Abbiamo inteso dare una destinazione sicura, direi naturale, a quelle carte, affidarle a mani aperte, presso una istituzione qualificata per questo genere di cose. È ridicolo pensare che proprio noi, gli eredi, si sia voluto fare uno sgarbo a Napoli. Se il Gabinetto Vieuuseux fosse stato a Napoli non ci sarebbero stati problemi, purtroppo non è a Napoli. Gli studenti sono abituati a lavorare con il Vieuuseux».

Conviene ricordare, a questo punto, che cosa rappresenta il Gabinetto Vieuuseux per la cultura italiana: e questo senza recare la minima offesa alle altre istituzioni. Fu il letterato italiano di origine svizzera Giovan Pietro Vieuuseux, ch'era amico di Capponi, Leopardi e Giordani, a dare vita nel 1812, a Firenze, a un Gabinetto scientifico e letterario che divenne punto di incontro fra le personalità più importanti di quel tempo e, nel clima del Risorgimento, svolse efficace azione di collegamento fra le intelligenze più vive della Penisola, aiutando così il formarsi di una storiografia e di una letteratura nazionali. Furono emanazioni del Vieuuseux, oggi ente morale, la prestigiosa *Antologia*, l'Archivio storico italiano e una fornitissima biblioteca. Del Vieuuseux fu direttore fra le due guerre — come si ricorderà — un giovane letterato che si chiamava Eugenio Montale.

Si è anche scritto che il Fondo manoscritti avrebbe potuto restare a Napoli proprio perché a Napoli esiste una Fondazione Eduardo, con sede al San Ferdinando. E Luca De Filippo: «Non è esatto. La Fondazione è un progetto, verrà, ma allo stato attuale non esiste. Di conseguenza occorre agire, e noi abbiamo agito al meglio. Affidiamo, ripeto, dei materiali che erano depositati nel caveau di una banca ad uno dei migliori istituti italiani. A Palazzo Strozzi, dove ha sede il Vieuuseux, le carte saranno inventariate e catalogate da esperti. L'iniziativa che abbiamo concordato con Paolo Bagnoli, direttore dell'istituto fiorentino, non è in alcun modo in contrasto con le eventuali, future attività della Fondazione: è semplicemente altro. Due cose devo precisare. La prima è che l'operazione consiste in un deposito, non in una donazione. E la seconda è che mio padre, a Firenze, non è stato un estraneo, al punto che nel '73 aveva tenuto a *La Pergola* la prima di *Gli esami non finiscono mai*, e nel '79 aveva organizzato nel ridotto del teatro un suo laboratorio teatrale».

Le carte fanno in volume — dice il figlio — «un bel comò». Sono importanti, ci sono, ben rilegati, i suoi manoscritti, quelle commedie ch'egli scriveva a mano, talvolta nei camerini dei teatri o nelle stanze d'albergo; ci sono opere edite che recano correzioni e varianti di mano d'autore, poesie talune inedite, pagine con riflessioni sul teatro e la cultura; abbozzi e appunti di lavoro, disegni e qualche autoritratto, lettere, spartiti musicali: insomma un tesoro per lo studioso. □

DRAMMATURGIA VIA ETERE IN UN CONVEGNO A MODENA

RIVINCITA DELLA RADIO DOPO IL «FESTINO» TV?

Volontà di riscossa della radiofonia: mezzo di comunicazione che parla «da persona a persona», dotato di grandi potenzialità creative, deve ritrovare un linguaggio specifico e darsi mezzi e programmi adeguati - Come si può rivitalizzare il «teatro dell'orecchio»: una serie di proposte di Carlo Maria Badini, Giorgio Bandini, Odoardo Bertani, Bruno D'Alessandro, Sandro D'Amico, Sisto Dalla Palma, Giuseppe Di Leva, Paolo Gonnelli, Corrado Guerzoni, Annarosa Mavaracchio, Elio Molinari, Franco Monteleone, Carmelo Rocca, Luca Ronconi, Piero Zucchelli.

ANTONELLA ESPOSITO



Il mondo della radiofonia italiana è in agitazione: giornalisti, tecnici e operatori del settore rivendicano in questi mesi l'incremento degli organici, la creazione di nuove reti esclusivamente culturali o di servizio. La radio non è più disposta a tollerare lo stato di sudditanza in cui la politica dell'audience televisiva l'ha costretta a vivere, soprattutto negli anni Ottanta. Il clima fervido di promesse e di iniziative delle sperimentazioni radiofoniche degli anni Sessanta e Settanta si è dissolto, sia a causa dei successivi tagli ai finanziamenti del settore, sia per la generale svalutazione subita dalla radio nei confronti della tv in quanto mezzo di spettacolo, di informazione e di pubblicità.

In questo dibattito e in questa storia dagli esiti ancora da decidere, s'inserisce il seminario sulla drammaturgia radiofonica *La voce del teatro*, organizzato in ottobre a Modena dall'Ater-Emilia Romagna Teatro. Dopo un

lungo silenzio, si è tornati a ribadire il valore culturale e a parlare programmaticamente di teatro alla radio: di due minorità culturali a confronto quindi. Minorità intese rispetto alla maggioranza di un pubblico disabitato e diseducato all'ascolto radiofonico e al teatro, ma soprattutto minorità rispetto all'istituzione pubblica, che sembra ricordarsi troppo poco del suo ruolo di promotrice e divulgatrice della cultura.

Hystrio, che alla drammaturgia radiofonica ha dedicato un dossier nel numero 2/'90, ha scelto di offrire al lettore una serie di opinioni e di proposte che sono emerse dal convegno di Modena, in attesa di verificare a breve scadenza l'attuazione di almeno uno dei progetti necessari per rivitalizzare il teatro alla radio. Intanto, la RaiTv lancia quasi una sfida alla radio, trasmettendo *Schegge di radio a colori*, ovvero frammenti di trasmissioni radiofoniche in tv.

GIUSEPPE DI LEVA (direttore Ater Emilia Romagna Teatro) - La proposta che rivolgiamo alla Rai, al ministero dello Spettacolo e al ministero della Pubblica Istruzione al fine di contribuire alla formazione di un pubblico sempre più cosciente, è questa: la costituzione di una nastroteca di facile consultazione che sia una sorta di storia del teatro messa a disposizione dei Provveditorati e quindi delle scuole e degli studenti che se ne vogliono servire (se del caso, con la collaborazione dei teatri delle singole città).

CARMELO ROCCA (direttore generale dello Spettacolo) - Bisogna recuperare la drammaturgia radiofonica come serbatoio e stimolo per il teatro di palcoscenico, in vista di più attente e frequenti coproduzioni tra Rai e teatro. Per la prima volta è stata elaborata una concreta proposta legislativa secondo la quale si istituirebbe un comitato di coordinamento delle attività teatrali, che permetterebbe

be un'intesa a lungo raggio tra Rai e teatro. È necessario che la struttura pubblica si assuma il compito di essere lo strumento principale della nuova drammaturgia.

CORRADO GUERZONI (vicepresidente RadioRai) - La radio non può servire per fare grande la tv: essa ha un grande potere di affabulazione popolare e offre all'utente autonomia di interpretazione. Negli ultimi dieci anni la radio ha fornito 350 mila giornate di lavoro agli attori; esiste un patrimonio d'archivio ancora tutto da catalogare e da valorizzare. Essa si presta a forme di spettacolarizzazione sofisticate: far vedere l'immagine senza immagine. Bisogna fare riscoprire queste potenzialità creative delle radio ai giovani e ai bambini, nella prospettiva sempre più urgente della difesa della parola autentica, non dispersa e inquinata dalla chiacchiera.

SISTO DALLA PALMA (docente e direttore artistico Crt) - La drammaturgia radiofonica pone a tema, e con la massima evidenza e urgenza, la questione dell'ascolto come confronto colla parola, dunque ribalta lo schema a cui ci siamo abituati, della continua erosione del senso che si è proposto attraverso la predazione mediale. Forse la drammaturgia radiofonica riporterà alla luce questa evidenza: che non c'è un ascolto vero che non sia coinvolgimento pieno di chi ascolta, non c'è una parola vera se nello spazio radiofonico due esseri non sono disposti a incontrarsi, a rischiare e a rigenerarsi di contro allo scadimento dell'effimero che si dilata, giorno dopo giorno, nel quotidiano, e che impone di restituire alla scena una voce, anche quando essa è parola in apparenza disincarnata.

CARLO MARIA BADINI (presidente Agis) - Credo che la diretta radiofonica dal teatro sia lo strumento principale per una rivalutazione del mezzo radiofonico e per un incremento di pubblico nelle sale teatrali. L'evento in diretta infatti attirerebbe nuove fasce di pubblico e inoltre la ripresa radiofonica non comporterebbe alcun disturbo alla rappresentazione, come avviene invece per la diretta televisiva. Se la diretta dalla Scala è ormai una tradizione consolidata, non si è mai provato, nell'ambito della prosa, a riprendere in diretta dal teatro un'intera stagione teatrale. L'Agis si dichiara pronta a rendere operative nuove soluzioni di cooperazione teatro-radio, ma è anche consapevole della necessità dell'istituzione di un ministero della Cultura, che allontani i fantasmi del Minculpop.

LUCA RONCONI (regista) - Credo che la radio si acquisterebbe titoli di merito se praticasse le drammaturgie d'oggi, le più attuali, quelle nelle quali la parola ha riacquisito un'importanza determinante. Gran parte degli attuali scrittori di teatro (Bernard, Pinter, Strauss, Müller e altri ancora), hanno saputo reinventare un parlato che, ognuno nella sua dimensione, non sembra prevedere quasi l'azione. Sono convinto che la radio potrebbe e dovrebbe fare molto di più per la formazione del gusto dei suoi utenti: tanto in rapporto ai repertori, che poi vuol dire informazione, quanto alle forme, agli strumenti espressivi, agendo da stimolo e inducendo ad un'attenzione che, di riflesso, migliorerebbe il certo troppo superficiale spettatore teatrale di oggi. Si tratta di inventare un rapporto diverso con l'utente, un rapporto che passi ad un tempo attraverso la fiducia che si accorda alla sua intelligenza e a quella che si ha il dovere di dare a tanti settori della scrittura contemporanea.

GIORGIO BANDINI (regista) - Il radiodramma in Italia è un ergastolano latitante all'estero: appare nei premi internazionali, ma poi scompare. Non esiste da noi una cultura del teatro, e tantomeno del teatro radiofonico, non si sa più la differenza tra voce e immagine. Abbiamo dimenticato l'influenza che hanno avuto sugli altri Paesi le sperimentazioni italiane degli anni Sessanta e Settanta. Ora possiamo solo guardare a Paesi come la Germania, dove solo la radio di Colonia trasmette 360 radiodrammi l'anno, con relative critiche sui maggiori quotidiani e contratto con l'editore per la pubblicazione dei testi.

ELIO MOLINARI (capostruttura di Raiste-reouno) - Dalle varie edizioni del Premio Italia emerge una forte competitività italiana in materia di drammaturgia radiofonica, secondo un alto livello qualitativo che contrasta con il decremento quantitativo nella programmazione normale. Si potrebbe dire: *nemo radiodramma in patria*. Non vedrei però questa condizione in termini assolutamente negativi, ma anzi come lo spunto per lavorare nella prospettiva dell'Europa del '92: riservando cioè alla drammaturgia radiofonica i progetti di collaborazione internazionale.

ANNAROSA MAVARACCHIO (Radiotre) - La prima esigenza da soddisfare è quella del coordinamento a monte dei palinsesti, per eliminare assurde concorrenze e sovrapposizioni. L'ideale sarebbe individuare un unico centro produttivo per la prosa o, almeno, istituire per ogni rete uno specifico coordinamento produttivo che lavori per quella fascia di pubblico specializzato che esiste, e nei confronti della quale non è possibile e non è giusto uniformare verso il basso l'offerta radiofonica.

BRUNO D'ALESSANDRO (presidente Eti) - Teatro in diretta alla radio? Non è proprio teatro. Di Leva sostiene la difficoltà di diffondere il teatro di qualità: si impone in realtà un maggiore rigore selettivo nell'ambiente teatrale, attraverso la necessaria istituzione di un albo professionale per gli attori e i registi. L'Eti propone di mandare in onda alla radio un bollettino informativo per il teatro a ore canoniche (per esempio a seguito del GR del mattino). Inoltre auspica investimenti pubblici di coproduzione teatro-radio per i grandi eventi. In modo che spettacoli come quello di Ronconi su Kraus non si esauriscano nello spazio di poche repliche.

UGO RONFANI (critico teatrale) - In questi ultimi tempi si è manifestato vistosamente il ritorno all'istanza personalista nella cultura europea, soprattutto nelle giovani democrazie dell'Est. La radio parla da persona a persona e si mostra predisposta ad accogliere questa istanza, soprattutto attraverso la possibilità di quel «teatro interiore» che può scuotere il pubblico addormentato. È necessario recuperare quindi la memoria della radio e tenere conto che esiste non un pubblico, ma «dei pubblici». In concreto, è urgente promuovere la formazione degli attori e dei tecnici radio, attualmente demotivati. È attraverso una riqualificazione del personale che può essere realizzata l'apertura della Rai verso nuovi campi ideativi e creativi.

ODOARDO BERTANI (critico teatrale) - Chiederei alle Regioni di farsi carico della drammaturgia radiofonica in dialetto; aprirei inoltre i microfoni alle compagnie filodrammatiche, che riceverebbero un forte incentivo a migliorare il proprio livello. Una

commedia raccontata alla radio potrebbe essere l'anticipazione di un allestimento in teatro.

SANDRO D'AMICO (docente universitario) - In generale, per una rivalutazione della radiofonica, si dovrebbe passare all'idea del rapporto con pochi utenti, da stabilire con diversi mezzi. La radio è stata pochissimo seguita dal Servizio Opinioni Rai: questa condizione le ha lasciato una totale libertà d'azione, il che può portare alla routine o anche allo scatenamento della fantasia. Bisogna appunto sfruttare questa seconda prospettiva.

Per quanto riguarda la questione se ritornare o meno alla diretta dal teatro, penso che questo sia un fatto di informazione più che di promozione di un nuovo tipo d'ascolto. Sarebbe opportuno piuttosto permettere l'ascolto dei nastri radiofonici anche al di fuori della normale programmazione, facendo nascere e diffondere le sale d'ascolto, sul modello di quelle cinematografiche. Promuovere stretti contatti con il teatro e la musica, per dare respiro a tutto ciò che è sperimentazione. Puntare sulla stereofonia, che dovrebbe diffondersi come in altri Paesi: drammaturgia multilingue, che permetterebbe la diffusione dei prodotti italiani all'estero. Abolirei inoltre l'aggettivo «radiotelevisivo», perché non rende giustizia della specificità del mezzo radiofonico.

PAOLO GONNELLI (Radiotre) - La cultura letteraria italiana è di formazione lirica e scarsamente drammaturgica, nonostante la vitalità teatrale della Commedia dell'Arte, del mondo napoletano. Ora, in una situazione di frammentarietà culturale, promuovere una più diffusa drammaturgia radiofonica può essere un mezzo per riportare l'attenzione sui valori culturali della comunità italiana, e d'altra parte per scoprire la «drammaticità» del mezzo radiofonico in quanto capace di raccontare storie, attorno alle quali si mette alla prova la tenuta morale di una popolazione. La storia italiana è, ad esempio, un campo poco frequentato dalla drammaturgia, che la radio permetterebbe invece di affrontare senza le insidie della retorica.

FRANCO MONTELEONE (Radiouno) - Si dovrebbe commercializzare l'archivio prosa della Rai, conducendo autentiche operazioni di marketing (per attori, per autori...) che metterebbero il mercato audio al livello di quello dell'*home video*.

PIERO ZUCHELLI (servizio informazioni Rai) - Ci sono i sintomi di una salute ancora buona dell'utenza radiofonica in generale e, in particolare, di quella che si rivolge a trasmissioni facenti parte del genere teatrale o di prosa. Occorre dunque pensare a condurre ricerche con metodologie nuove e in grado di fornire maggiori indicazioni, valutazioni e tendenze dell'ascolto della radio. Un filone di tale ricerche potrebbe essere rappresentato dalla individuazione, su base quantitativa, delle opinioni, degli atteggiamenti, delle attese del pubblico nei confronti di una determinata trasmissione o generi di trasmissioni, ad esempio la prosa. Un secondo filone di indagini è quello di disporre di campioni «mirati», da attivare di volta in volta e rappresentativi di particolari tipologie dell'utenza radiofonica. □

A pag. 18, Carlo Maria Badini, Vittorio Zerbini, Giuseppe Di Leva, Corrado Guerzoni e Andrea Di Pietri al convegno di Modena.

UN CENTENARIO (CHE MILANO HA DIMENTICATO)

FERRIERI, «CHIERICO» CHE NON HA TRADITO

A Pavia, la cui Università ha raccolto nel Fondo manoscritti le sue carte, è stato ricordato il regista, lo scrittore, il giornalista e il fondatore del Convegno - Con la sua ricerca teorica e con la sua instancabile attività (oltre seicento regie radiofoniche) Ferrieri favorì la crescita della radiofonia e preparò il rinnovamento del teatro italiano - Sostenitore della verità poetica del testo, aperto ad una visione europea della scena, difese in tempi difficili una concezione liberale e democratica del ruolo dell'intellettuale - La stessa impresa di Grassi e Strehler non sarebbe diventata così rapidamente adulta senza il retroterra dell'esperienza di questo milanese che la sua città, purtroppo, finora non ha saputo onorare.

UGO RONFANI



Quando, nell'ottobre scorso, si è tenuto a Modena l'opportuno, proficuo colloquio sul rilancio della radiofonia in generale e del radioteatro in particolare, il nome di Enzo Ferrieri è risuonato più volte nella sala dove si svolgeva l'incontro. E questo non o non soltanto per celebrare il regista di oltre 600 lavori drammatici, dunque un pioniere in quest'area massmediatica che, fortunatamente, sta riacquistando il terreno perduto, adesso che il festino televisivo — per dirla con Mario Luzi — induce a disappetenza; ma anche per mostrare come lo sforzo di elaborazione teorica di Ferrieri fosse degno di restare accanto a quelli di Gabriel Germinet, Edouard Estaunié o Paul Deharme in Francia, di Hermans Pongs e Richard Kolb in Germania, di Lance Sieveking e Val Gielgud in Gran Bretagna o di Marinetti (autore nel '33 di un vulcanico *Manifesto futurista della radio*) e di Enrico Rocca, di cui Bompiani aveva pubblicato nel '38, proprio a Milano, un interessante *Panorama dell'arte radiofonica*.

La mia testimonianza nel centenario della nascita di Ferrieri è dunque principalmente per l'uomo di radio, il cui valore ritorna con la riaffermata importanza del mezzo. Ed è anzitutto — per quel che vale — la testimonianza di un ascoltatore. Ascoltatore di alcune sue regie radiofoniche, anche nelle lunghe e fredde e tristi serate degli anni di guerra; e soprattutto, dopo, delle sue conversazioni al microfono sul teatro, dove cultura, sensibilità e acume critico s'intrecciavano in una trama di illuminante e piacevole ascolto, e la parola detta, anziché perdere la forza che ha sulla pagina, risultava più penetrante e persuasiva. Per eleganza e virtù didattiche io paragono oggi, nella memoria, quelle sue conversazioni su un teatro che cercava una seconda giovinezza, fra il tramonto del capocomicato e l'alba della regia critica, alle limpide croma-

che d'arte che sempre dalla Rai di Milano proponeva al microfono Raffaele De Grada. E posso, debbo dire che alcuni resoconti di spettacolo di Ferrieri, così pronti a restituire la magia dell'avvenimento, producevano in me — giovane, affamato di teatro, lontano da Milano — la stessa emozione arcana ch'era quella, poi perduta, del mezzo radiofonico: lo stupore della prima radio a galea con cui mia madre da un alloggio sotto i tetti di via San Marco, captava alla fine degli anni Venti le opere della Scala, e ne venivano refoli musicali alle mie orecchie bambine, o quelle della Lambda familiare che trasmetteva, in una notte di paura del '44, la *Patetica* di Ciaikovskij diretta dal giovane Guido Cantelli, e riflettente tutta la disperazione di un mondo in guerra.

UN ANIMATORE

Per me Ferrieri è stato una voce cui devo parte della passione per il teatro. Avrei poi ritrovato, in momenti di studio, il suo *Manifesto della radio come forza creativa*, da lui pubblicato nel giugno del 1931 su quella sua rivista *Il convegno* ch'era nata nel 1920, che aveva dato vita ad un libero sodalizio di scrittori ed artisti determinati, per suo merito soprattutto, a mantenersi in aree di autonomia politica e di civile dignità (il che non era facile nel ventennio), e che aveva anche generato, per feconda partenogenesi, una libreria, una casa editrice e un teatro, il Piccolo Teatro di Ferrieri. E che, soprattutto, aveva gettato il seme di un modo di fare cultura a Milano fuori dagli interessi delle botteghe editoriali o delle parrocchie ideologiche. Quando penso alle linee di resistenza che negli anni Trenta furono i sotterranei fermenti del lavoro culturale a Milano e, poi, le matrici del rinnovamento — intendo *Corrente*, intendo la fronda di *Posizione*, il movimento teatrale che precedette la fondazione del *Piccolo*, il fervore editoriale postbellico — io debbo ritenere che l'«officina culturale» impiantata dal nulla — o, meglio, su una concezione liberale e democratica del ruolo dell'intellettuale — da Enzo Ferrieri, in quel perimetro milanese fra via Montenapoleone e via Borgospesso dove a lungo e intensamente operò, sia stata un modello prezioso consciamente o inconsciamente da molti imitato. Dicevo del *Manifesto della radio* di Ferrieri, e aggiungo che dovrebbe essere utilmente riletto. Non perché sia intatto Vangelo, non perché contenga ingenuità attribuibili alla novità, allora, del discorso teorico (come la proposta di istituire un Ufficio dei ricercatori delle Voci ed una Scuola delle Voci), ma perché le intuizioni — allora erano tali, anche se oggi sembrano quasi ovvietà — sulla specificità della radiofonica, sul suo diritto a forgiarsi un linguaggio particolare ed autonomo restano oggi ancora tra i fondamenti per il buon uso della radio. La concezione della radio come «un grande giornale sempre aperto», con le voci e i rumori e i silenzi «come caratteri tipografici, spazi, interlineature e gabbie grafiche della pagina stampata», la definizione del rapporto voce-silenzio come trama dell'arcano, dell'indeterminato e del fantastico, l'intensità della presenza invisibile, come purificata, dell'attore al microfono, la possibilità di dominare lo spazio e il tempo e alcune curiose proposte, come quella del dialogo radiofonico con un interlocutore che non parla e non si vede: ecco alcune «invenzioni» — occorre, riportandoci all'epoca, sessant'an-

Enzo, un frondeur

EMILIO POZZI



C'è un vocabolo, «fronda», che ha assunto per un certo periodo, al tempo del fascismo, il significato di battaglia intelligente contro il regime, e che si sviluppava dentro e fuori l'apparato, in una chiave di critica, ma non aventiniana, anzi creativa e operativa.

Enzo Ferrieri con il suo primo Teatro del Convegno (il fascismo era nato da due anni e si avviava all'abolizione della libertà di pensiero e di parola), è stato uomo di fronda, in francese si dice *frondeur*, e questa caratteristica se l'è portata appresso, permeata di sorridente ironia, per tutta la vita, in ogni iniziativa di cui è stato protagonista, pronto a mettere in discussione ogni cosa, anche quelle da lui ideate. E quando, nel 1956, aprì a Milano una sala teatrale, che naturalmente chiamò, come la vecchia sala, il «Teatro del Convegno», in un ambiente sotterraneo di un palazzo di proprietà dell'Unione Commercianti, deve essergli venuto in mente un passo di una lettera ricevuta da Luigi Pirandello, nel marzo 1924, in risposta ad una sua richiesta di un testo nuovo da mettere in scena. Scriveva, tra l'altro Pirandello, prima di raccontargli le sue traversie con gli «amministratori» che lo tenevano «legato mani e piedi» e prima di proporgli un testo nuovo come *Sagra del Signore della Nave*: «Ho, come lei e forse più di lei, nausea e schifo dei «grandi» teatri commerciali: osceni bottegai. Tanto che anch'io ho in animo di fondare qua a Roma, presto, un «piccolo» Teatro d'arte...».

Ecco un altro modo di fare fronda: servirsi strumentalmente anche di chi ha un'altra mentalità (usiamo questo eufemismo) per conseguire il risultato che si ha in mente. Ferrieri non era certo machiavellico; era un vero ribelle, anzi era «un ribelle sul serio». E questa definizione la diede con grande rispetto Eugenio Ferdinando Palmieri (un critico la cui opera andrebbe riscoperta e onorata).

Uomo di fronda, ribelle, uomo libero. Libero anche dalle pastoie delle cariche che aveva accettato e ricoperto.

Chi l'ha conosciuto, nel dopoguerra, come regista e critico, forse non sapeva che quell'uomo, gioiosamente vitale, dalla battuta pronta, attento a ciò che lo circondava con la curiosità e l'entusiasmo di un adolescente, era stato il direttore dei programmi della Radio (l'Eiar, allora unica voce monopolistica dell'etere in Italia). Un potente, dunque. E che, peraltro, da quella stanza dei bottoni aveva addirittura inventato, nel 1931, un *Manifesto della Radio* allora rivoluzionario e anticipatore e per questo appunto criticato e contestato.

Ricorda il figlio Giuliano «Il manifesto di Ferrieri batteva in breccia le teoriche di quanti intendevano affidare alla radio il solo compito di «trasportare in casa», perché si potesse ascoltarlo in pigiama e pantofole, tutto ciò che nel mondo già esisteva: la dotta conferenza, il teatro, la musica e la canzone, gli articoli di giornale».

Per Ferrieri invece il giornalismo scritto doveva maturarsi in «radiocronaca», i conferenzieri andavano aboliti (o «ricostruiti») ab ovo perché esprimessero fatti e non parole) il teatro doveva nascere nella forma nuova del radiodramma o raffinarsi fino a far sussistere, attraverso interpreti di prim'ordine, solo il valore esterno della «parola poetica».

Mi aveva stupito, quando Ferrieri teneva conversazioni di critica teatrale alla radio, negli anni Sessanta, collaborando ad una rubrica (*Le novità da vedere*, un titolo provocatorio per la radio) che allora curavo con Franco Calderoni e Ghigo De Chiara, la sua accettazione immediata alla proposta di trasformare il suo monologo in intervista, sostenendo, da parte mia, che l'ascoltatore avrebbe gradito sentire le risposte del critico alle domande del cronista che s'immedesimava nella curiosità del pubblico. Lui accettò con grande entusiasmo e lo seguirono immediatamente, con altrettanta sensibilità, gli altri critici delle trasmissioni culturali: Raffaele De Grada, Edoardo Anton, Piero Gadda Conti, Giulio Confalonieri. Gli avevo, in sostanza, proposto una pragmatica applicazione di uno dei concetti del suo vecchio *Manifesto della Radio*. Un episodio, fra molti.

È giusto riscoprire Ferrieri oggi, per quello che ha fatto per la cultura, per l'arte e per quella parte di arte e di cultura che aveva nel sangue, il teatro.

È giusto anche riscoprire in lui l'uomo libero. Un uomo che sapeva vivere nelle istituzioni, senza farsene condizionare, dimostrando come anche l'agire in democrazia comporta rischi. Ma proprio per questo, un uomo deve dimostrare di essere tale. Perché, come diceva Brecht «il destino dell'uomo, è l'uomo». □

ni fa, chiamarle così — che Ferrieri tentò poi di applicare come consulente, dirigente e regista prima dell'Eiar e poi della Rai, contribuendo alla maturazione del mezzo. Ed ecco, contro il rischio del rumore e della chiacchiera, i punti di un codice d'uso della radio da ripristinare: del che gli siamo debitori.

SOLO E LIBERO

È lecito sperare che l'istituzione, presso l'Università di Pavia, di un Fondo Ferrieri per le cure dei figli Anna e Giuliano, di Andrea Mancini e di Maria Corti, infaticabile spogliatrice di carte e di memorie, comporti una ripresa degli studi che consenta di ripristinare i meriti di Ferrieri nella radiofonia, come dicevo, ma anche nel teatro, nella saggistica, nelle lettere e perfino nel cinema.

Tempo fa, a proposito degli 84 anni di Mario Soldati e del conferimento allo stesso del Premio Pirandello ad Agrigento, *La Stampa* si chiedeva se Torino non avesse dimenticato questo suo piemontesissimo scrittore. Non vorrei introdurre elementi di turbativa nello schema così composto delle celebrazioni pavesi, ma mi domando se Milano non abbia dimenticato a sua volta il milanesissimo Enzo Ferrieri. Che il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia metta a disposizione let-



tere e documenti comprovanti come *Il Convegno* di Ferrieri sia stato fucina di operatori della cultura e dello spettacolo e quadrivio europeo di intellettuali ed artisti, da Rilke a Craig a Valéry, da Pirandello a Montale, da Saba a Rebora, da Ungaretti a Sbarbaro, da Svevo a Bacchelli, da Comisso a Angelini, da Gadda a Piovene a Buzzati a Titta Rosa, per elencare nomi italiani; che la mostra che sempre a Pavia sarà organizzata in primavera ricordi che il Piccolo Teatro di Ferrieri diffuse quanto di più significativo offriva la drammaturgia italiana del '900, Chiarelli e Betti, Meano e Brancati, Antonelli e Bacchelli, nonché autori stranieri che si chiamavano Joyce e Eliot, Supervielle e Lorca, Giraudoux e Anouilh, Peguy e Neveux, Saroyan e Williams, tutto questo non fa che rivelare più duramente la latitanza di Milano nei confronti di questo suo figlio.

Sappiamo che le metropoli convulse hanno la memoria corta. Sappiamo che l'effimero culturale oggi dilagante, oltreché afasico, tende all'amnesia. Sappiamo, anche, che la «solitudine» di Ferrieri, il non essersi mai intrupato, l'aver voluto restare un «chierico che non tradiva» in mezzo agli urli e ai furori della storia, l'aver anche declinato, saggiamente, gli inviti ad intruparsi ideologicamente, spiega certi silenzi della cultura milanese, o di quanto di essa rimane.

Sappiamo infine che, se non prevede fino in fondo il senso e l'espansione dell'avvento della «regia critica» (né, visto il tempo in cui operò, avrebbe potuto prevederli), con la sua ricerca teorica di cui ci restano alcuni libri Ferrieri preparò attivamente — nel nome di Copeau, secondo una visione europea della scena, sostenendo sempre la verità poetica del testo — il processo di rinnovamento del teatro italiano. In una storia del Teatro italiano del secolo che è ancora tutta da scrivere il nome di Ferrieri insistentemente ritorna come quello di un grande seminatore di fermenti innovativi: basta, per rendersene conto, consultare, ai due estremi, il *Teatro italiano fra le due guerre* di Lucio Ridenti o i *Fondamenti del Teatro italiano* di Claudio Meldolesi. Per questo non è peregrino affermare che la stessa impresa di Grassi e Strehler in via Rovello — regia critica, teatro come servizio pubblico e officina culturale — non sarebbe diventata così compiutamente e rapidamente adulta senza il retroterra dell'espe-

rienza di un Ferrieri.

Per concludere, un'altra affermazione, che è un auspicio. Proprio perché il grande, e tutto sommato macabro carnevale ideologico di questa seconda metà del secolo si è concluso, con la caduta dei muri di Berlino dello spirito, credo che ci sia posto finalmente per riproporre alla giusta memoria degli uomini liberi «i chierici che non hanno tradito»: e in questi spazi di una generale riabilitazione ci sia posto per riprodurre il pensiero, il lavoro, l'esempio di Enzo Ferrieri. □

A pag. 20, Enzo Ferrieri. A pag. 21, il logo del Teatro del Convegno. In questa pagina, Enzo Ferrieri e Riccardo Bacchelli, in occasione della messinscena dell'«Amleto».

Per capirlo

Per capire Ferrieri, il punto cruciale probabilmente è l'incontro mancato con Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Ferrieri collaborò in varie forme all'attività del Piccolo: insegnò alla scuola del nuovo teatro e vi rappresentò i suoi spettacoli. Da parte sua, non mancava di diffondere il verbo. Tuttavia, non figura tra i fondatori (come sarebbe stato forse possibile) a causa di una sua visione della «cosa teatrale» molto forte e sostanzialmente dissimile da quella di Grassi e Strehler. Le linee di divergenza sono due: una ideologica, benché non esplicitamente dichiarata; l'altra formale. Ferrieri s'era formato in un clima che rifuggiva, appunto, da ogni presa di posizione ideologica, da ogni forma di impegno extrateatralistico. Era un borghese scettico, un liberale. Là dove la divergenza dal duo Grassi-Strehler si manifestò più apertamente fu sul piano dell'«idea di teatro». Viene ricordata come estremamente significativa la sua recensione allo spettacolo inaugurale del teatro di via Rovello: *L'albergo dei poveri di Gorkij*. Scriveva Ferrieri: «Quanto alla realizzazione scenica devo forzatamente distinguere lo spettacolo dall'interpretazione del testo. Magnifico lo spettacolo, proiettato sullo sfondo di una validissima scena, distesa verso l'alto come consigliavano e l'opera e la sala medesima, sostenuta da un ritmo preciso e musicale, della cui certezza non s'è mai avuto un attimo di perplessità. Parole, gridi, brontolii, grugniti, maledizioni, canti, movimenti conclusi in uno schema ben definito e suggestivo. Qui Strehler è maestro. Non altrettanto posso dire per quanto concerne la coerenza espressiva degli attori. Gli è mancata a mio avviso una interpretazione risoluta fra un tono realistico, un tono romantico e una chiara proposta sociale. L'accento cadeva ad ora ad ora su ciascuno dei motivi». *Privilegio dello spettacolo sul testo: una critica tutt'altro che sorprendente in un regista teatrale di origine radiofonica e letteraria.*

FRANCO CORDELLI - L'Europeo

La serata a Pavia

Lunedì 3 dicembre 1990 al Collegio Borromeo di Pavia, l'Università di Pavia, la Provincia e il Fondo Manoscritti hanno dato vita, con l'organizzazione di Terzostudio - Progetti per il teatro, ad una serata intitolata Incontro con Enzo Ferrieri, che ha visto l'esibizione di alcuni attori in lavori realizzati da Ferrieri negli anni Cinquanta. Critici e testimoni (Ugo Ronfani, Carlo Maria Pensa, Emilio Pozzi), hanno riproposto una figura tra le più complesse del Novecento, di cui cadeva il centenario della nascita.

Ha completato la serata una esposizione di materiali sul teatro di Ferrieri nel secondo dopoguerra, che non era altro che l'inizio di un lavoro che porterà nel maggio prossimo ad una mostra sul primo periodo, quello della rivista e del circolo del Convegno, durante il quale Ferrieri entrò in contatto con le forze più vive della cultura europea.

Leda Celani, Ruggero de Daninos, Nando Gazzolo, Raffaele Giangrande, Anna Menichetti, Franca Nuti, Antonio Pierfederici e Cino Tortorella, presentatore, hanno recitato testi di Jacques Audiberti, Riccardo Bacchelli, Vitaliano Brancati, Thomas Stearns Eliot, Enzo Ferrieri, Graham Greene.

Si è udita anche la voce di Ruggero Ruggeri, in una rara registrazione diretta da Ferrieri del *Cyrano di Rostand*. □

GLI ADDII ALL'AUTORE DE *I FISICI* E *FRANK V*

DÜRRENMATT UMANISTA AMARO

Pittore e scrittore di gialli metafisici, questo svizzero anomalo ha dato alla scena europea un teatro della derisione che nascondeva un moralista.

FURIO GUNNELLA

Scrittore paleobiblico che amava profetare in grottesco, svizzero anomalo di lingua tedesca, teatrante della derisione che si proclamava umanista antibrechtiano ma imitava Brecht, romanziere che scriveva gialli per investigare l'Oltrè, pittore di truculenze espressionistiche che portava sulla scena le sue ossessioni iconiche, il bernese Friedrich Dürrenmatt — che se n'è andato nel dicembre scorso, logorato dal diabete — era uno degli ultimi grandi della letteratura europea di questa seconda metà del secolo. La sua grossa mole, da personaggio rabelaisiano, era alla pari con un gigantismo letterario duramente conquistato con un tenace lavoro pluridirezionale, vincendo l'handicap del particolarismo svizzero; e alla mola fisica — come ha detto bene Alighiero Chiusano — corrispondeva la «mole grassa» della sua opera, tutta sanguigni umori, straripanti eccessi e risentimenti atrabiliari, ma alla fine annegata nella «rotondità» di un comico di crudeltà gotiche e di fantasie barocche, condito con spezie post-avanguardistiche, e goduto con gusto.

Adesso che ci ha lasciati, Dürrenmatt si presenta a noi in tutta la statura di scrittore «terribile», che della proverbiale misura elvetica aveva poco o nulla: quasi un terrorista della letteratura con parvenze di pacifico borghese; un clown del teatro che scardinava la morale corrente usando grimaldelli apparentemente innocui come la farsa e la satira. Di lui si è potuto dire che dietro le smorfie delle sue maschere (Groetz, ma anche Munch e Goya) si scorgevano l'inquietudine del moralista e il rovello di un cristiano che disperava nella lotta tra il bene e il male: e difatti questo Voltaire del ventesimo secolo era figlio di un pastore protestante, nipote di uno scrittore e studioso di teologia egli stesso.

Ma questo profeta che annunciava col ghigno della derisione collere divine sapeva bene che, anche nella Svizzera, non era più tempo di invettive bibliche. E dunque, dopo le prime *pièces* degli anni Quaranta a impronta decisamente moralistica (*Sta scritto e Il cieco*) si era messo a preparare dei cocktail al gusto del secolo, parlando di cose alte con toni irridenti, e frequentando modelli poco ortodossi: Sade e Nietzsche, Wedekind e Schnitzler, moderatamente Shaw e Joyce, senza trascurare letture stravolte di Aristofane, Molière, Rabelais. Qui si ricorda soprattutto il drammaturgo — che è stato anche trasposto nei cinema — non soltanto perché questa era la parte migliore di lui (compresa la produzione di numerosi e pregevoli radiodrammi) ma anche perché in Italia la sua fortuna — fortuna relativa, inferiore ai meriti — è rimasta affidata più al teatro che alla narrativa. Il che non depone a favore della nostra sagacia di lettori, perché ho il sospetto che la robusta, quasi matematica struttura dei suoi romanzi e dei suoi racconti gialli, o di fantascienza, o di fantapolitica, abbia trovato scarsa attenzione da noi proprio perché di fattura supe-



riore alla media del prodotto letterario corrente. Anche sulla scena, tuttavia, la presenza di Dürrenmatt è stata episodica: affidata a gruppi teatrali

minori oppure a palcoscenici importanti ma schiacciati dalla presenza rivale di Brecht. Al quale Dürrenmatt si era, suo malgrado, rifatto con *Frank V*, «opera per una banca privata» sul tema, decisamente brechtiano per l'appunto, della connivenza tra alta finanza e malavita; un testo considerato giustamente secondario, meno felice di quelli ai quali resta affidata al sua fama. E questi testi sono *Romolo il Grande*, dove la comicità era proposta come estremo baluardo della saggezza in tempi di decadenza; *La visita della vecchia signora*, *Il matrimonio del signor Mississippi*, ripresa in Italia anni fa in una edizione purtroppo non memorabile; *Ritratto di un pianeta*, il suo testo forse più desolato; *Un angelo viene a Babilonia*, nostalgico di paradisi perduti; il discusso ma graffiante *La dilatazione*, sulla macabra agonia del generalissimo Franco; *Play Strindberg*, visto l'anno scorso al Centro teatrale bresciano, che volgeva in un grottesco macabro il teatro dello scandinavo, o ancora *I fisici*, di cui lo Stabile di Genova ha offerto un recente e pregevole allestimento, purtroppo segnato dalle rughe del tempo. Per fortuna, nelle sue opere migliori Dürrenmatt è stato abbastanza artista per non soccombere ai tranelli del teatro di dimostrazione. Diceva che il teatro deve non solo «dire» ma «mostrare», in modo da fare spettacolo con le idee, offrendo un modello immaginario della commedia umana da lui così vigorosamente dipinta. □

Quando è di scena l'infarto

ROMA - Orazio Orlando, attore comico-brillante di tanti successi, il commissario Solmi della serie televisiva *Qui squadra mobile* e il mafioso della *Piovra 5*, è morto di infarto, a soli 57 anni, pochi giorni prima di Natale, sulla scena del Teatro Flaiano. Il sipario si era levato da pochi minuti sulla «prima» di *Ad Eva aggiungi Eva*, novità italiana di Claudia Poggiani ch'era stata presentata «in rodaggio» al Festival di Todi. Valeria Ciangottini, sua partner in scena, l'ha visto accasciarsi; due medici presenti in sala hanno tentato di portare i primi soccorsi ma Orlando è spirato poco dopo all'ospedale San Giacomo.

Orlando aveva studiato all'Accademia d'Arte drammatica di Roma, avendo come insegnante Sergio Tofano; aveva ricevuto la prima scrittura da Renzo Ricci, e dopo ruoli tragici o drammatici (anche un *Re Lear*) e un periodo di lavoro allo Stabile di Genova con Gassman, era diventato un attore molto richiesto dal teatro comico e leggero. L'avevamo visto con Bramieri, con la Vitti e la Falk in *La strana coppia di Simon*, e in riuscite caratterizzazioni in *Feydeau* e *Shaw*.

Niente retorica su questo amaro e prematuro addio in palcoscenico: anche se il riferimento alla morte in scena di Molière nel Malato immaginario è diventato, nei primi commenti, inevitabile. Sia pure con qualche amarezza per quegli esordi sviati di attore drammatico, Orlando sapeva che il suo destino, nel teatro italiano così com'era, era quello di divertire. Diciamo però che, lasciandoci come ci ha lasciati, il «divertentissimo» Orlando ci ha ricordato che la vita di un attore (il nomadismo, i roveli delle parti, il cambiar pelle quanti sono i personaggi) ha un suo prezzo di fatica e di logoramento. Non soltanto l'ultima recita di Molière: il *decesso* di Celi così simile al suo, il *malore* recente di De Carmine, la *stanchezza* dell'ultimo Eduardo e di Randone, la *depressione* di Gassman, i vuoti di memoria del vecchio Cuny, il *trac* di Proietti alla «prima» del *Cirano*, Franca Valeri costretta ad andare in scena la sera di un lutto grave... La morte di Orlando ci ha detto questo: che il povero cuore di un attore la maschera non se la può mettere. Perché è il cuore di un uomo, come noi. N.F.

ADDIO AD UN MAESTRO DELLO SPETTACOLO

GIANNINI, L'INNAMORATO DI NAPOLI SUPERSTAR

Il successo di Carosello napoletano, sulla scena e allo schermo, non deve lasciare in ombra il suo contributo al rinnovamento del teatro italiano.

GIOVANNI CALENDOLI

Ettore Giannini, scomparso nella casa di Marciano il 16 novembre 1990, concluse nel 1939 il corso di regia all'Accademia nazionale d'Arte drammatica, avendo ricevuto l'insegnamento nei primi due anni da Tatiana Pavlova, l'apportatrice del nuovo, e nel terzo da Guido Salvini, il conservatore illuminato. Con una proporzione non molto diversa le spinte al rinnovamento e quelle alla conservazione agirono sull'allievo.

Il saggio finale del diplomando — un puntuale e vivace allestimento di *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello — aveva avuto fra gli spettatori anche Sarah Ferrati, attrice estrosa, intelligente ed anticonformista, la quale, entusiasta, decise di scritturare il neoregista nella propria compagnia. Così nel 1940 il non ancora ventottenne Giannini (era nato a Napoli il 15 ottobre 1912) fece il suo debutto nel teatro professionale, mettendo in scena *L'attrice cameriera* di Paolo Ferrari con la compagnia Ferrati-Besozzi-Carini nel Teatro Eliseo di Roma. Aveva compiuto una scelta precisa la Ferrati; ma, da parte sua, anche Giannini.

Nello stesso 1940 Orazio Costa, l'altro regista della prima generazione «accademica» (o della «scuderia D'Amico», come insinuava cordialmente Leonida Repaci, includendovi anche Alessandro Brissoni), esordiva con uno spettacolo di ben altro genere, *Donna del Paradiso*, un «mistero» composto di laude umbre e, sulle orme di Jacques Copeau, respingeva gli aspetti di «piacere mondano» propri al teatro, nel tentativo di rinnovarlo dalle fondamenta, trasformandolo in un tempio. Costa, per adoperare un'espressione di Renato Simoni, mostrava di prediligere «le vie del teatro idealistico».

Il temperamento partenopeo, libero da condizionamenti di carattere «spirituale», portava invece Giannini ad accettare la realtà brutta del teatro esistente; ma col proposito di imporle l'eleganza e il rigore di uno stile, per sviluppare tutte le possibilità di «piacere mondano» in essa racchiuse, anche allo stato latente, elevandole al livello di un'intelligenza raffinata.

Giannini non pensò pertanto di costituire una compagnia con i suoi amici di Accademia; ma diede la propria opera ai complessi già formati secondo gli schemi tradizionali della scena italiana, passando successivamente dalla compagnia di Evi Maltagliati e Luigi Cimara (1940-'42) a quella di Fanny Marchiò e Giulio Stival (1942), dalla compagnia del Teatro Eliseo (1942-'43) a quella di Andreina Pagnani e Carlo Ninchi (1945-'46).

Del teatro italiano esistente non rifiutò neppure — come doveva invece accadere a vari registi delle nuove leve — gli autori, e mise in scena, oltre alle commedie di Luigi Pirandello (*Come tu mi vuoi*, *Vestire gli ignudi*), anche quelle di Vincenzo Trieri, Cesare Giulio Viola, Gino Valori, Anna Bonacci, Giannino Antona-Traversi, Roberto Bracco, Gaspare Cataldo, Gherardo Gherardi, Indro Montanelli, Sergio Barzini, Arnaldo Fraccaroli, Guido Cantini, traendone sempre spettacoli di gusto ineccepibile e graditi al pubblico.

Giannini vedeva nel teatro la manifestazione intellettuale di un «piacere mondano» e sentiva profondamente il teatro come atto di partecipazione a quella società della quale si è figli e nella quale si vive: società che, nel bene e nel male, è quella dei suoi autori, dei suoi attori e dei suoi spettatori.

Proprio stimolato da tale convinzione, lui napoletano, creò i suoi spettacoli più intensi, più ricchi e più significativi con *Il voto* di Salvatore Di Giacomo (1946) e con *Carosello napoletano*, di cui scrisse anche il copione.

Nel *Voto* riuscì a porre la tragica e melodrammatica vicenda di una piccola prostituta — strappata prima al meretricio e poi nuovamente respinta verso il postribolo — non sullo sfondo di una città, ma nel suo cuore ed in mezzo alla sua gente. Memorabile la scena del risveglio di Napoli all'alba, quando alla musica arcana della notte si sostituisce gradatamente con un volume sempre più alto il concerto dei bisbigli, dei lamenti, delle voci e delle grida umane, la musica frastornata e frastornante della vita.

Sviluppando un'intuizione già embrionalmente presente nella regia del *Voto*, con *Carosello napoletano*, dove il dialogo si trasforma nel canto e l'azione nella danza o viceversa, Giannini interpretò la propria città come un universo che vive rappresentandosi in un'aura di instinguibile musicalità ora felice ora disperata: un'interpretazione in chiave di teatralità, di una teatralità intesa come bisogno di esprimersi e di darsi in quel che effettivamente si è, per farsi conoscere dall'altro e per entrare in rapporto con lui.

Questa era del resto la concezione che del teatro in generale Giannini aveva e per la quale rimaneva sempre intimamente legato alle proprie radici italiane e napoletane, pur essendo aperto e sensibile anche ad espressioni artistiche lontane. Il legame con le radici lo rendeva anzi maggiormente attento alle opere teatrali provenienti da culture diverse dalla propria e gli consentiva di affrontarle appunto con il desiderio di metterle in luce la diversità, al fine di rispettarla, ma senza assimilarla. Esempio fu in tal senso la regia di *Strano interludio* di Eugene O'Neill (1946), nella quale il sorvegliato distacco critico si accompagnava alla preoccupazione costante di non raggelare il fascino drammatico del testo.

Ancora giovanissimo Giannini aveva compiuto le sue prime esperienze nella drammaturgia radiofonica e nel cinema, ottenendo notevoli successi; ma presto si era convinto che la matrice alla quale occorre risalire era il teatro ed al teatro rimase sempre idealmente fedele, anche quando nella pratica lo lasciò, perché ritenne a torto o a ragione che non esistessero più per lui le condizioni sufficienti per continuare un discorso coerente e produttivo. Il suo ultimo spettacolo fu nel 1964 *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare.

Il cinema, che lo ebbe regista, sceneggiatore, direttore di doppiaggio e perfino attore (interpretò il personaggio dell'intellettuale comunista in *Europa '51* di Roberto Rossellini) fu il suo rifugio di fortuna. Nel 1954 la sua trasposizione cinematografica di *Carosello napoletano* fu premiata al Festival di Cannes; ma il film dà soltanto una pallida idea dello spettacolo e della sua orchestrazione, che non consisteva soltanto in un concerto di voci, di movimenti e di musiche; ma anche in un sottile giuoco di motivi interni dialetticamente contrapposti: nella visione di Giannini il popolo vive rappresentandosi e diventa teatro, ma il teatro, una volta creato, si presenta specularmente al popolo, offrendogli una ragione di vita, perché ne sublima i momenti di gioia e di sofferenza. □

TOGNAZZI: DAL VARIETÀ AL TEATRO CLASSICO

L'IMPIEGATO DI CREMONA CHE RECITÒ MOLIÈRE

L'avanspettacolo con la Masiero, la televisione con Vianello, il cinema all'italiana con Chiari: ma anche la voglia di essere un attore «serio».

DOMENICO RIGOTTI

I ricordi! I ricordi sono anche dettati dalle piccole, o grandi emozioni che ti dà il teatro. Le mani gracili e nervose di Emma Gramatica ne *La città morta*.

Il ricamo mimico che corona una battuta goldoniana di Memo Benassi. La nobile voce, il suono di un flauto, di Ruggero Ruggeri udita da adolescente. Ma il ricordo può anche essere quello legato ad una sera parigina di brume e di freddo e che già si allontana nel tempo in cui un piccolo uomo, vestito di scuro, avanza dal fondo di una ribalta che non mi è familiare. Ma non è familiare neanche all'attore, che per un momento stenta ad entrare nella parte proprio perché deve parlare in una lingua non sua. Quella dell'Odéon. Il glorioso Odéon parigino. E lui è Ugo Tognazzi, un attore che stimavo ma che non entrava fino in fondo nelle mie simpatie, deviato forse dal mio non troppo amore verso il cinema.

Era, quella sera di gennaio, Ugo Tognazzi, o meglio, «diventava» quella sera di metà gennaio del 1986, il padre dei pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore*. Una vera sfida lanciata al pubblico ma prima ancora una scommessa con se stesso. Non tutte le critiche gli furono favorevoli eppure, anche a distanza di tempo, sono convinto che quella scommessa Tognazzi l'aveva vinta in pieno, perché al personaggio era riuscito a dare, almeno nei momenti salienti, una certa torbida sgradevolezza come appunto Pirandello richiede.

SOTTO LE BOMBE

Volentieri, negli ultimi tempi, quando incominciava ad essere sfiorato dalla malinconia, l'ineffabile Ugo raccontava dei suoi inizi. Parlava dei suoi studi di ragioneria e dell'impiego nel celebre salumificio della sua città e riaffiorava la piccola gioia che gli aveva dato l'essere filodrammatico. Parlava della guerra, di quel debutto un po' casuale sotto i bombardamenti a La Spezia (settanta lire a sera) quando gli spettatori, in preda al panico, fuggivano non appena si faceva sentire l'urlo lancinante della sirena.

La sua è stata la generazione nata con l'esperienza unica dell'avanspettacolo, inimmaginabile per chi oggi frequenta soprattutto l'anonima, vastissima ribalta televisiva. In sale fumose, di fronte a spettatori che dimostravano di aver occhi solo per le 8 ballerine 8, il comico si trovava a recitare la parte dell'agnello davanti ai lupi.

Duecento città e tre-quattro piazze in grandi città per stagione. Un ritmo frenetico che selezionava chi non aveva i numeri. Ma lui i numeri li aveva. Era pronto per la rivista. E per un pelo, soltanto per un pelo, non riesce ad entrare nella compagnia della grande Osiris. Il primo titolo annotato è un *Viva le donne* a firma di Marcello Marchesi risalente al 45/46. Vengono poi spettacoli di qualche



fama i cui copioni sono, i più, frutto dell'onesto artigianato della coppia Scarnicci e Tarabusi. Si intitolano, ma l'ordine non è del tutto preciso, *Paradiso per tutti*, *Castelli in aria*, *Dove vai se il cavallo non ce l'hai?*, *Ciao fantasma*, *Barbanera bel tempo si spera*, *Passo doppio*, *Uno scandalo per Lili*, quest'ultimo forse il più degno di ricordo. Al suo fianco, giovani *soubrettes* — in particolare Lauretta Masiero, ma anche le non meno esuberanti Elena Giusti e Dorian Gray — destinate a più o meno durevole celebrità.

L'INFANZIA DELLA TV

Accanto alle *soubrettes* compare però anche un giovane attore di estrazione più sofisticata, Raimondo Vianello. Ed è proprio Vianello che diventa il compagno ideale per tante altre avventure, schiudendosi il nuovo sipario del piccolo schermo. Arriverà così il famoso spettacolo di varietà *Un, due, tre...*, più volte ripreso ma anche più volte censurato. Tognazzi e Vianello non erano uno l'attrazione e l'altro la spalla. Erano una creatura unica e irripetibile. Una T e una V che sintetizzavano la televisione negli anni Cinquanta ricchi di fantasia e non di organizzazione.

E poi il cinema anche se è ancora un cinema rivistaio — da *I Cadetti di Guascogna* di Mattoli, il primissimo, *Auguri e figli maschi* e *La paura fa novanta* di Simonelli — tutti e tre, non a caso, con Walter Chiari. Tuttavia, in quel decennio fra gli anni Cinquanta e Sessanta durante il quale Tognazzi apparirà, anche se non sempre in primo piano,

in una quarantina di film, si registrano ancora un paio di altre sue sortite nella prosa o nei suoi paraggi che non sono memorabili (*Il medico delle donne* e *Gog e Magog*), ma dicono come la polvere del palcoscenico gli fosse necessaria.

Quando Luciano Salce, con *Il federale* (chissà che risate tra i due lassù, al suo arrivo) gli offrirà l'occasione di schizzare qualcosa ben di più di una macchietta, Tognazzi si troverà ormai all'altezza di una celebrità quale Georges Wilson. E per lui comincerà quella traiettoria brillante e spiritosa che sembra doverlo poi tenere per sempre lontano dalle luci della ribalta. Ma non sarà così. Nel 1975 Mario Missiroli gli affida il ruolo di Tartufo nell'omonimo capolavoro di Molière facendogli indossare contemporaneamente (cosa naturalissima, dato che Ugo era grande amante dei travestimenti) i panni di madama Pernella, tiranna domestica e bigotta autoritaria, e a chiusura della commedia quelli di un *deus ex-machina* che pesantemente alludeva a uno o a forse più d'uno dei massimi esponenti d'allora. Quel personaggio molieresco gli va a pennello. Anche perché l'accentuata intonazione satirico-grottesca dell'allestimento incontra una puntigliosa rispondenza nel lavoro del protagonista che ha affinato il suo stile sul *set* in tanti, anche troppi si è tentati di dire, esemplari di «commedia all'italiana».

Per una serie di circostanze anche antipatiche, non dovrà invece ripetersi il sodalizio Tognazzi-Missiroli per un secondo Molière in cantiere nella stagione 88/89 (*L'Avaro*). Per questioni di sensibilità interpretative Missiroli interromperà a un certo momento le prove lasciando che la gestazione dello spettacolo passi all'impresario Lucio Ardenzi, il giovanissimo *talent scout* di Tognazzi in quella lontana sera di La Spezia. Purtroppo *L'Avaro*, sciolto da un preciso disegno registico, deborda alquanto dai suoi confini e Tognazzi si abbandonerà a improvvisazioni d'attualità che susciteranno qualche polemica e che la critica non apprezzerà.

IL SUO CONGEDO

Non è l'ultimo capitolo della sua avventura teatrale. Ardenzi rientra ancora nella sua vita e lo convince ad affrontare, accanto ad Arturo Brachetti, i due tempi di *Mr. Butterfly* del cino-americano David Henry Hawang. La storia, con base vera, di un diplomatico francese irretito da una spia asiatica in veste femminile. È un copione che fa acqua da più di un lato e che Tognazzi forse accetta per fare un piacere all'amico produttore.

Il pubblico lo applaude ma l'attore ha l'impressione di avere il pubblico dalla sua soltanto nella scena finale, quando si prepara al suicidio. Quella scena in cui, con lampi di genio, tirava fuori tutto il suo lato guittesco, istrionico e vinceva la partita. □

KANTOR E GLI ERRORI DELLA VECCHIA EUROPA

UGO RONFANI

L'annuncio, doloroso, della morte di Tadeusz Kantor (Cracovia, 75 anni, infarto) ci tocca come un grave lutto del teatro europeo. Impossibile non rivederlo ancora una volta là, in un angolo del palcoscenico, appollaiato su una sedia come un uccello d'inverno su un albero spoglio. Guarda, con gli occhi spiritati nel lungo volto asimmetrico, il girotondo dei fantocci di *La Classe morta* che hanno lasciato i banchi di scuola per le armi della guerra, e s'ingolfano nelle fauci di un lager al suono di un valzer triste, incalzati da una sinistra bidella che regge una falce al posto della scopa. La mano ossuta di Kantor scatta verso le marionette umane, ne muove i fili. Kantor è il direttore d'orchestra di un teatro della morte, lo spettacolo è l'invenzione medianica di un artista randagio che, materializzando incubi e ossessioni, porta testimonianza sull'Europa degli errori e della violenza.

Adesso, dopo l'annuncio della morte, possiamo capire perché nell'88, al Crt di Milano, Kantor avesse presentato uno spettacolo già postumo nel titolo, *Qui non ci torno più*, e perché l'estate scorsa, ad Avignone, si fosse rifugiato in una fiaba natalizia, *O douce nuit*, come si fa quando si ha freddo al cuore.

Con questi due spettacoli Kantor comunicava la sua partecipazione di morte, ma noi non abbiamo capito. Abbiamo creduto ad una civetteria di artista, non abbiamo misurato la sua stanchezza.

Kantor, dunque, non tornerà più in un'Italia che amava appassionatamente, a Firenze dove nell'80 il suo *Wielopole-Wielopole* aveva suscitato entusiasmi, a Milano dove aveva allestito alcuni dei suoi *cricotages* (riedizioni, variate, degli spettacoli creati nel suo teatrino di fronda e di frontiera, il *Cricot 2* di Cracovia), e dove aveva diretto una scuola-laboratorio.

La sua scomparsa è avvenuta mentre il panorama politico-culturale dell'Est sta cambiando e gli intellettuali del dissenso sembrano ritrovare spazi di espressione e di libertà. Questo ci fa sentire la sua morte come una beffa, e un'ingiustizia. Ma anche questo congedo — in una Polonia che vibra di ingenua speranza dopo la febbre elettorale — è nella logica della sua esistenza anarchica e solitaria, fuori da ogni schema, illuminata dal sole nero di un nichilismo che, tuttavia, non si negava all'innocenza, alla pietà, alla giustizia. Un altro spettacolo di Kantor, *Crepino gli artisti*, ci aveva dato la misura della sua disperata solitudine in un mondo dove i giusti e i mansueti continuavano ad essere stritolati dalla macchina del potere. Gli artisti, in quella sua *Via Crucis* in grottesco, dovevano *crepare* perché colpevoli di sentire nei nervi e nella carne il dissenso con il potere e la storia, e dovevano assistere inoltre alla loro morte. Kantor, un «chierico» che non ha tradito. Il suo teatro-pittura ha costruito affreschi viventi *à la manière noire*, ha usato il surrealismo e il grottesco per fare discorsi di una lucidità tremenda. Ha raccontato la storia di un villaggio polacco per consegnare agli uomini di buona volontà che vogliono cambiare l'Europa l'immagine di un passato di errori. I suoi fantasmi e le sue ossessioni, il *privato*, hanno dato vita a un teatro civile e politico per il futuro. C'è la luce, tenue, della speranza in questa resistenza alla notte. La *Classe morta* recita all'infinito l'attesa di un domani diverso. □



Delphine Seyrig: addio a *Marienbad*

Si è spenta dopo una lunga malattia Delphine Seyrig, la enigmatica, affascinante protagonista del film *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais. Figlia di un ricercatore scientifico debuttò nel 1952, a vent'anni, nel Gabbiano di Cechov e poi si iscrisse all'Actor's Studio americano di Lee Strasberg. «La scoperta che l'attore deve saper riassumere l'autore, il regista ed il pubblico la devo a lui», disse in una intervista. Dieci anni di teatro nelle sale parigine della rive gauche e l'esperienza del teatro americano all'Actor's Studio, poi il salto nel cinema: Resnais la vede a New York sostituire un'attrice malata in *Un nemico del popolo* di Ibsen e le propone di interpretare la dama misteriosa a fianco di Albertazzi de *L'année dernière*. È il 1961 e al film, premiato con il Leone d'oro a Venezia, seguono Muriel sempre di Resnais, *La musica e India* song di Marguerite Duras, *Casa di bambola* di Losey, *La via lattea* e il fascino discreto della borghesia di Buñuel, *Baci rubati* di Truffaut. Poi il palcoscenico la riprese. Libera dai fantasmi del cinema profuse la sua sensibilità di artista ai personaggi eterni del teatro. A Parigi la definirono la nuova Garbo: di successo in successo fu la pirandelliana *Donata Genzi* in Trovarsi e la *Ginevra* di Non si sa come a fianco di Alain Cuny, l'eroina di Un mese in campagna di Turgenev, la protagonista di *La Collection* e *L'Amant* di Pinter. Grande successo ebbe anche la sua interpretazione di Sarah Bernhardt in *Il grido* dell'aragosta di John Murrell. Il suo impegno femminista la portò a girare alcuni videofilm sullo sfruttamento della figura dell'attrice-modella (fra il '75 e il '77) e ad occuparsi del Centro audiovisivo Simone de Beauvoir. Fabio Battistini

Anche Renato Rascel ha lasciato la scena

Anche Renato Rascel ci ha lasciati. L'attore, torinese di nascita ma romano d'adozione, è mancato all'età di 79 anni, dopo una lunga degenza. Era assistito dalla moglie Giuditta Saltarini. La notizia ci raggiunge mentre siamo in chiusura tipografica, sicché non siamo in grado di ricordarlo con l'affetto e l'attenzione dovuti. In questo rapido saluto basterà ricordare che «Il piccoletto», figlio d'arte, indimenticabile nella macchietta del «Corazziere», aveva dato prova di un umorismo surreale nelle sue migliori interpretazioni. Ballerino, cantante, attore comico e drammatico, aveva affrontato tutti i generi dello spettacolo, dal circo ai primi varietà a fianco di Delia Scala, Tina De Mola, e della Osiris, fino al cinema (da ricordare la sua interpretazione ne *Il cap-*

potto di Lattuada). Nel teatro di prosa vanno ricordati *Venti zecchini d'oro* di Pasquale Festa Campanile, regia di Franco Zeffirelli, *La strana coppia* e *Il prigioniero della seconda strada*, con Walter Chiari. Con Chiari aveva anche interpretato *Finale di partita* di Beckett, regista Di Leva. E poi le sue canzoni, da *Arrivederci Roma* a *Vogliamoci tanto bene*, da *Com'è bello* a *Ninna nanna del cavallino*. □

GARGNANO DEL GARDA - È morto a trentasei anni, di una malattia inguaribile, Daniele Lievi, uno degli scenografi più inventivi della nuova generazione, specialmente affermato in Germania e a Vienna, dove si era distinto per le scene di Ca-

terina di Heillbronn di Kleist, del Nuovo inquilino da Ionesco e della Clemenza di Tito mozartiana allestita all'Opera di Francoforte. Lievi aveva iniziato la sua carriera teatrale fondando, insieme al fratello Cesare, il «Teatro dell'Acqua» nella natia Gargnano, dove si era dedicato a ricerche figurative di alto livello. Uno di questi studi, basato sul *Barbablu* di Trakl, aveva valso al gruppo un Premio Ubu per la ricerca e la possibilità di allestire nuovi lavori prima per il Centro Teatrale Bresciano e poi per le Orestadi di Gibellina nel '87. Durante le ultime due stagioni aveva lavorato prevalentemente a Vienna mettendo in scena, tra gli altri, la *Sonata dei fantasmi* di Ibsen, il pirandelliano *Enrico IV* e *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss. C.C.

ARIA DI NOVITÀ NELL'AUTUNNO MILANESE

UN FESTIVAL CHE POTREBBE ANDARE «OLTRE»

La rassegna internazionale di teatro «Milano Oltre» è giunta quest'anno alla sua 5ª edizione: Hystrio ha voluto porre alcune domande a organizzatori, teatranti e addetti ai lavori, per cercare di fare il punto della situazione. Chiediamo un bilancio al presidente Gian Mario Maggi.

LIVIA GROSSI

Questa ultima edizione di «Milano Oltre», unica vetrina internazionale di teatro milanese, ha portato con sé rilevanti cambiamenti. Rispetto al passato si osserva quest'anno una notevole riduzione degli spazi concessi alla nuova danza, nonché alle avanguardie internazionali, importante momento di confronto che da sempre ha caratterizzato la natura stessa del festival, facendo registrare consistenti successi di pubblico che, non essendo quello abituale delle sale milanesi, vedeva in questa rassegna l'unico momento di apertura e reale contaminazione tra generi diversi. Il cartellone di «Milano Oltre» ha invece presentato per questa stagione '90/91, oltre al ritorno delle originali coreografie di Bill T. Jones/Arnie Zane & Co., tre appuntamenti, rigorosamente in lingua originale, con la compagnia del Teatro Tunisino, seguiti dalla versione russa del *Re Lear* di W. Shakespeare. A chiusura della rassegna poi il Musikteater di Giorgio Battistelli, *Kepler's Traum*, con un allestimento curato dallo Studio Azzurro di Milano.

RISCHI DOVEROSI

Dopo queste doverose premesse di carattere informativo, sentiamo dalla viva voce dei nostri interlocutori e innanzitutto del presidente Gian Mario Maggi, un documentato bilancio della manifestazione, nonché un'analisi artistica del festival.

MAGGI - Il costo complessivo è stato circa di 700 milioni così ripartiti: il 34% (240 milioni) dal Comune di Milano, il 10% dalla Regione Lombardia (70 milioni), il 13% dal ministero dello Spettacolo (90 milioni), il 13% d'incasso (90 milioni per 8.000 spettatori) e infine il 30% di apporto soci (210 milioni).

HYSTRIO - Entrando invece in termini di scelte artistiche, quali funzioni dovrebbe avere questa rassegna nel panorama teatrale?

M. - Innanzitutto una funzione d'aggiornamento e informazione, ma più ancora di riflessione su quanto si muove nel sotto terra del teatro mondiale. In questo senso il nome è emblematico: «oltre» le frontiere, siano esse geografiche, artistiche e critiche. Quindi soprattutto un festival internazionale votato al superamento dei «generi» e delle specializzazioni del pubblico. Credo infatti che il successo ottenuto in questi anni sia stato proprio grazie all'identità che il festival è riuscito a darsi, sapendo mobilitare un pubblico insolito, curioso, interdisciplinare.

H. - Quest'anno invece qualcosa non ha funzionato: errori di programmazione, scelte errate, problemi economici...

M. - La simbiosi ottenuta con il pubblico in questi anni stava rischiando di trasformarsi in una gab-



bia. Poteva essere facile, avendo individuato perfetti meccanismi promozionali e informativi, nonché un target preciso, presentare anno dopo anno programmi di sicuro successo, ma dopo cinque anni ci è sembrato necessario lavorare su un «oltre» diverso, cioè per un superamento delle sclerosi di gusto. Un vero confronto, soprattutto nella prospettiva del grande festival di Milano, deve avvenire a tutto campo, ricomprendendo quello che rimane il nostro interesse primario, il teatro di prosa. Escludiamo quindi di aver effettuato errori di programmazione e di scelta, tant'è che a preventivo avevamo previsto un calo di presenze su certi spettacoli, mentre per gli altri, quelli più riconoscibili, si è puntualmente ritrovato il target da tutto esaurito. Ciò premesso esiste un problema di fondo, che per noi organizzatori rappresenta una spina costante: la precarietà del sostegno all'iniziativa (la lettera di assegnazione dei fondi da parte del Comune di Milano è datata non più di cinque giorni dall'apertura del festival). Questo significa stare sempre sulle spine, scartare i rischi che richiedono più coraggio, dover puntare su poche cose, insomma fermarsi quando sarebbe necessario progettare in grande, espandere gli orizzonti, tesaurizzare il patrimonio di conoscenza accumulata negli anni precedenti.

H. - Per una rassegna dalle grosse potenzialità come «Milano Oltre» quali prospettive prevede?

M. - Le potenzialità sono enormi. Le prospettive non dipendono solo da noi, in quanto esiste un livello decisionale che ci viene precluso. Finché l'investimento del maggior beneficiario dell'iniziat-

va — il Comune di Milano — si manifesterà in aumenti «indicizzati» da dieci milioni l'anno, possiamo puntare solo a recuperare i costi d'inflazione.

ONERI NECESSARI

Abbiamo posto poi le stesse domande a Italo Gregori del Piccolo Teatro che per quanto riguarda le funzioni del festival sembra avere le idee piuttosto chiare. È proprio infatti su questo argomento che secondo lui il festival ha subito un calo di presenze.

GREGORI - Il mio commento alla presentazione della prima edizione di «Milano Oltre» fu quello di rilevare un'ulteriore possibilità d'arricchimento culturale per le proposte che, andando ad indagare su quell'area della ricerca teatrale, si differenziavano nettamente da una manifestazione come «Milano Aperta». Infatti il successo ottenuto in questi anni ha dimostrato la buona riuscita dei suoi intenti.

H. - Che cosa è successo invece quest'anno?

G. - Beh... i problemi economici non li conosco... Credo piuttosto che ci sia stato un problema di scelte: se in un primo momento si è puntato giustamente sull'originalità del settore di ricerca, nonché sulla peculiarità dei Paesi rappresentati, con il passare del tempo questa tendenza è andata scemando, ricalcando di conseguenza il segno di «Milano Aperta». Per quanto riguarda il calo del pubblico, ritengo che si tratti di un problema più generale. Ad esempio proposte come il gruppo Rustaveli per essere recepite hanno bisogno di un adeguato sostegno: quando ci si assume l'onere di un progetto di questo tipo dobbiamo essere anche pronti per sostenerlo sia a livello promozionale che di preparazione del pubblico, senza mai illuderci che il risultato sia scontato. Inoltre credo che se gli organizzatori avessero puntato su un altro fatto georgiano e non su un gruppo così istituzionale come il Rustaveli, avrebbero positivamente sottolineato la propria diversità di vocazione e quindi di funzione. In ogni caso penso che un'iniziativa come «Milano Oltre» debba essere sostenuta dall'Ente locale che deve far proprio questo progetto, ridisegnando con gli organizzatori un programma che si distingua dal resto del panorama teatrale.

«Riprecisare ogni volta le funzioni e gli obiettivi che ci si pone riadattandoli ad un panorama teatrale complessivo, misurandosi con il livello di maturazione del pubblico è — per Monica Gattini del Teatro del Buratto di Milano — uno dei modi per non farsi bruciare dal meccanismo «usa e getta» tipico delle metropoli».

Nella foto: Ian McKellen del National Theatre in «Richard III».

«Un nuovo obiettivo di "Milano Oltre" potrebbe essere — prosegue Monica Gattini — la costruzione di una relazione tra il festival e il teatro nelle città, cercando di scongiurare così il pericolo di rappresentare un anello molto forte, ma chiuso e con notevoli difficoltà di riferimento l'anno seguente. Bisogna comunque riconoscere il merito a questo festival di aver saputo dimostrare che il teatro non è soltanto un fatto sclerotizzato (la commedia borghese di Pirandello, Goldoni o Shakespeare) ma anche qualcos'altro. Infatti grazie a "Milano Oltre" ora una buona parte del pubblico milanese sa che si possono provare emozioni, tensioni e coinvolgimenti anche da spettacoli non classicamente teatrali. Per quanto riguarda le potenzialità è chiaro che esistono, mentre per le prospettive credo che possa essere interessante prevedere un allargamento anche ad altri teatri: in questo modo il festival diventerebbe patrimonio dei produttori delle sale che, per vocazione, hanno tra loro reali affinità. Come Teatro Verdi infine mi piacerebbe dire che il riporsi in una relazione più forte con il sistema teatrale milanese può diventare una reale crescita».

SEMPRE POCHI SOLDI

Sondando sempre il terreno dei conoscitori della ricerca nelle vesti non solo di operatori, ma anche di autori della nuova scena italiana come Mino Bertoldo dell'Out Off, troviamo una realtà molto sentita, non certo relativa a problemi di scelte, ma di possibilità concrete di operare, di fare teatro. Il discorso infatti, prendendo spunto da «Milano Oltre», si sposta velocemente su altri piani che costituiscono comunque un valido terreno di confronto sul quale queste pagine intendono misurarsi. **BERTOLDO** - Il calo più o meno evidente del pubblico in verità credo sia un discorso talmente vuoto da risultare pericoloso, infatti non penso che una rassegna vada bene perché c'è affluenza di pubblico e un'altra vada male perché non ce ne sia... anzi, può essere esattamente il contrario: spesso siamo noi, per vari motivi, a non essere pronti nel ricevere quello che ci viene proposto, come può essere forse capitato per «Milano Oltre». Ma i veri problemi sono altri: credo che gli organizzatori di questo festival, pur avendo sempre agito in buona fede nello scegliere le compagnie, si siano trovati di fronte ad una città come Milano che, essendo molto legata alle mode, brucia tutta molto velocemente. Inoltre non esiste una reale volontà di ragionare sui percorsi della ricerca, probabilmente si è troppo distratti dalla burocrazia teatrale. È strano infatti pensare che prima dell'84 nessuno portava certi gruppi in Italia come Remondi & Caporossi, La Gaia Scienza e la Valdoca, siamo stati noi dell'Out Off i primi a proporli, e poi quando la ricerca incominciava a pagare, quegli stessi gruppi venivano contesi da tutti... così da primi ci siamo trovati ultimi in quanto il nostro potere contrattuale è zero.

H. - *Malgrado ciò ed i tagli ministeriali operati nel settore, l'Out Off continua con la propria programmazione, presentando anche quest'anno «Limitrofie», giunta all'ottava edizione...*

B. - Certo, il nostro modo d'intendere il teatro non ci permette di stare ad aspettare garanzie di nessun tipo... Dopo 15 anni di teatro comunque non ho ancora compreso i meccanismi che hanno fatto partire una rassegna come «Sussurri e grida» nell'84 con un finanziamento di 150 milioni (75 dal Comune, 60 dall'Eni e 30 d'incasso) e, dopo 4 anni di ottimi risultati, sono stati assegnati alla stessa iniziativa solo 15 milioni.

Mah, forse gli esperti possono illuminarci... Voleto quindi a loro alcune domande: Chi decide qual è il modo attraverso il quale il politico e l'amministratore veicola una quantità di denaro in una direzione piuttosto che in un'altra?

Come mai ci sono rassegne che godono di attenzione al di là di quello che propongono? Secondo quali meccanismi le istituzioni decidono di investire su un progetto, che tipo di garanzie vengono richieste?

Per quanto ci riguarda noi siamo al limite e non ce la faremo se non ci sarà un sostegno da parte delle istituzioni. □

IL ROYAL NATIONAL THEATRE A MILANO

Una bella lezione di Teatro di Ian McKellen in *Riccardo III*

MAGGIE ROSE

Il *Riccardo III*, che risale al 1590 circa, registrò, fin dai suoi esordi un enorme successo sulle scene elisabettiane, conseguendo una popolarità che non ha mai perso durante i secoli, grazie all'interpretazione nel ruolo di Riccardo, di attori del calibro di Burbage, Garrick, Kean, Irving, fino a quella memorabile di Laurence Olivier. Ed è senza dubbio la figura di Riccardo III, immaginata dal drammaturgo come uomo dalla intelligenza diabolica e mosso da un insaziabile desiderio di potere, che ha saputo affascinare i contemporanei di Shakespeare e che ci affascina tuttora.

La regia di Richard Eyre, ideata assieme a Ian McKellen (che interpreta Riccardo), è particolarmente riuscita in quanto regista e attore hanno cercato di leggere questo dramma come forse Shakespeare stesso avrebbe voluto, e cioè come «una cronaca del tempo». La scelta registica — che ha suscitato un'accesa polemica fra i critici — di ambientare l'azione drammatica negli anni Trenta, in un'Inghilterra dove incombeva il fascismo di Oswald Mosley, si materializza nelle scene stilizzate e nei costumi moderni oltre che nel modo di parlare dei protagonisti; così gli elementi visivi e linguistici, diventano sempre più espliciti e nel secondo tempo, Riccardo e i suoi alleati indossano la divisa fascista.

Su questo allestimento assolutamente integro in tutta la sua lunghezza di tre ore e mezzo, McKellen ha creato un Riccardo con soltanto alcune lievi deformità fisiche, così la nostra attenzione viene indirizzata verso lo spaventoso «gioco dei potenti» incarnato magnificamente nelle azioni e nei misfatti del re. Quest'attore, con i suoi ormai trent'anni di esperienza in ruoli shakespeariani, ha voluto accentuare l'indubbia metateatralità del testo, presente in tutto il teatro di Shakespeare, ma in modo specifico nei drammi storici.

Il male incarnato nelle parole e nelle azioni sanguinose di Re Riccardo viene così non soltanto drammatizzato ma anche teatralizzato. Come ci ha ricordato Lombardo, in una conferenza tenutasi a Milano in occasione della visita del National Theatre, Shakespeare ci invita ripetutamente a non dimenticare la presenza costante, nel mondo, del Serpente del male, una delle possibili invenzioni del teatro assieme al bene.

Un'edizione di *Riccardo III* questa, che difficilmente verrà cancellata dalla memoria di spettatori e appassionati del drammaturgo elisabettiano e che andrà senza dubbio e giustamente annoverata fra le più importanti interpretazioni di questo fine secolo. □

Un *King Lear* inglese così così...

Deborah Warner — regista emergente che frequenta le aree della sperimentazione — ha inteso proporre uno Shakespeare senza mufte accademiche. Si è data un modello, Peter Brook (che nel '62 aveva firmato a Stratford on Avon un *King Lear* di tonalità beckettiana) e ha guardato dalla parte del Teatro dell'Assurdo, con buoni risultati a partire dalla scena decima della prima parte fino alla scena terza della seconda, ossia là dove l'infuriare della tempesta s'intreccia con la paura e la follia del vecchio re scacciato dalle ingrati figlie Goneril e Regan. Purtroppo, il resto o non è felicemente risolto, nel senso che l'allestimento è così statico da rasentare la lettura, sia pure di alto livello, o s'affida non più su una tenuta «corale» delle situazioni, ma su singoli «exploits» attoriali. A cominciare da quello di Brian Cox: un attore che nel fisico e nella voce mi ricorda Glauco Mauri, e che è un Lear trasmutante dalla collera impotente dei vecchi a quasi demenziali smarrimenti, con una intelligenza moderna del personaggio e un'attenzione vigile alla galleria delle figure emarginate, o inquiete, di Beckett e Ionesco. Straordinaria è anche la prestazione di David Bradley nel ruolo del Matto: un attore alto, ossuto, tutto occhi e impassibilità come un Buster Keaton affamato e spaurito, nero come una cornacchia, che realizza effetti di una comicità dolente, quasi disperata, con un minimo di gesti gracili, appesi nell'aria. Un Arlecchino, per intenderci, che venga dalla landa desolata di Godot. Quanto al grande Ian McKellen, la parte «sacrificata» del duca di Kent — ch'egli rende con tratti di lealtà avventurosa, alla Robin Hood — non gli impedisce di confermare la classe dimostrata come Riccardo III. Aggiungerei nelle citazioni — omettendo ingiustamente altri, per motivi di spazio — almeno il giovane Derek Hutchinson, altamente espressivo e a tratti sconvolgente nel rappresentare la disperazione di Edgar, il figlio legittimo di Gloucester, nella nudità di un mendicante folle sul cammino di Lear, di Kent e del Matto. Mentre l'attore di colore Hakeem Kae-Kazim è il figlio bastardo Edmund, con la prestante arrogante di un guerriero. Tenuta su lugubri varianti di tamburi e tam-tam, spezzata da fasci di luce spietati come spade, mimata con esasperati effetti espressivisti dai protagonisti, la lunga sequenza della tempesta è senza dubbio la parte più suggestiva dell'allestimento proprio per la «pulizia» dei segni scenici, che non hanno bisogno di armamentari o di trucchi di palcoscenico per evidenziare l'alleanza drammatica della furia degli elementi e dei tormenti delle anime fuggiasche. Altri momenti di buona fantasia interpretativa erano l'ingresso giocoso, e folle, di Lear su una carrozzella, attorniato da cortigiani e bambini, la successiva sequenza, con sapore di favola sarcastica, in cui ritagliava da una carta geografica, con le forbici, le parti del regno da assegnare alle due figlie infide, ignorando l'umile e virtuosa Cordelia; l'esagitata scena dell'accecamento di Gloucester, condotta puntando all'estremo sull'horror elisabettiano e, ancora, la scena in cui il monarca, nella sua follia di errante, appariva adorno di fiori e di spighe, povera divinità silvestre decaduta. Meno felici, tirate via in fretta, mi sono parse invece le scene dell'epilogo sanguinoso, dove un'aura da Grand Guignol scoloriva i tragici significati del testo, e inutilmente cerebrale il gesto di Lear che, distrutto dal dolore, in un estremo tentativo di acciuffare la felicità perduta, si metteva e metteva poi sul volto della esamina Cordelia il naso rosso di un clown. *Ugo Ronfani*

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Ti crederanno morto — I Borghesi sono idioti — Va' in fretta, leggero peggioratore di comete!». Tristan Corbière

Siamo nel foyer del Teatro Franco Parenti di Milano. È appena finita la serata commemorativa di Alberto Moravia, una cerimonia sobria che Danielina Piperno, spiritosa signora del cabaret, ha puntualmente definito di gran stile milanese. Uno spaesato si avvicina a Busi, chiedendogli di autografare... la biografia moraviana di Elkann. L'Alda rifiuta, fiuta in giro, griffa un foglietto bianco subito esibito dal postulante e gli promette tre anni di sciagura se l'indomani non comprerà un suo libro. Vien voglia di avvertire il malcapitato che, obbedendo, rischierà nove anni di disgrazia senza condizionale. Tutto sommato, meglio rompere uno specchio...

«Come già previsto da Umberto Eco nel suo discorso di saluto, morto Moravia, qualunque fesso, che faccia il nostro mestiere o che vi stia nei paraggi, si sentirà in dovere di dire o di scrivere qualcosa su di lui». Riccardo Pazzaglia

Sempre nello stesso foyer. Eco, sbarbato, non sembra ringiovanito, sembra piuttosto Andrea Barbato, che una cartolina abbia appena imbucato, ma all'indirizzo sbagliato. Il biografo Elkann si presenta con il fazzoletto bianco che sbucca dal taschino del bel giacchino: ah, meschino! Lunghe occhiate affamate e assetate a Carmen Llera: Jacqueline K.O., per svedoversi da un Mito si dette prima al petrolio, poi all'editoria; Carmen, che già sta nell'editoria, potrebbe tentare il percorso opposto, portando alla presidenza della repubblica un ministrone scapigliato (e scapirogliaio...).

A proposito dell'Illustre Scomparso (pettinatore di comete), noi che fessi non siamo/taciam taciam/taciamo. E cediamo la parola al Grande Glabro: ubi maior...

«Moravia è stato fino alla fine un Grande Giovane». Umberto Eco

E, a proposito di giovani: Jovanotti per sempre! In quella sorta di foyer della sede Rai di Milano che è il baruccio di corso Sempione a mezzogiorno, colazione dirimpetto a Jovanotti: per favorire la digestione, s'abbassano gli occhi sul settimanale, dove compare un'inchiesta sulla nuova generazione, secondo la quale una larghissima maggioranza di *ultrapampers (boys and girls)* alla domanda — Sei d'accordo con il sistema di vita dei tuoi genitori? — risponde sì. E sono i fratellini o i figli di quelli che dicevano: la famiglia è ariosa. Come una camera a gas. Tutta colpa del pendolo. No, non quello di Foucault, quello di una storia (dell'orrore), dove veniva accoppiato al pozzo. E accoppava i sogni a rintocchi d'incubo.

«Nietzsche che dice? Boh». Zuccherò Sugar Fornaciari

In quel foyer dell'anima che è una stanza irrorata dal riverbero di un teleschermo: consigli per gli acquisti. Uno spot (of life) pubblicizza uno shampoo antiforfora presentando così il testimonial: «Aveva una moto rossa, due fidanzate e la forfora; adesso ha un bel bambino e gira in bicicletta...». La forfora è sparita... insieme alla sua bella vita.

«Lei a Lei: Va bene. Puoi restare a casa mia — Lei a Lui: E dove dormo? — E Lui: — Nella camera degli ostaggi». Gentile (vignettista di Satyricon)

I teledipendenti non sono più i teleudenti, ma i tossici del telefonino portatili. Li trovi al ristorante, li sorprendi persino nel foyer dei teatri a cui accompagnano le mogli — il teatro è roba da donne, come la narrativa. Infatti, le signore scrivono a Barbareschi, che ci fa su un libro per Rizzoli e loro glielo regalano per Natale, insieme all'abbonamento al Manzoni, due poltrone, ma una resterà vuota, perché, mentre madame poltrisce e si erudisce, monsieur è nel foyer a telefonare. Per i ganzi gonzi del telefonino cellulare, ci vorrebbe... un cellulare che li potesse carcerare!

«Jacottet, editore, a Flaubert, scrittore: — È molto buono il vostro libro, Madame Bovary, è come cesellato — E Flaubert: — Che insolente! Un editore vi può sfruttare, ma non ha il diritto di apprezzarvi». dal Journal dei Goncourt



A Marina Ripa di Meana, che ha testè partorito un altro suo peana, è ora di dare una bella risposta neoproustiana!

«È un ricco. Ha del caviale tra i denti». Francis Scott Fitzgerald

Scene di vita metropolitana, in tarda era cristiana. Agli incroci, ormai, oltre ai lavacrystalli, incroci anche spacciatori di rose rosse. In conseguenza della situazione che si va delineando nella Dis-Unione Sovietica, presto biondi extracomunitari s'apposteranno presso i semafori e, col rosso, ci chiederanno: — Vu cavià? —.

«... esser perduti e resistere e avere la luna nel libro e la notte soltanto per leggerlo...». Vladimir Holan

Nel foyer di Villa Impero, a Bologna, in collina. Si festeggia un libro. È dedicato a Cinque secoli di creatività italiana: lo edita Lupetti. Fausto non ha la patente, Giuliana nemmeno, ma i due guidano alla perfezione la loro meravigliosa impresa spericolata. Tra gli invitati, non più di un paio di bellebelle e Ugo Volli, il Più Giovane Dei Non Più Giovani, in grigio e un po' imbigito. Lucio Dalla, invece, è fresco come se fosse il nipote di Jovanotti, che non ha paura d'incontrare nel bosco. Ma, attenti al lupo! Due frasi fra la folla: — A Leningrado (che il vostro inviato, in anticipo anche in questo caso sui tempi, ha sempre chiamato San Pietroburgo) non hanno latte? Perché non bevono vodka? — e — In fondo, che cosa pretendiamo? Come dice il Vangelo, solo la giusta Mercedes! —.

«La finzione è la sorgente in cui la conoscenza della verità eterna trova il suo nutrimento». Husserl

Bebetta Campeti... come chi è? Graziosa e grintosa, di formazione e attitudine cosmopolite, ha scritto «Diotima o la Vendetta di Eros» e Pamela Villorosi ha deciso di interpretare questo monologo che si misura, impavido, con Holderlin e Musil. È un buon metodo di lavoro: Hemingway non saliva forse sul ring con Turgenev? Bebetta, poi, è irresistibile anche quando... si sfilia i guantoni con cui piglia i tasti della sua ispirazione.

Festa nel foyer di Casa Ricordi per la pubblicazione di *Stringiti a me, stringimi a te*, copione di Manfridi, in scena anche con *Ti amo, Maria*. Giuseppe ammira le mie scarpe bicolore, io le suole della sua drammaturgia: da Manfridi non avrete mai «sole», con le solide scarpe della sua scrittura farà molta strada.

Brinda anche Renato Sarti; la sua *Raccontastorie* è piaciuta a Valeria Moriconi, che l'ha portata in scena. Che l'autore italiano cominci a non essere più considerato un moscerino, ma un... Moschino? Saremo di moda? Il vostro cronista mondano è stato assai complimentato nel foyer del Ravenswood, teatro di New York city dove ha diretto e interpretato *Italian duetto*. Le mani che ho cercato di stringere più a lungo sono state quelle di Susanne Olson, direttore-executive di fascino russo-americano: più attuale di così... □

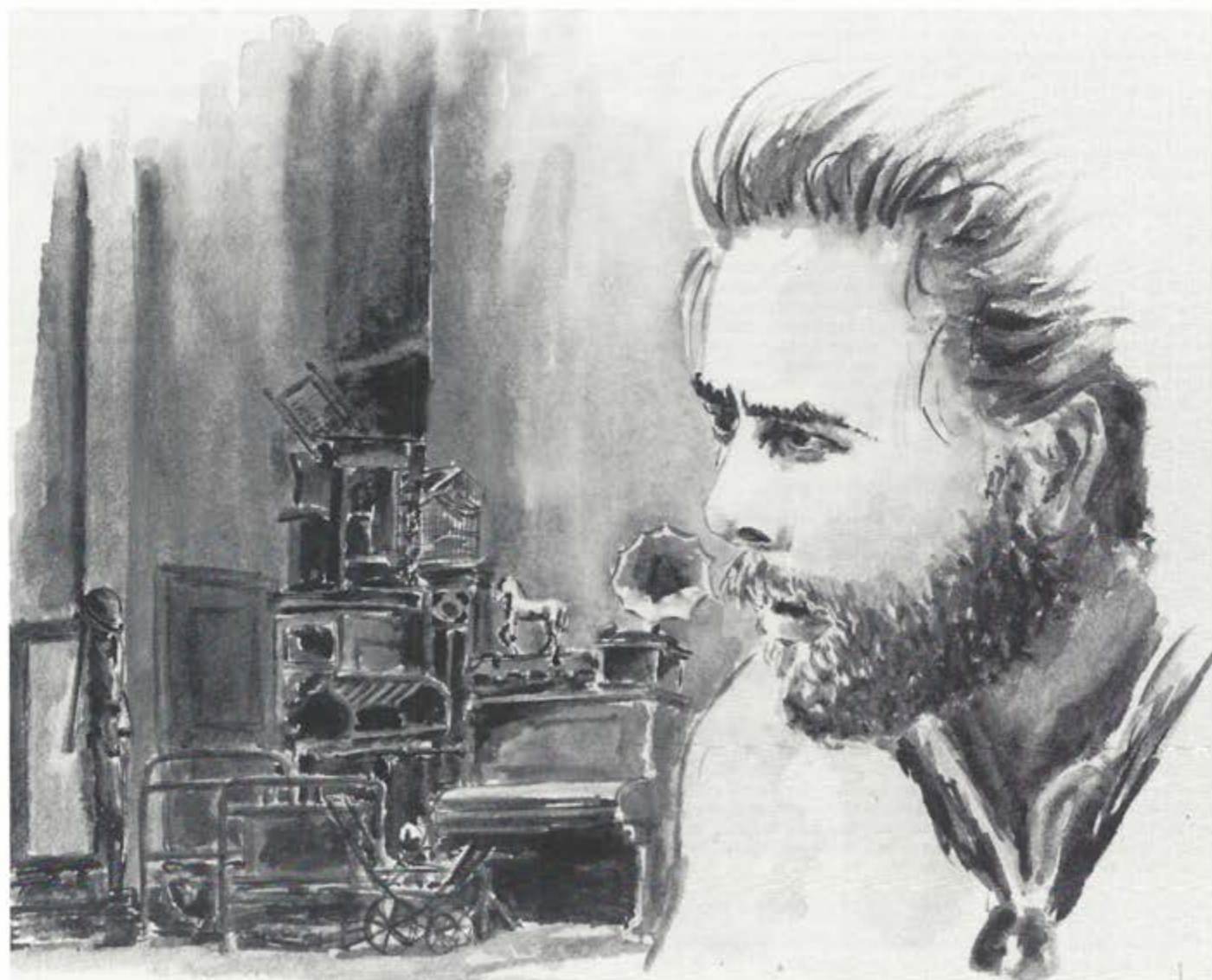
Nell'illustrazione di Caleffi: Chi sarah Bernardt?

STUDENTI AL LAVORO CON LAVIA AL GOLDONI DI VENEZIA

RITRATTO DI ZIO VANIA COME ATTORE-REGISTA

Alle prove aperte per la pièce di Cechov hanno partecipato più di duemila persone e fra queste un gruppo di studio formato da studenti dell'Università e dell'Accademia di Belle Arti - È stato uno scambio di emozioni e di esperienze: stage director infaticabile, Gabriele Lavia ha modellato lo spettacolo tenendo conto delle impressioni dei suoi collaboratori - Hystrio pubblica un dossier su questa ricerca fertile di risultati, con testimonianze di Paolo Puppa e dei giovani che l'hanno vissuta.

PAOLO PUPPA



Gabriele Lavia è, innanzitutto, un attore, legato al suo maestro Strehler in un complesso sviluppo di amore/odio, come se il fondatore del *Piccolo* fungesse da Padre che lo ricaccia entro la stanza della tortura, ridandogli un'identità professionale, una sintassi espressiva, un'attitudine intellettuale ed emotiva davanti ai testi e in faccia al reale. Verso un tale super Io, l'allievo costruisce allora un sottile intarsio di omaggi e di tradimenti, di citazioni e di scossoni irridenti, di depistaggi e di ricadute nel gergo onorato della professione. Per cominciare, l'attore e la memoria. Bisogna imparare bene la parte, in quanto interprete, e c'è da faticare perché non se ne ha più voglia. Tanto più che dalla scena la novecentesca riforma della Regia ha cancellato, almeno ufficialmente e non appena si alza il sipario, il suggeritore... Imparare cosa, però? Imparare cosa, quando come in questo caso si indossa un ruolo cechoviano centrato sull'invenzione del passato, sulla bugia vitale del ricordo, ma lo si intende virare verso la sgradevolezza, verso la disgrazia di *mnemosine*, sentita quale carico di psicosi maniacali e di miasmatiche pene? Specie in commedie del genere, dal *plot* invivibile, paludo tardonaturalista alla stregua di Saltykov, nel nome della famiglia che uccide, e ricordando tra l'altro che le intermittenti aperture sul futuro degli utopisti cechoviani preludono allo stalinismo, anche! Ne deriva pertanto il paradosso di dover memorizzare un personaggio che farebbe meglio a dimenticare la sua tribolata storia! Di conseguenza, niente bianche e *svolazzanti féeries* proustiane, niente giardinetti di Damiani, niente odori di betulle, niente trilli e sonagliere e pendole alla Visconti, mentre intorno non bolle alcun rassicurante samovar col suo vapore epifanico. No, qui non si dischiudono *madeleines* infantili, piuttosto si allestisce un ingorgo di rottami e ferrivecchi, monumento kantoriano al legno funebre da *classe morta*, e stagna un'aria sordida e viziosetta da Gombrowicz (quello di *Ferdynand*) o da Musil (quello di *Törless*), ossia regressione adolescenziale alla soffitta/cantina/quinta teatrale per pratiche solitarie, per morbide coazioni a ripetere. Un nevrotico copione che detta i suoi occulti cerimoniali in mezzo ad oggetti feticcio accumulati da precedenti spettacoli, il cavalluccio di *Riccardo III* o il bric-à-brac che affastellava il laboratorio delirante, il presepe alchimistico del Capitano nel *Padre* strindberghiano. E dunque tutto un bazar polveroso di anticaglie, lettini e pallottolieri, bauli e uccelliere, madie e carrozzone, fonografi e culle e specchierine, tramato di ragnatele e di umidi fetori, sfatta e avvizzita *camera oscura* sotto il blu-grigio lenzuolo che Rino Tommasi vi ha disteso sopra come un gran sacco plastificato di immondizie, lava fangosa e rinsecchita dall'abbandono o dall'eccessiva frequentazione.

Qui, coll'impermeabile e il giaccone rigato sopra la canottiera, il cappello e il bastoncino rubati a Charlot, si avvia salendo dalla platea la sagoma fragile di Gabriele, mescolando nell'aspetto gli indizi anagrafici, ragazzo incanutito e vecchio tornato ragazzo per inesauste curiosità o lancinanti patemi, qui si avventura e si avvilluppava l'omino della fiaba e sulla rampa sosta un istante invocando l'oblio della parte, la felice smemoratezza (come stabilisce il copione, ma al 4° atto), qui si rincantuccia l'eroe malato, gettandosi sul letto, da cui lo sveglia l'intreccio che anela a ripartire. È evidente che in Lavia il disgusto e la *nausée* nei riguardi del palcoscenico sarebbero meno violenti se gli fosse consentito starsene fuori di scena, non incarnandosi in una presenza attorale, ma ritirandosi nell'occhio panoramico del regista.

LA DUTTILITÀ DI UN DEMIURGO

Lavia, si sa, è stato a lungo un tenore, vale a dire nel gergo ottocentesco un primo attor giovane, vocato a rinverdire i fasti e i festini del mattatore grazie al magnetismo fisico e alla possanza di un ben educato timbro. Ricordo con non grande piacere i suoi agili scatti e le sue salivanti orazioni da romantico protagonista shakespeariano, rivedo la sua dolente, esacerbata virilità dove i toni e le movenze parevano prestarsi alla caricatura ad opera di critici un po' snob e troppo disincantati per accodarsi alle platee osannanti di fanciulle in fiore e di attempate ammiratrici.

Poi, qualcosa per fortuna deve essersi rotto dentro in questo ramo strehleriano, e l'ansia ha iniziato a colar giù man mano che cresceva l'ambizione espressiva, alla ricerca di un *di più* che finiva per coincidere con un *fuori*, un *al di sopra della scena*, non più al di sopra delle tinte. La *hybris* così ha sterzato verso una smania di autore, perché nel frattempo l'attor giovane s'è spostato nel ruolo del brillante, del promiscuo. Io e i miei venti collaboratori, i privilegiati dal progetto voluto al Teatro Goldoni da Giorgio Gaber e da Roberta Rem, noi che abbiamo seguito giorno per giorno le prove, abbiamo in effetti assistito al trionfo di Proteo, allorché Lavia, deponendo all'improvviso spleen e disagi da interprete, si travestiva nelle altre parti, colla funambolica dutilità di un camaleontico demiurgo, che si in-

Prove aperte per ventidue giorni



Zio Vania di Anton Cechov diretto e interpretato da Gabriele Lavia ha cominciato una tournée dopo la prima nazionale del 6 novembre al Goldoni di Venezia. La prima è stata preceduta da un periodo di «prove aperte» che in 22 giorni hanno permesso a oltre 2.000 persone di assistere al lavoro della compagnia. In particolare — e a questo aspetto secondo noi di grande interesse dedichiamo questo dossier — un gruppo di studio formato da 20 studenti iscritti a varie facoltà universitarie e all'Accademia di Belle Arti ha seguito costantemente le varie fasi della messinscena, stando in platea accanto al regista e agli attori. Il pubblico misto, fra cui molti studenti anche di fuori Venezia, ha invece seguito le prove, nella misura media di cento presenze al giorno, dai posti della prima galleria.

I giovani del gruppo di studio — guidati dal professor Paolo Puppa, docente di Storia del Teatro a Ca' Foscari, che interviene qui con un saggio introduttivo — hanno effettuato una visita guidata del teatro, hanno assistito al montaggio delle scene insieme a Paolo Tommasi e poi hanno svolto un'indagine analitica e critica del processo di trasformazione del testo teatrale in evento scenico. Il progetto delle «prove aperte», ideato da Gabriele Lavia e Giorgio Gaber, è stato sostenuto dal vicesindaco e assessore alla Cultura Fulgenzio Livieri, si è giovato della collaborazione di Roberta Rem e ha visto la piena disponibilità del regista, degli attori e dei tecnici.

Hystrio ringrazia i promotori dell'iniziativa per avere aderito con entusiasmo al progetto di questo dossier. Ragioni di spazio ci hanno impedito — e ce ne spiace — di pubblicare più ampiamente i contributi pervenuti, ma i giovani siano tutti vivamente ringraziati. □



trufola dappertutto, in mestieri, in età, in ceti, in sessi diversi dal sé, simile a quel Dio totalizzante e onnivoro che era l'autore nell'Ottocento. E, del resto, scivolando da giovane amoroso a brillante e caratterista, inseguendo accresciute istanze espressive, Lavia non fa altro che ripercorrere il cammino solcato alla fine del secolo scorso da grandi capocomici protoregisti, da Ermete Novelli a Virgilio Talli, sempre più desiderosi di non mostrarsi, di rendersi invisibili concertatori-autori dello spettacolo.

Zio Vania funziona allora quale trasparente metafora di questa opzione, di questo trovarsi in mezzo al guado, un ritratto autobiografico dell'artista da attore-regista, di chi sta cioè ai bordi della trama con epicurea sospensione, timoroso di cadere dentro le sue viscere e dolorose panie. Eccolo, pertanto, fare zio Vania ma insieme esibirsi sempre in scena non col piglio di Narciso, ma colla delicatezza dell'autore che aggiusta i fili delle sue marionette. Eccolo dunque svelarsi in quanto colui che mette in scena, *stage director* e attrezzista che accende e spegne il catafalco della memoria, che lo sdipana e lo riaggomitola: anzi, le spinte che imprime ai mobili, alle seggiole, ai tavoli per perimetrare lo spazio delle rievocazioni spettrali, i suoni sudati che emette quale spartitraffico delle suppellettili divengono il rumore dominante della serata, la cifra fisiologica che suggella nel reale la fuga nell'onirico e nel simulato.

LO SGUARDO-FARO DI CHI SA TUTTO

In cima alla piramide degli oggetti, quasi una croce issata sul Golgota delle psicosi, sta assiso un vecchio banco di scuola (il simbolo ginnasiale della citata regressione). Qui si apposta Lavia ogni tanto, qui si cela la vedetta-nocchiero, un po' guardone intrigante un po' freudiano Giamburra. Impagliato a mò di sidereo coccorito, segue dall'alto le macerie fumanti della storiaccia, da qui scende tremando nelle sue trappole vischiose. Perché la vicenda di *Zio Vania*, in quanto attore, non in quanto regista, riesce ogni volta a inghiottirlo. Il palcoscenico che all'inizio, per chi sta giù, nella sala, risulta a sinistra sovraccarico dell'incastro degli oggetti del passato, e a destra ostenta una nudità teatrale col lavabo e i tubi da termosifone, un luogo da Pina Bausch per intenderci, vedrà a poco a poco le mascherie sciogliersi dal nodo che le trattiene e centrifugarsi verso destra, come rottami galleggianti alla deriva: in tal modo riparte la storia mentre Lavia, a sua volta, lui che fa il regista, che fa l'attore, che fa il personaggio, che ricorda il proprio sé di un tempo, dovrà sciogliere le varie parentesi, forare le cornici e precipitare entro il quadro, assediato dai lemuri sbucati fuori dal brulicante rovinismo, zombi pirandelliani e neogotici, e dovrà perfino sporcarsi al loro contatto,

gemendo, invocando la mamma che non viene, sputando bile e rancori, rotolandosi col suo doppio, Astrov, fratello mitico nell'infanzia di Gabriele e collega attore a tempo pieno nella dinamica della compagnia, il misterioso e livido Roberto Herlitzka, che lo tira giù dal piedistallo e lo obbliga a star immerso nella recita...

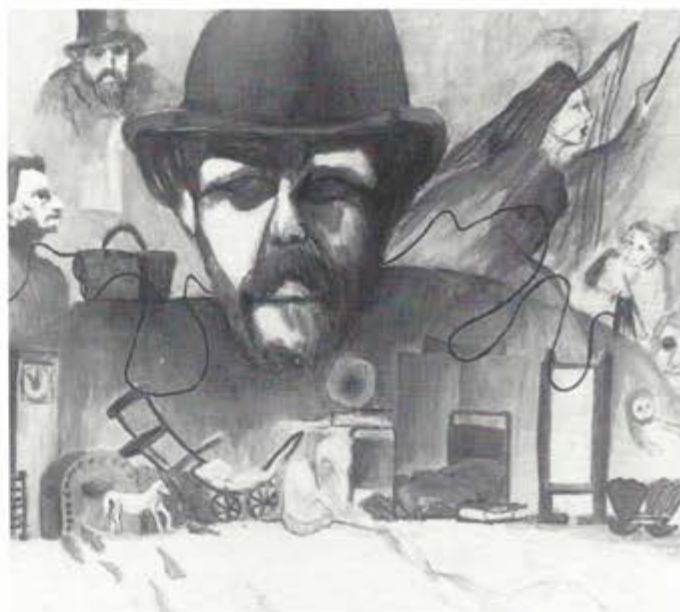
Gli altri interpreti sono proiezioni dell'occhio drammaturgico di Lavia, e alternano allora abulie burattinesche a iniziative spiritistiche, sotto lo sguardo-faro di chi sa già tutto in anticipo. Dunque, un *dopo Zio Vania*, anche dalla parte del pubblico che dovrebbe idealmente, per sintonizzarsi con questo spettacolo, aver letto il copione e aver consumato messinscene precedenti del medesimo, magari oleografiche e idilliache (ma c'è stata pure l'edizione altrettanto notturna di Sepe).

La Elèna di Monica Guerritore è la più ubbidiente a prestarsi ad una simile strategia, fantoccio isterico, bambola gonfiata da qualche propensione masturbatoria del protagonista. Monica trascina, nel sudicio labirinto dove è costretta a inciampare, la sua vilipesa eleganza, e la sua disarticolata, sfinita beltà di automa sembra prossima ad infilarsi in orgasmi consumati mentalmente dal suo partner che la sospira ambiguamente. E pur tuttavia l'attrice disegna un'antologia di *belles femmes sans merci*, saccheggiando biblioteche decadenti e cineteche di *black comedy*, mentre la testa armoniosa e la ramata capigliatura paiono non reggersi sul corpo sghembo, che si torce e rantola come in un'incisione di Munch.

La nipote Sonia di Roberta Greganti al suo fianco si incurva, pagliaccetto trotterellante e servizievole, con qualche sprazzo di libido inibita. Ma tra le due creature femminili, tra la bambola bella e quella brutta, Lavia autore riscrive un sottotesto, una controstoria che fa emergere dalle infinite possibilità della ricchezza ermeneutica dell'originale cechoviano: Vania diviene così il bambino che libera un suo *romanzo familiare*, ossia scinde la coppia costituita da Elèna e dal professore (un Pietro Biondi tonitruante Lear nella steppa, e un po' beckettiano nella poltrona podagrosa), e ne riforma un'altra, Elèna e il focoso e rude dottor Astrov, fool ecologico dei boschi e maschio che incendia al suo passaggio le donne di casa.

Correlativo oggettivo di questa unione mistica e malaticcia, nell'ottica del suo solitario officiante, Vania appunto, è la grancarta geografica dell'Africa, che si drizza nel finale quale allucinato *esotismo* a compensare per pochi attimi l'assenza di erotismo e di eroismo nel Soggetto. Non basta, perché in parallelo scorre un'altra vicenda fantasmatica, la sorella morta, la madre di Sonia, cui Vania erige un altare alla memoria per un incontro incestuoso attraverso il corpo della nipote, sulla quale appende l'abito della defunta e attraverso il fascino di Elèna, cui intima di lasciarsi travolgere dalla passione. Trallici di assenti, protesi di manichini: simile ad un ebbro violinista di Chagall o ad un innamorato di Peynet, Lavia scende così dalla postazione di guida, per spiare da vicino Elèna e il dottore, salvo poi interromperli col mazzolino di fiori non resistendo oltre, e tornando sul traliccio.

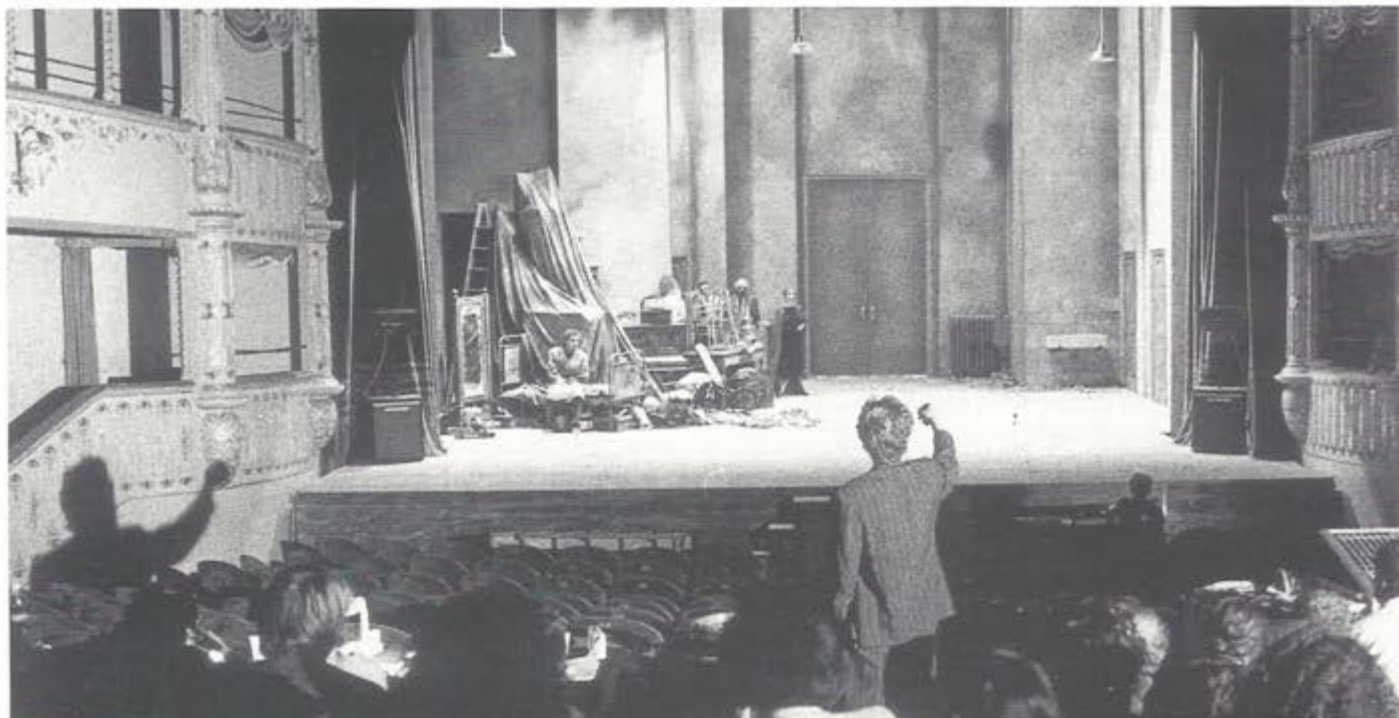
Noia e invivibilità di provincia da comunicarsi ad un pubblico viziato dai ritmi sincopati del telecomando: questo è l'altro paradosso di Lavia, dal momento che la sgradevolezza deve spettacolarizzarsi. Gabriele, che ostenta i trionfi del box office per la sua compagnia del Carcano, Gabriele allievo di Strehler mago abbacinante al servizio della platea, si sente costretto ad escogitare tecniche da *well made comedy* per tener desta la risposta emotiva della sala. Di conseguenza, agli adagi, ai balbettii, ai silenzi contagiosi dove nulla succede, come nella perlustrazione iniziale della soffitta, o durante la mormorante e coreutica entrata dei personaggi in cerca di autore-regista, subentrano andanti e allegretti, moti e motti di spirito a riscaldare l'aria: allora la notte di Valpurga, quando le due donne si avvicinano grazie al vino, oppure le rincorse e il tentato omicidio tra letti e specchiere sceneggiato come in una vivianesca *Piedigrotta* o in una eduardiana *Voci di dentro*, o la già accennata lotta con Astrov per il possesso della donna-morfina, annaffiata da esalazioni di mescite e dal fonografo impazzito che gracchia *La donna è mobile*, sono stazioni accelerate in vista del culmine, allorché l'attore Lavia, diventato regista ma rimasto attore non essendo ancora del tutto autore, ridiscende nel refrigerio e nell'apatia della platea, fuori dalla gabbia demenziale, a ricevere gli applausi insopportabili e indispensabili per andare avanti, lasciandoci per un'altra serata-caduta nello spettacolo. □



A pag. 30, un acquarello di Chiara Bettella che sintetizza lo spettacolo di Lavia. A pag. 31, Lavia come Zio Vania, carboncino di Francesca Calcano. A pag. 32, dall'alto in basso, e da sinistra a destra, P. Biondi, R. Greganti, D. Sassoli, G. Lavia, E. Gori, D. Mazzoli, e M. Guerritore in una scena d'insieme; Monica Guerritore nel personaggio di Elèna. Foto Le Pera. In questa pagina, dall'alto in basso, sintesi dello spettacolo: tempera di Valentina Meli; personaggi, disegno di M. Carla Castello.

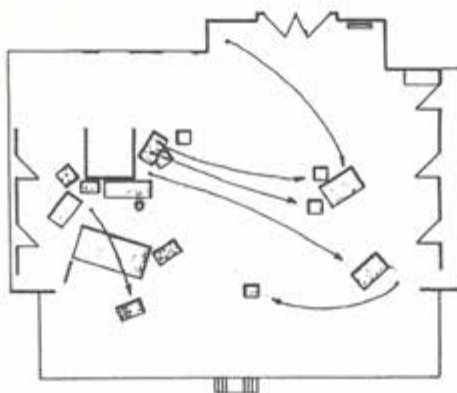
GLI OGGETTI E I MOVIMENTI NELLO SPAZIO SCENICO

Gli «ectoplasmi della memoria» diventano figure

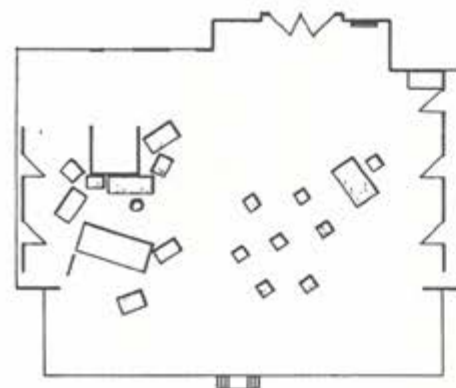


Atto I scena I - 1ª contaminazione del «luogo sacro».

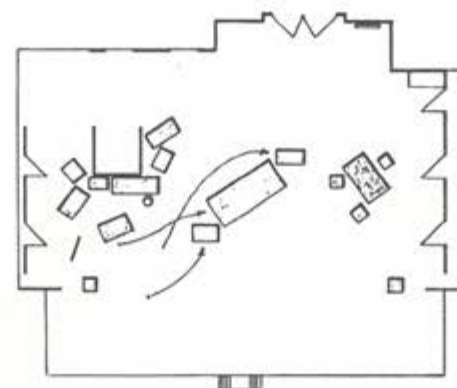
«Se uno si potesse svegliare...».



Atto I scena temporale - Il temporale segnala a Vanja che deve preparare la nuova scena.



Atto II scena I - L'ultima lezione del professore Serebrjakov.



Atto II - Il secondo sparo induce Vanja all'estrema contaminazione.

Evocati da quell'uomo che ha profanato il «luogo sacro» dei ricordi (fig. 1), il gruppo dei personaggi entra in scena: «ectoplasmi della memoria». È l'inizio di questo *Zio Vanja*: un magico movimento che accomuna gli strani manichini della *pièce*, fino a ritrovarlo nel finale dell'evocazione in cui sono reificati, ritornando ad essere, tra i ricordi, statiche memorie. Ogni cambiamento di scena si riferisce ad un atto del testo cechoviano e registra un mutamento essenziale dell'oggettistica, indicando così la contaminazione dello spazio «altro», già presente con gli spostamenti dei personaggi.

Il temporale porta lo sconvolgimento dalla prima alla seconda parte del 1° atto (fig. 2). Tutti entrano attraversando la scena con un atteggiamento di smarrimento-ricerca, per poi uscire utilizzando i diversi ingressi, quasi guidati dalla candela che tengono in mano. La dinamica, in questa fase dello spettacolo, è dominata dal travaglio interiore di Elèna, evidenziato dal pesante trasportarsi del suo fisico esile e dal dubbio di Sonia sui sentimenti di Astrov. Incisiva, a questo proposito, la scena del dialogo tra le due donne, le quali, trovandosi da sole, danno una tale disinibita libertà alle movenze dei loro corpi che sembrano appartenere, in questo frangente, ad altre creature. Le due sinuosità femminili si sfiorano, si toccano, si scoprono diverse e vive, solo per pochi istanti, per poi ripiombare nei gesti di sempre: goffi ed imbarazzati di Sonia, pieni di noia e di lentezza in Elèna. Il sipario cala mentre Vanja sistema le sedie con ordine scolastico (per l'attesa convocazione voluta dal Professore) e quando si rialza ci si accorge che tutto riprende dal medesimo istante in cui movimenti e musica sono stati interrotti (fig. 3). La discussione con Serebrjakov provoca il primo gesto fondamentale di isterismo-ribellione di Vanja, il quale scaraventa una sull'altra le sedie per raggiungere l'apice della sua furia rientrando in scena con movenze disarticolate, rincorrendo il suo «idolo decaduto» che si rifugia sul suo letto: una corsa-

gimcana tra i mobili fino al clamoroso colpo mancato.

Qui, dopo il secondo sparo, si compie l'estrema contaminazione degli oggetti che invadono tutta la scena (fig. 4). Catalizzatore dello spazio diviene il letto attorno e sul quale si svolge la seconda scena di forte colluttazione tra Astrov e Vania. Questa «branda», ambigualmente posizionata, funziona anche come pretesto ai personaggi, poiché ne cattura gli stanchi e malinconici movimenti che scandiscono il ritmo nostalgico dell'atmosfera di commiato. Anche gli oggetti, quindi, ottengono il ruolo di protagonista: sono usati, toccati, vissuti in vario modo. Per il loro valore metaforico è possibile rilevarne le caratteristiche. Gli oggetti legati alla memoria infantile di Vania sono il pallottoliere, la palla, la carrozzina, la culla, il cavallo a dondolo, il banco di scuola, la bambola. Assume una valenza feticistica particolare la veste, conservata nell'armadio che funge da reliquiario, con la quale Vania ricorda la sorella morta; anche i fiori assolvono alla stessa funzione evocativa. La poltrona è usata da chi ha una certa autorità consolidata nel tempo: la tata rispetto alla casa, Maria-maman rispetto al figlio, Serebrjakov rispetto a tutti.

Da statico custode delle memorie «rimosse» da Vania, il telo cambia valenza durante l'opera teatrale, tagliando verticalmente e diagonalmente lo spazio scenico: quasi animandosi, crea l'atmosfera fantasmagorica per ritornare, alla fine, un vecchio telo da soffitta. Il letto racchiude in sé il nucleo del «luogo sacro»: isolandosi in esso, Vania rumina sulle sue aspirazioni fallite e sul suo sostanziale «essere vecchio»; Sonia ed Elèna ne sono attratte per sfogare i loro desideri irrealizzati. Lo specchio rende evidenti le tappe della decadenza: le immagini che vi si riflettono sono già spetttri, nell'inarrestabile entropia che trascina tutti verso la morte.

È chiaro che gli oggetti «servono» ad ogni personaggio: per Vania sono se stesso, contengono tutti i suoi ricordi, il suo essere passato-presente-futuro ed è lui solo che li può spostare; per Elèna sono il sostegno del corpo, fatto di noia e pigrizia insanabili; per Sonia sono i suoi confidenti, perché hanno la possibilità di essere toccati da colui che ama; per Serebrjakov sono il segno del suo decadimento fisico-intellettuale, attorniato da essi si sente asfissiare, gli trasmettono la staticità della campagna contro il dinamismo e la sicurezza che gli dà la città; per Astrov sono il supporto pratico per esternare meglio le sue considerazioni sul disfacimento dei valori umani; per Marina sono la sua vita, l'ha trascorsa e ne ha condiviso le fatiche insieme; per Maria è come se non esistessero, perché chiusa nelle sue idee fisse; per Teleghin non sono che il segno della sua consumata esistenza: anche lui è un arredo di casa. Così i personaggi, definiti dai mobili e definiti essi stessi gli oggetti, animano il palco.

Un gesto non può essere un altro ed i movimenti non possono essere che quelli. Come creature beckettiane si muovono senza sentire uno la vita dell'altro, costretti ad incontrarsi sempre sotto l'occhio attento del loro generatore. L'esserci-non esserci di Vania in scena caratterizza molte loro movenze. Da burattino-burattinaio dei suoi fantocci, finisce per esserne addirittura il suggeritore: uno Zio Vania-Lavia-regista. Elena Rigo - Sabina Tutone



LE MUSICHE DELLO SPETTACOLO

Teleghin, Caruso e il pianoforte

Le musiche composte da Giorgio Carnini per lo *Zio Vanja* messo in scena da Gabriele Lavia erano state integralmente incise prima dell'inizio delle prove veneziane. Il regista non ha potuto in alcun modo intervenire su di esse, ma ha dovuto limitarsi ad inserire nel proprio spettacolo questi materiali sonori predeterminati in tutti i loro aspetti, durata compresa. È così accaduto che i brani musicali (il cui tessuto sonoro — clarinetto ed archi — ben rispecchiava il clima dello spettacolo e del testo, dato il suo carattere intimo e sfumato), anziché assumere una possibile funzione interna allo spettacolo, sono stati relegati al ruolo di semplice ed esteriore «accompagnamento» nella quasi totalità dei casi. Importanti eccezioni a questa regola, per fortuna, non sono mancate: così, il tema che Teleghin suonava più volte alla chitarra ritornava, come un *leit motiv*, anche nel canto dei tre ubriachi durante la tempesta, ed accompagnava anche il valzer che Vanja danzava con la nipote, per lui immagine della sorella morta. Ma sono stati i due frammenti sonori non originali ad avere i più stretti rapporti con gli eventi scenici che accompagnavano: *La donna è mobile* cantata da Caruso (gesto sonoro assai forte anche perché lontanissimo dalla levigatezza digitale del resto dell'incisione) sottolineava perfettamente la vena di follia della scena che ospitava il brano; e l'*Andante* per trio con pianoforte di Haydn, che chiudeva lo spettacolo sulla nota di speranza voluta da Lavia (e del tutto assente in Cechov) era funzionale alle intenzioni del regista nel suo quieto fluire in maggiore dopo la costante cupezza del do minore delle musiche di Carnini.

Il coro degli ubriachi è stato forse, per Lavia e i suoi attori, uno dei segmenti più difficili da mettere a punto: i tre interpreti non sono né strumentisti né cantanti, pur essendo in possesso di una buona preparazione musicale «generica». Sono state tentate varie soluzioni, tra cui la più interessante era forse quella che prevedeva l'esecuzione di *La donna è mobile* al posto del tema di Teleghin, con il protagonista al pianoforte. Andrea Vardánega



I TACCUINI DEI PARTECIPANTI ALLE PROVE APERTE AL *GOLDONI*

Zio Vania se ne va metà vecchio e metà bambino

MARIA LUISA PAGNACCO



Lunedì 15 ottobre 1990: è stata una giornata intensa, dedicata allo studio dei personaggi e ai modi della rappresentazione di *Zio Vania* attraverso varie ipotesi di interpretazione e di movimenti da verificare via via. Non è sempre facile per gli attori ritrovarsi nelle personalità dei vari personaggi; eppure a poco a poco prendono vita in Roberto, Dario o Evelina, il dottor Astrov, Teleghin, la balia.

Mi domando dove finisce la scuola, la recitazione accademica e dove inizia l'estro artistico, l'interpretazione sentita, l'espressione della propria individualità attraverso la battuta fatta propria dall'attore che parla di sé per bocca dell'autore. Parla di sé come Vania, come Sonia... Come se quella parte di ciascun personaggio che è presente in ognuno di noi non potesse esprimersi con altre parole, se non quelle fornite dal testo.

Nel caso dell'attore Lavia e di questo spettacolo, non c'è sfasatura tra personaggio e interprete: essi vengono a coincidere; è infatti molto labile e indistinguibile il punto in cui, durante le prove, Gabriele, attore, diventa Vania, e Vania ridiventa Gabriele.

Quello che invece mi affascina e mi stupisce è come sia possibile conciliare in un'unica persona le due figure non sempre compatibili, dell'interprete e del regista, e questo anche per ragioni meramente tecniche, di esecuzione. Ma quanta parte ha l'uno rispetto all'altro e quale prevale? Sento una fastidiosa rottura di concentrazione, di tensione nel passaggio dal regista che osserva, studia e organizza la scena, all'attore che deve correre sul palcoscenico, oppure lo abbandona, come zio Vania adagiato sul letto, per spostarsi ad osservare ciò che gli altri attori fanno.

È un disagio che io stessa noto, semplice spettatrice, nel seguire con coinvolgimento e concentrazione questa creatura tormentata, infelice, che vorrebbe riempire il niente della sua vita, il vuoto che lo circonda, ma non ne ha la capacità. Si attarda sui suoi pensieri, si fa cullare dalle sue memorie. Eppure è vivo e lo si percepisce. Vania abbandona il ricordo dolceamaro della sua vita passata richiamato dalla rabbia impotente per i tradimenti subiti. La delusione diventa disperata violenza, frenesia distruttiva, aggressività; prende a calci i libri di Serebrjakov, si scaglia contro di lui, ribalta le sedie in un crescendo di agitazione e turbamento...

Provo compassione per Vania, condivido la sua pena. L'atmosfera si è fatta elettrica, tesa. Ma, ad un tratto: «No, no, no! Non è così, devo rifare!». E mi ritrovo all'improvviso, malamente scacciata da quella soffitta polverosa, seduta in una poltrona di platea, perché il regista (o l'attore?) vuole ripetere tutto daccapo.

DIETRO UN TELO

Quello dell'attore-regista non è l'unico caso di dualità che noto in Lavia, o in Vania, e nello spettacolo stesso. Una volta stabilita la corrispondenza tra interprete e personaggio, e la complementarietà di attore e regista, individuo, come un gioco di scatole cinesi, una certa, curiosa analogia (di intenti) tra l'interprete-regista Lavia e il protagonista-regista Vania. Come il primo studia il tono dei dialoghi, l'atmosfera da creare, gli stati d'animo di

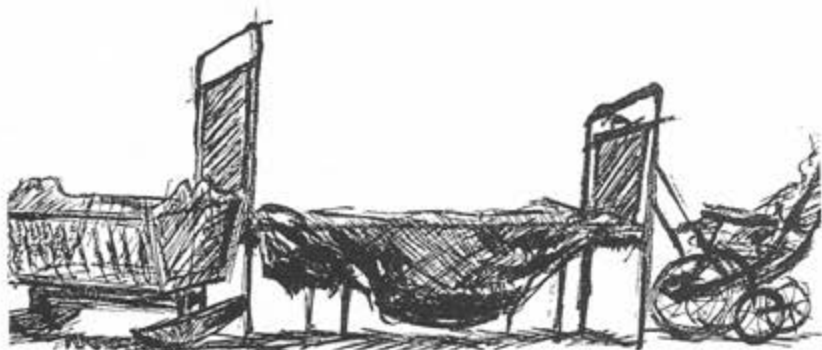


Gli studenti al Goldoni

Oltre al gruppo di studio, gli universitari che hanno partecipato alle «prove aperte» di Zio Vania sono stati: Crepaldi Silvia, Spivach Paola, De Sanctis Ivana, Rusconi Cristina, Marchese Salvatore, Commissati Irene, Tosi Andrea, Ceci Maria Cecilia, Longhino Laura, Schiavolena Alessandra, Bonaldo Isabella, Bonaldo Marzia, Campolin Michela, Ramuscello Arianna, Deiuri Lisa, Alborino Antonio, Grizzo Raffaella, Giacometti Paola, De Dea Clarissa, Senzani Silvia, Taffarello Paola, Santi Chiara, Pardini Lucia, Mallei Sara, Marzaro Giuliano, Bisiol Elena, Caffarella Raffaele, Modanesse Nicoletta, Baldasso Francesco, D'Este Francesca, Aydemir Ruya, Ongarato Pierluigi, Montino Elisabetta, Lorenzato Marina, Manisi Michela, Fedrigo Marilena, Molani Alessandra, Ercole Maurizio, Cappellin Margherita, Bandiera Paolo, Fabbris Silvia, Marafon Martina, Bianchin Adriana, Rao Valentina, Lamacchia Sergio, Degano Michela, Boscarino Giovanna, Schweizer Barbara, Maragoni Davide, Sissa Paolo, Ulrici Giovanna, Calcagno Francesca, Nardon Bianca, Vardenga Andrea, De Lazzari Valeria, Tutone Sabina, Bottazzo Alessandra, Rigo Elena, Fioretti Gianpaolo, Nube Sandra, Fortunato Roberto, Nogarini Elisa, Aquistucci Cristina, Bettella Chiara, Meli Valentina, Castello Carla, Tosi Roberta, Giollo Federico, Bion Rossana, Manghi Edvige, Malet Carla, Pagnacco Maria Luisa, Renzi Sandro.

Ed ecco gli istituti medi superiori che hanno condotto i loro allievi ad assistere alle prove aperte di Zio Vania: Istituto Gramsci (50 persone), Istituto Algarotti (200 persone), Liceo Artistico (20 persone), Liceo Foscarini (60 persone), Istituto Barbarigo (80 persone), Istituto Zuccante (70 persone), Istituto Magistrale Stefanini (90 persone), Istituto Magistrale Tommaseo (30 persone), Istituto Nautico (150 persone), Istituto Giorgio Cini (15 persone), Liceo Benedetti (35 persone), Liceo Giordano Bruno (60 persone), Istituto Tecnico per il turismo sede Zattere (123 persone), Istituto Tecnico per il Turismo sede Coletti (110 persone). □

La traduzione di Ripellino alla prova del palcoscenico



Cechov osserva i suoi mondi, rende ambiguo il suo rapporto con essi: le sue presenze, le sue assenze. Impossibile ridurre lo scrittore russo ad una lettura ultima.

Questa idea di Cechov mi pare quella che ha spinto Lavia a rileggere lo Zio Vania. Nella esperienza vissuta per un mese con regista, colleghi e attori, più volte Djadja Vania ha visto centrifugare le verità del testo, ritrovate poi sotto altre sembianze. Sembianze, perché l'Eroe è frantumato ed inghiottito da tutti i personaggi.

La lettura di Lavia ruota attorno alla memoria: memoria-soffitta, memoria-sarcofago, memoria-ciarpame, memorie che impediscono la libertà dal ricordo. Zio Vania-Lavia sul palcoscenico si fa servo di scena: muove, scompone, ricomponi pezzi di un mondo, che ha solo vaghe memorie di sé. I dialoghi avvizziscono, si aggrappano a non-sense, si celano dietro calembours e la prosa cechoviana sembra voler ipertrofizzare la distanza tra i personaggi. La presenza di verità espulse dalla pigra afflizione delle figurine-fantasma si incarna nella lingua di Cechov. Altre volte il dialogo attiva un giuoco a specchio, una sorta di malcelata ricerca di sé negli altri. Ancora è la pausa che apre un varco nel sottotesto della grammatica cechoviana.

Abbiamo cercato — nel breve tempo a disposizione — di rivedere la traduzione di Ripellino dove ci sembrava meno credibile. Ogni operazione vale solo per se stessa e la lingua russa corre su binari di complessità diversi da quelli della lingua italiana: la diremmo più «situazionale».

Maman, al primo atto, rimprovera Vania «Bisogna agire», dice. Nel testo troviamo l'espressione «Dèlo Delat» che noi abbiamo voluto rendere con un'altra espressione: «fare fatti»; un fare molto concreto e quindi volutamente ironico, in un testo dove l'inazione regna. «Fare fatti» rimbalzerà sulle labbra di Serebrjakov al quarto atto svuotandosi di ogni residuo significato. La lingua della balia abbiamo preferito riportarla ad un grado meno poetico; appunto per questo è più aderente al personaggio.

Altre volte abbiamo preferito lasciare le soluzioni di Ripellino, perché ben connotavano l'umore dei personaggi e la misurata risata del testo: la stramba poeticità di Astrov, al quarto atto: «Për'ja Skrip'jät, sverëk kricit» (le penne scricchiano, il grillo stride), che fa esplodere la sua amara analisi sull'uomo: stravagante. Al terzo atto, la sgheba clownerie del moribondo Serebrjakov piroetta così: «Povës'te, Tak skazät', vaši usi na vozda' vnimänija» (appendete, per così dire, le vostre orecchie al chiodo dell'attenzione): follia verbosa che con altre varianti avremmo persa.

In ultima analisi si è cercato di riportare la prosa di Cechov ad un grado più straniato, che a noi sembrava più legato all'idea dello spettacolo. Alessandro Renzi

ciascuno, e organizza la realizzazione scenica, i movimenti, l'allestimento complessivo dello spettacolo, così il secondo, in qualità di coordinatore, a volte addirittura attrezzista, prepara il «suo» spettacolo, la rappresentazione della sua drammatica narrazione tra sogno e quotidianità. Ecco perché l'impressione che lo spettatore riceve è quella di una scena che potrebbe anche essere un «dietro le quinte» di un teatro, dove vengono accatastati tutti gli oggetti e i mobili di scena. Una scena che Vania, proprio partendo da quel mucchio disordinato di cose ammuffite e impolverate che comparirà da sotto un telo grigio, apparecchia e via via modifica in funzione alle esigenze del racconto.

Egli sistema ogni mobile in una determinata posizione e ogni oggetto in un proprio luogo, perché ogni cosa ha una sua importanza, un suo significato, ogni cosa verrà usata, magari solo indicata. Ai cambi di scena è Vania che predispone il nuovo ordine, sistema il letto, la poltrona, i tavoli, le sedie... È Vania che dà lo scialle ad Elëna, che fa calare la carta dell'Africa, che chiude le porte. La scena stessa presenta due zone distinte: l'una è quella riservata a Vania e alle «sue» cose; alle ragnatele e alla polvere; agli oggetti, evocazioni di un passato spiacevole, a volte rassicurante; il let-

to, il banco di scuola, la culla sono presenze confortanti. È il luogo dell'abbandono, della non-realtà, della non-azione, anche se verrà frequentemente visitato da elementi esterni. L'altra è la zona dove si dipana la matassa della narrazione, dove si svolge l'azione, dove «accade» qualcosa. Vania decide come e quando confondere e riordinare questi due spazi, per mescolare i differenti registri di interpretazione: quello del sogno, quello del ricordo, quello dell'azione reale, e chissà quali altri. La sua azione è contraddistinta dalla volontà di sistemare e organizzare, dal desiderio di creare un ordine attorno a sé e nelle «sue» cose (oggetti e pensieri) ma, come animate da una forza contrastante, tutto torna sempre nel caos. E l'ansia, l'agitazione aumentano.

COME CHARLOT

C'è un'ulteriore ambivalenza nel personaggio, che spiega e giustifica determinate scelte registiche nello spettacolo e quindi gli interventi di Vania esternamente al testo. Questo zio Vania, sebbene non indicato da Cechov come il protagonista, è sempre presente sul palcoscenico (a parte una brevissima interruzione nella scena d'addio tra Astrov ed Elë-

na) nella doppia veste di attore, quando prende parte all'azione, e spettatore, quando osserva gli altri da un punto appartato del suo angolo, o comunque fuori campo. Ecco che la sua intrusione risulta motivata come quella di un invisibile burattinaio che tiene le fila delle sue marionette e del teatrino in cui si muovono. Infatti il gesto conclusivo toccherà a lui. A spettacolo finito la scena è sbaraccata, i fantocci raccolti in un angolo in un mucchio indistinto di mobili, oggetti, personaggi della memoria insieme ad ansie, dolori, nostalgie. Vania sembra voler chiudere i conti col passato, rimuovere i suoi brutti sogni e nascondersi, farli scomparire sotto il velo dell'oblio. Restano solo due valigie per terra dinanzi ad una porta che si spalanca su un fondale di luce. Stancamente indossa la bombetta, raccoglie il bastone di giunco. Per metà vecchio, per metà bambino che ricorda Charlot, come lui sembra opporre alle sue illusioni infrante un'innocente fiducia, un'incerta speranza, la forza disperata di chi non vuole rassegnarsi ad essere uno sconfitto. Si volge a guardare un'ultima volta la stanza finalmente quieta ed ordinata, e abbandona il palcoscenico. Il suggerimento per ognuno di noi è quello di raccogliere le valigie da terra e varcare quella porta. Maria Luisa Pagnacco

Tutto cambia se sei in platea o in palcoscenico...

ROBERTA TOSI

Uno *Zio Vania* senza betulle, pura rappresentazione di sentimenti ed emozioni, come un incubo, un sogno polveroso che si presenta nei momenti d'ansia.

La prima impressione che suggerisce la scena è quella di una soffitta o di un ripostiglio, forse in un vecchio teatro. È un luogo della memoria.

Buio in sala, entra dalla platea un uomo con la bombetta in capo, si appoggia ad un bastone, sembra una figura di Magritte. Si ferma sul limitare del palcoscenico, sale una scaletta e richiama alla mente ricordi, ansie, dolori, in scena un telo grigio copre mobili accatastati sulla sinistra. Con la punta del bastone l'uomo svela vecchi oggetti abbandonati, come se scavasse tra sentimenti dimenticati. Uno specchio opaco gli rimanda l'immagine di uomo maturo, i segni del viso gli ricordano dolori patiti. La palla di gomma scolorita, un po' sgonfia, che rotola dal mucchio dei mobili evoca forse carezze, corse sui prati, grida di bambini che giocano lontano. In cima ai mobili c'è un banco di scuola con la panca unita e la ribaltina, nascondiglio di caramelle e palline colorate.

L'uomo scopre sotto il telo un letto, luogo di pensieri notturni. È come entrare in una soffitta e, dopo avere lottato con i sentimenti, abbandonarsi a un passato che ritorna, suggerito da ogni oggetto ancora impregnato di vita. Lui si stende sul letto e i ricordi arrivano lentamente dal fondo. Sono i personaggi di una storia che era stata volutamente quasi dimenticata. L'uomo dorme ma una figura di ubriaco, che si stacca dalle altre, gli viene incontro: «Hai dormito abbastanza», dice irata, tirandolo giù dal letto.

Inizia la rappresentazione: «Bisogna agire, fare... Ma fare che?».

Partecipare alle prove di *Zio Vania*, rimanendo go-

mito a gomito con Lavia durante i trenta giorni di lavorazione vuol dire avvicinarsi, attraverso gli occhi del regista, alla grandezza di Cechov, che ad ogni uomo rivela solitudini diverse e spazi nascosti della personalità. Ma significa anche bere avidamente ogni segreto di questo spettacolo.

La rappresentazione è infatti il risultato di uno studio sul piano interiore, vocale e fisico; ma allo spettatore ignaro non appare la fatica che l'attore compie nel muoversi esattamente come vogliono il copione e il regista, il quale sa per talento ed esperienza se un gesto, una musica o una parola funzioneranno sulla scena. Seguendo giorno per giorno le prove ci si accorge di un fatto ovvio ma sottovalutato: che l'azione scenica è diversissima se vista dalla platea o dal palcoscenico e che, essendo fatta per il pubblico, deve sottostare alle regole che permettono la comprensione. Ci si accorge che non si può fare partire un sottofondo musicale in un momento qualsiasi, ma che l'avvio deve coincidere con un gesto o una parola che fanno da legame fra i due livelli espressivi. Oppure, che anche i gesti sono battute, e come tali non devono essere soffocati dalle parole, devono vivere di vita propria.

La comunicazione visiva batte per immediatezza l'espressione vocale, ma poiché trasmette contemporaneamente vari segnali è più difficile da mettere a punto e da ricordare. In questo senso la figura più complessa di questo spettacolo è il personaggio di Elëna, disegnato da Gabriele Lavia su Monica Guerritore come una pantera affamata ma stanca per non aver vissuto. Non può mai camminare dritta ma deve sempre appoggiarsi; la sua testa deve ciondolare, la posizione sul palco non può essere mai frontale rispetto al pubblico ma di profilo; qualsiasi gesto anche minimo mette in eviden-

za una «non volontà». E la sua voce deve risultare confusa, indistinta.

Il lavoro sui movimenti, che non si nota durante la rappresentazione, è uno dei problemi che porta via più tempo durante le prove. Mentre infatti l'individuo può ascoltare la propria voce (anche se l'avverte diversa da come la sentono gli altri), egli non può vedersi se non in parte; quindi solo il regista può giudicare e dirigere i movimenti di tutti gli attori in scena.

La musica in uno spettacolo di prosa è un elemento della comunicazione, proprio come la parola e l'immagine. Conta ancora di più oggi, nell'era del cinema e della televisione, quando ormai il pubblico ha assorbito una grammatica della narrazione fatta di immagini e suoni. Nel secondo atto, quando Vania ricorda la sorella morta madre di Sonia, se venissero a mancare le note dolci del «valzer di Sonia» la scena perderebbe la magia che riesce ad evocare. Qui la musica racconta i gesti che non sono sostenuti dalle parole, racconta degli stati d'animo e delle situazioni temporali.

Ma il lavoro di Gabriele Lavia non si limita alla messa in scena: ideare una scenografia opposta a quel giardino con un vecchio pioppo del testo di Cechov, scegliere una soffitta di un vecchio teatro, con i muri sporchi e grigi, un lavandino e un termosifone con i tubi ben evidenti, potenzia la lettura del testo e amplifica la risonanza psicologica delle battute.

Rappresentando il teatro dietro le quinte, il magazzino del passato, il buco dove raccogliamo tutti i ricordi che impediscono l'evoluzione, che generano fastidio, i ricordi con i quali ci troviamo periodicamente a fare i conti, Lavia crea un nuovo personalissimo testo. *Roberta Tosi*

Il fascino sottile della scenografia assente

Immaginate una soffitta; poi, lo squallido retro di un brutto teatro, o anche, un palcoscenico senza scenografia; shakerate con forza aggiungendo vecchi mobili di Casa Lavia, un po' di vernice invecchiata, ed ecco pronta la scena di *Zio Lavia*, pardon, *Vanja*. Niente di meglio per rappresentare un Cechov nuovo, interiorizzato, visto attraverso gli occhiali della memoria. Una memoria, come la scena, pesante, noiosa, fissa, in cui l'unica cosa che cambia è la posizione dei mobili, sempre gli stessi.

Quanti ricorderanno l'immagine di questa scena, dopo lo spettacolo? Ben pochi. Ma è proprio questo il pregio: questa scenografia è uno spazio volutamente mancante, assente, mimetizzato, indifferente. Gli oggetti, al pari degli attori, sono rinchiusi in questa scatola grigia, senza esserne fruitori.

Il rapporto tra attore e spazio avviene attraverso gli oggetti ripetutamente toccati, spostati, violentati. Mobili importanti: non sono gli arredi della Russia cechoviana, di legno bianco scrostato, bensì sculi. Sì, quell'armadio, quella poltrona, quel cavallino, sono la reificazione dei ricordi di Gabriele Lavia: sono «l'armadione» della casa paterna, la «babbopoltrona», il cavallino di Riccardo III.

Scenografia come falsariga, come vero e proprio scenario, fondo, un po' come le «tele di genere» del vecchio teatro all'italiana.

Alla fine delle prove, teoricamente, si potrebbe anche smontare questa costruzione fittizia e lasciare gli oggetti, attori senza pareti. Rimarrebbero i gesti; il gesto del movimento e dello stare fermo, del recitare e del silenzio. Comunque si creerebbero, per magia, i luoghi deputati: l'osservatorio, la cucina, la veranda, la camera, la baita, il bosco. Eliminato il superfluo, giunti all'essenziale, alla nudità delle forme non appartenenti più al tempo avremmo costruito nuovamente queste scenografie. *Federico Giollo Casà*



A pag. 34, nella foto di Graziano Arici, Lavia in un momento delle prove. A pag. 35, dall'alto in basso, atteggiamenti di Lavia-Zio Vania, inchiostro di Elisa Nogarini; il fonografo, acquarello di Chiara Bettella. A pag. 36, dall'alto in basso, Lavia e Roberto Herlitzka; schizzi di Cristina Aquistucci. A pag. 37, culle, letti e carrozzine, schizzi di Chiara Bettella. In questa pagina, un disegno tratto dall'album di Federico Giollo Casà. A pag. 39, dall'alto in basso, due disegni di Chiara Bettella e uno di Cristina Aquistucci.

Nella giungla delle parole di Lavia

Gabriele Lavia nella sua regia d'autore ha cancellato le memorie cechoviane, e come un vulcano in eruzione ha lanciato informazioni bombardando i suoi attori. Un metodo per analogia che li ha lasciati spiazzati, storditi e confusi.

Una lingua ricca di metafore, citazioni, aforismi attinti qua è là nei ricordi della sua memoria di attore e regista.

A raccontare le prove di questo Zio Vania, attraverso la sua grammatica, ci addentriamo nei meandri di un altro spettacolo, proiettato in un mondo faunescio, fantastico e selvaggio:

«Evelina! Il rapporto non è realistico, una mummia impagliata come se fosse la sedia a parlare, un personaggio beckettiano».

— Mummia impagliata, sedia, Beckett?!

«Insomma con fisicità, straneità alla Dietrich. In Elèna c'è agitazione, con gli occhi rivoltati come dice Pirandello».

— Senta, ma come si fa?... Forse a testa in giù?

«È una scena sabbatica, Sonia ed Elèna due serpi avvinghiate all'albero del peccato, due ombre cinesi. Ci dev'essere un sapore di biancheria non pulita, camicie da notte usate, consumate».

— Albero del peccato, biancheria... e poi?

«Sonia, la balia di Giulietta, una crocerossina, una sacerdotessa; mentre Astrov un po' perverso è an-

che folletto eccitato, Ariete, Puck. Un collezionista di francobolli, un filosofo. E il professore? Un'orrenda medusa, arciduca Leopoldo e un po' Faust con i suoi gesti magici, insieme alla sua manman un po' virile, un po' enfatica da tragedia greca».

— Semplice, no?!

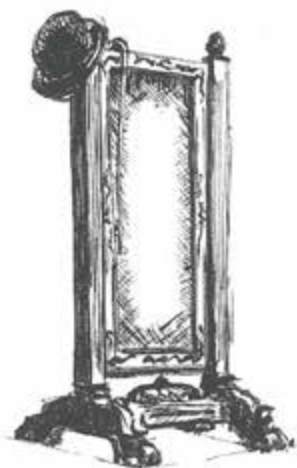
«C'è anche Vania, il *deus ex machina* appollaiato sul suo banco di scuola, un falso mago della scena, non è Shakespeare, insieme a Teleghin ed Astrov, due animaletti come Cip e Ciop. E ancora Elèna, personaggio munchiano, la *chanteuse* di un film americano alla T. Williams, una pantera affamata. Ha l'eleganza della giraffa e non del cigno, un pipistrello, una fiamma verde petrolio, donna in un pantano, bue scannato».

— Ehi! Piano... Non capiamo più niente. Si spieghi meglio!

«È tempo di fantasmi, atmosfera cupa alla Poe. Non bisogna essere di più degli oggetti, ma in armonia con se stessi e tutto il resto».

— Bravo, bravo! Bella filosofia la sua, ma fare la mummia, sentirsi talpa e giraffa, orrenda medusa, ombre cinesi...?!

«È la battuta maggiore di tutto il testo, ... e nessuno se ne sta senza far niente, tutti ci arrabbattiamo, tutti!» Valeria De Lazzari - Francesca Calcagno



Aspettando Cechov-Godot

Dramma, questo, della memoria, dove i personaggi di sapore pirandelliano non esistono di per sé, ma vengono evocati da uno zio Vanja che ricorda suo malgrado. Si può affermare che un ulteriore *leit motiv* sia quello della non volontà, della impotenza. Questi personaggi sono non per elezione, ma perché vengono convocati da un regista; inoltre, ciascuno di loro soffre di un'impotenza personale.

Il dottor Astrov, abbruttito da una vita dura e dall'alcool, è in qualche modo paralizzato dalla sua memoria: ricorda e si vergogna dei suoi fantasmi. Elena, da parte sua, ormai ha accettato di farsi aggredire dal grigiore che la circonda perché non ha più la forza di cambiare le cose, è svuotata di ogni stimolo vitale. Infine Sonja, che arde di voluttà per il dottore ma, imprigionata in un corpo brutto, non ha alcuna speranza di vedere realizzato il suo sogno d'amore. Questi, dunque, i personaggi cechoviani riscritti da Lavia ai quali gli attori hanno dovuto dar vita. «Io ho un modo tutto mio» hanno risposto gli attori alla domanda «Come si costruisce un personaggio?»; ma si possono distinguere due modi di procedere, uno riflessivo e l'altro più spontaneo.

Il primo è quello adottato da Roberto Herlitzka, che dice di partire da uno studio accurato del testo per trovare un modo vero, sentito, di dire le battute; fa poi una specie di spartito, andando avanti battuta per battuta, ma senza pensare al personaggio globalmente. Il suo Astrov esce dunque da un solitario e preciso studio.

Chi invece lavora istintivamente è Monica Gueritore che, nata col teatro di regia e compagna del regista, si abbandona di norma a quest'ultimo, avendo bisogno di «entrare nello spettacolo» per sentire il personaggio. Dice di avere trovato difficoltà nel fare Elena per l'autocontrollo necessario a privare il personaggio di ogni passionalità, dando come sola impronta la noia. *Alessandra Bottazzo - Carla Maset*



IL PROLOGO RIVISITATO ATTRAVERSO IL VIDEO

Zio Vania con il telecomando

Sono più di tre ore che ci tormentiamo per esprimere con la scrittura ciò che risulta inevitabilmente chiaro e immediato dalla visione delle prove filmate. Un analogo problema si è presentato al regista, per sua stessa affermazione, nel momento in cui ha voluto e dovuto affrontare il problema della concretizzazione del concetto memoria. L'apparizione del fantasma è stata risolta, in ambito cinematografico, sfruttando al massimo le possibilità tecniche del mezzo. Più complicata è la resa della dimensione metafisica per un regista teatrale, che deve fare i conti con determinati vincoli legati al palcoscenico. In questa messa in scena vincolo fondamentale è la scenografia, che nella sua voluta divisione tra spazio-inconscio e spazio-reale, ha limitato le possibilità di realizzazione del delicato momento dell'evocazione delle memorie.

Conseguentemente sono state subito scartate, come soluzioni estreme, l'entrata di Astrov e Marina dallo spazio-reale, che avrebbe conferito ai personaggi una concretezza dissonante rispetto alla lettura di Lavia, e quella della riscoperta dei «fantasmi» all'interno del luogo stesso della memoria, perché troppo comica nella sua evidente banalità. Rimaneva possibile una presentazione collettiva da

uno spazio intermedio, quale quello dietro la colonna, che meglio palesava i rapporti intercorrenti tra Vanja e i personaggi evocati. Alcune varianti, successivamente provate all'interno di questo quadro definitivo, sono state scartate soprattutto per i problemi tecnici che avrebbero creato: l'altalena di Elena, valida sia da un punto di vista estetico che concettuale per la resa dell'idea del ritorno ossessivo dei ricordi, e l'accostarsi dei personaggi al luogo della memoria, che, ripetendosi nel finale, avrebbe sottolineato la formula ciclica dello spettacolo.

Non subiva, invece, sostanziali cambiamenti la resa seguente della violenza esercitata dagli «evocati» su Vanja attraverso il gesto e la battuta iterativi di Astrov. Anche il rapporto inverso Vanja-luogo della memoria non mutava rispetto all'idea iniziale. Sarebbe stata efficace, se mantenuta, la caduta involontaria della palla dall'alto del cumulo degli oggetti-ricordo, perché avrebbe espresso la casualità del meccanismo evocativo, falsato, poi, dall'immagine immediata di Vanja-letto, che, forse, ha erroneamente conferito allo spettacolo un taglio onirico. *Giampaolo Fioretti - Sandra Nube - Edvige Manghi*

IL CONVEGNO VENEZIANO PER IL BICENTENARIO DEL '93

COMINCIATO IL VIAGGIO NELL'ARCIPELAGO GOLDONI

La ricorrenza può diventare un intreccio fra mito, memoria, tradizione e contemporaneità - Ma occorre una volontà progettuale e dinamica.

CARMELO ALBERTI

Quella delle ricorrenze e dei centenari è divenuta una trappola culturale dentro cui tende ad insabbiarsi la normale attività, deprimendo talvolta l'entusiasmo per la scoperta, per lo studio e per la sperimentazione. Va però riconosciuto che nel caso dei grandi autori le celebrazioni anniversarie possono costituire un'occasione utile per sistemare in modo coerente la quantità di idee e di elaborazioni, per valorizzare quanto di meglio è stato fatto. Nell'ambito del teatro italiano uno dei punti deboli è rappresentato dalla questione goldoniana, che attraverso per intero due secoli e giunge fino ad oggi come un immenso serbatoio di esperienza e di tradizione scenica che occorre sistemare in continuazione e che contiene sempre nuove sorprese.

UNA DIMENSIONE EUROPEA

In vista del bicentenario della morte, che cade nel 1993, perché esso non divenga un calderone di manifestazioni inutili e ripetitive, perché si rimettano in moto i numerosi progetti di messinscena che registi e uomini di spettacolo hanno elaborato e attuato nel corso degli ultimi anni, l'Istituto internazionale della Ricerca teatrale, che ha sede presso la Casa di Goldoni a Venezia, ha promosso, dal 15 al 17 novembre 1990, un convegno sul tema *Venezia e Goldoni. Proposte per un bicentenario (1993)*, con l'intento di verificare non solo la situazione critico-drammaturgica, ma soprattutto le tendenze della scena e i progetti di ricerca che investono l'«arcipelago Goldoni». Il terreno da sondare era vario, cosicché nelle sale dell'Ateneo Veneto e della stessa Casa di Goldoni, dove si sono svolti i lavori, hanno risuonato tante lingue fra loro differenti. Hanno parlato i politici, cioè quegli amministratori locali cui spetta il compito di delineare i contorni programmatici ed economici delle manifestazioni. Si sono sentiti i rappresentanti delle istituzioni teatrali e culturali, non solo veneziani; da costoro è stato prospettato un ampio ventaglio di programmi concreti sia sul versante della scena, dove emerge un orientamento ad estendere almeno all'Europa intera una sorta di festival goldoniano multipolare, sia su quello delle iniziative finalizzate, dalle mostre ai *meeting* di studio.

Sono intervenuti inoltre numerosi ospiti stranieri, a cominciare da una nutrita rappresentanza di francesi. I quali, a dimostrazione dell'interesse verso l'esperienza del commediografo veneziano, hanno già costituito un *comité du bicentenaire*, intitolato *Goldoni 1993*; ospite d'onore è stato Jacques Lassalle, il nuovo direttore della Comédie Française, che ha appena messo in scena *La bottega del caffè* e si prepara a realizzare altri lavori di Goldoni. Accanto a lui vi era Ginette Herry, che su incarico del ministro della Cultura francese coordina le sezioni del comitato con il compito di attuare entro il 1993 un vasto piano di traduzioni e la loro rappresentazione. Il collegamento tra Venezia e la Francia si prospetta sicuramente promettente, anche per ragioni oggettive: Goldoni trascorse gli ultimi anni della sua vita a Parigi e sono tanti gli aspetti da conoscere di quel periodo; di questo fi-

lo diretto si farà garante la sezione veneziana dell'Alliance Française. Ma colpisce, ancor più l'atteggiamento favorevole della Francia quando si scopre che gli interventi celebrativi coinvolgono anche l'ambito universitario: Jacques Joly, docente all'Università di Paris VIII, sta avviando una serie di interscambi volti alla creazione di un *atelier intensif* internazionale.

L'ATTIVITÀ DEL LIBRETTISTA

L'ampiezza dell'interesse verso il mondo teatrale di Goldoni è stato confermato da altri studiosi europei: in area germanica, ad esempio, Johannes Hösle, filologo dell'Università di Regensburg, sta preparando una biografia, quella che ancora non è stata fatta in Italia. Tra i partecipanti una voce curiosa è stata quella di Zaira Sturua, goldoniana della Georgia, Urss, che ha illustrato con orgoglio quanto il suo popolo sia legato all'autore de *La bella giorgiana*.

Dai molti interventi si è compreso, poi, come la prospettiva dell'analisi drammaturgica sulla materia goldoniana abbia subito un cambiamento in stretta connessione con la fase scenica, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, per merito di registi quali Visconti, Strehler, De Bosio, Squarzina, Ronconi, Cobelli e altri ancora. Tanto più si attende con ansia una prevedibile svolta, che sembra orientarsi verso tematiche interne ai testi e ad una vera e propria scoperta di un'atmosfera «malinconica», che spiri in commedie note e meno note.

Da sottolineare, tra l'altro, l'auspicio che i musicologi intervenuti hanno espresso perché s'avii un esame approfondito sull'ampia attività librettistica di Goldoni, tenendo presente che nei rapporti con la scena musicale occorre partire, più che dal libretto, dalla partitura.

Ma la questione primaria rimane quella relativa all'edizione critica: non si deve dimenticare che le opere di Carlo Goldoni ancora non sono state stampate in una forma attendibile e definitiva; la sua conoscenza resta legata alla meritoria edizione di Giuseppe Ortolani, approntata a partire dal 1907. La giornata conclusiva ha messo in risalto quali siano le possibilità concrete per realizzare un'edizione «nuova», prendendo in esame a tale scopo le prospettive filologiche, critiche, informatiche, archivistiche e, soprattutto, editoriali.

La festa per il bicentenario dell'avvocato veneziano può, dunque, diventare un intreccio fra mito, memoria, tradizione e contemporaneità, un'opportunità progettuale che oltre la definizione di proposte praticabili attinge alle risorse dell'intelligenza e dell'immaginazione e segue gli itinerari europei per ricomporsi dentro nuovi equilibri di pensiero. Uno dei più sensibili lettori di Goldoni, Mario Baratto, era solito insistere sulla «lucidità» con cui Goldoni applica nel suo teatro un assunto quotidiano: «siamo fatti di realtà, ma noi facciamo la realtà». Un principio fin troppo ovvio, ma ancora utile, perché fa bene al teatro e, ancor più, serve alla società contemporanea. □

OMAGGIO AL PICCOLO DI UN SICILIANO DI MILANO

IL GRANDE REGISTA

VINCENZO CONSOLO

Milan e poeu pù. De Milan ghe ne domà vun. Chi volta i spall a Milan i e volta al pan...

E potrei continuare con questi motti e detti sulla mia città, ma quello che tutti li riassume e li significa l'è solamente:

Milan l'è on gran Milan. Grand, sì, e minga solamente pel numero di case o per la gente. E l'om pù gran del gran Milan, d'oggi, di ieri e forse di domani, l'è Lu: el Regista. Regista: l'è la parola giusta! L'è come el reggitor, el re, el Ceccopeppe. Metteur an ssenn lo dicon nella Francia (me l'assicura un mio amico professore): cosa che fa pensare all'operari, al maguttin. El Regista, vè, e del gran Milan, l'è on'altra robba! L'è Lu che ha il potere, come il mago o il dio, di fare o di disfare, dentro quella scatola, quel magazzino, quel capannone del sogno o illusione, denter al teater dico, un'altra vita: vita più viva e vera di quest'altra, quella de foeura. Io sono ignorante, però ho sentito, frequentand el teater, el Piccolo sopratutt, propi quell, che la vita l'è on sogn e, viceversa, on sogn l'è la vita. El mè amis ancora, el professor, grand'amator di romanzi, frances massimament, natural, come i più fini e come i più stilé, m'ha raccontato d'uno che sogna d'esser un altro o di quest'altro che sogna d'esser quell'uno. Misteri. Di Parigi. Chenò se chiama l'autor. El titol? Qualcosa che ha a che fare con il blé. Tant'è.

Del gran Milan dicevo. Grand, l'è grand, però non è Paris. Per comincià, l'è bruttarello alquanto. Grigio. In quei di esempi de november o december (e mettici pur gennaio, febbraio, marzo...) de nebbiòn, ciel de ghisa, fumé, e de pioggerella fitta che va avanti imperiosa per on mes e passa, o de nevis che in terra s'impoltiglia come ona boascia, quei di insomma ove non sai quando aggiorna o annotta, semper istess, da la mattina a la sera, i di in cui a guardar in sù, e anca attorna, te vien el magon, de piang, e te fa el cazzuu; in quei di, dico, l'è ona fortuna avere Lu, el Teater, el gran Piccolo Teater de Milan. In cui infilarsi come nei rifugi in temp de guerra, entrare in quella busa calda, rossa de velù, sbarludent.

E denter l'è Lu, el Regista, el celeberrimo, el divin. Non fosse che sono on omm, vè, con tutti i anness e conness, potrei dire d'esser innamoraa de Lu: magher, bell, on crapon bianch con lusòr argent e vioeula, due bassetton che paren i residui d'on parruccon del già fu Settecento, un portamento, un'eleganza natural, con pantalon e maglietta mortuari, occhi in ciel per ispirazion, man che svolazzan per l'aria come merlo, laver, quando il recita o il canta (*Ma mi*, esempi) a forma graziosa de cazzuu. Lo seguo da quarant'anni. Semper suo tifoso e ammirator divott. Di Lui e di quell'altro, del Commenda, el Dirigent del Teater, che la crudele morte se lo portò di botto e foeura temp. Lo seguo dal momento in cui in Milan s'apri quel Piccolo, e con risparmi, sacrifici, file, gomitate, non persi mai uno spettacolo. Ognuno capo d'opera, e Lu, el Regista, semper on geni. Geni, sì! Allora perché l'han ciamaa in Francia? Perché la Scala (furba!) cerca semper di rapirlo, distoglierlo dal teatro vero, dalla prosa («La tragedia, la tragedia è in cima ad ogni arte! — urla l'amico mio, el professor — minga la musica, come sostiene quel pirla di tedesco, il Schopenhauer!»), con l'allestimento d'una platea più vasta, più vasto palcoscenico e più vasta risonanza, un suono più sonoro di metallo, con la seduzione del Mozart, del suo bicentenario. Da quando è cominciata sta storia del Mozart, m'è venuto, confesso, un attacco di rabbia, di gelosia furente, come per tradimento. E donca non faccio che passare le giornate (ho tempo, ho tempo, son pensionato ormai) in corso Garibaldi, avant a quel teater malconco d'ona volta, poi cinema malandaa, de donn, lader, recchetee e vecchie vioeule, restaurate dal Zanuso e divenuto il gran Teater d'Europa Piccolo Teater Studio de Milan. Un bigiù. Tutto in mattoni e ferro, in forma circular, de cilindri, e durante lo spettacolo, con la gente che s'affaccia dalle logge, par propi un Sing-Sing.

E passo ancora il tempo in via Rivoli e in Foro Bonaparte, ove van costruendo un altro teatro, semper di pertinenza al Piccolo, on teater grandissimo come ona gesa, ona catedral, tutta in cemento. Mi fermo là, dietro le palizzate tutte repezzaa de fogli de reclam, e guardo in ciel le gru, gialle, verdi, che si muovono, s'incrociano, e i maguttin che pei ponti vann. O sosto in piazza Marengo, avanti a una casa rossa. Ove abita la celebre Camilla. La vedo semper che esce e che rincasa, semper elegant, bella. Guarda anca lee le gru che ci ha semper sotto el nas, guarda la grande catedral di cemento che ogni giorno cresce, cresce avanti alla sua casa, scuote la testa e tira on sospiron. Poi,



per consolarsi, credo, caccia foeura dalla sua borsetta una manciata di croccantini per i gatti e con largo gesto di seminatore li sparge li per terra: subito, sbucata non si sa da dove, da dietro la palizzata della fabbrica, da via Tenaglia, via Legnano o giù dal Parco e dall'Arena, una muta di randagi miagolanti accorre li a sbranare quella grazia.

Io credo che conoscon la Camilla, i gatt, che sono suoi fedeli abitué, come mi del gran Regista. Ma che vuole la Camilla? Non approva quel teater che vien su? Ah, fossi io il reggitor, il sindaco di questo gran Milan! Trasformerei tutto, tutto quanto è possibile, in teater: il Castello, la Nord, la Centrale, Brera, la Sormani, Portello, la Borletti, le Varesine, l'Archivio di via Senato e pure, con pardon, potendo pure el Domm. Semper per quella storia del rifugio, dell'illusione. Farei insomma viver la gente, invece che nella città alquanto tristarella, invece che col magon, sempre nel teatro, nel calore, nella luce, in comode poltrone di velù, ad assistere ogni giorno al capo d'opera che prepara el noster geni, el Regista, el magnifich Regent.

Sono andato poi, allo scopo di sbollir la gelosia, a visitar el Commenda, là al Monumental, al «Museo tra il Tempo e l'Eternità». Prendendo il 33, il tram delle vedove, come lo chiamano. Ci ho portato i fiori. Solerte, l'impiegato, mi dié la pianta con su segnato — con ona crosetta, natural — il posto ov'Egli è. Ed è di là dell'Emiciclo, propi in faccia al Famedio, visavi al Manzoni, al Verdi, al Cattaneo, al Boito, al Beltrami, al Berchet, all'Hayez, al Carcano, al Rovani, al Cantù... Ma anca Lu, l'è in un bel mausoleo civico, ove trovano riposo illustri cittadini, Giovanni D'Anzi, esempi, Bracchi Alfredo, Guicciardi Emilio...

Mi metto là, coi fiori in man, gli dico che non è giusto che Lu, el suo Regista, el geni, tradisca la prosa per la lirica. Glielo dicesse Lu, el Commenda, magari in sogno.

E fu allor, nel fruscio de' rami di pioppi e di magnolie, che mi parve d'udir la voce del Direttore, del Commenda, che diceva: «Ah, che gran teatro stabile l'è el gran Milan!»

«E la vita?» osai domandar tutto tremante.

«Una farsa irresistibile!» □

In questa pagina, disegno a penna di Enza Minniti.

ANALISI DI UNA RICERCA REGISTICA COERENTE

LA TRIADE DI SANDRO SEQUI: SECOLO DEI LUMI E NOVECENTO

La sorpresa dell'Amore di Marivaux, I villeggianti di Gorkji e Stelle del firmamento di Puig: tre universi apparentemente contrastanti, ma ricondotti a una unità dall'atmosfera preziosa e rarefatta degli allestimenti.

ENRICO GROPPALI

Sandro Sequi ha cominciato l'anno di grazia 1990 mettendo in scena, a Catania, una commedia del compianto Manuel Puig, *Stelle del firmamento*, e ha proseguito la stagione riallestendo per Vene-teatro un bellissimo Marivaux inedito in Italia (*La sorpresa dell'Amore*) e, per il Centro Teatrale Bresciano, *I villeggianti* di Maxim Gorkji (quest'ultimo spettacolo è stato successivamente presentato al Teatro Ermolova di Mosca nel corso della *tournee* dell'ente bresciano). Cosa accomuna tre universi a prima vista assolutamente discordanti, addirittura contrastanti? L'atmosfera preziosa e rarefatta creata dalla regia che, in omaggio a un ideale principio di rifrazione inaugurato dalle scansioni limpide e geometriche del diciottesimo secolo che, soprattutto in terra di Francia, si riassume nella perfetta simmetria del verso prodromo allo squisito *calembour* e all'atroce *boutade* salottiera, si riverbera da Marivaux e illumina Puig dei suoi ultimi sulfurei aforismi accendendosi di un fuoco illusorio quando sono di scena gli astratti signori in marsina o in impeccabile panama bianco ghiaccio, che discettano di amori e patetici *désengagement* all'ombra del rivolgimento sociale più impressionante del ventesimo secolo. È curioso che, nella disamina a posteriori di eventi ormai consegnati alla meditazione — e alla storia — della critica, la triade cominci dal fondo, almeno cronologicamente.

COME A HOLLYWOOD

Il signore e la signora protagonisti del testo di Puig (un attore di provata esperienza agrodolce come Gigi Pistilli, inarrivabile nello smontaggio del teatro di Shaw, e una delicata *savoreuse* di situazioni patologiche come Anita Laurenzi) non sono nemmeno personaggi, ma semplicemente motori deputati all'accensione, e all'incremento, del ricordo. Due vecchissime parvenze vagamente sinistre che, per certe atroci fissità nevrotiche puntualmente sottolineate dalla regia, fanno pensare a due eroi di Thomas Bernhard appena spaiati di segno. Cosa fanno, nel deserto frigido e laccato di tenui colori pastello, il signore e la signora? Si comportano esattamente come l'omosessuale Molina e il suo amante rivoluzionario rinchiusi nel domicilio coatto del carcere nel *Bacio della donna ragno*. An-



che questa patetica villa californiana, sognata dall'autore come fedele e amatissimo calco delle sontuose dimore hollywoodiane dei ruggeri anni Quaranta (basterebbe la scala frigida e altissima di ghiaccio sulla destra, disegnata da Giuseppe Crisolini Malatesta, ad evocare l'ombra delle *Ice Follies* con Sonia Henie), è in realtà un carcere. Un carcere come detonatore dell'immaginario. Stavolta i torturati sono i carnefici, e non le vittime (come accadeva nel testo più famoso, non a caso immortalato dalla nuova Hollywood ad uso e consumo di William Hurt). Infatti il signore e la signora, che la regia strania con livore in interni di sapore mielato e impeccabilmente falso come nelle tonalità caramellose e sgargianti del Grande Vecchio Douglas Sirk, quando era sapientemente riciclato da Fassbinder (ricordate *Secondo amore*, ribattezzato *Tutti quanti lo chiamano Ali*), «sognano».

Sognano eventi e caratteri luttuosi di un lontano passato (una coppia, speculare al loro dissonante duetto, di amici torturati e uccisi da loro stessi in anni ormai lontani) e, come

nel più classico Buñuel d'annata, evocano da inguaribili *dreamers* uno ieri che, probabilmente, non è mai esistito. Costretti a dialogare con fantasmi, il dialogo — ai limiti dell'esercitazione verbale — diventa un'elegante funambolico parodiare stilemi, frasi e situazioni che, desunte dal contesto tragico, diventano *slapstick comedy* e si riducono a una bolla di sapone... La frigida eleganza di Sabrina Capucci (la figlia) diventa, nella stesura di Sequi, addirittura una sinfonia di citazioni, da Elizabeth Taylor (i gambali e il frustino di *National Award*) e Bette Davis nell'abito rosso di cui si favoleggia in *Jezebel* (e che gli spettatori del film di Wyler sono destinati a non vedere mai, dato che il film è girato in un severo e bellissimo bianco e nero).

La sorpresa dell'Amore porta all'estremo i termini dell'equazione precedente. Straniati contro un fondale alla Füssli che mostra apoditticamente una luna malata solcata da nere nuvole in agguato che spiazzano colonne tortili e arcuate *dormeuses* in direzione sarcastico surreale, i rigidi e atteggiati manichini dei due innamorati controvolgia subi-

scono una agghiacciante metamorfosi. Diventano due anti-eroi di Breton, se non addirittura di Klossowski (si pensi all'iter straziato e desolante della coppia nei ritmi febbrili di *Roberte césaire*) che ripetono, con inavvertibili variazioni sul tema, i discorsi, le enfasi combinatorie e i drammatici sotterfugi che costellano i viaggi all'inferno (della carne) stilati dal Divin Marchese.

Lo spettacolo è orchestrato come un'opera in musica da cui la musica è volutamente assente. Il coro dei servi si riflette nel mutismo inquietante degli oggetti che, repentinamente cambiando di segno, destinazione e uso, scompaginano le fila del *récit* mozartiano e diventano una piccola, incantevole parafrasi del teatro dell'assurdo con l'amore che, da posta in gioco del crudele *marivaudage*, diventa il cadavere di se stesso, parafrasi dell'ingombrante patologia quotidiana. Se Sequi fa balenare il sospetto che i due amanti persi a contemplare l'ipotesi del ricatto sentimentale (la tenerissima Ottavia Piccolo, dai toni morbidi, insinuanti, perfetti, e lo *spleen* magistrale di Pino Micol) non si comportino molto diversamente dalle frigidie pedine di Ionesco (*Amedeo o come sbarazzarsene*), questa acidula dimostrazione raggiunge l'acme paradossale della conferma nel terzo testo prescelto ad epitome di questa pericolosa scommessa intellettuale giocata sul filo della provocazione culturale e dell'associazione perversa di climi e situazioni altri.

BETULLE E TERRORE

Infatti *I villeggianti*, nella lettura registica, comincia e si esplica come un teorema di Lesing: un fondale a ridosso dello spazio scenico per occludere gli interpreti nelle parate di un salotto-tempio, di un luogo deputato alla scepse, al distinguo, all'anatomia in vitro di queste tragicomiche figurine che la Rivoluzione tra poco spazzerà via.

Subito dopo, la lezione stilistica s'inverte di segno e torniamo, per la storia minima di questa cultura in pillole (l'aristocrazia *blasée* dei *rentiers* che vivono di speculazioni e d'azzardo e non sanno dare un nome ai sentimenti neppure quando si fingono portatori del verbo progressista), allo loro lingua (e al loro universo d'elezione): *la France, toujours la France...* La scena è un gigantesco *trompe l'oeil* che si staglia illusoria come una decorazione vagamente *pompier* su uno sfondo inesistente (tutto è compreso nella geometria occlusiva di uno spazio ligneo che ricorda la cabina, elevata all'ennesima potenza, di una nave ovvero evoca l'*affiche* pubblicitaria delle crociere di lusso...), mentre un sistema di scivoli azzerà le distanze, scardina gli «a parte», mette in discussione la dialettica cechoviana degli ampi spazi e la mitologia delle Strade Maestre... L'articolazione ritmica diventa cacofonia, cicaliccio, *replay* dello sdato e del *déjà vu*: quando i rossi bagliori dell'olocausto imminente sostituiscono la falsa staticità delle betulle e dei verdi spazi primaverili, ormai sarà troppo tardi: il Settecento continua ma ormai si staglia l'ombra del Terrore. □

A pagina 42, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Ottavia Piccolo e Pino Micol in «La sorpresa dell'Amore» di Marivaux; un momento di «Stelle del firmamento» di Puig e una scena de «I villeggianti» di Gorkij. In questa pagina il logo del convegno agrigentino.

HY

IL VENTICINQUESIMO CONVEGNO DI AGRIGENTO

PIRANDELLO DAVANTI AI MISTERI DELL'OLTRE

Conferito a Mario Soldati il premio «Una vita per la letteratura».

FABIO BATTISTINI

Dopo i precedenti appuntamenti agrigentini dedicati all'analisi delle varie opere, il Centro studi pirandelliano con «Pirandello e l'Oltre» — tema del suo 25° convegno internazionale — ha voluto con un esame trasversale cogliere gli aspetti metafisici, misteriosofici e religiosi dell'opera dell'agrigentino.

Fondato da Enzo Lauletta nel '67, il Centro diventò subito uno strumento vivo e attento della cultura pirandelliana, un punto di riferimento capace di coagulare l'interesse degli studiosi e dei critici, soprattutto sugli aspetti meno esplorati dell'opera di Pirandello, coinvolgendo attraverso la partecipazione di gruppi di lavoro il mondo della scuola, promuovendo manifestazioni teatrali e musicali e avviando, con la pubblicazione degli atti, una notevole attività editoriale.

Quest'anno il Premio Pirandello per la narrativa, di quindici milioni, è stato assegnato a Mario Soldati, la cui opera è stata illustrata in una tavola rotonda da Walter Mauro, Giorgio Pullini e Graziella Corsinovi, mentre Lydia Alfonsi ha letto ispirata alcune pagine del Grande Vecchio del Novecento. Nella nuova sala del Palacongressi di Agrigento, stipata di studenti e studiosi provenienti da tutto il mondo, è toccato al filosofo Giulio Giorello, dopo gli indirizzi di saluto, aprire i lavori. Con *La signoria dell'intelletto e la perdita della certezza* il prof. Giorello, ordinario di filosofia della Scienza alla Statale di Milano, ha messo l'accento sulla cultura del dubbio dalla quale Pirandello fu influenzato, con un'ampia relazione che partendo da un'annotazione dei *Diari* di Musil (1902) sulle lezioni scientifiche divulgative del fisico, fisiologo e filosofo Ernst Mach, attraverso le maggiori conquiste matematiche e fisiche di Poincaré e di Hertz approdò ad una revisione delle teorie fisiche che investiva i concetti di realtà e di identità. Sull'ossessione della morte in Pirandello ha indagato Giorgio Barberi Squarotti (Torino), mentre Nino Borsellino (La Sapienza, Roma) ha parlato di *Madama Pace* e delle altre maschere del «demoniaco» e Umberto Colombo (Brescia) con *Pirandello e la fede* ha rintracciato nelle novelle, fra le contrastanti interpretazioni della «persona», un credo avvilupato in forme devozionali, patrimonio degli umili. Fra letture a volte oscure (o più ancora fardite di termini complessi e difficili, come quella abbastanza contrastata dal pubblico giovane di Raffaele Cavalluzzi di Bari sulla «Lanterninosofia»), l'intervento di Paolo Puppa (Venezia), nel fluire della parola e nella scelta di un linguaggio comunicativo, ha trascinato all'entusiasmo la platea, sul percorso pirandelliano che dal dissolversi dell'io narrante, «tra epifanie gioiose e perdite irreversibili del corpo» (*Uno, nessuno e centomila*) porta, con la sconfitta del *raisonneur*, alle madri vivificanti della *Nuova colonia* e di *Lazzaro*, fino all'attrice Ise dei *Giganti della montagna*, destinata a darsi interamente all'arte.

Interessanti le comunicazioni di Jean Lacroix (Montpellier) che ha parlato della ricerca di un'e-



ternità in un bisogno patetico di eternarsi analizzando lo spazio (odioso carcere e luogo di proiezione di desideri), di Anna Paola Mundula che ha sottolineato la presenza costante della violenza nella società e nella letteratura.

Anna Meda (Sud Africa) ha privilegiato, fra le innumerevoli chiavi interpretative possibili, quella archetipica di derivazione junghiana: i miti potrebbero essere, nella visione labirintica della vita, i fili d'Arianna per uscirne. Particolare attenzione è stata data a *Lazzaro* (1928) sul quale, come già Puppa, ha insistito Fulvia Airolò Namer (Sorbona, Parigi) collocando l'opera all'interno dei due *Lazzaro* di quegli anni (il *Lazzaro* di Borgese, 1925 e *La casa di Lazzaro* di Marcello Gallian, 1929).

Oltre alle manifestazioni teatrali iniziate con il monologo di Mommina recitato in greco dall'affascinante Jorja Lambropoulou e *La trappola* nella messa in scena innovativa di Gaetano Marino e proseguite con *Il berretto a sonagli* con la regia di Gianni Salvo, per il Piccolo Teatro della città di Agrigento, e due antologie pirandelliane dirette da Gino Zampieri e Delia Cajelli, hanno partecipato al convegno Daniela Janeva (Sofia, Bulgaria), Patrizio Rossi (Santa Barbara, California), Daniela Bini Carter (Austin, Texas), Ilona Fried (Pecs, Ungheria), Luigi Biscardi (Ancona), Antonio Alessio (Hamilton, Canada), Roberto Tessari (Cosenza), Donatella Stocchi-Perruccio (Rochester, Usa), Mario B. Mignone (Stonybrook, Usa), Giuseppe Bolognese (Bedford Park, Australia); Julie Dashwood (Leicester, Gran Bretagna), Lone Klem (Oslo, Norvegia), Oliver Friggeri (Malta), John C. Barnes e Mary Casey (Dublino, Irlanda) e Wladimir Krisinski (Montreal, Canada).

Le giornate di Agrigento si sono concluse con le visite alla casa natale di Pirandello in contrada Caos, al territorio agrigentino (Valle dei templi, Museo nazionale, Chiesa di San Nicola e Quartiere ellenistico-romano), Eraclea Minoa e Selinunte. □

IL DIVANO DEI NOSTRI SOGNI AL TEATRO DELLE MOLINE

IL COPIONE SEGRETO DELLA PSICOPATOLOGIA

Gozzi conduce a Bologna una ricerca che «scommette» sulla possibilità di teatralizzare le patologie del singolo su cui indaga la psicanalisi - I precedenti sono nella dissociazione psicofisica di Strindberg, nell'ansia onirica di Hofmansthal e nella perdita di identità di Pirandello - Marinella Manicardi interprete del caso di Anna O.: come razionalizzare i fantasmi.

PAOLA DANIELA GIOVANNELLI

Non è un caso che nel 1920 Pirandello riprenda in mano il suo vecchio saggio sull'Umoreismo — offre l'immagine di uno scrittore intento, per così dire, a guardarsi scrivere, lucidamente dissociato fra la materia e la riflessione sulle tecniche della scrittura — e che subito l'anno dopo esploda il caso dei *Sei personaggi*.

La lezione pirandelliana ha lasciato l'eredità difficile di una coscienza della teatralità che non ha potuto più evitare di misurarsi con la riflessione sui nessi formali che delineano il modello drammaturgico e con l'invenzione di soluzioni alla composizione specifica di una scrittura per il teatro che fosse qualcosa di più e soprattutto qualcosa di diverso rispetto al compito del vecchio commediografo: la creazione, insomma, di un linguaggio autonomo capace di riprodurre la contraddittorietà complessa e intensa del rapporto fra autore e personaggio, la frantumazione del personaggio e quella di una totalità definitivamente perduta. Tutto un filone del teatro novecentesco europeo si è mosso alla ricerca di codici di rappresentazione adeguati a una scena teatrale divenuta macroscopica amplificazione di una scena interiore lacerata nelle sue certezze e nella sua unità.

PERCORSI DI PIRANDELLO

Pirandello aveva proposto, del resto, percorsi esemplari: se Vitangelo Moscarda si muove da un'identità occulta dapprima nella sua apparenza unitaria, poi messa in discussione, quindi fatta esplodere dalla tirannia sconvolgente dello specchio, per giungere infine alla metamorfosi nel tutto indistinto in una predilezione ormai genuinamente folle della contiguità e del contatto con il corpo delle cose (tanto da perdere il suo stesso in una dissoluzione poliedrica), Enrico IV compie la strada inversa: dal disordine della pazzia all'identità che la sua stessa separatezza, il suo stesso sdoppiamento gli consente, fino a toccare una sorta di altra follia, ma questa volta recitata e lucidissima.

L'immagine del personaggio allo specchio è un'immagine ideale dalla forza utopica asso-

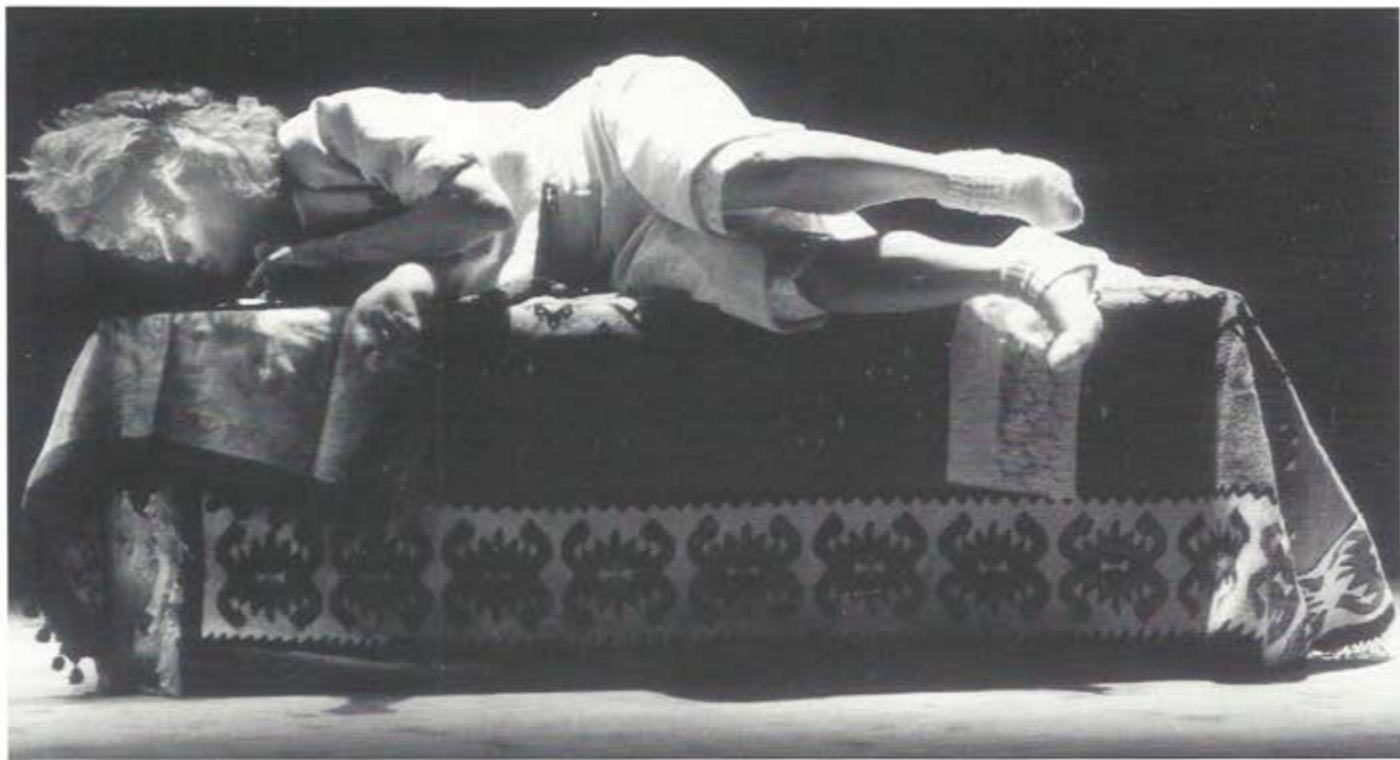


luta: ogni copia che vi si rifletta è destinata a toccare la delusione della corruzione. Da quando Vitangelo Moscarda si è guardato allo specchio, quello specchio è divenuto la figura di un'immagine seconda, di un'immagine dell'alterità che non ha finito di ossessionare l'uomo contemporaneo: punto di partenza, pretesto alto del testo drammatico, ma anche approdo di un faticoso iter metamorfico che prende avvio con la consapevolezza della propria interiore dimensione plurima. Quando, ad esempio, il conflitto provocato dalle incursioni del passato individuale e più intimo (l'emersione del tempo infantile, di un episodio trascorso, di antiche pulsioni sessuali: lembi di ricordi, flash di sogni) irrompe nel presente urtandolo e disordinandolo, quello spessore viene vissuto in tutta l'articolazione del suo movimento e il personaggio può verificare la propria capacità di rischiare nello scegliere fra le potenzialità offerte del gioco vitale, pervenendo, a conti fatti, al riconoscimento della propria strutturale

ambiguità: è il teatro della duplicazione e del raddoppiamento. D'altra parte la sola identità possibile è quella che coglie schizofrenicamente una dissociazione in atto; viene presentizzato in modo onnivoro lo sdoppiamento che non rinvia ad altro, non rappresenta nient'altro se non la propria momentanea assolutezza di puro evento che si esibisce su una scena fissa.

IL MALE DI STRINDBERG

Non solo: l'immagine speculare di Pirandello riproduce necessariamente il tormentoso rapporto del personaggio col proprio corpo e il corpo da semplice supporto — e neppure di rilievo — al linguaggio verbale, diventa una delle grandi metafore del Novecento, indagato proprio nella sua capacità di farsi promotore e strumento di nuovi linguaggi di una parola che tenda a esprimere la verità dell'inconscio, quasi a dire che sì, la mente può uscire da se stessa, secondo l'etimologia del «dimenticare», ma non gli occhi, le mani, la pelle: testimoni muti, ma vivi e reattivi di tutto il nostro passato tanto che ogni singolo arto, ogni singolo «pezzo» del nostro corpo è autonomo e anzi possiede una sua spiccata «personalità» destinata a sua volta a scontrarsi con quella degli altri «pezzi» dello stesso corpo. Mimando i segni di un disagio interiore talmente profondo da mostrarsi ed esprimersi persino nelle pieghe più dettagliate del microcosmo, il corpo, pirandellianamente, diviene il luogo di un immaginario complesso, ricco di sofferenza e desiderio, depositario di reti simboliche, simbolo esso stesso. Ma a voler risalire ancora su questa linea, si può arrivare a un autore considerato maestro del naturalismo prima di dover riconoscere che quel naturalismo era già straordinariamente sensibile all'atmosfera allucinata dell'espressionismo europeo. È lo Strindberg de *Il padre*, dove troviamo una delle prime immagini «novecentesche» della dissociazione fisica come dissociazione psichica: «Ho infestato il mio braccio destro, metà del mio cervello, metà del mio midollo spinale, su un altro tronco, perché credevo che crescendo si



sarebbero fusi in un albero solo e più perfetto, e poi arriva uno col coltello e incide nel punto del trapianto, e così io non sono più che un mezzo albero, mentre l'altro mezzo continua a crescere col mio braccio e colla metà del mio cervello, e intanto io appassisco e muoio, perché i pezzi migliori di me li ho dati via. Ora voglio morire! Fate di me quel che volete! Io non ci sono più».

Battuta significativa anche nella celebrazione del dolore del corpo psichico, se così si può dire, ormai frantumato dal tormento dell'eserci e nella profonda vocazione alla dissociazione grazie alla quale la drammaturgia dell'io tende sempre più a diventare la drammaturgia surreale e metafisica di personaggi che progressivamente perdono la consistenza reale di «caratteri» per assomigliare a fantasmi, apparenze, ombre, marionette, pure funzioni di assenza (e l'attore si fa marionetta egli stesso, inessenziale nella sua fisicità, astratto evocatore, allusione, simbolo: da Jarry a Craig); mentre il dialogo, il conflitto drammatico svela il proprio meccanismo interno logorato alla radice della parola ora semplicemente impotente o inesprimibile: si fa strada un dialogo separato — frammentato, balbettante — al quale è affidata la decodificazione di ogni più significativa autenticità.

Ma c'è anche un'altra strada che più propriamente imbecca la via dell'assoluta interiorità col mettere in scena, appunto, l'interiorità stessa: la sola possibile realtà drammatica diventa quella giocata dall'intima vicenda psichica. «Non è la morte, è la solitudine che mi spaventa, perché nella solitudine s'incontra sempre qualcuno. Non so se è qualcun altro o me stesso che incontro, ma nella solitudine non si è mai soli. L'aria si fa più spesso, l'aria germoglia, e poi cominciano a pigliar forma esseri, che non si vedono ma si sentono e hanno vita». E qui, idealmente, prende forma lo stampo di una struttura drammaturgica all'interno della quale il personaggio *in fieri* colloquia con quegli stessi fantasmi che emanano dal suo centro interiore, esemplificazioni di un'alterità falsamen-

te oggettiva con la quale la solitudine finge di dialogare e di misurarsi, dal momento che invece continua a dialogare e misurarsi solo con se stessa; proiezioni di ombre sulla scena del sogno o della follia. È la prima scena dell'autoanalisi: a creare le atmosfere allucinate e soprannaturali di angosce evocate in quello stile visionario, grottesco e onirico al quale dà avvio europeo l'*Elettra* di Hugo von Hofmannsthal che aveva letto gli studi di Freud sull'isteria e veniva riproducendo sullo sfondo del mito sofocleo l'epopea contemporanea dell'uomo prigioniero dell'ansia e dell'ossessione, logorato dalle immagini dei sogni, incapace di agire. E tentava di liberarsene grazie alla catarsi prodotta dall'arte, dal teatro. O la trilogia strindbergiana di *Verso Damasco* dove già sono contenuti — fra demoniaco, occultismo, spiritismo — i motivi dell'incubo generato dalla propria cattiva coscienza, i fantasmi del passato, la follia del doppio. Motivi tutti che Strindberg percorre negli anni fecondi successivi alla crisi psichica da *Verso Damasco*, appunto, al *Sogno*, ai *Drammi da camera*, creando l'impianto di una drammaturgia al cui interno i nessi spazio-temporali tradizionali sono definitivamente «saltati»; hanno composto, invece, la nuova base per una struttura che è quella ambigua del sogno (il palcoscenico mentale dove la «Giovane signora» pirandelliana di *Sogno (ma forse no)* drammatizzerà passati sensi di colpa e trasalimenti futuri): assurda, inverosimile, discontinua, senza tempo o meglio con un senso del tempo dettato solo dalla misura soggettiva e segreta della memoria, tutta sfasamenti e sovrapposizioni di immagini, dislocazioni e amplificazioni di rapporti.

ANNA O. A TEATRO

Una frantumazione con la quale va identificato il percorso sulla via della consapevolezza che qualifica la scrittura teatrale del Novecento: prima di arrivare al dramma della patologia del singolo si era dovuto consumare naturalmente il processo corrosivo di ogni nucleo ideologico a tutto tondo e dissolversi del

tutto la struttura che ne esprimeva i temi di fondo: la patria e i doveri, il lavoro e la famiglia, il rapporto di coppia in uno scontro sempre più ravvicinato che ne indicava l'ineluttabilità proprio in quel simbolico restringersi del campo, anzi del ring. E proprio qui, sul ring, il personaggio perde la sua consistenza di carattere per diventare il luogo stesso dell'evento psichico: è ancora un modello lo stesso Strindberg con le sue atroci «lotte di cervelli», e gli omicidi dell'anima compiuti solo a suon di parole fra due che scavano impietosamente l'uno nell'identità dell'altro fino ad annientarla quasi per suggestione o per ipnotismo (*La signorina Giulia*). Un rapporto sempre più ravvicinato, che mima la stretta vera e propria di un rapporto cannibalico. Esattamente come l'aveva inteso Pirandello quando aveva intitolato *La morsa* la sua prima prova teatrale, serrato e tragico «epilogo» di una sottile tortura mentale.

Lungo questa strada si giunge rapidamente alla cifra ultima della scena europea che anche nella nascita e nella diffusione degli studi psicanalitici trova gli strumenti per mettere in scena le esigenze espressive del profondo grazie a produzioni di immagini che ne sono le metafore enigmatiche poiché sembrano essere della stessa posta di quelle che popolano il palcoscenico dell'inconscio.

La convergenza fra teatro e psicanalisi è divenuta oggi concreta al punto che alcune linee di ricerca del teatro contemporaneo provano la tenuta espressiva della scena attingendo il materiale della propria drammaturgia direttamente alla letteratura psicanalitica. Ma il Teatro delle Moline animato da Luigi Gozzi è un caso decisamente a sé: un gruppo che lavora come un laboratorio sperimentale di forme drammaturgiche e da anni sta conducendo un'indagine sui meccanismi del profondo nella convinzione che «il palcoscenico più grande che oggi si possa praticare è il lettino dello psicanalista».

Dopo *F. e il caso di Dora* che ha aperto la strada (risale al 1979) e una significativa messa in scena del pirandelliano *Sogno (ma forse no)*, è arrivata nella scorsa stagione *La*



doppia vita di Anna O.: un testo, quest'ultimo, che consente di verificare le tecniche del doppio (l'isteria come strategia di duplicazione del sé e, contemporaneamente, come recita della doppiatura, della simulazione), le sue implicazioni anche umoristiche e ironiche; di ripercorrere i meccanismi spettacolari della dissociazione che sembrano essere qui complessivamente riassunti nei loro raccordi portanti: frantumazione e paralisi simbolica delle singole parti del corpo, loro sostituzione — allo specchio — con tremende immagini teratologiche, mentre il tempo teatrale si scinde a sua volta fra tempo della malattia e tempo della guarigione e il dottore cura allusivamente il palcoscenico fantasmico di Anna misurando materialmente il palcoscenico teatrale. Soprattutto è un uso del linguaggio che prevede la doppia scansione conflittuale del corporeo e del verbale. Le parole restituiscono il ritmo linguistico delle allucinazioni mentali, del «teatrino» privato di Anna: ora vertiginosamente in libertà, ora bloccate dall'afasia, si rincorrono negli scioglilingua, nei lapsus, nelle improvvise emersioni delle voci straniere, si reinventano in una sorta di processo che ricorda quello della scrittura automatica, si arrestano nelle ripetizioni ossessive, si esorcizzano nel loro potere omicida: una prova di alto livello interpretativo di Marinella Manicardi.

Giochando più che mai fra metamorfosi e identità, *La doppia vita di Anna O.* suggerisce i termini di una solitudine aspra ed essenziale, che ribadisce disperatamente se stessa (perfino i sintomi, alla fine «scappano»), mentre l'approdo all'identità sembra essere negato o almeno messo in dubbio dalla struttura aperta del testo che procede per sequenze

sovrapponibili e potenzialmente ripetibili all'infinito. Anche il testo, una volta sezionato, può raddoppiare i frantumi di se stesso in un rilancio indefinito.

Dunque, il caso clinico non solo come «genere letterario», ma proprio come «copione implicito», «repertorio delle potenzialità drammaturgiche», come scrive lo stesso Gozzi in un suo intervento intitolato *La seduta terapeutica come situazione drammaturgica*: «cessata, almeno in via teorica, la distinzione tra normalità e follia, la scrittura insegue il racconto di una diversità o della misura di una distanza (il disturbo: tutto cominciò con un disturbo), la drammaticità essendo subito operante in quest'ultimo elemento. Dapprima predominante e primario è il carattere espositivo e francamente narrativo: nei casi si raccontano delle storie, minimi «romanzi famigliari» e anche spaccati più ampi storico-sociologici. Ma tutte le indagini richiedono, oltre l'identificazione di un soggetto, la operatività di un narratore; l'analisi inventa ed esalta il rapporto, tramite il transfert, tra personaggio e narratore; essa pratica, dal nostro punto di vista affabulatorio, il massimo di identificazione e nello stesso tempo di distanza tra il personaggio-paziente e il narratore-terapeuta; più essi si sovrappongono più devono distinguersi e non c'è controtransfert, credo, più decisivo e forte che il racconto che il terapeuta si accinge a esporre; di qui le cautele, gli avvertimenti o assicurazioni che tanto più «tutto è vero» tanto più qualcosa è falso o mascherato». Infatti l'aspetto che più interessa è quello del linguaggio: il «caso» attiva un tipo di scrittura frammentata e segmentata che vive di continue trasformazioni di senso e dell'alterazione che viene messa in

atto quando il linguaggio è portato a riflettere su se stesso: la lingua del «caso»-copione è soprattutto nel gioco dei ritmi, delle pause e dei silenzi, delle rapide fughe in avanti, a riprodurre anche formalmente il dinamismo interno proprio di una scrittura che si vuole fatta di tentativi e ai tentativi costantemente aperta.

MESSMER E IL TRANSFERT

Per la stagione 1990-1991 il Teatro delle Moline ha in programmazione le riprese dei due «casi» freudiani ai quali si affiancheranno — per il progetto «Il divano dei nostri sogni» — *Giù*, un copione che Gozzi ha tratto dal racconto di Leonora Carrington — *Giù in fondo* — dove il conflitto della protagonista si allarga e diviene «incurabile» («in cura della bile del genere umano intero»): totale. Più avanti ancora è previsto uno spettacolo dal titolo *L'armonia universale*, ancora su testo di Gozzi: protagonista il medico austriaco Messmer, un singolare tipo di genio cialtrone, teorico del magnetismo animale, ma soprattutto interessante in quanto teorico del rapporto che lega il malato al terapeuta, il transfert, anticipatore della moderna psicologia: profeta, infine, di un genere di guarigione affidato al linguaggio universale della musica e dei suoni e al modello di una lingua foneticamente mimetica, onomatopeica. Ancora una volta la sperimentazione sui linguaggi resta al centro degli interessi delle Moline e tenta le vie inedite di espressioni sempre più comprensive.

Se è vero che la prassi dell'analisi psicoanalitica è una cura di parole, come dice Anna O., ossia il tentativo di una razionalizzazione nell'ordine dei fantasmi, è altrettanto vero che la prassi teatrale ha sempre sollecitato nello spettatore l'emersione incorporea del fantasma prima di esorcizzarla attraverso la catarsi. In un suo breve scritto del 1905 (*Personaggi psicopatologici sulla scena*) Freud parlava della tragedia psicopatologica nella quale il conflitto avviene fra impulso cosciente e impulso represso (pensava all'*Amleto*) mettendo in rilievo il fatto che per fare accettare senza resistenze allo spettatore non nevrotico l'emersione dell'impulso represso, occorre che il drammaturgo lo accompagni per mano facendolo entrare lentamente nella malattia. In caso contrario solo il nevrotico potrebbe trarre dalla rappresentazione della sofferenza quel piacere ambiguo che è il piacere della sofferenza mentale e della sua liberazione.

Si tratta di vedere se il conto torna davvero: se la psicanalisi può trovare sulla scena esplicita del teatro il luogo magico della propria vocazione terapeutica; e il teatro, attingendo a questa fonte, è capace di «curare» con strumenti e parole nuove i suoi nuovi spettatori; o se, al contrario, questi stessi strumenti sono il segno di una impossibilità definitiva della catarsi — un «attraversamento», scrive Gozzi — una sorta di materiale del disincantato atto a riconoscere e ad inseguire — in direzioni che ci sono ancora ignote — le ombre inquietanti dell'immaginario teatrale. □

A pag. 44, Luigi Gozzi. A pag. 45, Marinella Manicardi in «La doppia vita di Anna O.». In questa pagina un'altra scena del dramma con la Manicardi, Gianfranco Furlò e Angela Malfitano.

UNA VOCE NUOVA NEL TEATRO BRITANNICO

CHARLOTTE KEATLEY FEMMINISTA TRANQUILLA

A soli trent'anni ha ottenuto un successo internazionale con My Mother Said I Never Should, ha già scritto una decina di testi e prepara una pièce su Emily du Châtelet amante di Voltaire - Ritiene che la magia del teatro sia nella sua povertà, definisce l'autore un anarchico che non ha sesso e crede in un teatro d'Europa ma costruito sulle culture nazionali.

GABRIELLA GIANNACHI

Hystrio ha chiesto a Gabriella Giannachi di intervistare Charlotte Keatley a Cambridge. Ecco il testo della conversazione.

HYSTRIO - Perché ha scelto di esprimersi con il teatro in un momento in cui così tanti autori preferiscono il cinema o altri generi artistici?

KEATLEY - Con il teatro si può fare tutto con le risorse più semplici. Si può ambientare un pezzo teatrale sotto l'Oceano Pacifico o all'interno della mente umana e nessun effetto cinematografico può suscitare le stesse sensazioni. Quando avevo dieci anni sono andata a vedere uno spettacolo di Peter Brook, *Sogno di una notte di mezz'estate*, e soltanto molti anni dopo ho compreso di cosa si trattasse. Questa esperienza è stata estremamente importante per me. Mi è piaciuto lo spazio bianco, il rapporto con il pubblico, l'idea che qualcuno mi guardasse negli occhi e mi raccontasse una storia. Dal 1979 in poi molti autori hanno iniziato a lamentarsi della mancanza di fondi per il teatro e delle conseguenti difficoltà economiche cui si andava incontro utilizzando questo genere espressivo, ma credo che per me questa «povertà» abbia costituito un'attrazione ulteriore. Sono anche stata stimolata dalla difficoltà artistica: impiego più tempo a scrivere un'opera teatrale che a scrivere un film o un radiodramma. Amo molto la fase di riscrittura e amo molto il fatto che si debba essere aperti verso il pubblico, che non si possa essere vaghi, perché non c'è alcuno schema che protegga l'autore dal suo pubblico. È la mia coscienza sociale a farmi scrivere pezzi teatrali.

H. - Quando scrive pensa già ad un determinato pubblico o ad un particolare regista, a un attore?

K. - I gruppi teatrali degli anni Sessanta e Settanta avevano una diversa nozione di collaborazione di quella delle compagnie e degli autori degli anni Ottanta. Mi sento da sola quando scrivo e non so con chi collaborerò. Ad un certo punto desidero sapere il nome del teatro e del regista, ma solo in un secondo momento. Il processo di collaborazione è molto importante, ma inizia dopo che il pez-

zo teatrale è concluso per me.

H. - Pensa che un autore di teatro debba scrivere del presente?

K. - In quanto scrittori si è responsabili di scrivere del presente. Bisogna tener conto della propria voce pubblica. Troppo spesso al giorno d'oggi le opere teatrali trattano di piccole ansie piuttosto che di grandi problemi.

DOPO LA THATCHER

H. - Cosa intende per grandi problemi?

K. - Quello che ad esempio è accaduto qui in Inghilterra alla gente povera e ai malati. Negli anni Sessanta e Settanta andava di moda crescere in una famiglia proletaria, ora va di moda fare soldi. Le opere teatrali che mi piacciono di più, in qualsiasi epoca, dipingono una società e fanno delle scelte. Il teatro non deve operare come un podio politico, qualsiasi politica essa sia. Non si può convertire un pubblico a parole. È invece importante che il pubblico usi la sua immaginazione.

H. - Cosa l'ha maggiormente influenzata in quanto scrittrice «donna»?

K. - L'immagine della Thatcher ha influenzato il modo in cui vediamo le donne negli anni Ottanta. La sua politica era retrograda per le donne, ma non la sua immagine pubblica. Il messaggio psicologico che ci ha inviato è che se siamo «dure» ce la faremo. Un altro elemento importante è stato il femminismo. Quando si è donne e si è scrittrici si è però viste quasi sempre innanzitutto in quanto donne. *My Mother Said I Never Should* è una scelta abbastanza ovvia per quanto riguarda questo punto e vuole essere un ringraziamento a tutte le generazioni di donne che hanno fatto sì che io possa essere un'autrice di teatro ora. Ma questo testo mi ha in un certo senso «etichettato», e ciò non mi piace. Ora scriverò qualcosa di completamente diverso.

H. - Crede in uno stile femminile?

K. - È una questione difficile. Le donne strutturano i loro testi teatrali in modo diverso, ad esempio sono molto interessate al passare del tempo e non hanno un tempo cronologico, naturalistico. Questo permette la creazione di diversi livelli di realtà, e di avere un personaggio storico in un'opera con-

temporanea, o di avere un personaggio che sia la personificazione di un particolare aspetto della psicologia femminile, come la paura in *Beside Myself* di Sarah Daniels. Oltre alla presenza dei bambini nei testi teatrali credo che una delle mire principali delle scrittrici donne sia semplicemente costituita dalla possibilità di rappresentarsi, di darsi una voce.

H. - Pensa che i cambiamenti in Europa, la stessa Comunità europea, cambieranno la figura e le responsabilità dell'autore di teatro?

K. - Le immagini che ci giungono dai quotidiani e dalla televisione si sommano l'una con l'altra, ma non so se influenzeranno il mio lavoro. Scrivo di quello che accade oggi tenendo conto del passato, ma non so dove porti il futuro. Il teatro più forte è però quello che inizialmente è più localizzato. Solo in un secondo momento può diventare universale. Le culture europee sono state divise per secoli e non credo che un autore di teatro possa fare più di tanto per incoraggiare la formazione di una entità europea.

I RE NON SCRIVEVANO

H. - Crede che l'affare Rushdie abbia in un certo senso cambiato la posizione dell'autore all'interno della società?

K. - In Inghilterra nel corso dei secoli le arti sono sempre state separate dalla politica. I re non scrivevano. È stato diverso per l'Italia, la Francia, la Germania. Questo è forse il motivo per cui il teatro qui non influenza decisioni politiche. Alcune persone dopo il caso Rushdie hanno iniziato a credere che gli autori avessero un potere politico. Ma l'immagine dello scrittore non è cambiata e la stampa popolare ha reagito molto negativamente chiedendosi ad esempio perché lo Stato dovesse spendere milioni per proteggergli la vita. Da questo si vede che gli autori non sono stimati molto in questa nazione: alla gente non importa se un autore ha dei problemi. Sarebbe diverso se si trattasse di attrici o di uomini sportivi. Rushdie, a sua volta, non ha sollevato alcun dibattito in Inghilterra. Era diverso per Voltaire, che scriveva testi molto popolari, facili da leggere, scandalosi. La gente leggeva Voltaire, ma non ha letto Ru-

SCHEMA DI CHARLOTTE KEATLEY



Quattro donne nel tempo conquistano l'Inghilterra

Charlotte Keatley è nata a Londra nel 1960 e ha in seguito abitato a Leeds, Manchester e Cambridge. Fra i suoi testi teatrali ricordiamo *Underneath the Arndale* (1982), *Dressing for Dinner* (1983), *The Iron Serpent* (1984), *The Legend of Padgate* (1986), *Waiting for Martin* (1987), messo in scena dalla Royal Shakespeare Company in Inghilterra e in Canada, *My Mother Said I Never Should* (1987), *Is Green the Same for You* (1988) e il radiodramma *Badger* (1989).

Ottantasette anni di storia, quattro generazioni di donne, metafora esistenziale, metafora del femminile e dello stesso femminismo, *My Mother Said I Never Should*, messo in scena in Inghilterra, Francia, Germania, Svezia, Olanda, Danimarca, Australia, Stati Uniti e probabilmente presto anche in Italia, è considerata una delle più interessanti opere teatrali inglesi degli ultimi anni. Il testo, definito dalla critica francese come «una fuga musicale in tre atti», gioca molto sulla sua struttura e vede quattro generazioni rincorrersi l'un l'altra e rincorrere il tempo. Doris, nata nel 1900; Margaret, sua figlia; Jackie, figlia di Margaret e infine Rosie, figlia di Jackie, talora in scena contemporaneamente con le loro età reali, talora rappresentate come coetanee, diventano così l'emblema della memoria e della memoria di memorie. Si tratta di un'opera gradevole da leggere e, al tempo stesso, funzionale e dinamica in scena, il cui successo ha segnalato una nuova voce all'interno del teatro inglese contemporaneo. *Gabriella Giannachi*

shdie, anche se ha preso posizione a suo favore. Non credo che uno scrittore debba porsi a tavolino il problema della sua posizione politica perché questo presume che possa controllare il proprio testo. Gli effetti di un testo possono essere molto diversi da quello che si è predetto. Fare confusione fra l'autore e la sua persona è molto pericoloso e arrogante. L'autore non è interessante, le opinioni di un autore non sono interessanti e la gente si confonde perché non legge i testi: i libri di Voltaire venivano bruciati, ma l'autore poteva rimanere vivo. Sono i testi che contano.
H. - Chi è secondo lei un autore?

K. - In ultima analisi l'autore è un anarchico che non vuole appartenere ad un particolare sesso, ad un gruppo di persone definito. Si viene certamente influenzati da quel che avviene nel mondo esterno, ma solo inconsciamente.

H. - Lei ha avuto una formazione teatrale composita. Che importanza ha avuto, questo, per lei?

K. - Ho studiato storia del teatro all'università, ma non mi è stata data una formazione pratica. Scrivevo poesia e recitavo in molte commedie, interpretando bambini e cameriere. È così che ho scoperto la carenza di ruoli femminili ed è per questo che ho deciso di scrivere testi teatrali per donne. Ho però fatto la critica teatrale prima di scrivere drammi; solo in un secondo momento le due cose hanno proceduto parallelamente. La mia formazione come critica è stata molto importante perché ho visto opere di tutti i tipi e in questo modo mi sono educata da sola. Ho scritto *Underneath the Arndale* al mio ultimo anno di università. La scena si svolge a Manchester e la figura della protagonista è un'anziana donna asiatica. Volevo scrivere per la gente, non essere «artistica». Poi ho studiato ancora un anno a Leeds e ho continuato a scrivere. Ogni progetto voleva molto consciamente essere per un teatro e un pubblico diversi da quelli precedenti. Era un modo di mettermi alla prova e di trovare uno stile che mi gratificasse. Il testo successivo, *The Iron Serpent*, era un musical e non era naturalistico. Poi mi sono rivolta a quei gruppi teatrali che curano maggiormente l'aspetto visivo. Anche in questo caso è stata una sfida perché questo tipo di compagnie non è solitamente interessato alle parole. Così ho scritto *Dressing for Dinner* che aveva un vocabolario molto diverso da quello che avevo usato precedentemente. Si trattava quasi di una coreografia. Volevo raccontare delle storie che non fossero strutturate con le parole, ma con le immagini. Un personaggio che apre una porta e vede una figura illuminata può avere un effetto molto più forte di un monologo o di un dialogo. Ogni parola deve combattere per guadagnarsi un posto in un testo. In seguito ho fatto del «teatro-comunità». Ero a Warrington, una cittadina fra Manchester e Liverpool con molte case nuove e una popolazione estremamente povera. Ho costituito una compagnia di ottanta persone, bambini e adulti, e ho scritto *The Legend of Padgate*. Si trattava di un'operazione su vasta scala e per me è stata un'esperienza di grande importanza perché coinvolgeva molte persone che non erano mai state a teatro. Desideravo che usassero la loro immaginazione e non volevo imporre nulla dall'alto. A questo punto la mia formazione era più completa. Il testo successivo è stato *My Mother Said I Never Should*.



H. - Vuole anticiparmi qualcosa sul suo nuovo lavoro teatrale?

K. - Credo che si chiamerà *Voltaire's Heart* ed è la storia di Emily du Châtelet, filosofa, scienziata, madre, moglie e giocatrice d'azzardo il cui amante era Voltaire. Volevo studiare cosa succede quando una donna decide di essere molto razionale, non sentimentale, e al tempo stesso vuol essere un personaggio pubblico con una attivissima vita sessuale. Anche in questo caso non desidero scrivere un'opera naturalistica e voglio basarmi molto sulle immagini. *Voltaire's Heart* è la storia di due geni con personalità difficili, è la storia della loro responsabilità pubblica.

H. - Sta anche scrivendo il suo primo film, dicono.

K. - Sì, *Falling Slowly*. È una coproduzione di Channel Four e della Commissione Cinematografica Europea. Si svolge a Manchester

e Glasgow perché vuole rappresentare l'Inghilterra contemporanea. Sono stufo di film che si svolgono a Londra. È una storia d'amore, ma non vuole assolutamente essere romantica. Si tratta dell'incontro di un uomo con un passato, con due figlie e una ex-moglie, e una donna senza passato, la cui casa è appena bruciata. Il film finisce nel momento in cui i due potrebbero avere una storia sentimentale. In parte ho scelto questo argomento per offrire una nuova immagine della madre adottiva, della «seconda» donna. Questo riprende anche *Badger*, che è stata la mia prima opera per la televisione. È bellissimo scrivere un film ora perché sono obbligata a guardare ancora una volta ad un altro metodo espressivo. Gli scrittori non trascorrono solitamente molto tempo a provare diversi tipi di vocabolario. E la gente purtroppo non trascorre molto tempo a leggere.

I dieci anni del Teatro Centrale di Roma

Romeo De Baggis ha festeggiato i dieci anni di conduzione del Teatro Centrale a Roma: non è poco se si pensa che la sala di Piazza del Gesù, già cinema Campidoglio e dagli anni Trenta cinema teatro Centrale, aveva visto fallire tutti i tentativi precedenti condotti da Maurizio Costanzo e Diego Fabbri, da Mario Missiroli a Giancarlo Nanni, da Scaccia a Prospero a Scaparro.

Ad inaugurare la nuova gestione, portata avanti non senza difficoltà, fu proprio una commedia di De Baggis, *Tre civette sul comò*. «La commedia di De Baggis, messa in scena da Battistini — che accosterei per certi aspetti a *Uscita di emergenza* di Santanelli, rivelazione della passata stagione di prosa — scriveva il nostro direttore Ugo Ronfani — è una confortevole riprova che sta formandosi un nuovo repertorio italiano. Fra l'indifferenza dei burocrati dello spettacolo e la diffidenza dei critici: ma sta nascendo. E la Borboni, decidendo di imporre questa commedia, ha visto giusto». Con Paola Borboni che ha creato un personaggio lunare, tragico e infantile si fecero applaudire Diana Dei e Rita Livesi.

De Baggis, noto in Italia per le sue traduzioni di Pinter, propose l'anno dopo *Gamba di sughero*, del precocemente scomparso Brendan Behan, (l'irlandese autore di *L'ostaggio* dato per poche sere dalla Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani), riportò al teatro Rosalia Maggio (*Noi, voi e nu poco 'e teatro*) e Antonio Sigillo, l'ultimo Pulcinella ottantenne con due farse di Antonio Petito. Ma ha continuato a sfornare commedie, brevi bozzetti dai titoli qualunque *Scarpe*, *Storia al biliardo*, *Voci di quartiere*, fino a *Pianissimo* che ha aperto (con *Voci di quartiere*) la decima stagione: un «tenero bozzetto moderno» incentrato su quattro donne abbandonate in un ospizio che si raccontano e ci raccontano una storia di quelle che scansiono, distratti e inconsapevoli protagonisti, una storia che ogni giorno ci cresce sempre più da vicino nel nostro palazzo, sul nostro pianerottolo nella nostra casa. Attorniate da Franca Maresa, Dora Calindri e Giovanna Mainardi, Lella Fabrizi, la «sora Lella» che ha la stessa maschera e la voce flemmatica e caustica del fratello Aldo, domina in una interpretazione a tutto tondo, serafica e prepotente, snocciolando un romanesco sonante e colorito. *Fabio Battistini*

Premi Ubu 1990: da Ronconi a De Berardinis

Tredicesima edizione dei Premi Ubu a Milano, nella Villa Comunale di via Palestro, presentata come di consueto da Franco Quadri. Ed è bello vedere attorno ai premiati stringersi i compagni: da Lucilla Morlacchi a Paola Mannoni, da Anna Maria Guarnieri a Anita Bartolucci, da Daniela DalCin della Marcido Marcidoris a Franco Scaldati, premiato per la drammaturgia del suo *Pozzo dei pazzi* e a Valeria Moriconi. I premi quest'anno sono andati a Leo De Berardinis per il miglior spettacolo dell'anno (*Ha da passà 'a nuttata*), ad Alida Valli per il suo personaggio della madre ne *I paraventi* di Gënet, a Umberto Orsini per le sue interpretazioni in *Bésucher* e *L'uomo difficile*, a Luca Ronconi (addirittura due Ubu, per il repertorio del suo Teatro Stabile di Torino e per la regia dei tre spettacoli *Bésucher*, *Strano interludio* e *L'uomo difficile*), mentre a Marisa Fabbri la coppa è stata assegnata per la sua interpretazione in *L'uomo difficile*. Queste le indicazioni del referendum in cui sono stati coinvolti

una quarantina di critici e di studiosi di teatro, quest'anno per la prima volta integrato da un secondo giro di votazioni di balottaggio.

Per il miglior spettacolo straniero la palma — anzi, la coppa — è andata a *Palermo Palermo* di Pina Bausch; per la scenografia ha vinto Arnaldo Pomodoro (*La passione di Cleopatra* dell'egiziano Sawqui a Gibellina e *I paraventi*). Il premio Francesca Alinovi è andato a Pietro Gilardi.

La cerimonia di premiazione è stata introdotta da un brano satirico di Thomas Bernhard sui premi, letto da Marisa Fabbri.

Il nostro Eduardo sul quale è incentrato lo spettacolo di Leo, ha dunque ben figurato in mezzo a tanti stranieri. Straniera anche la sezione monografica del *Patalogo 13* presentato nel corso della serata. L'annuario, che raggruppa il repertorio completo degli spettacoli e l'elenco ragionato dei festival, ha dato modo a Oliviero Ponte di Pino di riunire una messe di ritagli di giornali, dichiarazioni, progetti sul teatro dell'Est.

A pag. 48, Charlotte Keatley. In questa pagina, un momento di «My Mother Said I Never Should», nell'edizione inglese dell'87, con Jane Paron e Michele Wade.

CONVERSAZIONE CON PATRIZIA ZAPPA MULAS

L'EDUCAZIONE TEATRALE DI UN'ATTRICE «INQUIETA»

Il percorso apparentemente spezzato, in realtà coerente, di una nuova attrice che ha rinunciato ad essere danseuse étoile, ha fatto politica, ha studiato al Dams, si è laureata in filosofia ed ha cominciato dalla regia - Gli anni alla Loggetta di Brescia con Castri, Garella e Borsoni, l'avventura teatrale con Cecchi e la naja con la compagnia Giuffrè. - «Recitare è tenere la coscienza sveglia, battersi. Ma l'attore oggi non ha il controllo del suo lavoro artistico. C'è chi crede che il teatro nasca dalla pianificazione aziendale mentre un artista dev'essere padrone della propria officina. Per fortuna, il teatro non è un genere fotocopiabile».

UGO RONFANI



Non so se ci siano altre attrici — se ci sono si contano sulle dita di una mano — che risultino come Patrizia Zappa Mulas rappresentative della generazione di mezzo: la generazione diventata adulta mentre si spegnevano i fuochi del '68, che nella sua ansia del nuovo si è spesso scontrata con la mentalità e le regole di un teatro del riflusso, perciò incerta fra momenti di rassegnazione e slanci di rinnovamento, divisa fra impazienza e saggezza. Una generazione così fatica a conquistarsi il suo spazio sulla scena occupata da vecchi, o da giovani vecchi per precoce conformismo; e i risultati convincenti sì, ma tutti aspramente conquistati, di Patrizia Zappa Mulas sono anch'essi estremamente indicativi di questa difficoltà di realizzazione, e di essere.

Mi è parso perciò interessante ascoltare Patrizia Zappa Mulas: la scoperta del teatro, i suoi percorsi all'interno della scena che tanto assomigliano (me ne rendo conto adesso) all'«educazione teatrale» del protagonista del romanzo di Roberto De Monticelli, il rifiuto di una carriera di ballerina e la triplice — ma feconda — incertezza fra la ricerca teorica, la prassi registica e gli studi di filosofia, le esperienze di lavoro con registi come Castri, Cecchi e Garella, fino alla decisione finale di essere attrice, ma soltanto per rimettersi in discussione ogni volta con la scelta dei ruoli e dei compagni di strada.

Sento di doverla ringraziare per essersi concessa con grande rigore intellettuale a questa intervista, che è in un certo senso un'anti-intervista, per l'impegno che abbiamo entrambi osservato nel tenerci lontani il più possibile dai luoghi comuni che di solito infiorano le conversazioni con gli attori. Prima di darle la parola devo ancora aggiungere che per vedere Patrizia Zappa Mulas nella sua doppia (o unica?) realtà di donna e di attrice bisogna contemporaneamente ascoltarla. È come se il suo raccontarsi ed il suo ragionare, intrecciati «a giorno» con coscienza sempre vigile, ne completassero il profilo, illuminassero di consapevole forza il volto apparentemente fragile, eternamente adolescenziale, privo di trucco, virtuosamente incorniciato da due bande lisce di capelli, ma mosso e quando necessario indurito dalle parole. E così la sua femminilità, attraverso il discorso, si completa e si fortifica, la fermezza della donna consapevole traspare dietro la grazia persistente di *jeune fille* di Degas. E non si finirebbe mai di ascoltarla.

HYSTRIO - Per cominciare: perché quella bambina che frequentava la scuola di danza del Teatro alla Scala ha chiuso, un giorno, col sogno di essere danzese étoile?

ZAPPA MULAS - Avevo dieci anni nel '68, pur essendo piccola tenevo gli occhi aperti su quello che accadeva a Milano e nel mondo. Mi piaceva leggere, studiare. Dopo tre anni, nonostante che il profitto scolastico fosse ottimo, confortata da un «fai come credi» dei miei genitori, ho deciso di rinunciare alla danza. Provocando un certo scompiglio, perché la scuola della Scala è pubblica e gratuita, vi si accede dopo una selezione durissima, ogni allievo rappresenta in un certo senso un investimento. Al terzo corso eravamo in otto; siccome c'erano precedenti di espulsioni ma non di abbandoni volontari, e non c'era una procedura prestabilita per un caso come il mio, mi hanno fatto firmare una dichiarazione scritta di rinuncia.

IL GRAN RIFIUTO DELLA SCALA

H. - Di che cosa, abbandonando la scuola della Scala, ha avuto paura? Che la danza la escludesse dalla vita?

Z.M. - La danza è una disciplina assoluta, soprattutto alla Scala. È come scegliere di farsi monaca. Ma è giusto sia così. Formare un ballerino o una ballerina è un po' come costruire un campione sportivo. Si tratta di mettere a punto un meccanismo perfetto, al quale il talento personale, se c'è, aggiungerà la dimensione artistica. Avremo allora, secondo i casi, una Carla Fracci o una ballerina di fila. Io sono contenta di avere fatto questa esperienza per tre anni, perché mi ha insegnato una cosa preziosissima anche per fare teatro, la disciplina quotidiana, non soltanto quella fisica ma anche quella mentale, e il coordinamento fra le due. Non c'è professionalità senza questa disciplina.

H. - Fuori del Teatro alla Scala, però, in quegli anni stavano accadendo molte cose.

Z.M. - Ecco, sì, questo è il punto. Ero curiosa di quel che succedeva a Milano, nel mondo. Come non esserlo, nell'adolescenza? Il giorno della strage di piazza Fontana sono uscita dal mio corso in piazza Scala e sono andata in piazza Duomo per prendere la metropolitana; ho visto la folla, la polizia e, di colpo, ho avuto la sensazione che alla scuola di danza io vivessi come tra le nuvole. Sentii che mi mancava qualcosa, capii che crescendo avrei finito per sentirmi irrealizzata, magari una marionetta perfetta, ma marionetta. Tanto più che la formazione allora, era finalizzata esclusivamente alla danza classica, non potevo pensare di affidarmi a un Bédart o a una Bausch.



H. - Dunque, via. Senza rimpianti.

Z.M. - Senza rimpianti. Grata per la lezione della disciplina quotidiana, della professionalità assoluta. Mi sono iscritta al liceo classico e ho fatto politica. Ero con Lotta Continua, ho fatto il mio bagno nella società e nella storia. La fine del liceo ha coinciso con lo scioglimento volontario di Lotta Continua, ed è bene che sia stato così invece di una lenta estinzione che ci avrebbe lasciato tutti orfani. Eravamo nel '76-'77; mi sono guardata intorno e mi sono iscritta al Dams di Bologna, sezione spettacolo. Ho frequentato per un anno, poi ho lasciato.

H. - Nuove inquietudini?

Z.M. - No, semplicemente ho capito che quello che mi interessava come persona era legato alla rappresentazione e non allo studio. Mi spiego: se mi fossi accorta che volevo diventare esperta in storia del teatro o esercitare la critica teatrale, avrei terminato gli studi al Dams.

Ma non volevo questo; volevo praticare il teatro nella sua realtà, viverlo come un mestiere, non studiarlo sui libri. Sicché mi sono iscritta alla scuola del Piccolo di Milano. Non come attrice, come assistente alla regia.

H. - *Prima mi ha detto che cosa le ha dato la scuola della Scala. E il Dams?*

Z.M. - Le basi di una cultura teatrale, con insegnanti che si chiamavano Eco e Squarzina. E un supplemento di realtà, perché nel '77 Bologna era percorsa da nuovi fermenti studenteschi. Inoltre il Dams mi ha permesso di avere i primi contatti con figure e problemi del mondo teatrale, sia pure alla lontana, intravisti da un'aula universitaria. Ma è alla scuola del Piccolo che ho fatto quello che desideravo, dell'artigianato teatrale; che ho incontrato gente che il teatro lo faceva sul serio e che ho ottenuto il mio primo contratto come assistente alla regia per una produzione di Massimo Castri al Centro Teatrale Bresciano.

H. - *Castri, ossia per lei, teatralmente parlando, the man of destiny.*

Z.M. - È vero; durante le prove dell'*Edipo* di Seneca io mi trovai dall'oggi al domani, in circostanze strane, trasformata da aiuto regista ad attrice. Nel ruolo, pensi, di un bambino. Provavamo dunque l'*Edipo*, a tavolino. Era uno spettacolo di Massimo molto ispirato, molto radicale. Intorno a *Edipo* c'era un coro tragico di vecchi, tutti ciechi, i padri. E c'era, come un contrappunto musicale, *Edipo* bambino che ripeteva all'infinito alcuni versi latini, una filastrocca sul proprio destino maledetto. «Leggi tu, per favore», mi fa Castri. Io leggo quella filastrocca, rendendola con la voce di un bambino, e alla fine vedo che regista e attori mi guardano con occhi nuovi. Poi Castri sentenza: «Questa parte la fai tu». Si è cercato un bambino, io ho assunto il ruolo nuovo di un *Edipo* adolescente e così mi sono trovata in scena, a parlare in latino: attrice. Anzi, attore. Stupida di me stessa, perché mentre a scuola le dimostrazioni degli attori mi provocavano un senso di fastidio, io invece, come *Edipo* adolescente che sussurrava in una lingua arcana le proprie paure, in quel ruolo strano, mi sono sentita del tutto a mio agio.

QUANDO SI STA BENE IN SCENA

H. - *Lei dimostra grandi facoltà di autoanalisi. Perciò mi spieghi che cosa significa, per lei, essere a proprio agio in scena?*

Z.M. - Vediamo... Io credo — ma questa è una riflessione a posteriori, allora non ne ero conscia — che tra la scena e la vita ci sia un vuoto, uno iato. Il teatro naturalistico, che pretendeva di rappresentare la realtà in palcoscenico, raccontava bugie. Bere un caffè o fumare una sigaretta in scena non è mai lo stesso che bere un caffè o fumare una sigaretta in un bar, o nel proprio salotto. Bene, io credo che il talento di un attore consista nel saper attraversare la zona di confine tra la vita e la scena, rendersi conto che il teatro ha una sua ritualità fortemente convenzionata: la natura al quadrato, la persona svelata spietatamente, una rappresentazione costantemente evidenziata. Ci sono attori per i quali andare in scena è come andare in barca, altri per i quali è come tornare in paradiso o cadere all'Inferno. Io dico allora che mi sento a mio agio in scena se so varcare quella zona vuota. Non parlo di tranquillità, o di pace; per me recitare è sempre combattere, non con il partner in scena ma con me stessa, con i miei fantasmi. E chiamo agio questo spirito di combattimento, questa coscienza sveglia.

H. - *Un'attrice, insomma, dev'essere un po' Giovanna d'Arco...*

Z.M. - Non so se deve sentire le voci, o se rischia il rogo; so che deve credere nella verità, quella della sua persona diventata personaggio; e portare testimonianza. Ma non è sufficiente dire che recitare «a proprio agio» è fare atto di presenza, fino in fondo?

H. - *Debbo cercare in quello che lei mi dice — il rituale teatrale, il gap tra la vita e la scena, l'ampliamento degli effetti e così via — l'insegnamento che le ha trasmesso Castri?*

Z.M. - Forse. Mi è sempre parso di capire senza difficoltà o resistenze quello che Castri intendeva dire. Questione, credo, di affinità. Il suo rapporto critico col testo, la drammaturgia come proiezione di sogni, ossessioni e fantasmi, la ragnatela della metafore, tutto questo l'ho sentito anche come cose mie. Se avessi cominciato con Eduardo probabilmente non avrei fatto l'attrice; con Castri ho potuto farlo.

H. - *Ascoltandola ho l'impressione che sia giunta alla decisione finale di essere attrice seguendo un percorso spezzato. In realtà, a pensarci, ogni tappa è stata come una preparazione: la disciplina psicofisica con la danza, la presa di coscienza della realtà con l'esperienza politica, la riflessione critica con il Dams, infine la pratica di palcoscenico con la scuola del Piccolo e il tirocinio con Castri.*

Z.M. - Badi che nei quattro anni di lavoro con Castri ho continuato ad avere dei dubbi sul mio futuro di attrice. Con Massimo dopo l'*Edipo* ho fatto *Fantastica visione* di Scabia, dov'ero un'altra volta un

bambino, ma invisibile, che giocava da solo; poi *Così è, se vi pare* di Pirandello, e *Caterinetta* di Kleist. Mi dicevo che dovevo continuare a fare l'attrice per imparare meglio a fare la regista. Ero a questo punto. La strada dell'attore mi sembrava irta di difficoltà.

CECCHI O LA RI-CREAZIONE CONTINUA

H. - *Mi faccia capire. Prima mi diceva che in scena si sentiva a suo agio, adesso mi parla di difficoltà.*

Z.M. - Sa, le cose non sono mai semplici e lineari, almeno per me. C'è voluto del tempo per capire quello che prima le dicevo, che «essere a proprio agio» vuol dire, per un attore, combattere dentro e per il suo personaggio. C'è nel fondo del teatro di Castri una visione tragica alla quale io, che non ho la vocazione del martirio, tendevo a resistere, magari inconsciamente. Ma non è questo; mi spaventava, piuttosto, la condizione dell'attore. Mi svegliavo un mattino in un albergo a Napoli e mi chiedevo dov'ero, che cosa mi stava succedendo, che cosa mi aspettava. Non riuscivo a condividere la tranquilla sicurezza di quei compagni di scena che avevano deciso una volta per tutte, beati loro, di fare l'attore fin dall'infanzia, andavano in scena a dire le loro battute ed erano paghi di questo. Sentivo una differenza, finivo per isolarmi, per non condividere il sogno dei provini a Roma dei miei coetanei; non riuscivo a non annoiarmi con i discorsi al ristorante. E mi sembrava follia starmene chiusa in albergo o andare a passeggio per la città in attesa della recita serale. In quegli anni mi sono iscritta alla Statale di Milano, facoltà di filosofia, ho studiato duro e con interesse, anche perché era stata istituita da poco la cattedra di estetica, e mi sono laureata. Dopo avere discusso la tesi, la sera stessa ho recitato e quel giorno mi è sembrato speso bene. Probabilmente, per quel discorso della disciplina quotidiana che abbiamo fatto, perché sentivo che quel vuoto orribile che sottrae senso alla vita di un attore poteva essere vinto.

H. - *Che cosa ricorda ancora, del suo periodo bresciano?*

Z.M. - Certamente l'incontro con Renato Borsoni, il direttore del Teatro della Loggetta, un professionista del teatro serio, che crede in quello che fa, al quale mi ha legato un rapporto di stima e di solidarietà profonde. Borsoni mi ha fatto capire che cosa era il teatro come realtà produttiva, e lavoro comunitario. Dopo la *Caterinetta*, però, Castri ha avuto una crisi personale, non abbiamo potuto concludere il lavoro su Kleist, la Loggetta si è trovata in difficoltà e la compagnia si è sciolta. Pareva che anch'io dovessi fare punto e basta; Ronconi mi aveva cercata, ma quando ero occupata alla Loggetta. Stavo per tornare ai miei libri di filosofia quando ho fatto un altro incontro importante, con Carlo Cecchi, al quale aveva parlato di me il direttore del Niccolini di Firenze, Roberto Toni, che mi aveva vista nell'*Edipo*. Carlo preparava l'*Ivanov* di Cecov e mi affidò la parte di Sacha, con cui andammo a Spoleto. E con Cecchi cambiò tutto. Massimo mi aveva abituata ad una precisione quasi maniacale sul testo, nella fase teorica e nel corso delle prove. Gli stimoli erano nelle fasi preparatorie dello spettacolo, fino alla *prima*; le repliche erano sostanzialmente delle ripetizioni con alcune variabili. Con Carlo accadeva il contrario: prove scalcagnate, a spizzichi e bocconi; debuttammo a Spoleto senza che lui avesse completato la preparazione della sua parte, senza nemmeno aver provato tutte le scene con me; questo a me sembrava pazzesco. Il nostro rapporto di lavoro, perciò, fu da principio conflittuale. Lui mi provocava; «niente analisi e lasciati andare, agisci»; io gli resistevo, era un duello senza merce. Soltanto che invece di concludersi su una constatazione di incompatibilità il nostro rapporto diventò complementare, si risolse in uno scambio delle nostre differenze. E nacque fra noi una grande simpatia, che ci ha portato a fare l'*Amleto*, a Spoleto un'altra volta.

H. - *Dove lei è stata una Ofelia di tenerissima, incantata follia, che ha conquistato la critica. Dunque, con Cecchi, bilancio positivo.*

Z.M. - Cecchi mi ha reso familiare un teatro che prende forma non nella prova ma nella replica. Il teatro come avventura di ogni giorno, come viaggio che si rinnova fino all'ultimo. Con Carlo basta superare la *prima*, che è il momento più brutto, anche perché è preceduta da un'attesa critica, da una richiesta di «perfezione» che disturba il farsi del teatro, l'esercizio sempre rinnovato della ri-creazione del testo. Con Carlo ogni sera, sulla scena, nasce qualcosa; regista-attore dotato di grande intuito, egli non spende le sue energie prima, ma le rinnova e le distribuisce recita dopo recita. Ed io, con lui, non mi dico «che noia, devo fare la decima, la ventesima replica». Mi chiedo: «che cosa succederà stasera?». Con Cecchi mi sembra di rinascere ogni volta nel mio ruolo; torno a sentirmi a mio agio.

H. - *La tentazione della regia: passata?*

Z.M. - Credo di sì. Anche perché ho scoperto che un regista deve avere con gli attori un rapporto maieutico che è di provocazione e di sfida, che non va bene per me perché non ho alcuna vocazione per il



comando. Poi, però, ho capito che un attore che voglia essere tale, non una marionetta, deve avere dentro di sé anche un regista. Ogni volta che faccio un personaggio la mia attitudine è anche di regia, ma verso me stessa.

IL SUCCESSO E LA GIOVINEZZA

H. - Forse non è lecito mettersi al posto degli altri, ma mi dica: *Strehler, consacrato come regista, arrivato a un'età non più giovane, sente il bisogno di tornare al punto di partenza e ridiventa attore. Come lo spiega?*

Z.M. - Non so, forse non gli basta l'affermazione attraverso gli altri, gli attori. Forse sente il bisogno di rimettersi in discussione; il che gli fa onore. Su questo argomento non credo di poter dire di più. Mi aveva chiamato ai tempi del mio Cecov con Cecchi, per un provino destinato al progetto di mettere in scena il *Risveglio di primavera* di Wedekind. «Brava, lavoreremo insieme»; e difatti tornò a chiamarmi quando doveva portare *La tempesta* a Parigi per il Teatro d'Europa. Poi ha avuto problemi di salute, i suoi progetti hanno subito dei cambiamenti. Mi è rimasto, naturalmente, il rimpianto per un'esperienza mancata. E il sentimento — amaro, non lo nascondo — dell'estrema fragilità del mestiere dell'attore. Un pittore, se dipinge un quadro e non lo colloca sul mercato, può tenerlo, è patrimonio suo; e così il romanziere o il drammaturgo, che nel peggiore dei casi conservano nel cassetto la loro opera. L'attore no, non è padrone del suo lavoro artistico, basta un incidente di percorso e mesi di preparazione svaniscono nel nulla. È per questo credo, che i grandi attori vogliono diventare padroni del loro lavoro, fanno compagnia, si trasformano in capocomici o registi. Gli altri restano bambini, come ho sentito dire da qualche regista; la loro sorte dipende da altri. Questo mi sembra terribile.

H. - *Completiamo il suo percorso. Eravamo a Cecchi: Ivanov. Poi?*

Z.M. - Poi, sempre con Cecchi, ho fatto Molière; dopo di che sono tornata alla *Loggetta*, richiamata da Borsoni, e ho lavorato per quattro stagioni con Nanni Garella, ch'era stato assistente di Castri: la sua *Elettra* moderna, i suoi *Masnadiери* in versione femminile e ispirata dagli Anni di Piombo, *Ricorda con rabbia* di Osborne.

H. - *Sono stati tre spettacoli che hanno lasciato il segno. Non tanto Ricorda con rabbia, dove c'erano forse problemi di distribuzione,*

ma l'Elettra e I masnadiери sì.

Z.M. - Abbiamo lavorato molto sui personaggi, cercavamo insieme una scrittura scenica al di là del testo. Ma il lavoro a Brescia era scarso, e così...

H. - *E così eccola nella compagnia Giuffrè, a fare un tutt'altro tipo di teatro. Un po' come una marziana, in quella compagnia. E la critica se n'è accorta.*

Z.M. - È stato come andare sotto la *naja*, adesso posso dirlo. Prima, però, c'è stata un'altra esperienza, teatrale e radiofonica, con Luca Coppola, *Il dialogo nella palude* della Yourcenar, a Montalcino, e l'*Elettra* alla radio; esperienza che si è conclusa tragicamente, con la morte di Luca. Quanto all'esperienza con Giuffrè, non tutti i mali vengono per nuocere. Ho conosciuto alcuni attori simpatici, che mi hanno aiutata a capire la realtà della vita dell'attore, nel bene e nel male. E siccome occorreva ribellarsi all'attrazione del vuoto mi sono messa a studiare, accanitamente, come dicevo; mi sono laureata, con una tesi di estetica su Bachtin e Dostoevskij. Ed ora via, si ricomincia...

H. - *Vorrei chiederle, adesso, di cercare di situare, con lo stesso acume, la condizione di un attore che abbia fatto le sue esperienze e le sue scelte nel sistema teatrale italiano, così com'è. Mica facile, vero?*

Z.M. - No. Intanto, credo di dovermi sottrarre alla suggestione un po' equivoca delle classificazioni: giovane, meno giovane, anziano.

H. - *Chi è giovane, secondo lei?*

Z.M. - Essere o saper restare giovane, dopo anni di professione, non è una questione anagrafica, evidentemente. Giovane può anche voler dire «non ancora classificabile, non ancora conosciuto, o scontento, o qualcosa di simile». Un successo grande e improvviso sottrae di colpo a un artista tutta la sua giovinezza; un percorso più lento gliela conserva fino alle soglie, diciamo, dei cinquant'anni.

H. - *Che fare, allora? Fuggire il successo come la peste?*

Z.M. - La difficoltà principale è quella di fare bene questo mestiere, e cioè mettere d'accordo le proposte del mercato all'attore con la sua esigenza di una ricerca espressiva. Meglio, farsi un mercato proprio facendo leva sulle possibilità espressive di cui si dispone.

H. - *Non è ottimismo credere che ciò sia sempre possibile?*

Z.M. - Forse, ma che altro sperare? Eduardo, che amava il paradosso, sosteneva che quando una compagnia ha risolto i problemi econo-



mici ha risolto anche per il novanta per cento quelli artistici. Apparentemente cinica, la riflessione di Eduardo è acuta: le condizioni produttive finiscono per determinare i risultati, quelli artistici compresi, e in ogni caso i risultati nel tempo.

H. - *Parliamo allora del teatro pubblico. Quello che dovrebbe garantire una libertà artistica, e culturale.*

Z.M. - Non mi pare che il finanziamento di Stato sia riuscito finora a garantire l'esistenza di un teatro nazionale di prosa su modello europeo, e cioè una fascia di produzione medio-alta. Né mi pare che abbia saputo garantire, salvo eccezioni, protezione e appoggio alla ricerca. Sul piano estetico l'esperienza del teatro pubblico in Italia corrisponde più o meno a quello che è stato definito «teatro di regia», con i suoi pregi ma anche con i suoi limiti. Di fatto si è verificata, mi pare, la sovrapposizione di un modello europeo, quello radicato da tempo nei tessuti urbani di Paesi come la Germania o l'Inghilterra, sulle caratteristiche del teatro italiano di prosa: un arcipelago di compagnie capocomiche di giro legate o ad una drammaturgia di consumo importata o a un repertorio dialettale, Pirandello escluso. Il teatro pubblico avrebbe dovuto, a mio parere, colmare questo divario; ma ha poco riflettuto su queste premesse e le ha lasciate agire fra di loro ciecamente.

LA QUALITÀ INTERESSA POCO

H. - *Secondo lei, dunque, la storia del teatro pubblico in Italia è la storia di una rivoluzione mancata.*

Z.M. - Sì. Mentre da un lato il teatro di giro è tornato di fatto alla gestione spicciola della stagione a matrice capocomicale, la coincidenza, nei teatri pubblici, fra direzione artistica e regia si è tradotta a sua volta in una forma travestita di capocomicato, infinitamente meno funzionale. In una dimensione piccola e privata i due ruoli coincidevano funzionalmente, mentre in un grande ente pubblico tendono a divergere. I consigli di amministrazione basati sui rapporti di forza politici hanno finito per travasare nel teatro tutte le abitudini al malcostume che affliggono la vita pubblica, impoverendo l'agilità e l'autonomia gestionali, burocratizzando gli organismi.

H. - *Vedo che ha idee chiare su molte cose. E i finanziamenti?*

Z.M. - Gli enti pubblici concordano direttamente con il ministero i criteri e i parametri di accesso alle sovvenzioni, come ad esempio il numero di giornate lavorative necessarie per averne diritto. Nello stesso tempo dirigono i circuiti distributivi, cioè selezionano chi avrà diritto a rientrare nel criterio di partenza. È un circolo perfettamente vizioso, dove soltanto chi determina le condizioni del finanziamento è in grado di rispettarle, ad esempio con gli accordi di scambio fra Stabile e Stabile.

H. - *Che ne è, in queste condizioni, del discorso sulla qualità?*

Z.M. - Tragga lei le conseguenze. In questo sistema, la qualità artistica del prodotto diventa una questione secondaria. La vendita di uno spettacolo precede la sua realizzazione, la sua riuscita non determina il suo mercato. Ecco così il nome di richiamo in cartellone a scapito delle nuove proposte: siamo tornati al botteghino.

H. - *Abolire le sovvenzioni, allora?*

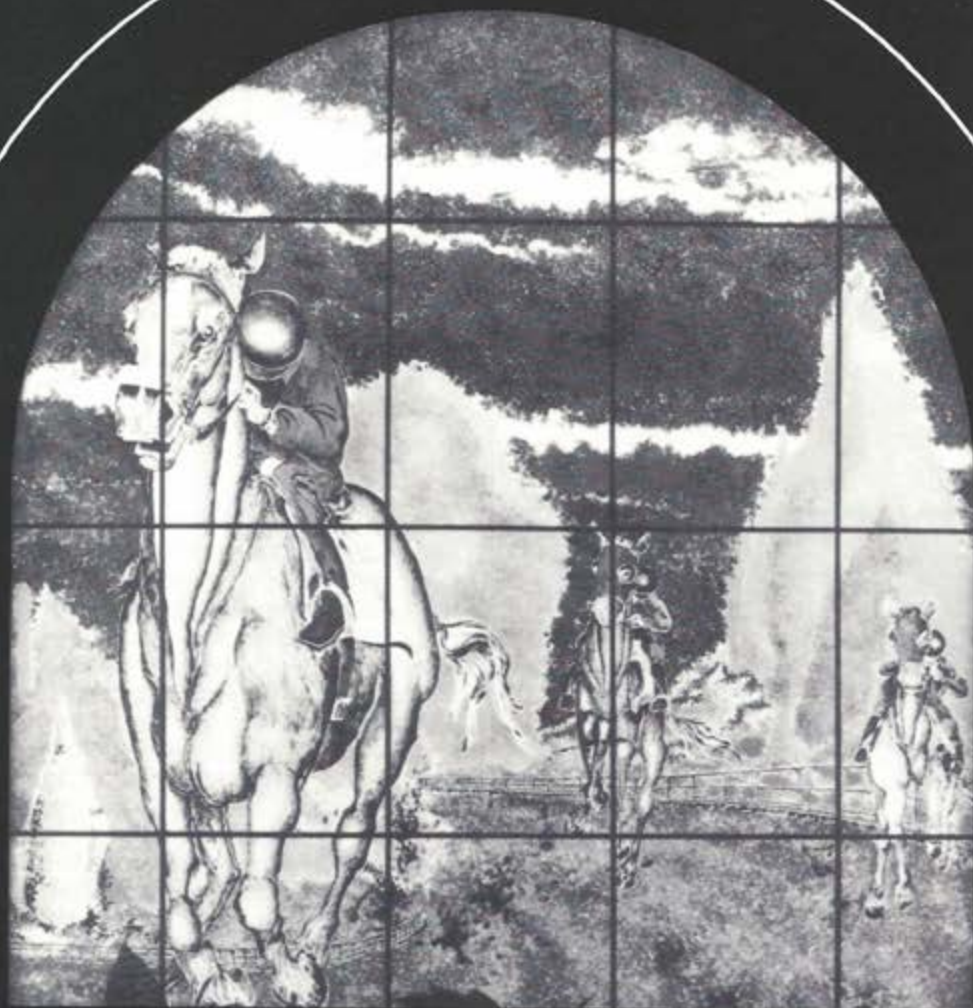
Z.M. - Non credo che sarebbe la soluzione, anche se un «azzerramento» di questo tipo determinerebbe condizioni di produzione e di distribuzione più democratiche, nel bene e nel male. La soluzione, un correttivo perlomeno, potrebbe venire semmai modificando la fisiologia del teatro. Il teatro non nasce per pianificazione aziendale; oltre che talento ci vogliono intelligenza, passione, tempo. Un artista ha bisogno di essere padrone «della propria officina». Lo stesso vale in fondo per il pubblico, che dovrebbe poter disporre di autonomia. A questi risultati, e non ad altri, dovrebbe tendere un mecenatismo pubblico competente e illuminato.

H. - *Per concludere la nostra conversazione: che cosa si può raccomandare, dunque, a un giovane attore?*

Z.M. - Di essere se stesso, cioè semplicemente vivo. A un nuovo artista di teatro viene richiesto di solito di costituire subito un fenomeno e nel contempo di somigliare a qualcun altro. Di essere insomma originale e rassicurante, ossia «un po' morto». Le forme di omologazione possono essere insidiosissime; per un'attrice al debutto la più maligna può essere quella di essere subito festeggiata come una incarnazione della Duse. Il teatro per fortuna non è fotocopiabile; il nuovo ce lo portiamo addosso, pesa sulle nostre spalle come angustia del precedente, è una necessità inscritta nel tempo in cui viviamo.

A pag. 50 e a pag. 51, due immagini di Patrizia Zappa Mulas. A pag. 53, l'attrice in «Dialogo nella palude» della Yourcenar al Festival di Montalcino, per la regia di Luca Coppola. In questa pagina dall'alto in basso, con Carlo Cecchi in «Ivanov» al Festival di Spoleto; con Nanni Garella in «Elettra»; con Sergio Reggi e Anita Laurenzi in «Fantastica visione» di Giuliano Scabia, regia di Massimo Castri.

grand hotel brun



Ascot Ristorante



MILANO - VIA CALDERA, 21 (ANG. VIA NOVARA)
TEL. (02) 4526279-4525390 - TELEX 315370 GAPARK I

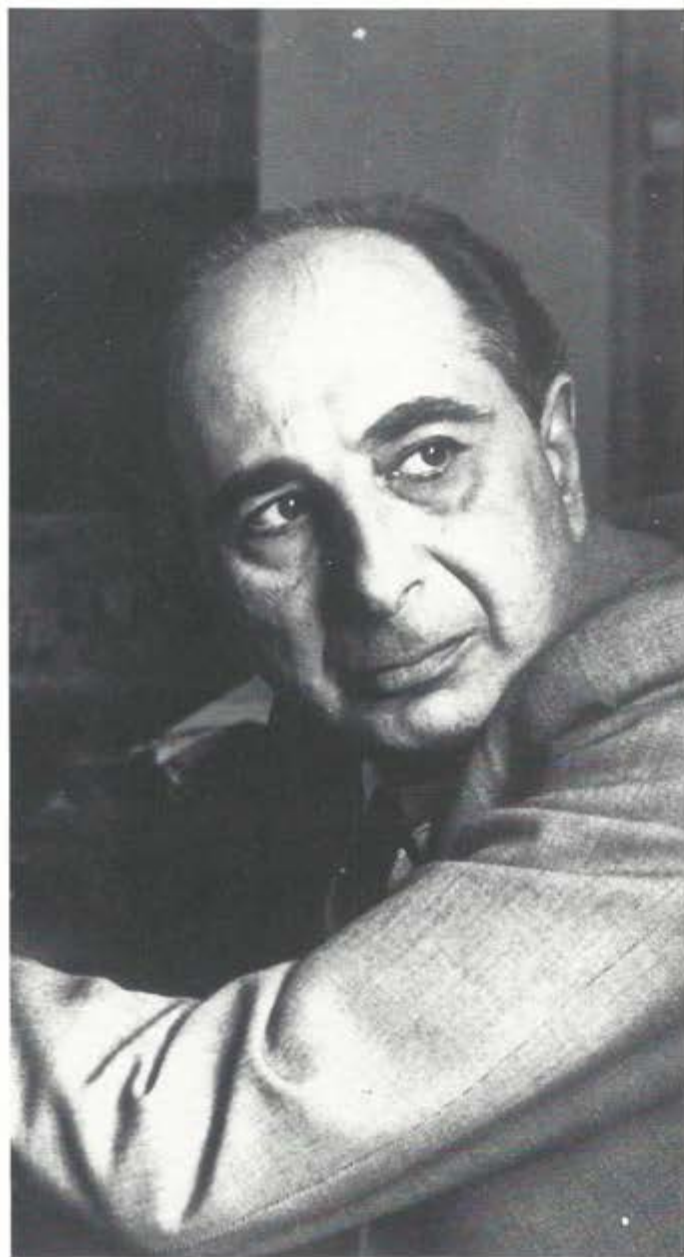
PROMOTORE DEL PREMIO ASCOT BRUN

SIRO ANGELI ANALIZZA IL TEATRO DI LANDI

OLTRE IL PIRANDELLISMO UNO SCRITTORE ORIGINALE

La personalità di Stefano Pirandello emerge subito con contorni definiti, già matura e autonoma - Se ha attinto dal padre i succhi più congeniali, ha poi imboccato una strada propria, senza mai cedere alle mode.

SIRO ANGELI



Non è senza significato che Stefano Pirandello abbia abbozzato il suo primo testo drammatico mentre era prigioniero di guerra; che esso sia ambientato in un carcere, e che vi appaiano già chiaramente enunciati alcuni motivi che ritroveremo in seguito in quasi tutti i suoi lavori teatrali. In questo atto unico, *I bambini* (1923) quattro detenuti rievocano la loro infanzia, tentando di recuperarla nella finzione del gioco; ed uno di essi, che l'aveva trascorsa nell'agio di una casa signorile con una mamma interamente dedita a lui, scopre quanto sia grave la sua colpa verso il figlio che ha affidato ad un brefotrofo, privandolo del suo affetto e del suo esempio di padre. Nelle scene de *L'uccelliera*, anch'esse abbozzate in prigionia, la casa dove Amerigo ha trovato un accogliente rifugio diviene una prigione in confronto con quella in cui è vissuto con la mamma, la quale però non lo ha più voluto con sé. E la vecchia serva Giacinta si commuove pensando al figlio morto, che ora sente veramente suo, mentre lo malediceva da vivo. Vi si conduce un'esistenza al femminile, orfana della presenza di un uomo vero, marito o padre.

La situazione sarà poco diversa nell'atto unico *Ciò che non si dice*, e appena un uomo vero farà la sua apparizione, Bianca ha il presentimento che egli muterà totalmente la sua vita, e di quella che ha vissuto le resterà soltanto il suo abito di figlia di Maria. Nei tre atti de *La casa a due piani* (1923) Federico ed Evelina si sono sposati, hanno cresciuto dei figli, ma sono rimasti anche con il trascorrere degli anni marito e moglie, amanti, ignari dei loro doveri di genitori. I figli evadono uno a uno da quella specie di serra, in cui l'amore ha qualcosa di artificioso, di innaturale. Già malata e prossima alla fine, Evelina tenta di rendere cosciente il marito del loro errore. Egli non l'ascolta, non vede che sé, e resta cieco e sordo anche alle accuse della figlia, e a quelle dell'ultimo figlio, tornato dopo la morte della madre. Cerchi almeno adesso di non vedere più in lei l'amante, cominci a fare il padre, amandola nei loro figli. Il padre lo caccia via, ed egli si uccide, per mettere il suo cadavere tra loro due, e lei sia per sempre solo madre per lui.

Un padre ci vuole (1936) indaga da un altro punto di vista il sentimento della paternità. Tocca al figlio investirsi dell'autorità e della responsabilità del padre, quando questi abdica al compito assegnatogli dalla natura stessa. E toccherà al padre rendersi infine consapevole dell'avvenuta inversione dei ruoli, e ritrovare l'equilibrio perduto e restituirlo anche al figlio che si è eccessivamente impegnato nella sua «missione».



LA CASA, LA STORIA, IL MITO

Ne *Il falco d'argento* (1938) assistiamo a un altro tentativo di rovesciamento dei rapporti familiari, questa volta fra il marito e la moglie e il fratello di lei, che li convince a trasferirsi con lui in un paese lontano, facendo loro balenare il miraggio di un facile arricchimento. Ma quando si è riusciti a costruire d'intesa un mondo fra quattro mura non si può abbandonarlo per un'altra esistenza che sarà anche migliore ma non sarà più nostra, bensì di chiunque altro, affidata al caso, non voluta da noi secondo la nostra natura e il nostro carattere. Dietro la generosità del fratello-cognato si cela l'intento di prendere il posto dei genitori nel cuore dei figli. A questi argomenti, esposti dal marito con l'autorità del capofamiglia, la moglie si arrende, e l'intruso ripartirà solo.

Anche la storia ed il mito — *L'innocenza di Coriolano* ed *Icaro*, entrambi del 1939 — offrono a Stefano Pirandello l'occasione per riprendere i temi della paternità e della maternità che gli sono peculiari. Il giorno stesso in cui Coriolano, bambino di tre anni, perdette il padre, Volumnia decise di morire in lui come madre. Ma il padre si ritrova nelle cose che egli ha vissuto e continuano a vivere per il figlio, nella religione, nei costumi, nella lingua. Solo che nessuna donna può sostituirsi a un uomo nell'instillare con l'esempio in un figlio questi valori. Lei ha cercato di educarlo alla fierezza, all'orgoglio, alla durezza che servono a un eroe, ma gli ha negato l'affetto materno che poteva farne un uomo, scegliendogli anche una moglie che le somigliasse. Così, appena si ritiene ingiustamente trattato, egli esige giustizia a ogni costo, mettendo sullo stesso piano l'offesa ricevuta e il bene della patria. Volumnia dovrà rifarsi madre traendo da sé tutto l'amore che aveva soffocato, per ammansirlo e prepararlo alla morte alla quale andrà incontro.

Nel cuore di Dedalo l'amore del padre è in conflitto con l'am-

bizione dell'inventore. Un moto di gelosia lo ha indotto a uccidere senza volerlo un nipote che lo emulava nella sua stessa arte, e un moto di orgoglio lo induce a provocare la morte del figlio. Cerca di ammonirlo a non volare troppo in alto, e in realtà desidera che lo faccia. L'ansia per la riuscita dell'esperimento che dimostri perfetta la sua invenzione prevale sulla trepidazione per la sorte del figlio. Icaro gli grida inebriato che la sua vita attinge la sua pienezza in quel volo, che lo riconosce padre per le ali che gli ha dato. Dopo averlo perduto Dedalo piange e confessa di averlo ingannato, ma ammette anche di essere disposto di nuovo a ingannarlo, se ciò fosse ancora possibile; e Icaro dal cielo lo assolve, perché un dono così grande fatto agli uomini meritava il suo sacrificio. La pena del padre sarà quella di dedicarsi ad altre invenzioni, per lui condanna e grazia ad un tempo.

NEI SEGRETI DELLA FAMIGLIA

Nel dramma *In questo solo mondo* (1939) è la situazione familiare a imporre a Ebe le mansioni di capo di casa, essendo orfana del padre morto in guerra, e sorella di un'attrice che non ha tempo di occuparsi del figlio piccolo. Essa sbaglia nell'assumersi la responsabilità di crescere il bambino sostituendosi alla sua mamma, e sbaglia di più nel volergli fare da padre, il cui compito non è di appropriarsi del figlio, bensì di gettarlo nel mondo, perché diventi figlio di tutti. Dalla madre gli viene il senso della vita come un dono che gli spetta, ma solo il padre è in grado di dargli il senso della vita come un bene che da grande deve meritarsi ogni giorno. Chi la mette di fronte al suo errore è Flavio, uno scrittore, orfano di padre egli pure, il quale, dapprima invaghito della sorella, finisce per amare lei; ed Ebe lo ricambia rendendolo consapevole dell'errore che commette a sua volta, negandosi alla vita per inseguire le sue ambizioni letterarie, mentre può realizzarsi come autore solo



a patto che si realizzi come marito e padre. Ed è alle parole di questo personaggio che Stefano Pirandello affida la sua concezione della paternità e della maternità come due entità metafisiche, quasi due forze cosmiche le quali concorrono alla nascita di ognuno di noi, con la partecipazione di infiniti altri elementi, terrestri, celesti, dell'intero universo. La maternità ci tiene legati alla terra, la paternità ci chiama verso il cielo, e soltanto l'amore inteso nella sua vera essenza può sanare il contrasto. Ma forse in questo solo mondo accade che una vita debba nascere da due vite, perché c'è stato un peccato alle origini. Forse altrove si nascerà dalla mente pura di Dio.

In *Un gradino più giù* (1942) Gianna, accolta dopo un amore infelice in una famiglia agiata con le mansioni di governante, accetta di sposare il figlio del padrone di casa, Alberico, dotato di tutte le qualità per piacerle fisicamente, ma non di una piena maturità mentale. L'intimità che le riesce di stabilire con lui è solamente materna, non coniugale. Il padre la rimprovera di trattarlo come un bambino, sottraendogli un vero amore di donna, e lei forza se stessa anche a questo. La gioia del possesso non basta a suscitare in Alberico la luce dello spirito, e lei si sente divenuta soltanto una femmina. È necessario che l'amore del padre e l'amore della moglie si uniscano nello scendere un gradino più giù, mutandosi in carità. E se lei darà ad Alberico un figlio, l'essere padre lo staccherà a sua volta dal proprio padre, aiutandolo a ritrovare interamente se stesso.

UN TRADITORE INNOCENTE

Un traditore innocente che ci richiama Coriolano piuttosto per la diversità che per l'affinità riappare in *Sacrilegio massimo* (1952). Davide, un giovane ebreo, rifiuta fino all'ultimo di rassegnarsi alla sorte dei trecento compagni di sventura, vittime di una inumana rappresaglia (è implicito il riferimento all'eccidio delle Fosse Ardeatine). La giustizia, la ragione, la civiltà lo confermano nel rivendicare, più forte di ogni altro, il suo diritto di vivere per dare il suo contributo al miglioramento dell'umana convivenza. I suoi correligionari si attardano con patetica ostinazione nella chiusa fede dei padri, sebbene molti di essi si siano già inseriti nell'attività feconda di ogni nazione. Occorre andare oltre le patrie, concepite come poten-

ze nemiche che si distruggono a vicenda, superarle e dissolverle nell'idea di una fratellanza universale, che trovi nel lavoro il suo fondamento e il suo riscatto: perché Dio, invisibile come persona, manifesta la sua presenza nelle opere degli uomini rivolte al bene comune.

Vittima innocente degli intrighi tramati dalle potenze occidentali che si contendono i giacimenti petroliferi del suo piccolo emirato è anche Aid, protagonista della tragedia *Il Beniamino infelice* (trasmessa dalla Rai nel 1968). Accettando un compromesso politico egli mantiene ed estende il suo potere, illudendosi di valersene per attuare le sue riforme a favore del popolo. Si rende conto che la sovranità è il bene più alto concesso ad un uomo, e intende esercitarla con spirito di lealtà verso i sudditi; ma ignora che essa si degrada e si corrompe se le autorità dipendenti che la gestiscono in concreto non sono altrettanto leali, e si asserviscono e tradiscono. La ragione di stato impone che Aid ceda il potere al cugino Sciauàg, all'apparenza difensore più valido di lui del prestigio nazionale, in effetti più arrendevole agli interessi degli sfruttatori stranieri. La madre e la moglie tentano invano di tenerlo legato alla vita, che merita di essere vissuta anche se ridotta alla ristretta cerchia degli affetti familiari. Poiché non ha trovato nell'amore la forza di realizzare il suo sogno di giustizia sociale, a lui non rimane che morire da re.

Mi auguro di essere riuscito, attraverso questa esposizione inevitabilmente sommaria, ad avvicinare il lettore ai temi e ai problemi che caratterizzano il teatro di Stefano Pirandello, e a mettere in rilievo la loro continuità e coerenza, il loro irraggiarsi da un unico centro e ad esso convergere, il loro graduale approfondirsi ed estendersi. Potrei soffermarmi, a riprova, anche sui due atti unici *Qui si insegna a rubare* (1941) e *Visita di mattina* (1955); sui monologhi scritti per Paola Borboni e su *L'uomo cattivo* di cui *Hystrio* pubblica in questo numero degli estratti. Sono testi meritevoli di non minore attenzione, che recano tutti il segno di un autore subito riconoscibile. I suoi motivi sono costantemente ripresi e mai ripetuti, mai esauriti; presentati da angoli visuali differenti, intrecciati sempre in modo diverso, con il prevalere dell'uno o dell'altro, arricchiti di nuove sfumature e di nuovi significati. E va sottolineata la tenuta stilistica, immune dall'esercizio letterario e dal compiacimento formale fine a se stessi, assiduamente rivolta a restituire la genuinità dell'interna intuizione. Se talvolta si avverte un ingorgo nelle battute più lunghe, ciò deriva dalla volontà di dire molto in poco, di addensare in ogni frase quanto più di vita sia possibile; o deriva dal proposito di rendere lo spettatore partecipe del travaglio che il personaggio patisce nello scoprire o riscoprire dentro di sé qualche verità che non valga solo per lui. E si sente, indice certo della raggiunta individuazione poetica, che quelle parole spetta solo a lui dirle. Possono anche affiorare delle riserve sul modo di impostare e risolvere un conflitto, ma l'autore le smentisce con la capacità di immedesimarsi nelle ragioni e perfino nelle contraddizioni dei contendenti, e nella sofferenza che li induce a sostenerle. Si ha l'impressione che egli continui a seguire con trepidazione la sorte dei personaggi che ha creato, pronto a proteggerli e ad assolverli da errori e colpe, che non siano contro la vita sacra dell'uomo.

La personalità di Stefano Pirandello emerge fin dagli esordi con lineamenti ben definiti, già matura ed autonoma. Se ha attinto dal padre i succhi che gli sembravano più congeniali, li ha presto assimilati e smaltiti, imboccando una strada propria e percorrendola fino in fondo, senza lasciarsi tentare dalle mode che avrebbero potuto agevolargli l'affermazione e il successo. A parte il suo pirandellismo, che a mio modesto parere andrebbe ridimensionato, è difficile riscontrare in tutta la sua produzione teatrale altri influssi evidenti. Più pertinente e proficua risulterebbe la ricerca dei rapporti del suo teatro con la sua poesia (*Le forme*, 1942) e la sua narrativa, da *Il muro di casa* (1935), ai racconti, a *Timor sacro*, un romanzo che egli non è riuscito purtroppo a portare alla stesura definitiva nell'ultima parte. □

INQUIETUDINI, FERVORI E CONSOLAZIONI DI LANDI

IL CAMMINO DI UN FIGLIO VERSO LA LIBERTÀ

Un'opera complessa, di narratore, poeta e drammaturgo, sgorgata da una doppia ossessione: la presenza di un padre celebre e l'assenza di una madre infelice - Il tema del reduce in un romanzo premiato col Viareggio e l'impegno teatrale in gara con Betti - Il secondo conflitto, la «caduta degli dei» e l'ultima stagione creativa ingiustamente sottovalutata.

Nato a Roma nel giugno 1895 da Luigi Pirandello e Antonietta Portulano, il loro primogenito Stefano, dopo aver fatto gli studi classici e aver partecipato alla Grande guerra, a partire dal 1920 incominciò a farsi conoscere come scrittore, giornalista e sceneggiatore cinematografico sotto lo pseudonimo di Stefano Landi. Iniziò a scrivere per il teatro giovanissimo, già prima ma soprattutto durante il conflitto, quando era prigioniero a Mauthausen e Plan (dal 1915 al 1918). In quegli anni compose tra gli altri i drammi *L'uccelliera*, *I bambini* e *La casa a due piani*. Questi ultimi due furono portati sulle scene nel 1923 dalle compagnie dirette rispettivamente da Lucio D'Ambra e Dario Niccodemi, segnando il suo pubblico esordio come drammaturgo. Landi si fa anche, nel dopoguerra, attivo organizzatore di vita teatrale. Nel 1924-'25, con Orio Vergani e altri, è il promotore della breve ma intensa stagione del *Teatro d'Arte*, che si avvale della direzione di Luigi Pirandello.

IL GIORNALISTA

Sposatosi nel 1922 con Olinda Labroca, seguono dal '23 al '31 anni in cui per necessità familiari egli deve quasi del tutto interrompere l'attività artistica per dedicarsi al giornalismo. Come collaboratore o redattore lavora per *La tribuna* e *L'idea nazionale* (1920-1921), *Il mondo* di Giovanni Amendola (1922-1923), *Il giornale di Roma* (1923-1925), *La domenica dell'agricoltore* (1926-1930). Un enorme daffare si scarica inoltre su di lui come figlio di Luigi Pirandello, assunto in quel periodo a fama mondiale. Sono però anche anni di maturazione. Landi ha bisogno di prendere distanza dal padre e gli cade a proposito, benché ne sia addolorato, la stessa lontananza di Pirandello, che dalla fine del 1928 al '33 vive quasi costantemente all'estero. Stefano infatti si sentiva potenziale possessore di un mondo suo proprio, sgorgante dalla sua vita segreta, sia per la tragedia familiare in cui come figlio era cresciuto con i fratelli Lietta e Fausto, sia per la lunga prigionia di guerra. Ma per riuscire a rappresentarlo egli deve innanzitutto sottrarsi alla fortissima fascinazione esercitata fin dall'infanzia dal padre, della cui potenza creativa era stato in adorazione e col quale aveva avuto e avrà fino alla fine un intensissimo scambio intellettuale e artistico.

Questa straordinaria persona, che avrebbero voluto vedere espandersi liberamente e permeare di sé tutta la loro vita, Stefano e i fratelli vedevano invece con pena impedita dall'implacabile inimicizia della madre, sempre più gravemente malata nella mente. Lacerato di continuo perfino il pri-



mo avvio del discorso, il padre era mortificato, e anzi reso quasi inoperante nella sua funzione. Una parte della produzione giovanile di Landi è come ossessionata da questa insufficienza del padre e dal vagheggiamento d'una casa dove donna e uomo, in accordo e nei distinti ruoli, compiano quel lavoro primario grazie al quale è possibile immettere i figli nel mondo umano come persone adeguatamente attrezzate.

La visione si complica quando, appena ventenne, Stefano esce dal nido per tanti versi crudele per partecipare alla guerra.

Sono esperienze nuovissime. È la prima guerra di massa e da essa prenderanno forma i primi linamenti di una società massificata. Il giovane figlio di Pirandello è coinvolto nell'immane travaglio con milioni d'altri uomini, a imparare in questa costrizione comportamenti e leggi diversi da quelli ap-



presi dal padre. Paiono norme inderogabili e necessarie; e in qualche momento perfino giuste e belle. Da questa conclusione che è rischiosa, si sa, Stefano fu trattenuto dalla stessa ricchezza spirituale trasmessa dal padre. Ma in quel grande scambio di comunicazioni s'impara anche che padri ce ne sono tanti. Dovunque e ogni volta che un uomo riesca a dire a un essere più giovane la parola che serve a capire e a crescere. La carezza irrimediabile è invece quando manca la madre vera: nessun altro essere potrà sostituirla nel passaggio misterioso di doni col quale non solo carnalmente ella mette il figlio dentro la vita umana.

PREMIO VIAREGGIO

S'incrina su questi temi la seconda produzione di Stefano Landi dopo che, a partire dal 1930-'31, era ritornato gradualmente a fare dell'impegno di scrittore la sua professione. Nel 1930 egli aveva fra l'altro promosso con Carlo Tamberlani e Lino Malsala il *Teatro dei giovani*, che voleva essere un'emplare organizzazione sociale tra autori e attori e che prese sede nel Salone Margherita di Roma. Ma è solo nel 1935 che comincia ad affermarsi. È l'anno in cui esce il suo romanzo *Il muro di casa*, che vinse il Premio Viareggio, e nel quale Landi racconta le peripezie di una torma di prigionieri di guerra nel loro viaggio di ritorno in patria nei giorni del crollo dell'impero austro-ungarico. I personaggi sono colti nel momento in cui rifiorisce in ognuno il retaggio prezioso della casa e della famiglia, gelosamente custodito come in sordina durante la prigionia per salvarsi dall'annichilimento. E tut-

tavia essi appaiono anche fortemente segnati dalla vasta vicenda corale a cui partecipano. Il libro anticipa così per certi versi indirizzi successivi della narrativa italiana.

Dal '35 si fa incalzante ogni anno anche l'uscita sui palcoscenici dei suoi drammi, che vengono rappresentati dalle compagnie più importanti. Da angoli visuali diversi, che mettono in risalto ora questo ora un altro dei ruoli familiari, in trame ben architettate e con un dialogo intenso, vengono alla luce in pochi anni numerosi lavori, che fanno di Landi fino al '42, insieme con Ugo Betti, uno dei drammaturghi italiani di maggior spicco. Sono *Un padre ci vuole* (ove, adombrando momenti del rapporto dell'Autore con Pirandello, paradossalmente si vuol mostrare un caso in cui è il figlio che tenta d'assumere il ruolo del padre col proprio genitore); *Il falco d'argento* (che contesta la pretesa di un elargitore di beni materiali — di «consumismo», si direbbe oggi — il quale per tale dispendio s'arroga il diritto di supplire un padre, sia pur di scarsi mezzi e anche di mentalità un po' angusta, nell'allevamento dei figli); il mito tragico *Icaro* (nella quale, rappresentando un lato del suo rapporto col padre, quando adolescente era stato in adorazione della sua potenza creativa, l'Autore mostra come mortifera possa diventare tale fascinazione se Dedalo, il padre per un momento accecato dall'orgoglio della propria genialità, vien meno alla sua responsabilità verso il figlio); *Ciò che non si dice* (un atto unico, ancora sulla forza formatrice di una mente virile, questa volta in opera non su un figlio ma sulla donna amata). E due drammi, *In questo solo mondo* e *Prove d'amore*,

impennati sui rapporti uomo-donna e madre-figlia, secondo una visione che l'Autore considererà in seguito da lui superata.

Nel 1942 Landi raccoglie in volume (*Le forme*, edito da Bompiani) anche le poesie che aveva composto fino allora.

LA GRANDE CRISI

Sono cinque anni intensi di lavoro e di maturazione. Ma fra il 1936 e il '38 e nei due anni successivi, rapidissimi e rovinosi, incalzano i tempi di una grande crisi. La partecipazione alla guerra civile spagnola, l'avvicinamento alla Germania nazista col conseguente coinvolgimento italiano in una politica sempre più aggressiva, e le leggi razziali del 1938, sono eventi che determinano allarme e disgusto anche in tanti che, come Landi, avevano aderito al fascismo, in certi momenti con convinzione. Segno di una nuova consapevolezza sono gli ultimi lavori di questa sua fase prima della seconda guerra mondiale.

Già nel 1938, con *L'innocenza di Coriolano* — che non è più commedia borghese ma tragedia d'impianto classico — Landi si avvia a un teatro che affronta temi nuovi. In quest'opera egli dice giusto l'esilio, cioè l'abbandono della patria da parte di un uomo che si vede ostacolato e combattuto da meschini ma dominanti rivali. Eppure Coriolano rimane un traditore, il primo dei «traditori» di Landi, che su questa colpa umana tornerà poi in altri lavori successivi. Troppo forti hanno agito su Coriolano, da storcerlo, il nobile esempio paterno e i modelli di una virile aristocrazia, mentre una

madre insufficiente nel suo ruolo non aveva saputo dargli quella totalità d'affetto che è indispensabile base del sentimento che ci lega come uomini. Per questa carenza, Coriolano diventa figura emblematica della pochezza, anzi dell'inconsistenza morale dei cosiddetti uomini d'azione. In un saggio su Landi, Federico Doglio ha notato che *L'innocenza di Coriolano* «suonava, alla vigilia della seconda guerra mondiale, come meditato rifiuto di tutta la concezione pedagogica del regime fascista nei riguardi della gioventù, come un ammonimento accorato».

Nel 1940, sotto il titolo allusivo *Qui s'insegna a rubare*, in un atto unico specioso, Landi arrivava alla parabola sociale. Il vecchissimo servitore di un'altra casata s'avvede alla fine della vita dell'inganno su cui era stata fondata la sua devozione ai signori. Le invelenite ma inani ribellioni ch'egli escogita, puri atti mentali privi d'effetto, ammoniscono che mai ci si deve fare nell'animo servi e soggetti, perché è un legame senza riscatto.

LAVORO E RISERBO

Con *Un gradino più giù*, del 1941, Landi ritorna ai temi dei rapporti personali con una complessità nuova. Al centro è posta la presenza in una famiglia di un figlio infelice, un povero di spirito, simbolo di una diffusa incapacità e irresponsabilità intellettuale e morale. Nell'impegno con cui va rispettato il debole tra noi, senza ch'egli nemmeno abbia a mortificarsi, consiste il dramma in cui si dibattono un personaggio maschile di tempra religiosa domenicana e una donna di alto fervore. Qui la pietà conduce addirittura la persona sana a compiacere il desiderio carnale del giovane, poiché senza questo dono estremo non si darebbe intero soccorso.

Pressoché ignorata è la produzione successiva di Stefano Landi, per il riserbo in cui egli stesso si è voluto chiudere nell'ultima parte della sua vita. Eppure lavori importanti sono scaturiti dalla tormentata indagine sui nostri mali dopo il disastro della seconda guerra. Sotto questo segno di inchiesta senza indulgenza, che investe con gli altri la sua stessa persona, s'avvia la sua ultima stagione. Nel 1944-'45 gli pare di poter già dare corpo fuori di sé, nell'opera, ai fantasmi del suo travaglio. Comincia a scrivere un romanzo di impietose auto-denunce e chiamate di còrreo. In campo sono qui altre figure di «traditori»: uomini che hanno mancato a un loro impegno nei confronti degli altri o di loro medesimi, e per ciò tenuti in un'ansia continua tra sensi di colpa, che mettono in dubbio le basi stesse della persona, e un'intima ma ambigua certezza di salvezza per un dono che comunque essi col loro lavoro sanno d'aver offerto agli uomini. Ma la materia non si staccò allora dall'Autore, ed egli rimarrà impigliato anche dopo e fino ai suoi ultimi giorni nel *Timor sacro* (che è il significativo titolo del romanzo), tra abbandoni e riprese, in un continuo mutare di prospettive, per quasi trent'anni, completandolo nella stesura ma insoddisfatto di tante sue parti.

Arrivano invece a compiutezza nuovi racconti e poesie e lavori teatrali.

I MONOLOGHI

Dal 1947 Landi comincia a lavorare a una tragedia, in cui sente di dover stipare tutta la sofferenza patita, totalmente compromessa come uomo, nella traversia e anzi nelle più atroci pieghe della guerra, per indagare come l'uomo è potuto arrivare al massacro dell'ostaggio. Sarà il *Sacrilegio massimo*, che — terminato nel 1952 — verrà messo in scena dal Piccolo Teatro della città di Milano, con la regia di Giorgio Strehler. Verranno poi i monologhi scritti per Paola Borboni: *Figli per voi* (1954); *Fine di giornata* (1956); *Donna inviolata* (1961); *La voce della Terra* (1966). Ma sarà soprattutto *Il Beniamino infelice*, leggenda tragica, già in elaborazione nel 1962 e terminato nel 1967, a suggellare l'ultima maniera di Landi. Anche qui al centro sono persone vulnerate da una tara o incapacità a sostenere la loro parte nel mondo. C'è ancora il traditore, in questo caso colui che si presta ai più bassi servizi a favore dei potenti:

QUALCHE RICORDO

Un'amicizia durata trentacinque anni

Nel trasferirmi a Roma dopo aver terminato gli studi universitari alla Normale di Pisa, recavo con me ancora ben radicata la giovanile illusione che gli scrittori fossero in ogni senso uomini migliori degli altri. La conferma che mi venne da Stefano Pirandello mi ripagò ad usura di tante delusioni procuratemi dall'ambiente letterario della Capitale. Era bastato il poco che avevo letto di lui a suscitarmi un vivo desiderio di conoscerlo, reso più vivo dal fatto che si fosse scelto un altro nome per non trarre vantaggio dalla celebrità del padre. Ma non mi azzardavo a prendere io l'iniziativa, dando per scontato che egli non avesse il minimo interesse di conoscere me.

L'iniziativa partì da lui, in un incontro del tutto casuale. Disse che aveva letto su Scenari il dramma con il quale io avevo esordito sulle scene, e mi invitò ad andare a trovarlo. Dovuta a un avvio che mi parve augurale, la nostra conoscenza si mutò presto in amicizia. Essa divenne sempre più intima, e durò per trentacinque anni, fino alla sua scomparsa nel 1972. Spetta interamente a lui il merito di avere stabilito fin da principio un rapporto da eguale a eguale, sebbene io ricevo molto e lo ricambiassi con poco o niente. Tra l'altro venne al mio matrimonio come testimone, recandomi in dono tutte le opere del padre e la penna stilografica che aveva adoperato per ultima, con la quale io, per timore reverenziale, non ho mai osato scrivere una sola parola.

C'era nel suo sguardo un slancio che anticipava l'abbraccio, una bontà che chiedeva di prodigarsi. E a me sembrava che si fosse creato un tacito accordo tra la luce dei suoi occhi e la luce calda e accogliente della sua casa. Era riuscito a formarsi una famiglia quale non era stata quella in cui era cresciuto, salvo che nel periodo antecedente alla malattia della madre. Ed egli considerava questa felicità domestica come una grazia concessagli dalla sorte, essendo consapevole che il caro prezzo che gli era costata non bastava a concedergli il diritto di meritarsela. Ad ogni visita assistevo con rinnovata meraviglia ad una compiuta intesa tra marito e moglie e tra genitori e figli, non certo voluta per l'ospite ma lentamente maturata nella convivenza.

Mi sia consentito di riferire ancora un episodio. Aveva accettato di partecipare a una cena con cui volevo festeggiare un premio che avevo vinto. Proprio in quel giorno gli giunse la notizia che Marta Abba rivendicava la proprietà di alcuni testi pirandelliani. Mi telefonò per dirmi che non se la sentiva di venire, precisandomi che non gli importava nulla delle conseguenze economiche, ma lo turbavano i dubbi rinascuti sui veri rapporti tra il padre e l'attrice. Invece lo vidi apparire insieme con sua moglie, e mi spiegò che aveva deciso così per distrarsi, in modo che io non dovessi essergli troppo grato per il gesto d'amicizia che aveva compiuto.

Non era infrequente che durante le nostre conversazioni capitasse di parlare di Dio. Alla sua esistenza egli credeva, però si riteneva troppo umile (io, quasi niente è il titolo di una sua poesia) per alimentare la speranza che Dio gli concedesse una sopravvivenza in un mondo diverso da questo. Io ero più possibilista, arrivando anche ad ammettere che ci saremmo ritrovati, e avremmo ripreso i nostri colloqui. Allora, per non dispiacermi, per amicizia, osava sperarlo un poco anche lui. Siro Angeli

ma la novità sta nel modo come è vissuto, questo vile, nell'animo della sua povera donna, la Giudarella, personaggio femminile di potente e complessa presenza, attraverso il quale si va alle radici della colpa di chi manca alla primaria lealtà tra uomini. Massima colpa, che stringe l'animo di chi guarda tanta miseria e come giunga alla abiezione chi pure resta un uomo tra noi.

S'agita nel dramma un altro personaggio di forte pathos: è il principe che vorrebbe nell'esercizio del potere far salva la sacra lealtà; ma è tragico l'esito della sua prova di inadatto e di intempestivo, che non può avere più consistenza di un sogno.

In questi suoi ultimi lavori Landi afferma una totale responsabilità dell'uomo, a cui non è possibile derogare, né trovare scampo o acquietamento con la giustificazione della finzione in cui si vive. Morale ardua e anche irritante. Ma secondo lo scrittore è la via per il vero lavoro utile, dando retta ai pochi veggenti, profeti o poeti, che han saputo presentire nell'uomo l'essere miracoloso, al tutto

sovrannaturale, e capace di aver concetto di Dio. Stefano Landi, che è morto nel febbraio 1972, concludeva a questo indeterminabile ottimismo. Ma bisogna che intanto s'impari quanto può e dunque deve valere, un uomo. E per tentare di darne un'idea egli ha scritto fino agli ultimi giorni. a.p.

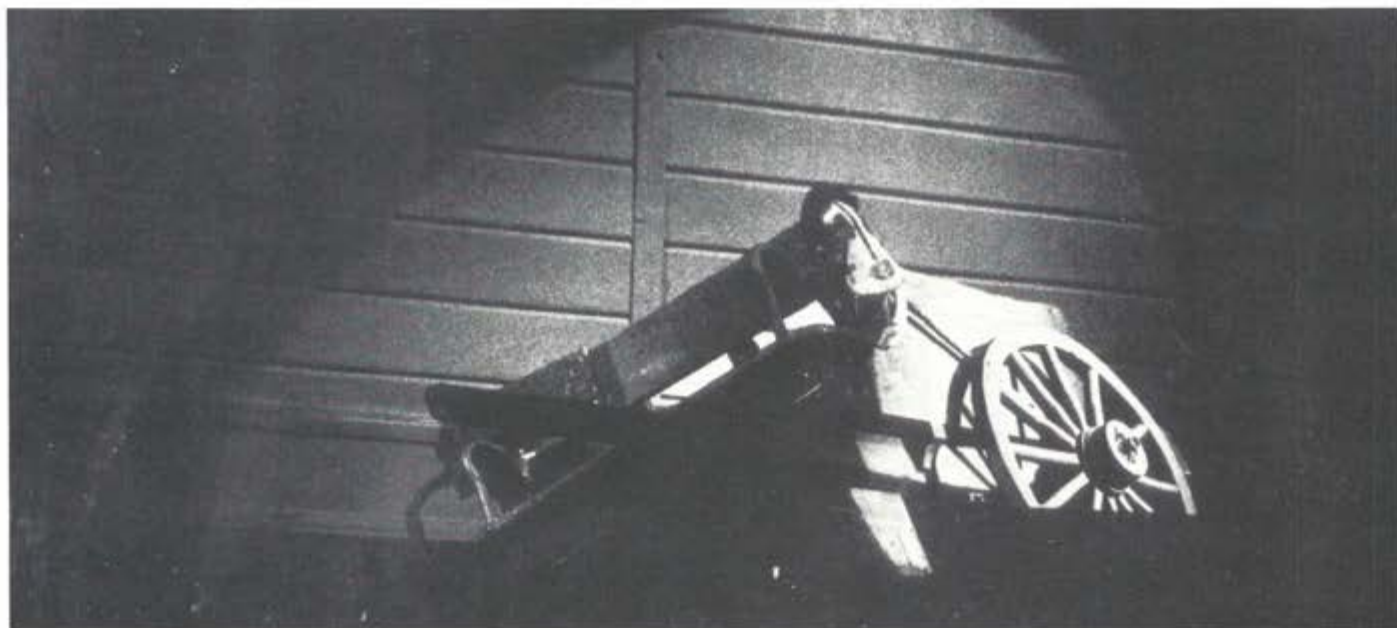
A pag. 56, Stefano Landi a cinquant'anni. A pag. 57 da sinistra a destra, Landi in un disegno del fratello Fausto e in un ritratto di Luigi Pirandello. A pag. 58 una foto che raccoglie quattro generazioni: Luigi Pirandello, il padre Stefano, il figlio Stefano e la primogenita di quest'ultimo Ninni. A pag. 59 un pastello di Fausto Pirandello del 1928. A pag. 60 dall'alto in basso a da sinistra a destra, Lietta Stefano e Fausto Pirandello in una foto del 1902; le famiglie Pirandello in villeggiatura a Soriano nel Cimino, 1908; Luigi Pirandello con i figli le nuore e nipoti; Luigi Pirandello con Antonietta e i figli in Sicilia, 1905.

STREHLER SU UNA REGIA PER LANDI

CARO STEFANO, ECCO COME TI METTO IN SCENA

Inverno 1953: Brecht non è ancora arrivato in via Rovello e il regista del Piccolo Teatro spiega a Landi come ha allestito Sacrilegio massimo.

GIORGIO STREHLER



Stefano carissimo!
Dirti che ti dovevo questa mia lettera è poco. Per quanto grande sia la tua umanità, difficilmente potrai scusarmi per questo mio silenzio, in un momento così importante. Questa sera, qui, solo, nel teatro, sento il bisogno di dirti che proprio anch'io non so come parlare. Scrivo da cane e tu di questo certo mi perdonerai. Ma sono tanto stanco e assolutamente non in pace. L'unico pensiero che mi aiuta è quello del lavoro compiuto e di quello che sto facendo con *Sacrilegio massimo*. Spero che quando tu lo vedrai — pur attraverso le inevitabili distorsioni della voce altrui, del pensiero altrui (il mio in questo caso), pur attraverso quelle deformazioni del testo in movimento e in suono — sentirai se non altro che il lavoro è stato fatto con amore, dedizione, rispetto e... buona volontà.

PERCHÈ SENZA DI TE

Ne sarai soddisfatto anche per la sostanza? È questo un interrogativo al quale non posso dare risposta. Ormai tutto sta coagulandosi e io comincio a non capirci più nulla. Ma mi pare che molto di quello che si voleva dire è stato detto. Ciò che non riesco, ciò che non riuscirà, ciò che resterà intenzione è imponderabile. I limiti inevitabili li vedrò purtroppo «dopo». Ti sarai domandato certo — e io debbo trovare una sincera ragione — perché ho voluto lavorare così in «solitudine» e non pregarti di starmi accanto. Vedi, Stefano, ci sono certi momenti in cui «purtroppo» bisogna essere soli, il più possibile liberi con se stessi. Davanti alle enormi difficoltà di *Sacrilegio massimo* — difficoltà di



ogni genere di cui tu, giustamente, forse non valuti appieno la realtà — ho sentito che era necessario chiudersi gli occhi e le orecchie e andare avanti sino in fondo con caparbià senza confronti, senza possibilità di deviazioni, di chiarificazioni perfino. Cercare e trovare tutto attraverso la meditazione e il lavoro concreto sul palcoscenico.

So l'aiuto che tu mi avresti dato e so a quanto ho rinunciato. So che forse così, qualcosa di «tuo» che poteva essere messo nell'interpretazione sfuggirà, non lo incontrerai, ma so anche che tutto ha una sua coerenza e che in definitiva questa coerenza è vicina a te. Tutto ciò, sia ben chiaro, soltanto perché io ho capito di... averti capito. Soltanto perché ho seguito questo lavoro fin dal primo giorno, attraverso il tuo lavoro, attraverso i nostri colloqui, le nostre lettere. Perché insomma ho sentito che il piano del lavoro era ormai definito e che quello che potevo sapere l'avevo saputo. Ora giudicherai tu. Ma accetta questa mia giustificazione — nella misura del possibile — nella sua onestà.

Ti parlerò a questo punto del testo. Credo di averlo modificato nel limite minimo indispensabile. Indispensabile: e già qui nasce il dubbio. Si dice «un taglio», si dice «un'altra parola» e si sa che in un testo «vero» tutto è necessario, ogni parola pesa al suo posto giusto. Ma una esperienza brutale di dieci anni mi suggerisce che talvolta un istinto teatrale, sul suono udito in una platea, sul rapporto di alcuni incontri, conta. Non mi sono abbandonato a questo «gusto», ho agito con attenzione.

DEPORTATI CLOWNS

Lo spettacolo dal punto di vista formale mi sembra riuscir bene. La scena è estremamente semplice, con un fondo di cielo tempestoso dipinto su tela iuta grossolana; un grande ponte in legno nel fondo, due pedane a destra e sinistra e una al centro, tutte collegate. Una specie di «sistema» teatrale semplice e funzionale con un che di rozzo e improvvisato ma tragico e severo al tempo stesso. Gli attori hanno costumi semplici e quasi realistici ma deformati quel tanto che occorre. Soprattutto, quando sono ostaggi, si avviluppano in coperte marrone scuro rossastro con righe gialle; e attraverso un procedimento diciamo logico e reale (hanno freddo e si imbacuccano nelle coperte assegnate) diventano quasi biblici. L'effetto non l'ho controllato ancora, naturalmente, ma mi pare che dovrebbe rendere chiaramente l'idea. I soldati e Sreda vestono impermeabili quasi neri, un poco lucidi, e ricordano precisamente i tedeschi senza però esserlo. Sreda sarà una specie di Von Stroheim prima maniera. Tenterò dei trucchi non realistici ma non so ancora cosa renderanno.

Quando gli attori recitano *I nostri bei vestiti* appaiono tutti sul praticabile in alto, vestiti con le camicie e i pantaloni dei deportati, stracciati a pezzetti ma con i visi colorati di farina, gli occhi cerchiati di blu e le labbra rosse. Una tragica parata di pagliacci vestiti da deportati. Poi recitano e finiscono per addobbarli con vestitazzi da operetta che per loro tuttavia (la penna dell'ussaro, lo stoffelius del padrino) diventano motivo di orgoglio e di morte.

La musica è tutta affidata alla percussione con campane, vibrafono, piatti, timpani, tamburi militari, estremamente suggestiva. Essa crea di volta in volta atmosfere reali e astratte.

La recitazione: ho trovato grandi, grandi difficoltà. Credo di averle superate in parte. Nel complesso sono abbastanza contento. Il prologo non ha trovato ancora il suo tono. Non sono ancora riuscito a dare la sensazione «religiosa» di questo gruppo di attori che aspetta di iniziare, che brucia quasi d'impazienza, e trovare un tono quasi «improvvisato» ai discorsi di Sreda e Davide e purtroppo sostituito e non prosastico. I cori sono buoni e così i movimenti mimici: sono certo che faranno un grande effetto e saranno pertinenti al testo.

CERTI TONI TUOI

Nella tua lettera a Paolo mi parli dei rapporti tra Sreda e Davide. E della tua paura che il tutto diventi il dramma di Davide. Che dirti? Sreda dice

Quando al Piccolo Teatro Landi ridiventò Pirandello

Il Piccolo Teatro della Città di Milano mise in scena, nella stagione 1952-53, *Sacrilegio massimo* di Stefano Landi (che in quell'occasione aveva deciso di riprendere il suo nome vero, Stefano Pirandello. Una decisione su cui in seguito ritornerà per riassumere lo pseudonimo consueto). La «prima», il 18 febbraio 1953, ebbe un esito contrastato. Quella notte stessa Paolo Grassi così telegrafava all'Autore: «Vive discussioni - ottime accoglienze - eccellente spettacolo. Attendiamo giudizi domani. Spiacentissimi tua assenza. Affettuosamente».

Il giudizio dei critici, l'indomani, fu anch'esso discorde, tra consensi, espressioni di stima e osservazioni negative. La tragedia di Landi, dolorosa e aspra, resse la scena ancora per qualche giorno, poi fu tolta e non più riproposta. Forse ci si avvide che il pubblico non accettava volentieri una riproposizione di un clima di crudeltà dal quale si era usciti da pochi anni. Ma soprattutto va ricordato che di lì a poco Strehler e Grassi, approfondendo la loro conoscenza dei testi di Bertold Brecht, cominceranno a rivolgere la loro prevalente attenzione al drammaturgo tedesco.

È probabile che le radicali tesi dibattute nel *Sacrilegio massimo*, accolte allora con difficoltà e forse da taluno erroneamente scambiate per una proposta di canoni morali d'ardua tollerabilità, oggi più giustamente verrebbero considerate nella rappresentazione visionaria — qual'era in effetti — di conflitti portati ai loro termini estremi tra opposte e inconciliabili strutture dello spirito, lì impersonate dall'uomo di lavoro e dall'uomo di conquista, per usare le definizioni stesse dell'Autore.

Hystrio pubblica una delle lettere sulla laboriosa definizione del testo e sulla messinscena della tragedia, intercorse tra Landi, Strehler e Grassi tra l'estate del 1952 e il febbraio 1953. Si tratta di una lettera di Strehler, non datata, ma sicuramente collocabile tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio 1953. □

tutto ciò che deve dire, e lo dice bene (nessuna paura per il monologo di Sreda. Me lo ricordo come l'hai letto tu. Certo che ho dovuto rallentarlo qua e là poiché è fondamentale per la comprensione del problema Sreda, ma ha mantenuto il suo carattere, come tu volevi). Ma non so fino a che punto esista la contrapposizione «perfetta» tra Davide e Sreda. Ho l'impressione che il tutto non corra su strade parallele o perlomeno che a un certo punto Davide diventi più importante, più emotivo, più vero. Una grande scena come quella della Madre e di lui, di cui sono soddisfatto, Sreda non ce l'ha. Ma da questo a dimenticare la tragedia Davide-Sreda, no. Credo che alla fine rimarrà più evidente il dramma di Davide, Davide contro Sreda, Da-

vide contro i suoi correligionari che credono ancora nei bei vestiti morali e patriottardi, ecc. ecc.. Ma questo ti dispiace? D'altronde non è questione di calcare di più certi particolari che altri. La tragedia stessa impone dei piani. Non so, caro Stefano. Su questo punto non so ancora.

Per quanto riguarda poi «certi» toni tuoi particolari, non preoccuparti. Sarai sempre in tempo per modificarli.

Per ora questo è tutto. Ti prometto una lunga lettera per domani, per dirti come vanno le cose. Per ora abbi ancora un poco di fiducia e vogliami soprattutto bene come io te ne voglio.

Un abbraccio forte, forte dal tuo Giorgio □

Tutte le sue opere drammatiche

Ecco l'elenco delle opere drammatiche di Stefano Landi, con i dati relativi alla loro prima rappresentazione e alla loro pubblicazione:

I bambini (Compagnia Teatro degli Italiani, Roma, maggio 1923; «Il Dramma» n. 358, 1941).

L'uccelliera (Teatro dell'Università, Roma, 12-5-1942; «Il Dramma» n. 365, 1941).

La casa a due piani (Compagnia Niccodemi, Roma, giugno 1923; «Commedia» n. 16, 1924).

Un padre ci vuole (Compagnia Tofano-Maltagliati-Cervi, Torino, 21-1-1936; «Scenario» n. 4, 1936); rielaborata col titolo *La scuola dei padri* (Compagnia Stabile, Trieste, 17-5-1955; «Scenario» n. 6, 1955); rielaborata nuovamente nel 1960 col titolo originario *Un padre ci vuole*, il nuovo testo è inedito.

Il falco d'argento (Compagnia della Commedia, Milano, 25-11-1938; «Il Dramma» n. 301, 1939).

L'innocenza di Coriolano (Compagnia A.G. Bragaglia, Roma, 12-1-1939; «Scenario» n. 15-16, 1952); rielaborata nel 1961, il nuovo testo è inedito.

Icaro (Compagnia A.G. Bragaglia, Roma, 10-6-1939, inedita).

In questo solo mondo (Compagnia Benassi-Carli, Roma, 1-12-1939; «Il Dramma» n. 417-418, 1944).

Prove d'amore (proibita dalla censura, poi con modifiche rappresentata dalla Compagnia del Teatro Eliseo, Genova, 8-5-1940; inedita e rifiutata dall'Autore).

Qui s'insegna a rubare (Teatro dell'Università, Roma, marzo 1941; «Scenario» n. 8, 1952).

Ciò che non si dice («Il Dramma» n. 361-362, 1941).

Un gradino più giù (Compagnia del Teatro nazionale del GUF Borboni-Randone, Milano, 12-5-1942; «Il Dramma» n. 380, 1942); rielaborata nel 1966, il nuovo testo è inedito.

Sacrilegio massimo (Compagnia del Piccolo Teatro, Milano, 18-2-1953; «Scenario» n. 3, 1953); rielaborata, il nuovo testo è inedito.

Visita di mattina (Compagnia del Teatro delle Novità, Milano, 29-11-1955; «Scenario» n. 12, 1955).

I monologhi per Paola Borboni, inediti: *Figli per voi* (recitato dall'attrice, Roma, 26-5-1955); *Fine di giornata* (recitato dall'attrice, Milano, maggio 1958); *Donna inviolata* (recitato dall'attrice, maggio 1962); *La voce della Terra* (recitato dall'attrice nel 1968).

Il Beniamino infelice (trasmesso dalla RAI-Terzo programma, con Volonghi-De Carmine-Del Prete, 4-3-1968; pubblicato in «Terzoprogramma» n. 1-2, 1971). □

A pag. 62, dall'alto in basso, il carretto dei comici di Ilse nei «Giganti della montagna» messi in scena da Strehler al Lirico di Milano, 1966 e nel 1958 allo Schauspielhaus di Düsseldorf.

INEDITI DI STEFANO LANDI

DIALOGHI DI ANIMALI

Discorsi di creature
sulla cattiveria umana

Stefano Landi scrisse i trentaquattro dialoghi di cui è composta la «suite» L'uomo cattivo (quando parla attraverso la bestia) a varie riprese. I primi uscirono sulle pagine de *Il mondo*, il giornale di Giovanni Amendola nel quale Landi lavorò nel 1922-'23. Altri furono scritti in seguito, fino agli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale.

In essi parlano bestie. «Ma non v'è traccia — ha detto lo stesso Autore — di favolistica tradizionale. Manca l'intento moraleggiante di ammaestrare con esempi probanti. La cura principale è stata quella della vivacità della rappresentazione. E tuttavia, nell'oggettività dell'impegno — quello di ritrarre la tendenza attuale a una costituzionale mancanza di pietà — si rivela il suo fondo saggistico. Sono tanti piccoli saggi su questa empietà o non-pietà: sulla cattiveria, insomma».

Affidata al puro dialogo, con l'abolizione di ogni didascalico ragguaglio, le brevi scene sono tenute sul filo di una sintesi estrema, prosciugato ogni nesso superfluo, per arrivare all'icasticità dell'apologo.

Alcuni di questi dialoghi furono trasmessi nel 1962 dal Terzo Programma della Rai, con la regia di Vittorio Sermonti, e l'anno seguente, in una nuova edizione con la regia di Luciano Mondolfo concorsero, sempre per la Rai, al Premio Italia. Ne pubblichiamo qui una nostra scelta. □

L'AVVISO
DELLA VOLPE

IL MERLO - La piccola volpe inseguita e poi le frotte degli inseguitori, quella dei cani e quella dei cavalli, bestie sempre più grosse, hanno la stessa lena. Da che entrarono in questa bella radura, pare proprio che si studino di mantener le distanze, per mostrare a noi merli, che stiamo a guardare, com'essi corrano bene tutti quanti. La caccia sarà lunga.

I MERLI - Lo spettacolo merita. La volpe vuole imbucarsi proprio nella forra che abbiamo qua sotto. Povera lei, con le vipere!

IL MERLO - La voglio avvisare. Volpe, volpe, oh disgraziata: arrestati! Se entri in questa forra scombini tutta una trama sonnolenta di vipere. Guai a chi vi capita in mezzo! Sono innumerevoli.

LA VOLPE - Grazie dell'avviso, merlo benigno. Dormono, le vipere?

IL MERLO - Ora dormono. Sono avvezze alla quiete. Ma che fai? T'accuci? Bada ai cani, poverina, che stanno per arrivarti addosso!

LA VOLPE - I cani, aspetta che siano un po' più vicini, e li avviso io. Voglio farli arrivare un po' più vicini! Ecco: alto là, cani, non si passa; corriamo in mezzo alle vipere, corriamo al nostro scempio!

IL MERLO - Oh volpe generosa! Avvisando i suoi nemici, li salva; ma essa intrepida s'è cacciata nel pericolo. No, volpe, no: mi fai mancare il respiro! Ma è già in salvo, e io quasi non credo ai miei occhi: eccola che riprende fiato di là dalla forra.

LE VIPERE - Chi va là? Che è stato? Qualcuno è passato su di noi.

LA VOLPE - Presto, presto, vipere, svegliatevi, salvatevi, poverine, dai cani che sopraggiungono! E voi cani, che fate? V'ho avvisati, dovevate fermarvi, fermarvi di colpo.

I CANI - Fermi tutti, addietro, non si passa! Ahi, c'incalziamo l'un l'altro. Ci si cozza, si rotola. Abbiamo svegliato e messo in fermento queste vipere velenose!

LE VIPERE - All'erta! Fuori tutte dai nidi!

I MERLI - Evviva, lo spettacolo merita.
LA VOLPE - Vedi, merlo, come saltano là in mezzo i poveri cani? Voglio mettermi a saltare anch'io, qua, per simpatia, e a gridare. Cani, cani, siamo fra le vipere, o fratelli; voi sì, ora vi siete fermati, ma gridatelo anche ai cavalli! Se no sarà la vostra rovina.

I CANI - Ha ragione la volpe; fermatevi, cavalli! Siamo fra le vipere!

I MERLI - Ma come mai i cavalli non si trat-

tennero a tempo? Eccoli in mezzo al parapiglia, sorpresi dall'arresto impensato. Tutti presi nella stessa pania, oh stolti! La forra si sta schiantando fra calci balzi stratte impennate.

I CANI - Le vipere sotto, con sibili vincoli e morsi e ora di sopra i cavalli, con questi calci durissimi. È la nostra fine.

I CAVALLI - Saltando, sgroppando, ah potissimo rompere il tumulto dei cani e delle frenetiche vipere. Ma già affanniamo, disperati.

LE VIPERE - Chi ci salva fra zoccoli e zanne? Siamo infrante, spezzate!

LA VOLPE - Ma che succede, amici? Non potevate passare di furia? Con un lancio eravate fuori di pericolo. O almeno fermatevi in tempo! E voi, vipere, non potevate sloggiare per un momento? Eppure v'avevo avvisati tutti, mi pare.

I MERLI - È vero, è vero: tu li avevi avvisati.

LA VOLPE - E che volete farci, o merli, se non seppero avvalersene? Piangano la loro schiocchezza; io feci più dell'obbligo mio, e mi basta che me lo riconosciate voi.

IMBROGLIONE

I PASSEROTTI - Che avviene? La notte non è quieta, benché la luna splenda sul bosco. Sentiamo nell'aria una misteriosa trama di guai, qualcuno la tesse, che veglia a tradimento.

L'USIGNUOLO - Oilà! Solo, solosolo, sono solo, o sposa! O amata! Forse il plenilunio ti tiene dietro i suoi cristalli?

I PASSEROTTI - È quel seccatore. Oh, tu, chiudi il becco: noi vogliamo dormire.

L'USIGNUOLO - Non aver timore, dolce cuore: il signore della placida notte sono io. Io li creo, e li dissolvo io, i suoi limpidi incanti.

I PASSEROTTI - Oh, tu, la notte è fatta per dormire.

L'USIGNUOLO - Muoviti, cara, vieni a me sicura: un viaggio meraviglioso, farai, attraverso le plaghe in cui si librano e veleggiano dolcemente i castelli, i laghi e le rupi, i cieli gremiti, i fuochi azzurri dei miei sogni; viaggerai nei miei domini, protetta dal mio canto che ti chiama.

I PASSEROTTI - Che dice? Che sta dicendo? È diventato padrone di tutto? Oh, oh, poveri noi, e come faremo, che è un pazzo riconosciuto?

L'USIGNUOLO - Ascolta, occhi d'amore: non sei tu una regina ricca in un giardino colmato dal sole? È del mio canto questo profumo nell'aria, e tu lo respiri; e così ho infuso tepore nella luce d'oro bianco di questo sole creato, e tu te ne bei. Ora t'illumino in verde questo gravido ramo che fruscia, lo senti?: sospira di contentezza, e ti sommuove il sangue. Dondola, dondola, ai chiari venticelli che si svagano sul prato: e lo vuoi il prato lassù, per saltellarci? Te lo mando! Splende sul mondo la mia letizia: non vedi come ogni foglia sta pulita e fiduciosa nella bella mattina? Vola dunque sicura, alucce allegre, vola a me, vola a me.

I PASSEROTTI - È giorno, è giorno: sveglia, pulizia, caffè.

L'USIGNUOLO - Non vuoi che il Sole ti scorga? Spicco la testa al gran Re! Ah, guarda: e il faccione si sbianca, si sbianca: guarda: è una luna morta, senz'una goccia di san-

gue, una buia luna. Affrettati, vieni.

I PASSEROTTI - Al tempo! È notte, è notte: buio pesto: a nanna.

L'USIGNUOLO - Non mi deludere ancora, gelide piume, bada a te! Un Re abbiamo ucciso! Sotto l'occhio suo, morto, il tuo giardino trema, appassisce, e già crepita tutto di rami secchi, di bacche, di foglie secche, si dissolve inaridito, sta per precipitare! Cerca rifugio da me! Or ora il bosco intero sarà un'onda di polverume greve e di sterpi, che s'arrovescherà con un orribile strido, e smotterà fumando giù pei fianchi della collina!

I PASSEROTTI - Fuggiamo, fuggiamo. Cacciamoci. Aiuto.

L'USIGNUOLO - Non hai avuto paura, e io t'amo di più, mente chiara. Vedi? Nulla s'è mosso. La luna splende sul bosco.

I PASSEROTTI - Al tempo: nulla s'è mosso, la luna splende sul bosco. Non c'è niente di vero in ciò che va dicendo costui: chiacchiere, parole a vanvera, sparla.

L'USIGNUOLO - O tu che ridi benevola, perché sei saggia, ridi pure di me, sposa mia. Fatte le mie prove, ora io ti volo accanto. Il latte delle pecore nere monta da valle a poco a poco e sommerge le pingui colline: e l'alba discende dal cielo; è una lenta levata, è una piana calata. Vicino al tuo il mio cuore, e sorgerà l'aurora.

I PASSEROTTI - Non è vero: è notte: la luna splende sul bosco. Oh, alla fine s'è azzittato. Imbroglione. Presuntuoso, senza coscienza e vanitoso, quante storie ha da inventare, per una cosa che tutti sbrigliano regolarmente com'è l'uso.



DEDIZIONE DI VERGINE

LA MOSCA - Non voglio restarci! Non voglio restarci!

IL RAGNO - Sta bonina, panciutella, che diamine! Ora t'imbriglio anche quest'aluccia e siamo a posto.

LA MOSCA - Assassino! Vigliacco! Aiuto! Sii buono, lasciami andare te ne supplico, usami questa carità.

IL RAGNO - Bisaccina succosa, tenerezza mia, non te n'aveva a male. Ora ci sei, e mi piaci. Sii buona tu. Uh, come mi piaci.

LA MOSCA - Non voglio non voglio non voglio. Schifoso! Aiuto!

IL RAGNO - Se gridi ancora un po' mi mandi in polvere. Non vedi che il povero ragno è asciutto asciutto, consumato dal desiderio?



E tu sei piena d'umore. Vedi che ora stai buona? Ti sei persuasa. Oh, dolce dolce, bella, tesoro mio: lasciami vedere come ci possiamo intendere.

LA MOSCA - Ahi, che dolore, ahi, che non lo posso sopportare, ahi, povera me, dove sono capitata!

IL RAGNO - Eh via, una piccola prova, c'è da strillare tanto? Bisogna che rafforzi un po' la legatura delle zampe. Me ne sarai grata, carina. Vedi quanto mi tocca lavorare? E tu, invece, di la verità, bighellona: dovunque ti posavi, proprio dovunque, succhia che ti succhia. Ti guardavo da un pezzo: vola qua, vola là, giornate sane; e a me gli occhi m'uscivano fuori della testa. Ma alla fine una visitina l'hai voluta fare anche al tuo povero innamorato. Oh sí, sei stata brava. E così, ora finalmente saremo a posto, voglio credere.

LA MOSCA - Ahi, ahi, no, no, caro, lasciami andare.

IL RAGNO - Smetto di nuovo, se piangi così. Le cose fatte per forza non mi garbano. Non potresti avere un po' di compiacenza? Io farò pianino pianino che nemmeno te ne accorgerai. Ascolta. Il povero ragno t'ha aspettata tanto, ha avuto questa fortuna e ora tu vorresti lasciarlo a bocca asciutta. Ti pare una cosa giusta? E poi rifletti: anche ammesso che ti lasciassi andar via, credi che resteresti libera come prima? Ormai ti sei compromessa, resteresti con le alucce invischiate, questo devi capirlo. L'imprudenza l'hai fatta! Vuoi che riprovi, di, col tuo benedetto?

LA MOSCA - Ohimé, se proprio fai piano piano...

IL RAGNO - Con vera delicatezza, abbi fiducia.

LA MOSCA - Ah! ah! Ma... ma è davvero delicato, di bocca soave. La mia rabbia se ne va a poco a poco. A poco a poco. Ero così irritata! E anche l'angoscia che m'opprimeva; in fin dei conti, è dolce.

LUMICINI LONTANI

IL CANE - Non c'è sonno più bello che quello di giorno, in mezzo alle mosche, alla pena di sentirne continua la molestia intorno, e, ogni po', quel sussulto. Rifarsi pacifico, ridormire, è ogni volta una felicità.

LA MOSCA - Se nessuno mi scacciasse mai da quei posticini dove mi trovo bene, obbligata a restarci fino alla noia e poi andarme-



ne a comodo, lemme lemme, che me ne farei delle mie ali? Queste sono la mia fortuna. Lo scampo, d'un balzo; e poi librami tranquilla. Non sentirei la mia fortuna.

IL CANE - Ma alla fine è troppo. Tu mi vuoi svegliare davvero. Provatvi un po' a venirmi a tiro di bocca.

LA MOSCA - Uh com'è bella la luce della finestra. Uh com'è bella la cornice dello scaffale. (Ma come si sta bene dietro l'orecchio del cane). Uh com'è bello girare intorno al lampadario.

IL CANE - Hai voglia di gironzolare così svagata. Io ti seguo con la coda dell'occhio.

LA MOSCA - Uh com'è bello posare sulla catena del lampadario. (Quasi mi sento dietro l'orecchio del cane, e sdilinquisco. No, non posso star posata se non lì, se non lì).

IL CANE - È volata via, la stupida. Ora potrò ridormire.

LA MOSCA - Uh com'è bello passeggiare sul pavimento davanti al muso del cane.

IL CANE - Il mondo è pieno di mosche. Basta aprire un occhio per vederne un'altra sul pavimento. Meno male che questa s'accontenta di succhiare per terra.

LA MOSCA - E ci dovrò stare un pezzo, così quieta, in mostra: che succhio la pietra del pavimento?

IL CANE - Pare una mosca quieta. Riproviamo a dormire.

LA MOSCA - Ci sono, ci sono. Oh come si sta bene dietro quest'orecchio di cane. Questa è la casa mia!

IL CANE - Ancora, nel ricordo, mi prude l'orecchio.

LA MOSCA - Tremo dalla felicità.

IL CANE - Ah maledetta, per un pelo non t'ho fatto la festa.

LA MOSCA - Uh com'è bella la luce della finestra. Uh com'è bello girare intorno al lampadario.

IL CANE - Già vedevo nel buio della notte, come un conforto, certi lumicini lontani. Così belli, a chi è lontano da casa, e trotterella per arrivarci. Ma, solo un attimo di sonno per volta!

LA MOSCA - Solo un attimo, a casa, e poi sempre volare.

IL CANE - E sarebbe tanto bello, invece, sapere due cose insieme, la notte coi lumicini e il giorno con la mosca, che si scambiano a vicenda un'ombra del proprio senso, e ne nasce un mondo dove tra chiaro e scuro girano mosche come lumicini, mentre il giorno diventa più bello, lontano come la notte. Ma quando il giorno s'avvicina, tutto lui, è finita. Quando sei sveglio, non c'è più che fare.

LA MOSCA - Sì, è una bella fortuna la mia.

Ora, col volare a mezz'aria, stringendo questi piccoli cerchi vacillanti, mi cullo nel sogno d'una casa mia che, quando ci poso, io ci possa restare. Ma la giornata non finisce mai.

LE GRIDA NELL'ARIA

LA CIVETTA - Il mio volo non fa rumore, non l'odono. E succede ch'io sopraggiungo inavvertita, nel silenzio com'era. Ma, anche, li sorprendo sempre con gli occhi chiusi. Di modo che non mi vedono neanche. Né mi vedono, né mi sentono.

IL GUFO - Lo stesso capita a me. È assodato che essi non sospettano nemmeno la nostra esistenza.

LA CIVETTA - È la mia rabbia! Perciò io talvolta grido e schiamazzo: per dir loro che esisto.

IL GUFO - Ma a che possono servire le tue grida? Non conoscendoti, chi sa che immagineranno.

LA CIVETTA - È vero. Forse dovrei lasciarne libero qualcuno, dopo averlo ghermito in silenzio dal nido mentre gli altri stavano con gli occhi chiusi; lasciarne libero uno che tornasse a raccontare chi sono io.

IL GUFO - Sarebbe l'unico mezzo di fargli capire la verità; ma non ti credo capace di metterlo in pratica. La faccenda andrà avanti così: quando tu ti sarai allontanata con la tua preda e gli altri riapriranno gli occhi nel nido, s'accorgeranno che uno di loro è scomparso misteriosamente, e crederanno chissà che cosa.

LA CIVETTA - Stupidi. Io non li chiudo mai, gli occhi! Li sbarro, li sforzo, sempre, anche quando, per la gran luce che c'è di giorno, non ci si vede.

IL GUFO - Di un po': e se fossero ciechi per natura?

LA CIVETTA - No, volontariamente si accecano, per non vedermi e poter così credere in alcunché di misterioso, che fa sparire di quando in quando qualcuno di loro. Ma pensa, pensa che ciò avviene nell'ora in cui, essendo scuro, ci si vede benissimo! Mi irritano, perché vogliono credere in un mistero per forza, mentre non ne avrebbero il diritto!

IL GUFO - Hai ragione. Infatti, sparissero quando la luce non si fa guardare! Noi sì, dobbiamo crederci al mistero, che dobbiamo ascoltare tutte quelle grida, quei trilli e canti nell'aria, i quali, appena la luce s'attenua e si comincia a vedere, cessano: e nessuno ne potrà mai scoprire la ragione e la causa prima.

SOGNI D'ESTATE

IL RAMARRO - Non c'è gusto a star fuori. Ancora non è stagione. Ah, l'estate! Per me non c'è altro bene. Tu, almeno puoi volare sempre. Volare è bello.

IL PASSERO - Volare adesso, non c'è scopo. Non si trova niente. D'estate, caro mio, allora si che ogni volatina t'arricchisce.



IL RAMARRO - Ben detto, t'arricchisce. Mi prometti che non ridi se ti confido una cosa? Sai perché sogno sempre l'estate? Perché l'estate, senti un po': volo. Volo anch'io.

IL PASSERO - Tu? Voli?

IL RAMARRO - Sì, davvero. Quando le pietre fanno caldo e mandano tanta luce che tu te la senti tremolare attorno: come se volassi. E non ti sembra anche d'avere una corona d'oro sulla testa? Allora non si pensa più a nulla.

IL PASSERO - Che felicità, davvero. I chicchi sono fatti, innumerevoli, e stanno lì fermi; come in un sogno.

IL RAMARRO - Si potrebbe dire: come tutto ciò ch'è nato dalla terra. Come tanti ramarri!

IL PASSERO - Non dire sciocchezze. Tu voli sopra le spighe e te le cimi senz'altra fatica che quella di volare.

IL RAMARRO - E la terra, sempre sporca e marciosa mentre fa, ora riposa pulita pulita. Tutti riposano, sospesi in un sogno.

IL PASSERO - Però, il volare è già una fatica.

IL RAMARRO - Una fatica? Ah no, non me lo dire!

IL PASSERO - Ma sì, caro mio. Per il caldo, e perché hai la pancia sempre piena.

IL RAMARRO - Fa come me: che allora non mangio più, m'estenuo, e tutto mi diventa possibile e agevole con l'immaginazione. Resto lì sulle pietre vampanti, e l'immaginare prende un vigore così chiaro e felice che m'appaga, come se compissi le belle cose che sogno di fare.

IL PASSERO - Ma il mio sogno d'estate, amico, è d'avere la pancia piena. D'averla e di sentirmela pesare.

IL RAMARRO - E questo ti pare un sogno?

IL PASSERO - Sicuro! È un bel sogno; perché ora non becco altro che fame.

IL RAMARRO - Il mio è di volare, e te l'ho detto: volo.

IL PASSERO - Voli, eh? M'immagino che soddisfazione!

IL RAMARRO - È una felicità. Io non mi sento più ramarro. Io sono quella luce vampante... che si sogna... in me: come un volo... e una corona d'oro.

IL PASSERO - E pazienza se costa un po'.

IL RAMARRO - Ma a me non costa nulla.

IL PASSERO - Nulla? Mi dicevi che non mangi più e t'estenui.

IL RAMARRO - Oh, e che cos'è? Mi costerebbe mangiare! Io volo, passero: non comprendi? Io volo, tutto luce: una vampa!

IL PASSERO - Voli, voli, ho capito. E allora beato te, dico io, che ci riesci senza fatica.

NUVOLE E FICHI

LO SCOIATTOLO - Vado a vedere perché quella foglia trema così.

IL GHIRO - E dimmi se da lì scorgi fichi.
LO SCOIATTOLO - Non dubitare. Olà! Olà!

IL GHIRO - Trovati?

LO SCOIATTOLO - Vieni a vedere! Un calabrone ha dato in una ragna. Come si dibatte! Sfascia tutto: e il ragno si tira da parte impaurito. Bravo calabrone!

IL GHIRO - Ma fichi ce n'è?

LO SCOIATTOLO - Riesce, è riuscito a staccarsi: evviva! Ma cade giù, avviluppato sempre in un'ala. E il ragno scende filando: non ci vorrebbe rinunciare. Che bellezza! Ma è inutile che ti muova ora, ghiro mio: non c'è più nulla da vedere; dovevi spicciarti. Vengo io da te.

IL GHIRO - Non c'erano fichi, no, eh?

LO SCOIATTOLO - Dove? Ah, i fichi per te. Chi ci ha pensato più?

IL GHIRO - T'avevo detto di guardare. Ma se c'erano li avresti veduti: dunque non c'erano. Pazienza.

LO SCOIATTOLO - Invece, forse sì: ma non ci potevo badare. Ora ci torno. Uh, quanta buona roba! Uh, mangia che ti mangia!

IL GHIRO - Erano lì, e tu perdevi il tempo col ragno e il calabrone! Ora sì che mi muovo. Ma dove sono i fichi?

LO SCOIATTOLO - Ah già, i fichi. Non lo so, ghiro. Queste sono noci per me: non le avevo viste prima. E te ne sono riconoscente, perché le ho trovate proprio in grazia delle tue insistenze.

IL GHIRO - Ma come? Nemmeno le tue noci avevi visto? Ma che bestia sei tu? E ora che fai, dove vai?

LO SCOIATTOLO - Corro in cima a vedere se è nuvoloso o sereno. Tornerò a mangiare se me ne ricordo.

IL GHIRO - Io non lo capisco. Maleducato! Guarda se m'ha chiesto scusa, dopo avermi fatto fare tanta strada inutile.

LO SCOIATTOLO - Ghiro, ghiro mio: vieni, vieni.

IL GHIRO - Dove? a che fare? Se ci son fichi, vengo: muovermi senza scopo, non mi piace.

LO SCOIATTOLO - Si vede una nuvola rosa frangiata d'oro, bellissima.

IL GHIRO - Và in malora, pezzo d'imbroglione, tu e la nuvola frangiata. Via, scendi, che mi dà uggia, vedere come perdi il tempo con quel musetto puntato in aria: stessi almeno a mangiarti le tue noci!

LO SCOIATTOLO - Ah, ghiro mio, perché non sei voluto venire? Dovevano esserci anche tanti fichi, lassù: belli fatti, grossi e scoppianti. Mi pare. Ora che ci penso, li vedo: tutti lì. Davvero ti dico.

IL GHIRO - E non me l'hai detto subito? Ma lascia le scuse: dimmi dove. Dov'eri tu, quando li hai visti.

LO SCOIATTOLO - Dov'ero io? Quando? Ah, quando ho visto la nuvola.

IL GHIRO - Io dico quando hai visto i fichi! I fichi! Ti prego.

LO SCOIATTOLO - Mi dispiace sinceramente, ghiro, ma, proprio non ricordo. Perché, perché non sei venuto a guardare la bella nuvola? Hai perduto uno spettacolo sublime.



IL GHIRO - Lo so io quello che ho perduto, maledetta la mia sorte.

L'ASSISTENZA DEL CANE ALLA LEPRE

IL LEPRE - Che cosa vuoi? Qui a casa mia.
IL FURETTO - Fuori! fuori! E non fare resistenza alla forza.

IL LEPRE - La forza? Ma io... Ah! Che modi sono questi? No, morsi non ne voglio.

IL FURETTO - Ah non ne vuoi? E allora sbrighati. La giustizia ti attende.

IL LEPRE - Ma io... Ah ah, basta! C'è da impazzire: vado.

IL FURETTO - Ce n'è voluto per stanare quest'imbecille.

IL LEPRE - Quanto sole! Che cosa sono questi due scoppi forti? Ahimé, perché sto facendo una capriola? perché non posso rimettermi in piedi?

IL CANE - Datti pace. Accetta con rassegnazione che io ti porti dove ti debbo portare.

IL LEPRE - Che vuoi da me? Non mordermi anche tu, ti prego. Non potrei più andarmene via.

IL CANE - Andartene via? Fermo, anzi! fermo: o stringo. Se stai fermo, tutto ti andrà bene.

IL LEPRE - Oh sei veramente buono. Che dolce bocca hai tu. Il tepore della tua bocca mi conforta.



IL CANE - Ehi ehi, sta buono! Bravo: così. Bisogna sopportare, che diamine.

IL LEPRE - Non so io stesso perché il mio corpo fa di questi guizzi.

IL CANE - Guizza pure finché ti pare, io ti compatisco. (Ogni volta m'empio la gola di sangue, delizioso).

IL LEPRE - Ahimé, chi mi ha afferrato? Non mi lasciare, bocca dolcissima! Ho freddo, ho paura.

IL CANE - Caro mio, l'assistenza del confortatore dura fino al punto di consegnarti al boia. Il resto, poi, ognuno se lo spaccia da sé.

COMPAGNIA

L'AVVOLTOIO - Ho scoperto che in fondo è un godimento in più, questa attesa, di cui alla prima m'ero tanto irritato.

IL CAMELLO - Mi fa paura quel grosso uccello che è qui da due giorni, da che la carovana mi lasciò solo nel deserto divenuto troppo forte e vasto per me.

L'AVVOLTOIO - A giudicare da come tremo, prima del tramonto del sole potrò sfamarmi.

IL CAMELLO - Ieri, che potevo ancora trascinarci per qualche passo, mi lasciava fare: e non appena mi vedeva ricadere stremato e capiva che non mi sarei potuto più muovere per un pezzo, si levava starnazzando e ripigliava la distanza, quella stessa da cui mi vegliava prima.

L'AVVOLTOIO - Mi pare il momento di fare un altro piccolo sbalzo in avanti, come per distrazione.

IL CAMELLO - Ecco, e invece da questa mattina mi s'accosta sempre di più, così un po' per volta: un salto, e resta fermo. Passa qualche ora, e la distanza tra noi mi diviene a poco a poco una cosa nota e che sta bene così, io mi ci abituo e mi piace: all'improvviso esso ne toglie un pezzo, e fa una distanza nuova, più corta, che da principio mi fa battere il cuore. Non mi ha mai parlato. Non mi guarda nemmeno.

L'AVVOLTOIO - Comincerò, credo, dalla pancia. No, forse prima dagli occhi.

IL CAMELLO - E tuttavia avverto che pensa a me. A me di continuo, e con molta forza.

L'AVVOLTOIO - Prima dagli occhi: ho deciso.

IL CAMELLO - Questa notte, che non potevo vederlo ma ne sentivo la presenza vicino, è stato per me come un sogno. Un sogno che non mi lasciava. E così credo d'esser io per lui, il suo sogno; poiché non mi guarda.

L'AVVOLTOIO - Ma perché prima dagli occhi? No, no: prima frugargli un po' nella pancia, ma senza toccar quasi nulla: come una preparazione del gusto; e poi gli occhi.

IL CAMELLO - Ma la mia paura è sciocca. Se non ci fosse, io sarei affatto solo, e perfino i miei sogni sarebbero di solitudine.

L'AVVOLTOIO - Vorrò mettermi a spilluzicare adagio, assaporando ogni minuzzolo. Ma anche qualche buona strappata a becco pieno.

IL CAMELLO - E se esso, che vola e potrebbe ritrovare dove volesse tanti altri suoi compagni, pure indugia solitario con me, ciò forse vuol dire ch'io dovevo ancora imparare questa buona cosa: che non è da disperare nemmeno quando vedi allontanarsi per



sempre da te la carovana dei tuoi cari simili; perché da un ignoto ti verrà ancora un po' di compagnia. Quella compagnia, sia pure, che ti può dare un ignoto, senza uno sguardo, senza una parola; ma di pensiero e di presenza. E in te diventa un sogno, che ti riconduce fra le immagini dell'oasi, l'acqua, le ombre dei compagni e della madre.

L'AVVOLTOIO - Ora agita e dibatte il lungo collo, apre, allunga i labbri fessi, tenta di sprangare con l'esili zampe: e sembra rinvenuto.

IL CAMELLO - Comprendo, e sono felice. Ma guardami, guardami, grosso uccello, compagno mio, dimmi una parola!

L'AVVOLTOIO - Mi chiama: sta tirando le cuoia. Ora vengo, caro, ora vengo, ora vengo.

LE SORPRESE DEL MARE

DELFINO - Attenti alle reti!

I DELFINI - Dove sono le reti? Fermi tutti: le reti.

DELFINO - Ma no, non ci sono: dicevo di stare attenti.

I DELFINI - Eh, seccatore: c'è con noi il pescecane, possiamo andar sicuri! Onda rionda, Chi sta lo porta via, Balzale in groppa! Facci la lorra! Onda onda mia, T'insegno l'allegria! Suvvia: gara di colpi di coda, gara di capriole; il più vecchio è giudice; macché: il più vecchio vuol stare in gara, vuol vincere! Evviva il più vecchio, evviva noi.

DELFINO - Oh, una barchetta: che solletico mi sento.

I DELFINI - Evviva la barchetta, addosso alla barchetta, ruzziamo con la barchetta. O caro pescecane, vedrai che divertimento questa volta: vieni a sollazzarti anche tu con la barchetta.

IL PESCECANE - Divertitevi voi; io non ci ho gusto con quella roba, mi guardo il muso, io.

I DELFINI - Ma no, ma allora non lo sai, ma che muso: ci si va sotto con la groppa, ecco la bellezza del gioco, e gli si fa la tempesta: quella salta con noi ma ricasca giù tutta buffa e allora si vede la differenza! E gli omini si difendono coi remi e si giostra e gli si fa una bella baraonda da tutte le parti e un fracasso col mare da gonfiarti di gioia. Ohé, sotto! sotto! ha detto che vuol vedere! Io di qua, tu di là; evviva, evviva, c'è riuscito il più vecchio. Non riuscì mai così bene: l'ha capovolta

addirittura. Ah, come ci si ricrea, che scialo, che festa, che baldoria.

IL PESCECANE - Che buoni bocconi.

I DELFINI - Ma no, ma che fai? Oh, perché, pescecane? Erano così divertenti, aggrappati a quella chiglia in aria!

DELFINO - Vi volevo avvertire, che queste chiasse vanno messe su fra noi, quando non ci sono estranei, che non capiscono il gioco. I DELFINI - È vero: così non c'è più gusto, pescecane. Tutta l'acqua è sporca di sangue. Tu non ti dovevi approfittare, scusa. Ora noi, vedi, ognuno ha addosso una gran malinconia e quelli s'allontanano già mogli mogli.

IL PESCECANE - Uh, quante storie: come se la colpa fosse mia, come se anzi io non avessi detto che il gioco delle barchette non mi piaceva. Vostra la pensata, vostra la bella azione di buttare a mare quei poverini, vergognatevi.

I DELFINI - Ma noi facevamo per chiasso. IL PESCECANE - Che innocenza! Senza riflettere che gli omini in acqua affogano. Vergognatevi, ho detto, delinquenti.

I DELFINI - È vero, ha ragione. Siamo mortificati, non ci avevamo pensato.

IL PESCECANE - Suvvia, così contriti, mi fate ridere. Siamo tutti peccatori. Schiocchezze, rimettetevi a scherzare.

I DELFINI - Ma perché tu sei senza rimorsi, se il male l'hai fatto anche tu?

IL PESCECANE - Perché io non l'ho fatto per divertimento, stupidoni; io non sono un pesce allegro come voi.



LA CARITÀ

LA CICALA - Olà, olà, trallalà, il più bel chicco datelo qua! Sbrigati, carissima, che ne ho bisogno estremo! Per compenso olà olà, ti dò spettacolo della voluttà, con cui me lo voglio pappà.

LA FORMICA - Un chicco? da me? con queste arie? ridendo?

LA CICALA - Guarda meglio, formica, e vedrai in che stato mi trovo. Ma io non ci bado: olà, trallalà, allegra comà. Ho paura solo di pigliare una stecca.

LA FORMICA - Brava. Ma vedi d'andarli a fare a un altro, questi discorsi. Io non ho tempo.

LA CICALA - Evviva, formica, non ti mettere in quantunque con me, che ci conosciamo: t'ho fatto ballare tutta l'estate. Finché ho potuto, ho cantato; un chiccolino ora me lo merito. Senti che ti dico: ce lo giochiamo. No? Allora vuoi che te lo chieda per carità, con appropriati lamenti? Sentirai che bellez-

za, che cantatina.

LA FORMICA - Passa via.

LA CICALA - A potere. Non lo vedi che se provo a spicciare i passi, persa da un lato come sono, mi metto a strusciare circoletti? Non ho più forza.

LA FORMICA - Ma quella di cantare, sì, eh? Saresti pronta!

LA CICALA - Vedo che non apprezzi l'estro, non gradisci lo scherzo. Eppure, guarda come mi rizzo sulle zampette di dietro e annaspo con queste altre attorno alla testa: così imbalordita che scambio i movimenti e m'impiccio. Non pare buffo? E ridi, dunque! Che ci vuole, per farti ridere?

LA FORMICA - Ho detto, passa via.

LA CICALA - Trallalà, scierità. Ho capito che debbo chiedere proprio con la voce della fame. Ah, formica! Invece d'allietarti un po', vuoi che ti muova a pena; e me, invece d'esaltarmi raccogliendo le forze per farti qualche giochetto, avvilmirti, avvilmirti nel fondo della mia miseria. E sia: guarda come piango. Un chicco per carità a questa povera affamata!

LA FORMICA - Ora va meglio, ora cominciamo a ragionare.

LA CICALA - Va meglio? posso sperare? Oh, cara benefattrice, un chicco per carità a questa povera affamata!

LA FORMICA - Così si ragiona! Ora, eh?, ora piangi, ora mi chiedi un chicco per carità, tormentatrice! Dopo che ti sei spassata per tutta l'estate a tritarmi le zampe e la testa col tuo strido frenetico. Uno struggimento, una smania: dover lavorare mentre m'assordivi e mi facevi vaneggiare e quaggiù la polvere s'era messa in brio, ballava e scoppiava e io perdeva la direzione. Avrei potuto raccogliere il doppio!

LA CICALA - Davvero la polvere s'era messa in brio?

LA FORMICA - Come? come? Te ne compiaci? Oh, bestie di tutta la terra, venite a vedere! Pare consolata! Non tira più il fiato e se ne compiace. Almeno te ne pentissi!

LA CICALA - Zitta, zitta un momento; dimmi: davvero t'ho impedito di raccogliere il doppio?

LA FORMICA - Tanta sfacciataggine passa il segno. Ma voglio ricordarti quando un po' di carità te la chiedevo io, quando ti gridavo: smetti: e tu facevi peggio. Passa via, passa via.

LA CICALA - Ah, sono contenta. Mi gridavi di smettere? Non t'udivo. Sono proprio contenta. Ti facevo perdere la direzione, eh? E la polvere s'era messa in brio! Se l'avessi saputo prima, chi sa, forse avrei cantato meglio; ma non si può dire. Grazie del chicco, formica; non ne ho più bisogno.

LA FORMICA - Non credo alle mie orecchie. Non vuoi più il chicco?

LA CICALA - Trallalà, via di qua, via di qua.

LA FORMICA - E sei contenta del male che hai fatto?

LA CICALA - La testa mi si perde, ho gli occhi bui; mi rizzo e annaspo. Olà, olà, raggiungi dunque un effetto, di qualità, di qualità.

LA FORMICA - È schiattata. Ma pigliandosi il gusto, soperchiatrice fino all'ultimo, di sommuovermi dentro dubbi e contrasti: io che debbo starmene tranquilla, pensando agli affari miei. Come sia, ora si rifiata; e io posso dire, cicala, e dirò a tutti, che se me lo chiedevi con le debite forme, un chicco non te l'avrei negato.

IL MONDO C'È FINO ALL'ULTIMO

IL GATTO - Vediamo ora se ti moverai più, cuscinetto.

IL TOPO - Muoversi ora? Non ci provo neppure; anzi più mi fai male e più sto quieto, come se non dicessero a me. La regola è questa.

IL GATTO - La sai lunga, eh? E ora che mi ripiglio le mie unghie?

IL TOPO - Anche ora non si fiata: come se le cose fossero al punto di prima. Pazienza, ci vuole.

IL GATTO - Ma io ti voglio aiutare con una spinterella, prova, un'amichevole spinterella.

IL TOPO - E io non la sento. Prudenza, ci vuole. Da me, da me stesso mi deve venir l'aiuto. La regola è questa.

IL GATTO - Non m'irritare o ti rifaccio in corpo le unghie. Voglio vederti muovere! Mi piace che tu spera. Suvvia, spera, bellino, spera: scommetto che a rotolare un pocolino così, di qua e di là, la speranza ti rinasce. Ti garba la morbidezza delle mie zampette?

IL TOPO - Quante cose vuoi sapere. La morbidezza è una buona cosa, ma io aspetto di meglio.

IL GATTO - Lo so che cosa aspetti: una spinta sbagliata.

IL TOPO - Questa! Aria!

IL GATTO - Terra! Sciocco: ti posso contare i passi e ripigliarti appena vedo che ne sciogli uno di più.

IL TOPO - Non è detto che debba andar sempre così.

IL GATTO - Credi a me, che è detto. Da quando sono gatto, non m'è sfuggito un topo.

IL TOPO - Sarà, ma da quando sono topo l'ho scampata da venti gatti. Ben per questo ho una certa età.

IL GATTO - E ti senti il più esperto? Bada che se mi provochi, faccio il boccone subito.

IL TOPO - Mi parevi più sicuro di te.

IL GATTO - Ti parevo, eh? Ma io non te l'avevo detto. Io non lo dico mai, d'esser sicuro: e perché dirlo, infatti? Tutt'altro che sicuro: per precauzione ora ti piglio in bocca e ti poso in quest'altro bel posticino. Eh? che ne dici? Non ci si sta meglio?

IL TOPO - Hai ragione che non ti fidi; e mi piaci. La certezza, caro mio, è da sciocchi. Si vede che la pensiamo allo stesso modo.

IL GATTO - Siamo due veri tipacci, l'uno più furbo dell'altro.

IL TOPO - L'uno più vecchio dell'altro, direi. È inutile che mi spingi, non mi muovo. Fa pure il boccone, non mi muovo.

IL GATTO - Accetto un momento di riposo. Non stavamo ragionando della certezza, che è da sciocchi?

IL TOPO - È vero. Mentre una ragionevole fiducia, dico io, quella sì che va coltivata.

IL GATTO - Io distinguo. Va coltivata la ragionevole fiducia da chi butta via in cambio una certezza che pur potrebbe avere: ed è il caso mio. Io sono certo che potrò mangiarti, ma per segno d'eleganza, di buon gusto so-praffino, mi piace dire: credo, credo che ti mangerò. Ma la tua fiducia è quella miserella di chi non può presumere di più, tu puoi dire soltanto: spero, ho un filo di speranza

Fausto Pirandello pittore da riscoprire



Abbiamo voluto che in questo dossier su Stefano Pirandello figurassero anche immagini dell'opera del fratello Fausto, pittore di rilievo del Novecento italiano, di cui si è inaugurata, nel giugno scorso, un'ampia retrospettiva a Macerata.

Le mostre antologiche di Fausto Pirandello (1899-1975), sia pure non frequenti, non sono mancate. Si ricordano quella della Galleria nazionale d'Arte moderna di Roma curata da Bruno Mantura (1976-77); quella al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1982 con testi in catalogo di Mascherpa e D'Amico (poi alla Civica galleria d'Arte moderna di Palermo); quella infine di opere su carta alla Sala regia di Palazzo Venezia in Roma, a cura di Appella e D'Amico, nel 1986 (ripetuta al Pac di Milano).

Alla mostra romana del '76 emerse per la prima volta un gruppo di tele dipinte dal '23 in poi che rimetteva in causa gli esordi già datati dell'esperienza parigina (1928).

Proprio quelle tele davano un fondamento tutto italiano a una pittura che l'incontro con il clima europeo avrebbe chiarito a se stessa. La mostra ferrarese ampliava il raggio delle opere tarde ed aggiungeva un'articolata scelta di disegni che rivelavano ulteriori sfaccettature di una personalità già tutt'altro che facile. La mostra di Palazzo Venezia mostrava infine tutta la complessità del percorso pirandelliano, la densità dei contenuti e le implicazioni formali, pur limitandosi alle sole opere su carta.

Muovendo da queste premesse, la rassegna di Palazzo Ricci a Macerata, a cura di Giuseppe Appella e Guido Giuffrè, ripercorreva l'itinerario pirandelliano, tenendo conto sia dell'accresciuta conoscenza dell'artista, sia dei numerosi inediti: più di cento dipinti di cui quasi quaranta mai esposti, o esposti soltanto in tempi remoti, e centoquindici tra pastelli e disegni, tra cui trentacinque inediti, presentati in catalogo da De Luca. D.R.

di scamparmela: e allora ti vorrei domandare spietatamente questa fiducia in che la riponi, poverino. Nei tuoi mezzi? Messi a paragone coi miei? No, credo. Nella tua abilità? Nella tua esperienza? Via, via: lasciami ridere sotto i baffi.

IL TOPO - Ridi pure. Dunque, a filo di logica, la mia ragionevole fiducia sarebbe piuttosto irragionevole.

IL GATTO - Le conseguenze le stai tirando tu.

IL TOPO - E secondo te, per essere ragionevole, dovrei ridurmi affatto disperato.

IL GATTO - Ma sì, caro: e non secondo me, ma a come stanno le cose. E non so che aspetti.

IL TOPO - Mi fai fare tre passettini, per riflettere un po' più libero?

IL GATTO - Tre, sì. La situazione gli si sta chiarendo; il mio cuore si prepara alla gioia della sua disperazione. Passettini, ancora due, se vuoi. Ecco. Suvvia, spera, bellino, spera, fammi vedere come fai. Ah, come me la godo! E avvisami, quando la dispe-

razione ti scoppia nel sangue e te lo secca.

IL TOPO - Aria! T'informerò da quel buchetto. Accidenti alla coda: se non avevo tanta coda, te l'avrei già fatta in barba.

IL GATTO - Ma davvero? «accidenti alla coda!» Oh, come mi fai divertire. Di: e s'io avessi voluto riacchiuffarti proprio per la coda? Attento al cuore, ascoltatelo: e vedrai che ora la disperazione comincerà a pigliarti a poco a poco: principiando dalla coda. Ci siamo, topo! Ci siamo: arrenditi alla disperazione, che è il tuo stato: non hai più scampo!

IL TOPO - Le tue unghie non sono tutto il mondo.

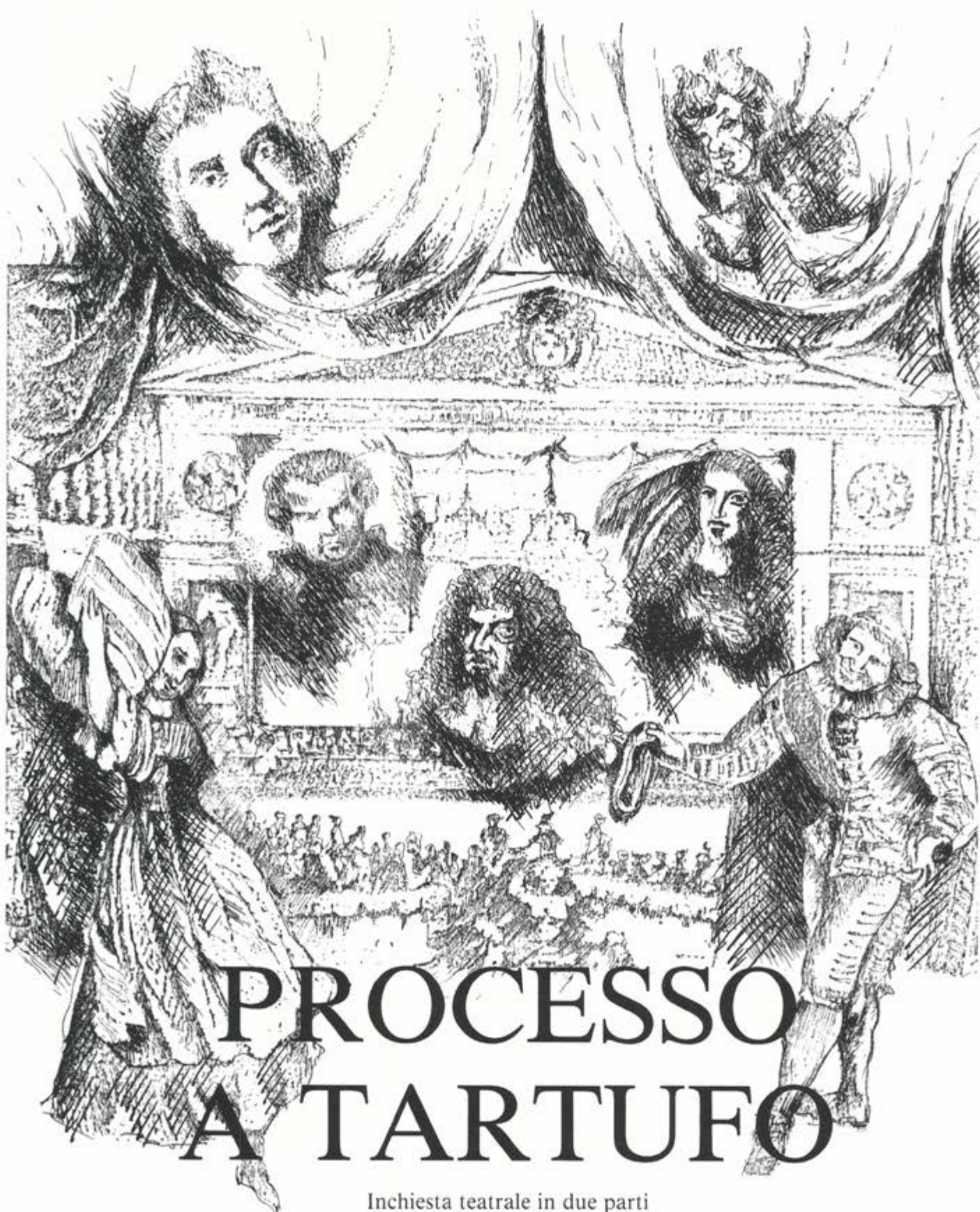
IL GATTO - Per te, sì.

IL TOPO - No. Se capitasse un cane!

IL GATTO - Idiota, eccoti il cane. Ma mi fa rabbia, che è crepato senza crederci. □

A pag. 64, Stefano Landi. In questa pagina, «Bagnanti» di Fausto Pirandello, 1929.

LA COMMEDIA PREMIATA AL VALLECORSI 1990



PROCESSO A TARTUFO

Inchiesta teatrale in due parti
di SERGIO RAGNI

PERSONAGGI

ARETE, giudice
 DORANDO, giudice ausiliare
 DORINA, serva di Orgon
 CLEANTE, cognato di Orgon
 ORGON, agiato borghese
 ELMIRA, moglie di Orgon
 DAMIS, figlio di Orgon
 LORENZO, servo di Tartufo
 Un usciere che non parla

PRIMA PARTE

La scena rappresenta un ufficio di tribunale del XVII secolo: una sala severa, con un tavolo per il giudice al centro, uno più piccolo su un lato per il suo ausiliare; vicino a questo pende il cordone di un campanello per chiamare l'usciere. Due finestre sul fondo; armadi scuri alle pareti, alcune sedie. Sui lati, almeno due porte, una dalla quale entrano i testimoni, una per i giudici e il personale del tribunale.

lievo. Voi siete giovane, agli inizi di questa difficile carriera, e credete di poter procedere più speditamente in essa facendovi interprete — non voglio approfondire se su richiesta diretta o spontaneamente — di certi interessi e desideri di... diciamo delle alte sfere. (*L'ausiliare sta per replicare*) È una vostra scelta, non voglio discuterla, ma ho capito benissimo, mio giovane amico, che questo caso non è delicato per la legge ma, appunto, per le alte sfere, alle quali serve quindi il prestigio, che troppo benignamente mi attribuite, per dare importanza a una cosa che di per sé è lungi dall'averla... Alle corte: avete certo letto attentamente gli atti, cioè soprattutto il ponderoso verbale del signor Arbate... Vi chiedo: che reato ha commesso questo Tartufo? Ha tentato di sedurre la moglie del suo benefattore. C'è stato adulterio?

AUSILIARE - No.

GIUDICE - Allora?

AUSILIARE - Ha raggirato Orgon fino a ridurlo in completa soggezione, ottenendone la donazione di tutti i beni.

GIUDICE - La donazione è automaticamente nulla per l'ingratitude dimostrata dal beneficiario.

AUSILIARE - Ha convinto Orgon a promettergli in moglie la figlia contro la volontà della giovane.

GIUDICE - Che c'è di strano? Succede tutti i giorni... Potete forse trovarlo increscioso, ma non è cosa che ci riguarda.

AUSILIARE - Sfruttando questa soggezione ha convinto Orgon a consegnargli una cassetta dal contenuto pericoloso, documenti politicamente compromettenti, affidatigli da un amico costretto a fuggire all'estero. Quando Orgon ha finalmente aperto gli occhi sulla ipocrisia di Tartufo e l'ha cacciato di casa, questi l'ha usata per denunciare Orgon rischiando di farlo arrestare per tradimento!

GIUDICE - Attento Dorando! Vi ricordo che è dovere di ogni buon cittadino denunciare i reati di cui viene a conoscenza. Tra l'altro

la cosa è molto gradita in alto loco. Se questo poi vuol dire tradire la fiducia di un amico, la cosa riguarda la morale non la legge. Evidentemente, quando nelle mie lezioni mi affannavo a spiegarne la differenza non dovevo essere troppo chiaro. (*L'ausiliare demoralizzato tace*) Sentite Dorando, proprio perché siete voi — e anche, lo confesso, perché non vedo la ragione di irritare senza motivo chi ci comanda — non archivio subito il caso e vado invece avanti per verificare se, caso mai, Tartufo si sia reso colpevole di truffa ai danni di Orgon, anche se la cosa mi pare assai poco probabile. Non credo ci vorrà molto per appurarlo. Se anche questo reato si dimostrerà inesistente deciderò immediatamente l'archiviazione. Sono tutti presenti i testimoni?

AUSILIARE - Debbono ancora arrivare Orgon e la moglie Elmira.

GIUDICE - Ma sono i due più importanti! AUSILIARE - Sembra che Orgon sia stato molto provato da questa vicenda e non si senta troppo bene. Gli altri familiari hanno assicurato che arriverà al più presto.

GIUDICE - Speriamo. Chi è presente dunque?

AUSILIARE - La serva Dorina, il cognato Cleante, i figli Damis e Marianna e il fidanzato di Marianna, Valerio. (*Pausa*) Dimenticavo: la madre di Orgon, signora Pernella rifiuta anch'essa, per gli stessi motivi di Tartufo, di venire a testimoniare in tribunale, ma ha inviato una lettera che è allegata agli atti.

GIUDICE - Vediamo. (*Prende la lettera dal fascicolo e la scorre divertito*) Beh, è una predica, ma molto colorita e con dei ritratti efficacissimi!

AUSILIARE - Signor giudice, è anche lei imbevuta di Tartufo: si tratta di una testimonianza assolutamente tendenziosa.

GIUDICE - Tutte le testimonianze lo sono. È chiaro che il resto della famiglia odia invece Tartufo.

AUSILIARE - Per buone ragioni.

GIUDICE - È da vedere che siano buone anche per la legge. Sentiamo intanto cosa dice la signora Pernella dei nostri testimoni. (*Legge*) Dorina: «Molto impertinente e dalla lingua troppo lunga, si impiccchia di tutto e su tutto vuol dire la sua». Damis: «Uno sciocco; l'ho detto mille volte a mio figlio, suo padre, che sta prendendo un'aria da cattivo soggetto e che non gli darà che dispiaceri». Elmira, poi! «La sua condotta è cattiva in tutto, quando invece dovrebbe dare il buon esempio ai figli. La loro defunta madre» — già, Elmira è la seconda moglie di Orgon — «la loro defunta madre si comportava molto meglio. È una spendacciona, va vestita come una principessa, e chi vuol piacere solo al marito non ha bisogno di tanta eleganza». Cleante: «Fossi mio figlio lo pregherei di non venire più in casa: predica incessantemente massime di vita che le persone perbene non debbono seguire». Niente male. (*Disappunto dell'ausiliare*) Sì Dorando, allegro! Divertiamoci, visto che dobbiamo perdere questo tempo. Almeno questo c'è da sperarlo... Una situazione degna di Boccaccio. E anche questo Tartufo, che personaggio! Che abilità! Ma ci pensate? Damis rivela al padre di averlo sorpreso a far proposte sconvenienti alla matrigna, Tartufo si butta in ginocchio accusandosi dei peggiori peccati: «Sì, punitemi! Sono il più abietto dei peccatori!», e Orgon l'abbraccia prendendosela col figlio fino a scacciarlo di casa! Geniale! E anche con

All'aprirsi del sipario entra in scena un usciere che apre le tende delle finestre, da cui arriva la luce di una mattina invernale, sistema i due tavoli ed esce. Entra il giudice ausiliare, abbastanza giovane, si siede al suo tavolo e comincia a sfogliare un fascicolo. Quasi subito arriva anche il giudice, che saluta brevemente l'ausiliare e si siede al proprio tavolo rimanendo accigliato, senza fare niente.

AUSILIARE - (*Dopo un lungo, imbarazzato silenzio*) Oggi è previsto il caso Orgon-Tartufo.

GIUDICE - Già. (*Pausa*) Tartufo... Che nome! (*Silenzio*)

AUSILIARE - (*Sempre più imbarazzato*) Si tratta di un impostore che dopo aver raggiunto la propria vittima speculando sulla religione, facendosi ospitare da lui e ricevendone ogni beneficio...

GIUDICE - (*Infastidito*) Lo so, lo so... Ho letto anch'io il verbale, steso con encomiabile solerzia e scrupolosa completezza dal nostro signor Arbate, ufficiale di polizia, subito dopo l'arresto di Tartufo. (*Scatta*) È una stupidaggine, una quisquilia di nessun conto e l'affidano a me, come se già non avessi roba molto più seria di cui occuparmi!

AUSILIARE - Se permette signor giudice, non è cosa senza importanza... Al contrario! È stato dato proprio a lei in considerazione non solo della sua esperienza, ma anche del suo prestigio, della sua autorità...

GIUDICE - (*Ancora più irritato*) Lasciamo perdere! È solo un affarretto di corna: questo signor Tartufo, beneficiato e accolto in casa dal signor Orgon, ha tentato, come sempre accade in questi casi, di sedurgli la moglie! È stranamente, a quel che sembra, senza successo.

AUSILIARE - Mi permetta di insistere sul fatto che si tratta di un caso molto delicato. C'è di mezzo la religione, che è stata l'arma con la quale l'impostore si è guadagnato la dedizione della vittima. A confermare questa delicatezza, lei sa che Tartufo, dopo l'arresto, sottrattosi in strada alla custodia del signor Arbate, si è rifugiato in una chiesa chiedendo asilo; mi hanno appena comunicato che rifiuta anche di farsi interrogare lì dentro, accampando la non competenza del nostro tribunale a giudicarlo. Si può prevedere che in aula gli avvocati riprenderanno questa tesi, e lei può immaginare le speculazioni, le pericolose confusioni che ne possono nascere.

GIUDICE - Anche questa della religione è una chiacchiera a vuoto, un pretesto inconsistente. Tartufo è prete?

AUSILIARE - No.

GIUDICE - Si è fatto passare per prete?

AUSILIARE - No.

GIUDICE - Ha direttamente coinvolto nella vicenda persone del clero o comunque di altri ordini religiosi?

AUSILIARE - No.

GIUDICE - È stato empio?

AUSILIARE - No, anzi...

GIUDICE - E allora?

AUSILIARE - Ha usato la religione per irritare...

GIUDICE - È una cosa che riguarda la sua coscienza e, semmai, la Chiesa, non questo tribunale. No, la religione non c'entra: è una semplice questione di corna. (*Pausa*) Sarò franco con voi, Dorando, in considerazione dell'affetto che vi porto come mio antico al-

quel citrullo di Arbate... «Scusate, signor ufficiale, posso fermarmi in quella chiesa, a pregare un po'? Voi capite che nella mia situazione ne ho molto bisogno». E appena entrato chiede asilo e Arbate rimane con un palmo di naso!

AUSILIARE - (*Asciutto*) Già. Chi vuole interrogare per primo? (*Suona il campanello*) GIUDICE - La serva Dorina, senz'altro. Dal verbale si capisce benissimo che, o presente o dietro una porta, ha in pratica assistito a tutti i momenti della vicenda. (*Entra l'usciera*) E deve anche essere la più divertente.

AUSILIARE - (*All'usciera*) Fate entrare la teste Dorina. (*L'usciera esce*)

II

L'usciera accompagna dentro Dorina, donna matura, ma che ha ancora pretese di piacere agli uomini.

AUSILIARE - Voi siete Dorina, domestica in casa del...

DORINA - (*Piccata*) Domestica? Non è esatto: non faccio la serva... Piuttosto dama di compagnia.

AUSILIARE - Che funzioni svolgete? Solo accompagnare le signore?

DORINA - Beh, insomma... In casa c'è tanto da fare che...

AUSILIARE - Domestica in casa del signor Orgon. Anni...

DORINA - (*Vivacemente*) Sono in casa del signor Orgon da ragazzina, dunque quasi vent'anni...

AUSILIARE - Anni...

GIUDICE - Lasciamo perdere queste formalità. (*Si rivolge sorridente alla donna*) Accomodatevi pure. (*Dorina si siede*) Vi ho interrogata per prima, signora Dorina, perché dal verbale ho capito che siete voi quella che conosce meglio questa spiacevole vicenda, che l'ha seguita più da vicino...

DORINA - Certo signor giudice: faccio parte della famiglia, i suoi interessi sono i miei.

GIUDICE - Senza dubbio. Il mio compito è quello di verificare e chiarire i fatti descritti dal verbale con l'aiuto di voi testimoni. Per esempio, questo signor Tartufo...

DORINA - Un mascalzone, un ipocrita, un traditore!

GIUDICE - Certo, certo... Questo signor Tartufo, nel primo colloquio con la signora Elmira...

DORINA - Ah! (*Sorride maliziosa*)

GIUDICE - ...quando la signora Elmira voleva convincerlo a rinunciare al matrimonio con Marianna. Ecco: voi avete visto come si sono svolti i fatti?

DORINA - Sicuro.

AUSILIARE - Veramente dal verbale risulta che Tartufo e la signora Elmira erano soli.

DORINA - Beh, io...

GIUDICE - (*Con un'occhiata d'intesa all'ausiliare*) Non importa, non importa! D'altronde c'era anche il signor Damis nascosto a spiare. Anzi, è per me una fortuna... Perché io voglio sapere come si sono svolti davvero i fatti, conoscere i particolari.

DORINA - (*Complice*) I particolari, capisco...

GIUDICE - Dunque... (*Apra il verbale*) Secondo il verbale Tartufo ha detto alla signora Elmira: «Vi giuro che il chiasso che faccio per le visite che il vostro fascino attira non è dovuto a nessun odio verso di voi, ma piuttosto a un impeto di zelo che mi trascina...».

DORINA - Sì, e poi le ha preso una mano di-

cendo: «...e il mio fervore è tale...».

GIUDICE - Dunque potevate anche vedere bene. (*Attimo d'imbarazzo*) Continuate, continuate!

DORINA - La signora l'ha gelato: «Mi stringete troppo!». Lui non se ne è dato per inteso e le ha messo una mano sulla gamba.

GIUDICE - Dove? Sul ginocchio?

DORINA - No... Un po' più sù.

GIUDICE - Sulla coscia dunque. Continuate.

DORINA - «Che ci fa lì la vostra mano?» E quella faccia di bronzo: «Sento il vostro vestito: è una stoffa morbidissima!». Così, giù un'altra tastata! (*Il giudice ride. Dorina, incoraggiata, si lancia*) La signora ha spostato la sedia: «Smettete, soffro molto il solletico» e lui dietro. E allora! Con la scusa di ammirare il merletto della guarnizione: «Che punto meraviglioso! È un lavoro che ha del miracoloso», quel porco sbirciava dentro la scollatura della signora! (*Il giudice ride*) La seconda volta poi! Quando la signora ha chiamato di nuovo Tartufo a colloquio per aprire gli occhi al signor Orgon nascosto sotto il tavolo... Roba da non credere, era scatenato! Mi vergogno a raccontarlo.

GIUDICE - Lo credo. Me lo racconterete dopo. Ora dovrete parlarmi un po' di questo Tartufo.

DORINA - (*Scatta inviperita*) Un furfante, un tangero vagabondo che quando arrivò da noi non aveva neppure le scarpe! E ha saputo raggirare così bene il signor Orgon con le sue smorfie da bigotto da divenire il padrone, rivestito a puntino, lustro e grasso. E che poi, come un Giuda...

GIUDICE - Sì, un vagabondo. Era quel che pensavo. Sapete, Dorando, un esemplare della bizzarra e pittoresca confraternita dei bianchi, cerretani, falsi bordonni o come li volete chiamare. Abili acchiappagonzi di cui si raccontano mirabilie.

DORINA - Sì, certo! Quei mascalzoni che usano la religione per i loro porci interessi... Anche per sedurre le donne oneste! Dovevate sentirlo, signor giudice: «I nostri sensi possono facilmente essere affascinati dalle perfette opere create dal Cielo», e giù una lunga sbrodatura su questa musica!

GIUDICE - (*Continua il discorso di Tartufo leggendo sul verbale, mentre Dorina conferma con forza*) «...create dal cielo, i cui lampi riflessi brillano nelle vostre pari. Ma il Cielo sfoggia in voi le sue meraviglie più rare e ha sparso sul vostro viso tali bellezze che gli occhi sono sorpresi e i cuori trasportati. Sì che io non ho mai potuto guardarvi, perfetta creatura, senza ammirare in voi l'autore della natura e sentire il mio cuore colpito da un amore ardente verso il più bel ritratto dove egli stesso si è dipinto». (*Leggendo è divenuto progressivamente serio e alla fine resta pensoso*).

DORINA - Ha capito signor giudice che impudenza? «Adoro in voi l'autore della natura... il più bel ritratto dove lui stesso s'è dipinto!» Non capisco come facesse la signora a...

GIUDICE - Tacete prego. (*Silenzio. Rilegge, lento, a bassa voce, meditabondo*) «Il Cielo sfoggia in voi le sue meraviglie più rare... Non ho mai potuto guardarvi senza adorare in voi l'autore della natura». (*A Dorina*) Ha detto proprio così?

DORINA - Sì.

GIUDICE - Con precisione, proprio queste parole?

DORINA - Direi di sì: me le ricordo bene.

Una tirata mielosa da far vomitare i sassi. Infatti la signora Elmira aveva una faccia, sembrava che...

GIUDICE - Basta di questo. (*Pausa*) Io debbo appurare se Tartufo ha messo in atto un raggio, una truffa nei confronti del signor Orgon.

DORINA - Certo che l'ha raggirato!

GIUDICE - Benissimo. Come?

DORINA - Sì è fatto fare la donazione di tutti i beni.

GIUDICE - E gli ha promesso in cambio qualcosa?

DORINA - Ma... non lo so. Però con quella donazione voleva cacciare il signor Orgon di casa! (*Il giudice fa un cenno all'ausiliare che tira il cordone del campanello*) Ha mandato un usciere a darci lo sfratto, e come se non bastasse voleva anche far andare in prigione il padrone. Fortuna che all'ultimo momento l'ufficiale ha invece arrestato quel miserabile! (*Entra l'usciera*) Un miracolo, signor giudice: io ancora...

GIUDICE - Accomodatevi prego. (*Sorprezza di Dorina*) Con voi ho finito, Dorina. Vi ringrazio e vi invito ad accomodarvi.

DORINA - (*Dehusa*) Ma il secondo colloquio della signora con Tartufo? I particolari?

GIUDICE - Non vi vergognavate? Un'altra volta.

L'usciera accompagna fuori Dorina.

III

GIUDICE - (*Rileggendo pensoso il verbale*) «Senza adorare in voi l'autore della natura...» (*All'ausiliare*) Sono arrivati Orgon ed Elmira?

AUSILIARE - Credo di no, ce lo avrebbero annunciato. (*Pausa*) Io credo, signor giudice, che, per appurare l'esistenza di una truffa, converrebbe forse interrogare il cognato di Orgon, Cleante. È quello che ha parlato più a lungo di Tartufo con Orgon e che ne ha sentito la difesa accanita.

GIUDICE - Quello che ha parlato più a lungo, avete ragione. Il signor Cleante vanta il primato del discorso più esteso tra tutti quelli riportati nel verbale: esattamente cinquanta-sette righe, mi sono divertito a contarle. Se Dorina ha la lingua più lunga della famiglia, lui ha certo quella più resistente!

AUSILIARE - Parlava per aprire gli occhi ad Orgon. È un uomo intelligente, avveduto: credo possa essere molto utile interrogarlo.

GIUDICE - Fatelo chiamare. (*L'ausiliare suona*) Interroghiamo dunque quest'uomo avveduto. (*Attendono; entra l'usciera*) Fate entrare il signor Cleante.

L'usciera esce. Silenzio. Entra Cleante, mezza età ben portata, aspetto curato, eleganza sobria.

AUSILIARE - Lei è il signor Cleante, fratello della signora Elmira e quindi cognato del signor Orgon?

CLEANTE - Sì.

Il giudice lo fa accomodare con un gesto. Prolungato silenzio in cui Cleante appare via via più imbarazzato. Infine il giudice si decide, di malavoglia e con aria distratta.

GIUDICE - Signor Cleante, salutando vostro cognato Orgon che rientrava in casa gli avete detto: «La campagna non è ancora ben fiorita». Perché?

CLEANTE - Ho detto questo? Quando?

GIUDICE - Prima del colloquio in cui voi, tra molte altre cose, avete cercato di capire se Orgon aveva davvero intenzione di dare la

ANALISI DELLA COMMEDIA *PROCESSO A TARTUFO*

TARTUFO NELLA RAGNATELA DELLE TRAME DEL POTERE

CARLO MARIA PENSA

Nella letteratura drammatica i processi non sono rari. In fondo possono considerarsi processi, indagini per la ricerca della verità, alcune delle più alte tragedie greche, basti ricordare l'*Edipo re*, procedimento per un omicidio; come processi — realistici dibattimenti o profondi sondaggi delle coscienze — sono talune opere del teatro moderno: quel famoso *Processo di Mary Dugan* di Bayard Veiller, ad esempio, che negli anni Venti trasformò molti teatri, al di qua e al di là dell'Atlantico, in vere aule di giustizia; o *Corte marziale per l'ammutinamento del Caine* di Herman Wouk; o quel *Processo a Gesù* in cui Diego Fabbri ricomponne, dopo duemila anni, l'inchiesta per fare luce sull'assassinio che sconvolse il mondo.

Ma, sarà che oggi siamo tutti immersi, per un verso o per l'altro, spettatori o comprimari noi stessi, in una allarmante serie di scandali d'ordine morale; o sarà che non c'è giorno in cui qualche problema della giustizia non richiami la nostra attenzione e non provochi la nostra preoccupazione di cittadini; fatto sta che questa commedia di Sergio Ragni, questo *Processo a Tartufo*, ci ha sorpreso alla lettura e ancor più — crediamo — sorprenderà il pubblico se, come si spera, arriverà in palcoscenico. E questo per la sua modernità, per il piglio coraggioso con cui l'autore dilacera, sviscera e attualizza un caso e un personaggio che, appartenendo alla galleria dei capolavori molieriani, potevamo ritenere cristallizzati nel passato.

Processo a Tartufo, dunque: sì, proprio il *Tartufo* che già nella sua prima stesura in tre atti scatenò a Versailles nel 1764, una sorta di indignata rivoluzione e che, prima di tornare con successo alla ribalta, quattr'anni più tardi, nella sua forma definitiva, procurò a Molière persecuzioni d'ogni sorta, compresa la richiesta di una condanna al rogo. Qui però — si badi, ed è una invenzione geniale — l'imputato non si vede, non c'è. Al momento dell'arresto, passando davanti a una chiesa, egli ha chiesto e, a buon diritto, ottenuto, di entrarvi per dire una preghiera. E vi è rimasto, invocando — diciamo — l'asilo politico.

Dunque processo o, più precisamente, istruttoria, sulla scorta di circostanziati verbali del cancelliere Molière, in assenza dell'imputato. Imputato di che, poi? Tutto sommato, ammette forse un po' semplicisticamente ma con molto buon senso il giudice, non si tratta che di «un affareto di corna: questo signor Tartufo, beneficiato e accolto in casa del signor Orgon, ha tentato, come sempre accade in questi casi, di sedurgli la moglie. E stranamente, a quel che sembra, senza successo»... Già, ma non dovremo, qui ed ora, farci cronisti di questa vicenda giudiziaria, per rilevarne, semmai, il senso, cioè i valori: che sono quelli di una spietata requisitoria non tanto contro il signor Tartufo quanto a carico di una società, quella della sua epoca e, non diversamente, della nostra. I dubbi, le perplessità, i cedimenti, le tentazioni del magistrato; i vizi, la cor-



ruzione, la stupidità dei testimoni che sarebbero, in fin dei conti, la parte lesa: lesa dalla subdola perfidia di Tartufo, che del padrone di casa, Orgon, suo ospite plagiato, avrebbe — secondo l'accusa — insidiato la moglie e il patrimonio. Perfidia? Mah... Che così possa anche non essere, il dubbio — ahimé — sussiste. Così come esiste il dubbio, anzi il sospetto, che dietro a tutto l'imbroglio e, peggio, dietro all'arresto di Tartufo da parte dell'autorità che lui stesso, Tartufo, aveva chiamato per consegnare il suo benefattore Orgon alla giustizia... esiste — dicevo — il sospetto che dietro a tutto l'imbroglio ci sia, minacciosa come una spada, anzi, diremo come un gladio, una manovra del potere: il potere che allora era il principe con la sua corte di mestatori, ed oggi è il palazzo dei politici e/o — fate voi — la piovra delle trame occulte. Tutto questo e altro ancora ci dice la commedia di Sergio Ragni, nelle cui mani quella che, forse, voleva e doveva essere soltanto una raffinata operazione letteraria, è diventata il ritratto del nostro momento storico. E ce lo dice con una prosa sciolta e rigorosa, in una costruzione scenica che — non la si intenda come una *diminutio*, anzi — ha le tensioni di un giallo e gli ironici risvolti di una severa arringa. Scritta, oltre tutto, con la confortante compiacenza e la preziosa collaborazione di un collega chiamato Molière. □

figlia a Tartufo.

CLEANTE - La campagna non è ancora ben fiorita?

GIUDICE - Sì. Il signor Arbate lo ha scrupolosamente riportato sul suo verbale.

CLEANTE - Ma... Non saprei. Forse, dovendo affrontare Orgon su un grosso rospo come il problema Tartufo, ero un po' imbarazzato... Non sapevo come cominciare e avrò detto la prima cosa che mi è venuta in testa per prendere tempo.

GIUDICE - Già, succede. *(Ancora un silenzio carico d'imbarazzo)*

AUSILIARE - *(Prendendo l'iniziativa)* Signor Cleante, dal verbale risulta che in quell'occasione avete ricordato a vostro cognato l'estrema pericolosità di gente come Tartufo, che usa la religione per...

CLEANTE - *(Subito acceso)* Sì, non c'è niente di più odioso dell'apparenza imbellettata di un falso zelo, di questi veri ciarlatani, di questi devoti da piazza che con le loro smorfie sacrileghe e ingannatrici...

GIUDICE - Scusate... Secondo voi Tartufo ha truffato in qualche modo il signor Orgon? Questo e non altro dobbiamo appurare.

CLEANTE - Truffa? Ma certo! Gente come Tartufo, che fa mestiere e mercato della devozione, che vuole acquistare credito e dignità a forza di occhi torti e slanci affettati è gente che...

GIUDICE - La truffa, signor Cleante.

CLEANTE - Appunto: è una truffa vivente! Non li vediamo forse inseguire la propria fortuna con eccezionale ardore sul cammino del Cielo? Non li vediamo ogni giorno chiedere e chiedere e...

GIUDICE - E la truffa?

CLEANTE - Ma non è evidente? Guardi come sanno mettere d'accordo lo zelo con i propri vizi! Sono furbi, vendicativi, senza fede, pieni di artifici...

Il giudice comincia a leggere sul verbale le stesse parole di Cleante insieme con lui, che, nella sua eccitazione, non se ne accorge subito; poi s'interrompe imbarazzato, mentre il giudice continua per un po' da solo.

GIUDICE - «...per rovinare qualcuno coprono senza pudore il loro fiero rancore con l'interesse del Cielo, tanto più pericolosi nella loro aspra collera, perché ci rivolgono contro armi che veneriamo». Ecceetera ecceetera. *(Pausa)* E la truffa? Potete dirmi se e come Tartufo ha truffato vostro cognato? Intendendo per truffa ottenere ricchezze da qualcuno promettendo in cambio vantaggi inesistenti o illusori. Come vendere terreni mai esistiti o coperti di sabbia al prezzo di un terreno fertile.

CLEANTE - *(Incerto)* Io so per certo che con quella sua aria bigotta Tartufo otteneva continuamente delle somme da Orgon.

GIUDICE - Ma prometteva in cambio qualcosa?

CLEANTE - Non lo so.

GIUDICE - Possiamo dunque pensare che si trattasse di elargizioni gratuite che ognuno è libero di chiedere e ricevere, no?

CLEANTE - *(Con un moto d'insofferenza)* Ma allora, quella assurda soggezione! Orgon era come inebetito, pendeva dalle labbra di questo Tartufo, era come un burattino nelle sue mani... Non sarà truffa, ma è qualcosa di peggio! Non si può ridurre un uomo in quello stato! *(Il giudice allarga le braccia)* Lo doveva sentire signor giudice, raccontare il suo primo incontro con Tartufo! Era in estasi, rapito, si scioglieva: un diciottenne non avrebbe parlato così della sua prima innamo-



rata. Però quello che mi descriveva era una detestabile scena di teatro: Tartufo che s'inginocchia sempre davanti a lui, guarda caso... Che con l'ardore delle sue preghiere attira lo sguardo di tutti... Sono le parole di Orgon signor giudice: ve lo immaginate! Uno non si mette a pregare in quel modo ridicolo in chiesa se non vuole appunto attirare lo sguardo di tutti. O meglio: di uno solo, della preda prescelta. Basta sentire — sono sempre parole di Orgon, potete controllare — a che razza di plateale pantomima si abbandonasse: sospiri, grandi slanci, baciava continuamente — continuamente! — la terra... Da vomitare. Poi il lancio dell'amo: quando mio cognato usciva gli correva davanti per offrirgli l'acqua benedetta sulla porta. Guarda caso, solo e proprio a lui! E da chi viene a sapere Orgon chi è quel santo personaggio e che versa in stato d'indigenza? Dal servo dello stesso Tartufo!

GIUDICE - È quel che è scritto anche sul verbale. Questo racconto è stato vostro cognato a dettarlo al verbalizzante?

CLEANTE - No, sono stato io... Orgon era in un tale stato!

GIUDICE - L'avrei giurato.

CLEANTE - È assolutamente fedele!

GIUDICE - Ne sono sicuro. Comunque l'ho già letto attentamente.

CLEANTE - Ma allora non si è accorto che era tutta una messinscena? E il capolavoro di distribuire ai poveri metà dei regali di Orgon? «Sotto i miei occhi», ha tenuto a precisare quel povero illuso!

GIUDICE - Sì. È infatti anche una mia impressione che Tartufo sia un esemplare della confraternita dei vagabondi, mendicanti, falsi bordonni. Però... *(Lascia sospeso il discorso)*

CLEANTE - Io insisto che la cosa grave è la totale soggezione di mio cognato a quell'individuo. Una soggezione che raggiungeva punte addirittura ridicole. Come quando mi ha raccontato, come fosse chissà che mira-

colo, che Tartufo era venuto ad accusarsi... GIUDICE - Di aver schiacciato con troppa rabbia una pulce.

CLEANTE - Allora non ci ho visto più e... GIUDICE - Gli avete detto il fatto suo. L'ho letto, non c'è bisogno che ricominciate ora. *Lungo, imbarazzato silenzio. Il giudice legge attentamente un passo del verbale.*

CLEANTE - Ha finito con me signor giudice?

GIUDICE - Sì, credo... *(Cenno all'ausiliare che suona)* No, un momento, ditemi: come è Tartufo? Fisicamente intendo. Che aspetto ha?

CLEANTE - *(Perplesso)* Ma... è un uomo... No, un giovane... Insomma un uomo abbastanza giovane, di aspetto... direi normale.

GIUDICE - Potete darmene qualche tratto preciso? *(È entrato l'usciera)*

CLEANTE - *(Pensa)* Non saprei. È, come dire... No! Ha un viso che... È strano: non ricordo. Ma non mi pare che...

GIUDICE - Sì, non importa. Grazie, accomodatevi pure.

Cleante esce accompagnato dall'usciera.

IV

Uscito Cleante il giudice si reimmerge nella lettura concentrata del verbale.

AUSILIARE - *(Dopo un silenzio)* Con tutto il rispetto signor giudice, io non riesco a capire il suo atteggiamento nei confronti dei familiari della vittima, che, in un certo senso, sono vittime anch'esse. Un atteggiamento che a volte sembra addirittura ostile.

GIUDICE - «Sembra», Dorando, «Sembra» soltanto. È che finora ci sono toccati due temibili chiacchieroni. E, non prendetela come una rivalse, non si vede ancora traccia di truffa.

AUSILIARE - Solo Orgon potrà chiarire del tutto questo problema. Lei ha visto che nessuno dei familiari conosceva l'esistenza della cassetta compromettente: ci può essere dell'altro che noi non sappiamo, visto che Orgon non ha collaborato alla stesura del verbale perché troppo sconvolto.

GIUDICE - Già. Ma Orgon non c'è ancora.

AUSILIARE - Ci sono i figli, Damis e Marianna col suo fidanzato Valerio. *(Il giudice ha un gesto annoiato. Continua a studiare il verbale)*

GIUDICE - *(Chiudendo il verbale)* Non è proprio possibile interrogare in qualche modo Tartufo?

AUSILIARE - Sembra di no.

GIUDICE - *(Fa suonare)* Va bene: bisognerà dunque sentire ancora la nostra vispa servetta. *(Sorpresa dell'ausiliare. Entra l'usciera)* Fate entrare di nuovo la signora Dorina. *I due attendono. Entra Dorina.*

DORINA - Lo dicevo che non poteva avermi liquidato così, con due domande! Ho ancora il sacco pieno, signor giudice!

GIUDICE - Lo aprirete quel tanto che vi dirò io. Dovrete rispondere solo alle mie domande — solo alle mie domande! —, in breve e senza commenti. Altrimenti mi vedrò costretto ad allontanarvi definitivamente, capito?

DORINA - Ai vostri ordini, signor giudice.

GIUDICE - Voi avete detto, come risulta dal verbale, che Tartufo usurpava in casa vostra un potere tirannico, e che faceva un gran chiasso per ogni sciocchezza.

DORINA - Certo! Quell'impudente collo torto...

GIUDICE - Basta Dorina. Ma avete anche detto che Tartufo si mostrava molto compiacente a tutto quel che diceva la signora Elmira.

DORINA - Sì, l'ho detto.

GIUDICE - Come spiegate questa contraddizione?

DORINA - Per la signora aveva un debole... E si è visto, mi pare!

GIUDICE - Ma il modo di vivere che Tartufo censurava... ricevimenti, l'eleganza eccetera... era quello della signora Elmira.

DORINA - Ecco un'altra prova che era un maledetto ipocrita.

GIUDICE - Allora, se ho capito bene, Tartufo strillava solo con voi e con la signora era compiacente?

DORINA - Proprio così.

GIUDICE - Andiamo avanti. Dal verbale risulta che voi avete più volte definito Tartufo un pezzente.

DORINA - E lo confermo! Si era rimpannucciato in casa nostra.

GIUDICE - Ma questo pezzente aveva un servo. Da prima o lo ha preso quando era già in casa vostra?

DORINA - L'aveva da prima, ma non vuol dir niente!

GIUDICE - Parlando col signor Cleante dell'adorazione del signor Orgon per Tartufo avete detto: (*legge*) «Se gli capita di ruttare gli dice: salute!». Dunque Tartufo era solito ruttare a tavola?

DORINA - Ma... non ricordo.

GIUDICE - Si tratta mi pare di un particolare che dovrebbe rimanere bene impresso. Voi l'avete sentito ruttare?

DORINA - Mi pare di no.

GIUDICE - Vi pare o ne siete sicura? L'avete mai sentito ruttare?

DORINA - No. (*Stupore dell'ausiliare per queste domande*)

GIUDICE - E allora?

DORINA - Volevo dire che se mai gli fosse capitato di ruttare Orgon gli avrebbe detto «salute!».

GIUDICE - Però avete detto: «se gli capita»... Ma lasciamo perdere. Avete detto poi che Tartufo mangia per sei, che la sera del malore della signora si è mangiato due pernici e mezzo coscio in umido, che ha traccannato quattro grossi bicchieri di vino... Un divoratore. Come la mangiava Tartufo tutta questa roba?

DORINA - Non capisco.

GIUDICE - Mangiava le pernici con le mani ungendosi il viso e il vestito, facendo osceni rumori con la bocca? Si toglieva pezzi di carne dai denti con le dita? Sputava le ossa nel piatto? Si faceva colare il vino sul mento?

DORINA - No... Mangiava in modo normale.

GIUDICE - Da come l'avete raccontato per il verbale mi ero fatto l'idea di una specie di porco. È vero che avete detto anche «molto devotamente si mangiò due pernici». Molto devotamente... Che intendevate?

DORINA - Non so, non ricordo.

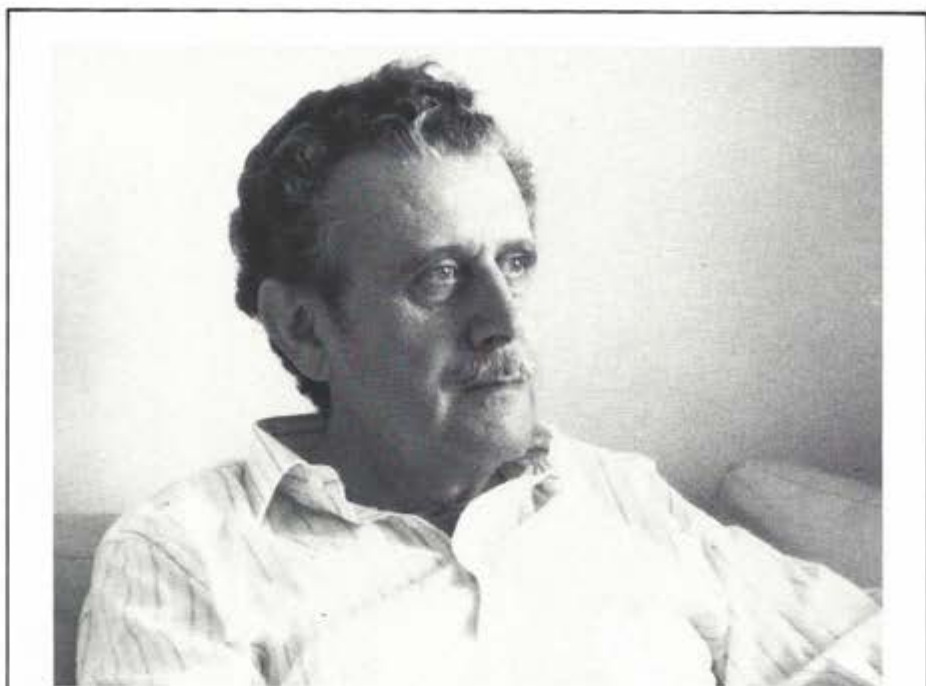
GIUDICE - Forse che Tartufo mangiava con aria compunta, devota, come stesse pregando?

DORINA - Proprio così.

GIUDICE - Cioè come se non mangiasse ma pregasse, mangiando in modo da far scomparire quasi il masticare?

DORINA - Gli avete fatto il ritratto signor giudice!

GIUDICE - Però se ruttava... (*Pausa*) Secon-



Carta d'identità dell'autore

Sergio Ragni vive a Perugia, dove è nato nel 1935. Ha avuto una lunga esperienza come autore e regista col gruppo teatrale «Fontemaggiore» di Perugia.

Oggi è responsabile del Centro di Studi e Documentazione dello Spettacolo del Teatro Stabile dell'Umbria, e insegna Storia del Teatro Italiano alla Università per Stranieri di Perugia.

Nel 1987 ha vinto il premio «Giuseppe Fava» con *Antigone ancora*. Ha scritto, insieme a Roberto Tessari, *Da Goldoni a Ronconi*, Editoriale Umbra 1987. □

do voi, Dorina, Tartufo è bello o brutto?

DORINA - Bruttissimo signor giudice! E volevano darlo come marito a quel fiore della mia Marianna!

GIUDICE - Ecco: brutto. Perché? Cosa ha di brutto?

DORINA - Non lo so... Tutto. È brutto, ecco.

GIUDICE - Voi, per sottolinearne la bruttezza a Marianna, avete detto che «ha l'orecchio rosso e il colorito florido». Non mi pare che di per sé questi possano dirsi segni di bruttezza... Quali altri segni potete darmi? Poi, ancora, per sconsigliare Orgon di dare Marianna a Tartufo, avete detto «È molto difficile rimaner fedeli a mariti fatti in un certo modo». Quale modo?

DORINA - Ma... adesso è difficile dirlo. Era brutto, ma...

GIUDICE - Prendete me come termine di paragone: in cosa gli somiglio e in cosa sono diverso?

DORINA - Ma per carità signor giudice: è un confronto che non si può fare!

GIUDICE - Avanti, senza tante cerimonie! Dimenticate il grado e guardate solo l'aspetto fisico.

DORINA - Prima di tutto Tartufo era più giovane.

GIUDICE - Già. (*All'ausiliare*) Non abbiamo neanche i dati anagrafici di questo signor Tartufo. (*A Dorina*) Bene, è già qualcosa. Prendiamo dunque il mio giovane assistente. (*All'ausiliare*) Alzatevi vi prego, Dorando, e venite qui davanti. (*L'ausiliare, sempre più stupito, obbedisce*) Ecco: guardatelo bene

e confrontatelo con Tartufo.

DORINA - Tartufo era molto più brutto. GIUDICE - (*Sbottando*) Perché? Ha gli occhi storti, i denti in fuori, il viso butterato, il naso grosso, adunco e coi bitorzoli? Ha la pancia gonfia su due gambette magre e corte, la gobba?

DORINA - No... Era normale.

GIUDICE - Un brutto normale. Lasciamo perdere bruttezza e bellezza. Guardate ancora il mio assistente: Tartufo è più alto o più basso? Più magro o più corpulento? E i capelli?

DORINA - (*Incerta*) Era diverso. Ma non ricordo come...

GIUDICE - Va bene, basta con questo. (*All'ausiliare*) Grazie Dorando, tornate pure a sedere. (*A Dorina*) Dunque secondo voi Tartufo era un pezzente rimpannucciato a casa vostra. Ecco: rimpannucciato. Come veste Tartufo? È elegante?

DORINA - Ma per carità, signor giudice! Anche rimpannucciato rimaneva sempre un tanghero di aspetto volgare!

GIUDICE - Bene: volgare oltre che brutto. Speriamo che almeno il vestito ve lo ricordiate: di che colore era?

DORINA - Nero.

GIUDICE - Nero e volgare. Un po' difficile, ma vediamo: l'abito era forse tagliato male, gli cascava addosso o era striminzito?

DORINA - No certo! Lo aveva fatto il sarto del signor Orgon, con la stoffa migliore!

GIUDICE - Allora ci metteva insieme scarpe di cuoio giallo? O ci aveva fatto fare degli sbuffi, mettere trine, nastri, fiocchi co-



lorati?

DORINA - Figurarsi! Tartufo con trine e fiocchi!

GIUDICE - Allora: abito nero, di buon taglio e stoffa pregiata, senza stravaganze... Come fate a dire che era volgare?

DORINA - Addosso a lui lo era. Lei può tirar fuori tutti gli arzigogoli che vuole, Tartufo resta un pezzente volgare e brutto! E non solo per me.

GIUDICE - Ah si? E allora come ha potuto dire queste frasi? (*Legge sul verbale*) «Non ho mai potuto guardarvi, perfetta creatura, senza adorare in voi l'autore della natura, e sentire il mio cuore colpito da un amore ardente per il più bel ritratto dove egli stesso si è dipinto». Ha detto proprio così, no? Prima lo avete confermato.

DORINA - Sì.

GIUDICE - Voi forse non potete renderne conto, ma questo, come quello di tutte le frasi di Tartufo ad Elmira, è un linguaggio molto raffinato, una fusione quasi geniale fra lo stile prezioso di tanti poeti d'oggi e quello delle più eleganti opere di edificazione religiosa. Chi l'ha usato non può essere un tanghero volgare!

DORINA - Se lo dice lei, signor giudice. Ma lei non era lì a sentirlo dire quelle cose. Era come le diceva che era volgare.

GIUDICE - Come le diceva?

DORINA - In modo falso, ipocrita, untuo-

so... Dava la nausea.

GIUDICE - Spiegatevi meglio.

DORINA - Lo vedevo benissimo anche dal viso della signora Elmira: un'espressione di schifo!

GIUDICE - Ma perché? Faceva smorfie lubriche? Gli calava la bava mentre parlava?

DORINA - No.

Il giudice viene sul davanti, avvicina una sedia a quella di Dorina e le ripete la frase di Tartufo in tono mellifluo, un po' ecclesiastico.

GIUDICE - Parlava forse così? «Non ho mai potuto guardarvi, perfetta creatura, senza adorare in voi l'autore della natura e sentire il mio cuore colpito...»

DORINA - Sì: proprio così!

GIUDICE - E io vi faccio schifo?

DORINA - Lei no. Tartufo sì.

GIUDICE - Già. (*Torna stancamente al suo posto; fa cenno all'ausiliario di suonare*) Potete accomodarvi. (*Entra l'usciera*) Accompagnate fuori la signora Dorina e fate entrare il signor Damis.

L'usciera esce con Dorina.

V

AUSILIARE - Signor giudice, perdonate il mio ardire, ma non riesco a comprendere quale interesse abbiano per l'inchiesta che

stiamo conducendo...

Entra l'usciera con Damis, giovane elegante, con un'aria di fierezza un po' ostentata.

GIUDICE - Sedete, sedete. Voi siete Damis, figlio del signor Orgon?

DAMIS - Sì.

GIUDICE - Ma non della signora Elmira, che è solo vostra matrigna, vero?

DAMIS - Proprio così.

GIUDICE - Stiamo cercando di farci un'idea di questo signor Tartufo (*occhiata all'ausiliario*) e vorremmo che voi ci diceste...

DAMIS - (*Scattando*) È un mascalzone! Un traditore, un vigliacco, un essere abietto!

GIUDICE - Calma, signor Damis calma!

DAMIS - Voleva buttarci fuori di casa nostra, capisce? Voleva far imprigionare mio padre quel miserabile! Mi ha fatto cacciare di casa da mio padre! Lo aveva ubriacato al punto che ha creduto a lui e non a me! Capisce, signor giudice: tra la mia parola e la sua ha scelto la sua, ha scelto Tartufo! (*È sconvolto*)

GIUDICE - Calmatevi Damis, calmatevi... Comprendo la vostra indignazione, ma ora tutto è passato, le cose sono rientrate nel loro ordine naturale, e noi stiamo appunto accertando le responsabilità di questo individuo. Cercate dunque di rispondere con calma alle mie domande.

DAMIS - Mi perdoni signor giudice: sono ferite ancora aperte. Chieda pure.

GIUDICE - Quali erano le maniere di Tartufo? Come si comportava, per esempio a tavola?

DAMIS - (*Sorpreso*) In modo... normale, mi pare.

GIUDICE - E se è normale per voi, credo voglia dire corretto, con buone maniere.

DAMIS - Sì, sapeva coprire bene la sua furfanteria.

GIUDICE - Anche il suo modo di vestire, a parte la preferenza per il nero, poteva dirsi corretto?

DAMIS - Certo... Un'austerità troppo ostentata, ma quel miserabile ci teneva a vestir bene a spese di mio padre!

GIUDICE - Che figura faceva con questi abiti? Di un individuo volgare, rimpannucciato?

DAMIS - No, tutt'altro. Le ripeto, signor giudice, come aspetto esteriore non c'era niente da dire su quella vipera!

GIUDICE - Secondo voi, Tartufo poteva dirsi brutto o bello?

DAMIS - Non so... Per lui non avrei mai pensato di usare questi aggettivi. Comunque confesso di non ricordare troppo bene il suo aspetto fisico.

GIUDICE - Già. Cosa potete dirmi sul tentativo di seduzione della signora Elmira da parte di Tartufo? Per esempio quei gesti: prenderle una mano, metterle una mano sulla gamba, guardarle nella scollatura... Come li faceva?

DAMIS - Quel farabutto osava fare questo? Dal mio nascondiglio potevo solo sentire... Se avessi visto quel che lei dice sarei intervenuto prima!

GIUDICE - Dunque avete solo sentito... (*Pausa*) Ditemi allora: la voce della vostra matrigna come era? Avvertivate in essa un tono di fastidio, al limite di ripugnanza, verso Tartufo?

DAMIS - No. Direi proprio di no. Lo stesso tono brillante con cui Elmira gioca di scherma con gli ammiratori nel suo salotto. È stata anche questa eccessiva tolleranza a farmi indignare.

GIUDICE - Ascoltate questa frase Damis, e

ditemi se Tartufo l'ha detta pressapoco così: (*Legge collo stesso tono mellifluo di prima con Dorina*) «Non ho mai potuto guardarvi, perfetta creatura, senza adorare in voi l'autore della natura e sentire...»

DAMIS - (*Interrompendolo*) No, no... Tartufo non aveva questa cadenza da prete! Era più abile. Quella frase, come le altre, l'ha detta in modo... normale. Insomma, come si dicono queste cose.

GIUDICE - Cioè come le avreste dette voi a una bella dama...

DAMIS - (*Offeso*) Io non mi azzarderei mai a tirar in ballo il Cielo in certe situazioni: non ne ho bisogno!

GIUDICE - Non intendevo certo paragonarvi a Tartufo. Si parlava solo della voce.

DAMIS - Sì, ma con quella voce quel furfante voleva far becco mio padre, questo è il punto! Quando ho sentito che Elmira si limitava a fargli il ricatto: rinunciate a Marianna o dico tutto ad Orgon, mi è sembrato che quel serpente se la cavasse troppo a buon mercato. Avremmo continuato ad averlo tra i piedi, e invece, se dicevo tutto a mio padre, avevo in mano la possibilità di distruggerlo, farlo cacciar via! E sono intervenuto.

GIUDICE - Con quel bel risultato.

DAMIS - Già.

Il giudice sfoglia il verbale. Entra l'usciera e parla piano con l'ausiliare che annuisce; l'usciera esce.

GIUDICE - Dovrei interrogare anche vostra sorella Marianna, ma vedo che in pratica non ha mai avuto contatti con l'imputato. E Tartufo, secondo voi, ha mai manifestato per lei un qualche interesse?

DAMIS - Mai. La ignorava completamente. Non l'ho mai visto rivolgerle la parola.

GIUDICE - Grazie, abbiamo finito: potete accomodarvi.

Damis esce.

VI

AUSILIARE - L'usciera mi ha comunicato l'arrivo della signora Elmira.

GIUDICE - Benissimo! C'è anche il signor Orgon?

AUSILIARE - Pare sia ancora indisposto. GIUDICE - Comunque fate subito entrare la signora. Andatele incontro!

L'ausiliare esce e rientra poco dopo con Elmira: poco più di trent'anni, bella, molto elegante, ma soprattutto dotata di grande fascino.

GIUDICE - (*Inclinandosi*) Benvenuta signora: ho finalmente il piacere d'incontrarla. Prego, si sieda. (*Elmira si siede*) Deve perdonarmi per averla incomodata.

ELMIRA - È lei, signor giudice, che deve perdonare me per essere arrivata con tanto ritardo, ma un fastidioso mal di testa stamattina mi ha trattenuto a letto più del necessario.

GIUDICE - Spero vivamente che ora ella stia meglio.

ELMIRA - Abbastanza. Purtroppo mio marito Orgon invece non sta ancora bene. Il pover'uomo ha tentato di accompagnarmi, ma è dovuto subito rientrare in casa. Lei comprenderà, signor giudice: è ancora sconvolto per questa terribile vicenda.

GIUDICE - Lo capisco. Non so però se potremo fare a meno della sua testimonianza. Semmai, col suo permesso, potremo procedere a un interrogatorio a casa vostra.

Silenzio, che si fa via via più imbarazzante per il giudice che non sa come iniziare l'in-



terrogatorio. Sfoglia il verbale. Infine si decide.

GIUDICE - Dal verbale risulta che lei ha avuto con Tartufo due colloqui.

ELMIRA - Sì. E sono state anche le uniche volte che ho parlato con lui.

GIUDICE - Ma Dorina ha affermato che Tartufo si mostrava compiacente a tutto quel che lei diceva. Questo vuol dire che vi eravate già parlati.

ELMIRA - Non necessariamente, signor giudice: io parlavo coi miei figli, con Dorina, con eventuali ospiti, non certo con Tartufo... Lui, in effetti, assentiva sempre.

GIUDICE - Approfondiamo dunque questi colloqui.

ELMIRA - È proprio necessario?

GIUDICE - Purtroppo sì, signora. Dunque, leggendo il verbale del primo colloquio sono rimasto colpito dall'abilità con la quale Tartufo è riuscito sempre a presentare le proprie proposte amorose come espressioni di devozione. (*Legge*) «L'amore per il più bel ritratto dove egli stesso si è dipinto» eccetera eccetera... Una fusione di stile poetico e stile edificante davvero notevole, non trova signora?

ELMIRA - Davvero. Peccato che non mi trovassi nelle condizioni di spirito per apprezzarla come meritava.

GIUDICE - Ecco, lei signora ha toccato un punto che mi interessa molto approfondire... Queste parole, che effetto producevano su di lei?

ELMIRA - Come può immaginare ero molto a disagio... Per la situazione, ma soprattutto per il modo con cui Tartufo diceva quelle cose.

GIUDICE - È proprio quel modo che mi interessa chiarire.

ELMIRA - Era un modo molto strano, che mi ha sorpreso... Certi occhi spiritati, dei sospiri profondi, quasi ansimanti. La voce poi... A volte era così bassa che facevo fatica ad udirlo... Come gli uscisse a forza... a denti stretti. E a volte, all'improvviso, quasi delle grida strozzate. Confesso che spesso ne ho avuto quasi paura.

GIUDICE - (*Stupito e via via più eccitato*) Occhi spiritati, parlare a fatica... Signora, lei mi ha descritto un uomo che si sforza di frenare senza successo sentimenti ed emozioni

troppo forti, sincere. Non riesco a capire: questo comportamento contrasta completamente con l'idea che mi ero fatto del personaggio, ma soprattutto con le parole che egli stava dicendo. Almeno stando al verbale, che per questa parte è stato steso secondo le sue dichiarazioni, signora. Come poteva dire Tartufo una frase come: (*legge*) «Ho capito che questa passione può non essere colpevole e che posso metterla d'accordo col pudore» nel modo da lei riferito?

ELMIRA - Non lo so. Lei mi ha chiesto le mie impressioni e io gliel'ho date nel modo più preciso possibile.

GIUDICE - Dunque era come se Tartufo credesse davvero in quel che diceva? Come se vi fosse addirittura una lotta, un travaglio interiore?

ELMIRA - Almeno, questo è quel che sentivo in quel momento.

GIUDICE - Ma tutta l'inchiesta si basa sul presupposto che Tartufo è un ipocrita, un impostore che sfrutta cinicamente la religione per i propri interessi!

ELMIRA - Non so che dirle signor giudice...

GIUDICE - Allora, nel secondo colloquio che ha avuto con lei... Quello con suo marito nascosto sotto il tavolo...

ELMIRA - No, la prego, non quel momento!

GIUDICE - (*La ignora, eccitato*) ...come ha potuto dire una frase come: (*legge*) «Se non è che il Cielo a opporsi ai miei desideri, togliere di mezzo questo ostacolo è per me facilissimo». O quest'altra: «È solo lo scandalo che...»

ELMIRA - Mi scusi signor giudice, ma non mi sento troppo bene... Voglia evitarmi l'imbarazzo di venir meno qui davanti a lei: mi permetta di andarmene.

GIUDICE - (*Vede che Elmira è davvero sull'orlo di una crisi; all'ausiliare*) Presto, chiamate qualcuno!

L'ausiliare esce in fretta; il giudice si avvicina ad Elmira, la sorregge. Rientra l'ausiliare con Dorina, che accompagna fuori la padrona.

VII

Il giudice passeggia agitato.

GIUDICE - Tartufo... Tartufo... Tartufo! Più cerco di afferrarlo più mi sfugge. Nessuno lo ricorda bene. Prima era una specie di sacrestano lubrico e rozzo, poi si è trasformato in un ecclesiastico mellifluo e gaudente, poi in un giovane damerino... Ora esce che può essere addirittura sincero!

AUSILIARE - È una cosa assolutamente incredibile, senza alcun fondamento!

GIUDICE - Certo. (*Torna a sedere*) Tentiamo comunque di tirare un primo bilancio. Per cominciare cerchiamo di capire lo stato sociale di questo individuo. Abbiamo due versioni contrastanti: quella di Dorina — Tartufo pezzente — e quella di Orgon — Tartufo gentiluomo —. (*Legge sul verbale*) «Il mio aiuto potrà dargli i mezzi di rientrare in possesso dei suoi beni; sono feudi molto valutati al suo paese. Insomma è un gentiluomo».

AUSILIARE - Questo è quel che ha raccontato lui ad Orgon. Imbevuto com'era avrebbe creduto anche che Tartufo era il figlio in incognito del re di Spagna!

GIUDICE - Invece è un'ipotesi da non scartare.

AUSILIARE - Ma non era convinto che Tartufo fosse un esemplare della confraternita



dei vagabondi?

GIUDICE - Non ne sono più tanto sicuro. Anzi...

AUSILIARE - Non crederà davvero all'esistenza di quei feudi?

GIUDICE - Vedete Dorando, anche i vagabondi nascono da qualche parte, e molto raramente da altri vagabondi. Che da qualche parte la famiglia di Tartufo abbia dunque posseduto terre al sole non contrasta con la sua attuale condizione di... diciamo avventuriero. D'altronde voi sapete bene che sono proprio i figli di piccoli proprietari rovinati, calati qui nella capitale dalla provincia, a darci più lavoro con furti, prepotenze e via discorrendo.

AUSILIARE - In effetti c'è da ricordare che Tartufo aveva un servo, Lorenzo.

GIUDICE - Sì, Tartufo non è un rozzo sacrestano. Ha buone maniere, veste bene e, soprattutto, parla bene.

AUSILIARE - Ma come mai Dorina insiste tanto su una versione così distorta?

GIUDICE - Probabilmente è gelosa di Tartufo nei confronti di Orgon. Se l'è visto comparire in casa stracciato, quindi, per lei, di basso rango; lo avrebbe forse accettato come nuovo servo della casa, non addirittura come confidente di Orgon. (Legge) «Un pezzente... che arriva fino a dimenticare il proprio rango e fare il padrone». Allora cerca di abbassarlo al proprio livello; così l'aria devota che ha conquistato Orgon diventa ridicola.

AUSILIARE - Per Damis Tartufo è un cortigiano!

GIUDICE - Non lo si può escludere.

AUSILIARE - A me pare troppo strano. Riesco ad immaginarmi un Tartufo florido, curato, eloquente e mellifluo come un monsignore, non un Tartufo damerino.

GIUDICE - Perché no? Voi non frequentate i salotti, ma la figura dell'abate galante, giovane o meno giovane, letterato o musicista, vi è molto diffusa. In questo caso Elmira, oltre a destare in Tartufo un interesse erotico — più che giustificato, abbiamo visto — poteva rappresentare per lui anche un nuovo gradino nella scalata al successo.

AUSILIARE - È un'ipotesi che posso ammettere, sia pur con forti perplessità. Ma il Tartufo sincero della signora Elmira mi sembra solo un'assurdità. Il verbale è pieno di sue frasi che escludono nel modo più assoluto la buona fede!

GIUDICE - Le ricordo anch'io. È vero: sembrano esprimere una completa malafede. (Pausa) Sapete, Dorando? Nella mia ormai, ahimè, lunga carriera non credo di aver mai incontrato un solo caso di totale, assoluta malafede. È incredibile la capacità degli uomini di escogitare gli alibi più sorprendenti per giustificare le proprie azioni; alibi ai quali sono i primi a credere. La differenza è solo nel grado di questo autoconvincimento, ma i più convinti sono proprio quelli che riescono a trovarne di migliori. Non parliamo dei fanatici, che hanno la scusa di aver agito per

qualche fine superiore! Voi avete insistito sulla pericolosità di Tartufo; ecco: se fosse un fanatico sarebbe davvero pericoloso. (Pausa) Comunque, monsignore, damerino o fanatico questo signor Tartufo non è personaggio da poco. Come ho potuto sbagliarmi tanto all'inizio: affarretto di corna, Boccaccio! AUSILIARE - Lei perdonerà la mia mancanza d'immaginazione, ma da quel che c'è scritto su questo verbale io non riesco a immaginarmi Tartufo damerino, figurarsi sincero!

GIUDICE - Eppure è possibile.

AUSILIARE - Ma le parole sono quelle!

GIUDICE - Le parole!

Prende alcuni fogli del verbale, si alza e viene sul davanti, accostando tra loro le due sedie.

GIUDICE - Venite qui Dorando... Ma prima prendete dalla vostra copia del verbale i fogli col primo colloquio tra Tartufo ed Elmira. (Stupito l'ausiliare obbedisce) Sedetevi su questa sedia. Vi prego di leggere le frasi della signora; io leggerò quelle di Tartufo. AUSILIARE - (Molto imbarazzato) Ma giudice, io...

GIUDICE - Che c'è? Ve ne vergognate? Siamo soli e voi dovete solo leggere. Sarò io che dovrò cercare di fare l'attore. All'Università recitavo, e pare neanche troppo male. (L'ausiliare obbedisce e il giudice gli si siede accanto) Possiamo dare per scontato quello che abbiamo chiamato il Tartufo monsignore, dalla voce melliflua. Del resto avete già assistito alla mia esibizione.

Affrontiamo i Tartufi che destano in voi tanti dubbi, il damerino e il sincero. Cominciamo dalla prima avance: (legge con voce bassa e carezzevole, con tono di seduzione mondana) «...e giurarvi che il chiasso che faccio per le visite che il vostro fascino attira non è dovuto a nessun odio verso di voi, ma piuttosto a un impeto di zelo che mi trascina...». Capite? Sono le tecniche del seduttore mondano: voce bassa e carezzevole e sguardi innamorati un po' malinconici... E quelli ve li risparmio. È credibile o no?

AUSILIARE - Sì, ma...

GIUDICE - Leggete la vostra battuta vi prego.

AUSILIARE - (Obbedisce) «Così l'interpreto anch'io e credo sia la mia salvezza a darvi questo pensiero».

GIUDICE - Qui le prende le dita. (Esegue e continua a leggere) «Sì signora, senza dubbio, e il mio fervore è tale...». A voi.

AUSILIARE - «Ahi, mi stringete troppo».

GIUDICE - (Sempre tenendo la mano dell'ausiliare) Ecco: siccome è evidente che non è vero — perché un damerino avrà certo preso le dita così, con delicatezza — la frase di Elmira è allusiva, è un'abile parata e risposta nella scherma galante ingaggiata; insomma: se io dico che stringete troppo e voi sapete che non è vero, questo è un modo di dirvi con eleganza «non ci sto».

Elmira può aver addirittura sollevato insieme alla sua mano di Tartufo per rendere più chiaro il messaggio. (Con l'altra mano fa eseguire all'ausiliare questo gesto e lo blocca in un atteggiamento elegante)

AUSILIARE - Ma la mano sulla coscia?

GIUDICE - Un damerino l'appoggierebbe morbida, in modo quasi inavvertito... permettete? Così. (Esegue) E così dopo che Elmira ha detto: «Che...»

AUSILIARE - (Zelante) «Che ci fa lì la vostra mano?».

GIUDICE - Bravissimo. «Sento il vostro abito, è una stoffa morbidissima» non è la scu-

sa per un'altra palpata, ma una carezza anche più leggera col dorso della mano. (*Esegue*) E così la battuta: «Che punto meraviglioso», a proposito del merletto di Elmira, non è un pretesto per guardare nella scollatura. Anzi, mentre dice la frase, la guarda profondamente negli occhi e con le dita gioca delicatamente col merletto. Così. (*Esegue*) «Che punto meraviglioso questo merletto». Capite: palpare una coscia, guardare nella scollatura sono atti di uno che in fondo già sa di non avere possibilità di successo, che non pensa neanche agli ultimi esiti e che dunque si accontenta... Il Tartufo damerino invece punta al sodo, sa che può riuscire a sedurre davvero Elmira e non ha bisogno dunque di sostituti.

AUSILIARE - Sì, è possibile. Ma il Tartufo sincero? Se è sincero, crede davvero alle sue regole puritane... E allora come può fare quei gesti, dire quelle parole?

GIUDICE - Dimenticate un fatto essenziale: secondo questa ipotesi Tartufo è sì un sincero puritano, ma è anche, in modo altrettanto sincero, attratto eroticamente da Elmira. È proprio lo scontro interiore tra queste due spinte, la lotta per resistere alla tentazione a dettare il suo comportamento. In un certo senso è una situazione drammatica... Quante volte l'abbiamo visto a teatro: l'eroe combattuto tra amore e dovere...

AUSILIARE - Tartufo eroe da tragedia? Questo è un po' troppo!

GIUDICE - Per situazione e azioni no, per quel che sente dentro sì. Ciò spiega perché destasse in Elmira un sentimento quasi di paura. Vediamolo. (*Legge intenso, sofferto*) «Sì, signora, senza dubbio, e il mio fervore è tale...» (*Afferra bruscamente la mano dell'ausiliare*)

AUSILIARE - «Ahi, mi stringete troppo». GIUDICE - E stavolta è vero, perché non si controlla, e infatti: «È un eccesso di zelo, mai avrei voluto farvi del male. Avrei piuttosto...».

Mette la mano sulla gamba dell'ausiliare che ha preso gusto al gioco e risponde subito con la sua battuta.

AUSILIARE - «Che ci fa lì la vostra mano?». GIUDICE - Già, se lo domanda anche Tartufo: che ci fa lì la mia mano? C'è arrivata senza che lui se ne accorgesse, ce l'ha mandata la sua attrazione per Elmira, a insaputa della sua coscienza puritana, addormentata, frastornata. Elmira con la sua battuta la sveglia, e Tartufo ritira di scatto la mano come se la gamba di Elmira fosse ferro rovente. (*Esegue*) «Sento il vostro vestito: è una stoffa morbidissima», che non è la scusa per un nuovo contatto ma una maldestra giustificazione dell'atto precedente.

Nella battuta del merletto poi, questo Tartufo «drammatico» non solo non guarda la scollatura, ma neanche il viso di Elmira... Tiene la testa girata dall'altra parte per cercar di resistere alla tentazione. Intanto però le sue dita toccano tremebonde il pizzo. (*Esegue*) E mentre dice con tono smarrito, sognante: «Al giorno d'oggi si fanno dei lavori meravigliosi», la testa si gira lentamente verso Elmira, con sforzo, come tentasse inutilmente di contrastare una forza potentissima che lo costringe a voltarsi. (*Esegue mentre lo descrive*)

AUSILIARE - Sì, qui può essere convincente. Ma ci sono troppe altre frasi incredibili in bocca a una persona sincera.

GIUDICE - Quali? Poco più avanti Tartufo dice: «L'ineffabile dolcezza dei vostri sguardi



divini spezzò la resistenza in cui si ostinava il mio cuore». Sentite? È lo stesso Tartufo a descrivere alla perfezione quello che vi ho fatto appena vedere. «E superò tutto: digiuni, preghiere, lacrime!» Non è l'esplosione di una confessione? Credo che sia stato questo uno dei punti in cui Elmira ha avuto paura!

AUSILIARE - Ma ci sono altri momenti di ipocrisia clamorosa. La seconda volta con Elmira per esempio... (*Legge*) «Se non è che il Cielo che si oppone ai miei desideri, togliere di mezzo questo ostacolo è per me facilissimo».

GIUDICE - Se partiamo dall'ipotesi che sia un puritano che ha perso la battaglia contro la tentazione Elmira, questa frase, più che a Elmira, appare detta a se stesso. È lui che vuol togliere di mezzo il Cielo, che è un ostacolo soprattutto per lui. E allora può aver detto quella frase a voce bassa, sofferta, come parlando a se stesso, infatti poco più avanti esplosione di nuovo: «Prendo il male su di me», un'autopunizione anticipata!

AUSILIARE - Ma dopo essere stato scoperto, quando Orgon lo caccia, come può dire in buona fede: «Io punirò l'impostura?»

GIUDICE - Ma Tartufo è stato davvero vittima di un'impostura! Elmira fa finta di offrirgli per provocarlo e così aprire gli occhi al marito sotto il tavolo. È un'impostura! Non importa che si trattasse di una contro-mina... Tant'è vero che Elmira sente subito il bisogno di scusarsi: «È contro il mio umore che ho fatto tutto questo; mi hanno costretto a trattarvi così».

AUSILIARE - E la battuta di disprezzo verso Orgon? (*Legge*) «È un uomo da prendere per il naso; l'ho portato al punto che vede tutto e non crede a niente». Questo presuppone una malafede verso Orgon fin dall'inizio.

GIUDICE - In effetti sembra la frase più chiara. Ma riflettete su una cosa, Dorando: questo ipotetico Tartufo sincero soffre, ha un rovello interiore... lo abbiamo anche definito «drammatico». E allora la beata serenità di Orgon, che per di più è opera sua, non può fargli rabbia e giustificare così lo scatto? Può dirsi: ma come? Ho tolto di mezzo l'ostacolo del Cielo — e a che prezzo! —, ora dovrebbe impensierirmi un Orgon? Questo non to-

glie che in condizioni normali — e Tartufo in quel momento non lo è — il rapporto con Orgon possa essere stato quello di un maestro verso l'allievo: possessivo, esclusivo, ma anche sincero. Intendiamoci Dorando: io non affermo che le cose siano andate così, ma che «possono» essere andate così. Sono il primo a non essere sicuro. (*Pausa*) Questo signor Tartufo continua a sfuggirmi, per quanti sforzi io faccia per afferrarlo. Comincio a pensare che servirebbe a poco anche poterlo interrogare direttamente. E il Cielo sa se ci sarebbero cose da chiedergli, aspetti incomprensibili del suo comportamento! Perché tenta di sedurre Elmira per la seconda volta, quando dovrebbe aver capito che è un'avversaria, e che avversaria? Dopo essersi piazzato in casa di Orgon era suo interesse, credo, urtare il meno possibile la famiglia; invece la cacciata di Damis ne aumenta l'ostilità. Gli conveniva? Cleante insiste molto con lui che questo scandalo non gli giova: è un argomento che avrebbe dovuto far presa su Tartufo, ma questi non lo ascolta e rifiuta la richiesta di convincere Orgon a riprendere in casa il figlio. Perché? Qual era dunque il suo obiettivo finale?

Verso la fine è entrato l'usciere e ha parlato a bassa voce con l'ausiliare, che si è subito illuminato.

AUSILIARE - Signor giudice, mi hanno appena comunicato che è arrivato Lorenzo, il servo di Tartufo, chiedendo di essere interrogato.

GIUDICE - (*Eccitato*) Davvero? È una bella sorpresa, un colpo di fortuna! Forse potremo finalmente sapere qualcosa di più di questo Tartufo! (*All'usciere*) Fatelo entrare subito.

AUSILIARE - (*All'usciere*) Aspettate un momento. (*Al giudice, basso*) Mi perdoni signor giudice... Lorenzo è un giovane molto timido, è impaurito. Vorrei pregarla di interrogarlo con... (*Pausa*)

GIUDICE - Con comprensione? (*Pausa*) È timido? Come fate a saperlo? Dal verbale non risulta che sia stato già interrogato.

AUSILIARE - (*Imbarazzato*) Delle informazioni di polizia...

GIUDICE - Non allegate agli atti? (*All'usciere*) Fatelo entrare. (*L'usciere esce*) Va bene: purché mi dica qualcosa di nuovo su Tartufo!

VIII

Entra Lorenzo, giovane vestito modestamente, molto compunto.

GIUDICE - Vi debbo ringraziare, Lorenzo, per esservi presentato a testimoniare. Voi dovrete conoscere meglio di chiunque altro questo misterioso signor Tartufo, dovrete essere a parte dei suoi più riposti segreti. Parlatemene.

LORENZO - È un uomo cattivo signor giudice, molto cattivo. Un mostro, un pozzo senza fondo di malvagità, un essere senz'anima.

GIUDICE - (*Con pazienza ostentata*) Va bene, è cattivo, cattivissimo: ma cosa ha combinato per meritarsi questi aggettivi?

LORENZO - Un cumulo di malefatte... Un elenco lunghissimo.

GIUDICE - Bravo! Fatemi quest'elenco!

LORENZO - Basterebbero le nere azioni contro il signor Orgon, che lo aveva tanto beneficato e che lui...

GIUDICE - (*Con pazienza più sforzata*) Non bastano Lorenzo, non bastano. Sono tutte

cose che già so. Vi risulta che Tartufo abbia rubato dei soldi al signor Orgon? O che se ne sia fatti dare promettendogli in cambio vantaggi illusori?

LORENZO - No, a quel che ne so io. Ma le pare poco, signor giudice, tradire in quel modo abietto un amico...

GIUDICE - (*Duro*) Avete parlato di un lungo elenco di malefatte; vuol dire che, a parte Orgon, Tartufo ne ha combinate altre ad altre persone. Quali? Fate nomi, date e circostanze. (*Lorenzo tace*) Sentite Lorenzo: volete per caso coprire il vostro padrone?

LORENZO - Non lo è più.

GIUDICE - Ma lo era quando avrebbe commesso tutte queste malefatte. Dunque delle due una: o ne eravate a conoscenza, e allora siete complice e ora tacete per difendere voi stesso...

LORENZO - No, io non c'entro! (*All'ausiliare, implorante*) Voi lo sapete che io...

AUSILIARE - (*Lo interrompe brusco*) Rispondete al giudice Lorenzo!

GIUDICE - Cosa avrebbe dovuto sapere il mio ausiliare, Lorenzo?

LORENZO - Niente signor giudice. Solo che con le malefatte di Tartufo io non c'entro.

GIUDICE - (*Guarda alternativamente i due con intenzione*) E allora l'altra delle due: o non sapete niente di questi fatti inominabili, e in questo caso non capisco cosa siate venuto a fare qui.

LORENZO - (*Dopo un silenzio*) Vede signor giudice, all'inizio, quando sono entrato insieme a Tartufo in casa del signor Orgon, pensavo: «Bene! Abbiamo trovato il gonzo che con un po' di sbrodiate devote ci mantiene da signori per un bel po'». Poi pian piano ho capito che non si trattava più semplicemente di sfruttare una buona occasione... Mi sono accorto di come Tartufo aveva ridotto il signor Orgon, dei guasti provocati nella famiglia. Quando, dopo essere stato cacciato, ho visto che voleva addirittura far imprigionare il suo benefattore, è stata l'ultima goccia, l'ho abbandonato.

GIUDICE - Per questo il signor Arbate non vi ha arrestato con lui...

LORENZO - Io posso raccontarle solo quel che lei già sa, signor giudice... Ma lo conosco bene e le assicuro che è cattivo, molto cattivo, mi creda.

GIUDICE - Sì, sì: molto cattivo. (*Silenzio*) Sentite Lorenzo, almeno ditemi questo: Tartufo crede oppure no in quello che dice su religione e morale?

LORENZO - (*Ci pensa*) Non lo so, signor giudice. A volte pensavo che per lui la religione fosse solo un amo per acciappare gonzi come Orgon. A volte invece sembrava davvero sincero, addirittura invasato. A meno che non gli convenisse farlo credere anche a me.

GIUDICE - (*Fa suonare per l'uscire che arriva poco dopo*) Potete accomodarvi. Lorenzo esce con l'uscire.

IX

GIUDICE - (*Appena uscito Lorenzo, duro*) Cosa gli avevate promesso?

AUSILIARE - (*Molto a disagio*) Niente, signor giudice... Non capisco...

GIUDICE - Capite benissimo. Questo Lorenzo non è stato interrogato dal signor Arbate perché non presente al momento dell'arresto di Tartufo. Avevo dato ordine di rintracciarlo, viene ritrovato e non mi si dice

niente?

AUSILIARE - Non è stato rintracciato, è venuto spontaneamente: ha sorpreso anche me.

GIUDICE - (*Sempre più in collera*) Dorando, come tutti detesto di esser preso per un imbecille. Come poteva sapere Lorenzo di questa inchiesta? E voi, come facevate a sapere che era timido? Un servitore e complice di Tartufo timido! È che, avendo visto il modo con cui avevo interrogato gli altri, avevate paura che vi rovinassi questo bel colpo di scena... Ve lo eravate tenuto da parte come prova definitiva per farmi rinviare a giudizio Tartufo! Cosa gli avete promesso per farlo venir qui a recitare la scena del pentimento?

AUSILIARE - Le posso giurare signor giudice che non ho avuto nessun contatto precedente con Lorenzo!

GIUDICE - Voi personalmente posso anche crederlo... (*Pausa*) Sentite Dorando, io in questi vostri giochi di potere maleodoranti avevo deciso di non entrarci, di continuare a ignorarli, ma ora mi vedo costretto ad affrontare una volta per tutto il problema, perché sono davvero troppi i punti oscuri di questo affare. Prima e fuori del merito legale della vicenda. Chi ha dato l'autorizzazione a un semplice privato come Tartufo di accompagnare un pubblico ufficiale nell'arresto di un indiziato? E accompagnarlo in veste autorevole, visto che all'inizio parla solo lui e che, troncando le rimostranze di Orgon, ordina addirittura all'ufficiale di procedere all'arresto! Una cosa assurda! E l'ufficiale lo ha lasciato fare, dunque gli riconosceva questa veste.

AUSILIARE - Ma a quel punto invece di arrestare Orgon ha arrestato Tartufo!

GIUDICE - Il che non fa che rendere ancora più assurda la cosa.

AUSILIARE - Ma l'ufficiale l'ha poi spiegato — come risulta dal verbale — alla famiglia felicemente stupita: per vedere fino a che punto d'impudenza si sarebbe spinto Tartufo.

GIUDICE - Non fate torto alla vostra intelligenza, Dorando. È una spiegazione addirittura ridicola. No, è qualcosa che ha a che fare coi vostri giochi... È una trappola dove si è voluto far cadere chi ha concesso l'autorizzazione? E questi, per quali fini l'aveva concessa? Ma tutta la lunga tirata del signor Arbate dopo l'arresto è ridicola. Però a me non fa più ridere, perché essa, che dovrebbe essere l'atto d'accusa formale a Tartufo, è in realtà il primo e più grosso punto oscuro per la sua totale inconsistenza giuridica. (*Legge sul verbale*) Tralascio, proprio per rispetto al nostro principe, tutti gli elogi smaccati dell'inizio, che vanno avanti per undici righe. Il primo elemento concreto è subito un altro punto oscuro. Dice: «Lui stesso s'è tradito venendo ad accusarvi e si è scoperto come famoso imbroglione di cui il principe era già informato sotto altro nome». Ecco: queste informazioni non sono state in alcun modo allegate agli atti, ammesso che esistano. E ancora: «C'è un lungo elenco di azioni nerissime — guarda caso le stesse parole di Lorenzo — con cui si potrebbero fare dei grossi volumi»... Dov'è questo elenco così voluminoso? La totale inconsistenza giuridica emerge quando dice che: «Insomma — badate bene: "insomma", cioè il succo del discorso — il monarca ha detestato in Tartufo la vile ingratitudine e la slealtà verso Orgon». Ingratitudine e slealtà! Segue la penosa giustificazione sull'impudenza, poi un ultimo gioiello le-

gale: «Con sovrano potere» il principe annulla il contratto di donazione di Orgon a Tartufo che era già automaticamente nullo per l'ingratitude. (*Silenzio*) Ma sì, è chiaro: proprio per questo si è fatto andare Tartufo con l'ufficiale, per il gran colpo di scena dell'arresto a sorpresa, perché la famiglia — e non solo la famiglia — diffondesse in giro la notizia di questa giustizia miracolosa, spettacolare, in cui si fa cader dall'alto quello che è già nostro di diritto. E tutti hanno applaudito. Sì, mi sono sbagliato: il signor Arbate non è stato tanto citrullo da farsi scappare dalle mani Tartufo in quel modo. Sono certo che anche lui fa parte del gioco. Un gioco dove è importante che Tartufo non parli, né qui né in aula. (*Stanco dopo lo sfogo*) Capitami Dorando, ve l'ho insegnato io che il principe nel nostro ordinamento ha tutto il diritto di agire così. Posso dolermi al massimo di una mancanza di tatto verso i magistrati, gelosi, forse a torto, della loro autonomia: non ci si può lamentare poi della loro più o meno coperta opposizione.

AUSILIARE - Ma lei, quando all'inizio del regno questa opposizione dei giudici divenne aperta ribellione, rimase fedele. Come Orgon.

GIUDICE - E non me ne pento. Anche se ora mi viene il dubbio che questo caso mi sia stato affidato non tanto per la mia autorità quanto per la mia fedeltà.

AUSILIARE - Qui se permette si sbaglia signor giudice: è un caso importante, delicato, lo ripeto. Un caso per cui sono necessarie autorità ed esperienza. Tartufo fa parte di una cabala molto potente e pericolosa per la sicurezza dello Stato; una cabala che lo difenderà con ogni mezzo.

GIUDICE - Una cabala... Non credo che Tartufo faccia parte di una cabala... Mi sembra piuttosto un cane sciolto. E poi chi può voler fare di Tartufo la bandiera di una battaglia?

AUSILIARE - Tartufo è solo un pretesto; di lui personalmente, lei ha ragione, non gliene importa niente. Sono fuori di sé perché abbiamo osato arrestarlo e si vuol fargli un processo. Pretendono che così vogliamo fare un processo alla religione, che si vuole colpire Tartufo per colpire le cose da lui dette, non importa se in buona o mala fede.

GIUDICE - «Sono fuori di sé», «Pretendono...». Chi? (*L'ausiliare sta per rispondere*) Sì, certo, la cabala... Il gioco maleodorante. Non voglio conoscere il nome preciso dell'altro giocatore, quello destinato a perdere la partita: la posta in gioco è comunque chiara.

AUSILIARE - Le posso assicurare che non è la religione come strillano loro!

GIUDICE - Non ne dubito. (*Con ira crescente ma controllata*) Così l'arresto spettacolare di Tartufo, il suo processo, certo ugualmente spettacolare, sono solo carte di questo gioco, gesti clamorosi per tirare l'applauso della gente, e, insieme, segnali occulti a chi di dovere, alla cabala cui quasi certamente Tartufo è estraneo! (*Scatta*) E volete mandare avanti me come parafulmine!

Silenzio. L'ausiliare è profondamente abbattuto.

AUSILIARE - (*Non reggendo al silenzio*) Allora chiude il caso, proscioglie Tartufo? (*Silenzio*)

GIUDICE - Non lo so. (*L'ausiliare ha un sussulto di gioia*) Non lo so. (*Sfoggia il verbale*) Tartufo mi è sfuggito definitivamente. E non provo più la smania di afferrarlo di poco fa. Mi rendo conto ora che era inevitabile: nel



verbale c'è solo il Tartufo raccontato dagli altri; lui si è rifiutato di collaborare anche alla stesura. E qui dentro non abbiamo potuto sentire la sua voce. *(Silenzio)* Ma sento che qualcosa malgrado tutto c'è. Qualcosa che forse è più grave, qualcosa che non ha niente a che fare col vostro gioco. Non so ancora di che si tratta, ma sono sicuro che qualcosa c'è. Mi chiedo però se valga la pena di andare avanti per scoprirlo: sul piano legale finora non è emerso niente. C'è solo questo mio istinto.

AUSILIARE - Io mi fido del suo istinto signor giudice!

GIUDICE - *(Sorridente)* Lo credo. *(Silenzio)* Ci sono troppi lati oscuri per un affare di corna. La dipendenza di Orgon da Tartufo, per esempio, così totale, cieca... Come è possibile?

AUSILIARE - È quello che ho sempre sostenuto.

GIUDICE - *(Con un'occhiataccia)* Fossi in voi Dorando, stenderei un pietoso velo sul passato. Comunque è questa dipendenza che dobbiamo cercar di capire, se vogliamo verificare questo mio istinto. Abbiamo dunque la assoluta necessità di interrogare Orgon, e visto che, a quanto pare, non può muoversi di casa andremo noi da lui. *(Pausa)* Può essere utile tra l'altro dare un'occhiata dove si sono svolti i fatti. Quella casa... Quelle stanze... Sono curioso. Disponete per un interrogatorio a domicilio questo pomeriggio. *Escono.*

SIPARIO

SECONDA PARTE

Casa di Orgon. Una sala con due finestre sul fondo. Vari mobili alle pareti (vetrine, trumeau ecc.). Stranamente vuoto il centro. Un tavolo non molto grande si trova in un angolo. La sala ha una pianta irregolare, con molte porte, anche piccole, rientranze, coperte a volte da tendaggi, a suggerire l'idea di una serie di ripostigli, corridoi, anfratti, ideali come nascondigli. Primo pomeriggio invernale.

I

Entrano insieme a Dorina il giudice, l'ausiliare e l'usciera con i documenti del processo.

DORINA - E questa è la stanza dove si sono svolti i due colloqui tra Tartufo e la signora.

GIUDICE - Bene, bene... *(Si guarda intorno)* E il tavolo sotto cui stava Orgon? È quello? *(Indica il tavolo nell'angolo)*

DORINA - No... Era molto più grande. Stava qui. *(Indica lo spazio vuoto al centro)* Il signor Orgon l'ha fatto bruciare. Un peccato!

GIUDICE - Già. E dove si nascondeva Damis?

DORINA - *(Aprè una tenda che copre una rientranza)* Qui.

GIUDICE - E voi? *(Pausa)* Non importa... *(Con un ampio gesto)* Avevate l'imbarazzo della scelta. *(All'ausiliare)* Io direi che possiamo benissimo far l'interrogatorio in questa stanza.

DORINA - Ma il padrone non ci ha più voluto mettere piede.

GIUDICE - Ah! Allora, certo... *(Cammina in giro guardandosi intorno)* Ma forse tornare qui dentro in questa occasione può fargli bene. Sì, rimaniamo qui.

AUSILIARE - Dove ci sistemiamo?

GIUDICE - Prendete quel tavolo e due sedie e portateli qui. *(L'usciera e l'ausiliare eseguono)* Mettete anche due sedie vicine, qui al centro.

DORINA - *(Allusiva)* Erano più avanti. *(Va sul posto)* Qui. *(L'usciera e l'ausiliare guardano interrogativamente il giudice)*

GIUDICE - Come? Ma io... *(Sorridente)* D'accordo, metteteli lì.

L'usciera e l'ausiliare eseguono. Il giudice e l'ausiliare prendono posto dietro il tavolo. Durante gli interrogatori il giudice raramente resterà lì seduto: girerà per la stanza, starà in piedi accanto ai testimoni seduti, si siederà accanto a loro.

GIUDICE - *(All'usciera)* Voi sistematevi nell'altra stanza. *(Pausa)* Allora possiamo cominciare. *(A Dorina)* Avvertite il signor Orgon.

DORINA - Sta ancora riposando.

GIUDICE - Bene, svegliatelo!

DORINA - Se mi permette, signor giudice, io consigliere di non farlo, visto il suo stato.

GIUDICE - Aspettiamo dunque. *(Pausa)* In casa ci sono anche gli altri?

DORINA - Tutti, signor giudice.

GIUDICE - Bene, andate pure Dorina. *(Dorina esce)* Intanto possiamo interrogare di nuovo brevemente qualcuno sul nuovo obiet-

tivo dell'inchiesta, la dipendenza di Orgon da Tartufo.

AUSILIARE - Potremmo richiamare il signor Cleante.

GIUDICE - Perché?

AUSILIARE - Per cercar di capire come mai Orgon fosse così sordo ai suoi argomenti.

GIUDICE - Va bene, chiamatelo.

AUSILIARE - (*Aprè la porta*) Fate entrare il signor Cleante per favore. (*Torna al tavolo*) Ora lo giudicate un po' meglio?

GIUDICE - In parte. È un onest'uomo, che parla a fin di bene. Un po' troppo magari, ma a fin di bene.

Entra Cleante.

CLEANTE - Buona sera, signor giudice.

GIUDICE - Buona sera. Accomodatevi. Debbo prima di tutto pagare un debito con voi, riconoscendo che avevate ragione nell'affermare che è la dipendenza di Orgon da Tartufo il mistero più grave di questa vicenda; e, siccome per riuscire a chiarirla è indispensabile la testimonianza di vostro cognato, sono stato costretto a incomodarvi.

CLEANTE - Come lei sa, questa non è casa mia. Comunque credo di poterle assicurare, anche a nome di mio cognato e mia sorella, che ben altri incomodi sopporteremmo per far punire quel miserabile.

GIUDICE - Mentre aspettiamo che vostro cognato ci raggiunga, credo utile chiedervi qualche altra cosa sui vostri tentativi di riportare alla ragione Orgon. A cosa attribuite il loro insuccesso?

CLEANTE - Orgon era troppo imbevuto del suo Tartufo... Per riuscire a guarirlo bisognava fargli toccar con mano la sua malvagità. E solo Elmira era in grado di farlo.

GIUDICE - Come reagiva alle vostre parole? Per esempio, la prima volta, quando gli facevate il discorso sui falsi devoti, l'ostentazione... Come vi ascoltava?

CLEANTE - Non ricordo.

GIUDICE - Sforzatevi.

CLEANTE - Ma... Non credo di averci fatto caso.

GIUDICE - (*Colpito*) Come? Non controllavate le sue reazioni?

CLEANTE - No... Non ci ho pensato.

GIUDICE - Dunque non vi preoccupavate di capire che effetto avevano le vostre parole. Perché parlavate allora? Per cercar di convincerlo o per un vostro piacere di dire quelle cose? (*Pausa*)

CLEANTE - Mi pare avesse un'aria di fastidio...

GIUDICE - In qualche passo particolare?

CLEANTE - No, appena ho cominciato a parlare. Era prevenuto.

GIUDICE - (*Va al tavolo, sfoglia il verbale*)

È vero: non ricordavo la sua risposta. (*Legge*) «Sì, certo, siete un dottore riverito, vi siete preso tutto lo scibile umano, siete un gran saggio...». Un po' più che infastidito, direi. (*Legge ancora*) Però anche la vostra risposta è notevole, signor Cleante: «Non mi sono preso tutto lo scibile, ma so, ed è tutta la mia scienza, fare la differenza tra il vero e il falso». Vi pare niente? Venite al posto mio, vi prego! (*Cleante tace offeso*) Dunque Orgon era manifestamente irritato dai vostri discorsi, e malgrado ciò siete andato avanti a passo di carica per altre cinquantasette righe, senza minimamente curarvi che il loro effetto su di lui fosse evidentemente controproducente». (*Silenzio, il giudice sfoglia il verbale*) C'è poi quest'altro vostro discorso a Orgon, dopo la cacciata di Tartufo, che, a parte il suo effetto ugualmente nullo, ha qual-

cosa che non mi convince. Come dire? Delle stonature.

CLEANTE - Quali?

GIUDICE - Vostro cognato ha appena detto che d'ora in poi fuggirà tutti i devoti come la peste. È comprensibile, visto il suo stato d'animo in quel momento. Ma voi prendete la palla al balzo per un'appassionata, e, come sempre, lunga difesa dei veri devoti, arrivando a dire a Orgon che se proprio vuol cadere nell'eccesso deve semmai peccare ancora dall'altra parte. Cioè, se le parole hanno un senso, riverire ancora gente come Tartufo!

CLEANTE - Vedevo Orgon in quello stato e cercavo di consolarlo.

GIUDICE - Lodevole intento, ma, ancora una volta, mal realizzato. Che bisogno avevate di insistere tanto su quel tasto, proprio in quel momento? Poi, sinceramente, non mi sembrate davvero il tipo da provare una tale ammirazione per la devozione da preferire di onorare la falsa piuttosto che offendere la vera!

CLEANTE - (*Scatta sulla difensiva*) «Non mi sembrate il tipo...» Perché? Che informazioni avete su di me? Che sono un pericoloso libertino?

GIUDICE - Calma signor Cleante. Vi assicuro che non ho fatto prendere nessuna informazione su di voi. (*Pausa*) Come mai la parola «libertino» vi fa subito mettere sulla difensiva? Quando vostro cognato vi ha detto che i vostri discorsi sapevano di libertino siete scattato come una molla: «Ecco! Aver buoni occhi significa esser libertini!». E in quest'ultimo discorso rilanciate addirittura l'accusa: «Lasciate ai libertini tirare queste schiocche conseguenze»...

CLEANTE - (*Silenzio*) Sì, confesso di aver paura signor giudice. È un'accusa, questa di libertino, che basta oggi a rovinare un uomo, e ci sono cabale potenti, come quella a cui appartiene Tartufo, che usano senza risparmio quest'arma. È vero, non ho detto a Orgon quelle cose come «peccate piuttosto dall'altra parte»; gli dissi qualcosa di genericamente consolatorio... L'ho dettato io al signor Arbate come se le avessi dette davvero. Una precauzione, signor giudice... In fin dei conti Tartufo era arrivato insieme all'ufficiale per arrestare Orgon. Che poi l'arrestato fosse stato invece Tartufo mi pareva ancora troppo strano, quasi frutto del caso o di un gioco incomprendibile.

GIUDICE - Su questo avete senz'altro ragione. (*All'ausiliare*) Il gioco, la cabala...

CLEANTE - (*Di slancio*) È una cosa reale signor giudice: essa può contare su...

GIUDICE - Basta, vi prego, signor Cleante. Sono cose che non mi riguardano. Se volete potete parlarne in separata sede col mio ausiliare, che potrà così tranquillizzarvi sull'esito della partita. Potete accomodarvi.

II

Cleante esce e fa capolino Dorina

GIUDICE - Si è alzato il signor Orgon?

DORINA - Non ancora; ma la signora è appena entrata nella sua camera a vedere se dorme.

GIUDICE - Bene. (*Dorina fa per uscire*) Aspettate! Venite... (*Dorina torna*) Già che siete qui volevo chiedervi ancora qualcosa. Per esempio: mi sono fatto l'idea che il vostro padrone con Tartufo fosse più sereno e tranquillo di prima... felice. Che ne dite?

DORINA - Ah certo, se inebetito vuol dir felice! (*Con sarcasmo*) Il superiore distacco delle piccole beghe quotidiane! Ma io riuscivo a sgonfiarglielo il suo distacco!

GIUDICE - Come quella volta che, presente Marianna, cercavate di dissuaderlo a darla in moglie a Tartufo?

DORINA - (*Eccitata*) Già! Che gusto! Mi ero accorta che voleva parlare a Marianna da solo, certo per comunicargli il suo sciagurato progetto, e mi sono piantata lì: «Ho sentito qualcosa di un certo matrimonio, ma l'ho considerata una bagattella»; e lui: «È dunque incredibile?» «Non la crederei nemmeno se me lo diceste voi!» «Te lo farò vedere!» «Storielle!» «Vedrai!» «Bubbole!». Lui fa a Marianna: «Non è un gioco figlia mia», e io: «Non credetegli scherza!». Vedevo che si stava riscaldando: «Vi prendete delle libertà che non mi piacciono, mia cara!» «Parliamo senza arrabbiarci...». (*Al giudice, con intenzione*) Senza arrabbiarci... «Vi pare, con tutte le vostre ricchezze, scegliere un genero pezzente?». Ma lui incassa e si lancia tutto miele a descrivere la felicità di questa unione: «Non litigherete mai e tu farai di lui ciò che vorrai». Lì lo aspettavo! «Ne farà un cornuto!». (*Il giudice comincia a leggere attento il verbale pur continuando ad ascoltare*) Allora comincia a scaldarsi di nuovo: «Tacetel!». Così, io sto zitta, e appena lui si volta verso Marianna per riattaccare, tac! «Non parlo che nel vostro interesse!» «Tacetel!». Io sto zitta, lui si volta, tac! «se non vi amassi...», e così via fino a che lui, fuori di sé ha urlato: «Non starai dunque zitta, vipera insolente?». E io, calmissima: «Ah, siete tanto devoto e vi lasciate trascinare dall'ira?» (*Ride compiaciuta*)

GIUDICE - Molto brava. E dite, la faccia... che faccia faceva Orgon? (*Serio, non complice; Dorina sempre eccitata non coglie la cosa*)

DORINA - Da morir dal ridere! Dovevate vederlo signor giudice, soffocava di rabbia... Era tutto rosso, sembrava gli dovesse prendere un colpo, e ha dovuto andar fuori a prendere una boccata d'aria senza esser riuscito a parlare con Marianna! (*Aspetta i complimenti del giudice che tace, serio*)

GIUDICE - Accomodatevi pure.

DORINA - (*Delusa*) Debbo far entrare qualcun altro!

GIUDICE - No, grazie. Chiameremo noi. *Dorina esce.*

III

GIUDICE - (*Legge sul verbale*) «Voi lo odiavate tutti, e vi vedo tutti scatenati contro di lui per strapparmelo». «Mi affretterò a dargli mia figlia per confondere l'orgoglio di tutta la famiglia». «Vi sfido tutti». «A dispetto di tutti». «Per meglio sfidarvi tutti». «Sono contento di vedervi riuniti: in questo contratto c'è di che farvi ridere». «Far arrabbiare la gente — cioè la famiglia — sarà la mia gioia più grande». «Possa l'invidia — della famiglia — crepare dal dispetto». Ecco, rileggendo in fila tutte queste frasi di Orgon alla famiglia, il suo ritornello: «Potrei veder morire moglie, figli, madre senza che me ne importasse neanche un po'» acquista un senso meno ridicolo e più sinistro. Non dico proprio un augurio, ma...

AUSILIARE - Non capisco.

GIUDICE - Mentre ascoltavo Cleante e Dorina, è normale che mi figurassi Orgon alle

prese con loro... irritato, annoiato. Sono andato a rispulciare il verbale e mi sono accorto per la prima volta di tutte quelle frasi così ostili.

AUSILIARE - Ma anche questo atteggiamento di ostilità è frutto dei malefici poteri di Tartufo!

GIUDICE - È questo l'errore che abbiamo fatto finora: dar tutta la colpa a Tartufo, cercare di capire Tartufo per capire il caso! Mi sto convincendo che la chiave stia invece in Orgon e nella famiglia.

Il giudice controlla in giro i vari possibili nascondigli.

AUSILIARE - Io, signor giudice, continuo a pensare che quella di Orgon sia una famiglia del tutto normale, coi difetti presenti, più o meno, in ogni famiglia. Difetti che non possono spiegare dunque l'ubriacatura di Orgon. No, Tartufo ha messo in atto chissà quali arti per ridurlo a una soggezione così completa. Riuscire a farsi fare la donazione di tutti i beni!

GIUDICE - Quante donazioni come questa si fanno ogni giorno alla Chiesa? E chi si affida alla guida di un direttore di coscienza, non ha forse verso di lui una soggezione ugualmente assoluta? Mi risulta che nella Chiesa la direzione di coscienza cominci oggi ad esser vista con sospetto, ma è ancora legittima. Con le vostre preoccupazioni di cabale volete andare a impegnarvi in controversie dottrinali? Accomodatevi pure!

AUSILIARE - Ma Tartufo ha pur usato la religione per irretire Orgon!

GIUDICE - Non era la cosa più importante, ne sono convinto. *(Pausa)* Immaginatoci Orgon che comincia ad essere in crisi con la propria famiglia: sente crescere in sé disagio e inquietudine e non sa da cosa derivino. È credibile che egli, — di solito, sappiamo, devoto molto tiepido, da messa domenicale — cominci a frequentar la chiesa anche ad altre ore... Non fosse che per il silenzio e la penombra, li trovava pace. E lì lo vede Tartufo. Per un tipo come lui non deve esser stato difficile intuire tutto: Orgon non si comporta come un frequentatore abituale e deve aver scritto sul viso il proprio disagio... Lanciare l'amo è stato poi un gioco da ragazzi.

AUSILIARE - Eppure questa dipendenza continua ad apparirmi incomprensibile. Mi scusi, signor giudice, ma il modo fulmineo, meccanico con cui Orgon, dopo che Damis gli ha rivelato il tentativo di seduzione di Tartufo nei confronti di Elmira, crede a Tartufo e non al figlio, non è normale, fa pensare a una persona stregata!

GIUDICE - Ma avete letto attentamente quel che dice Tartufo? *(Legge)* «Sì, fratello mio, sono un cattivo, un colpevole — notate: non "sono colpevole", ma "un" colpevole —, il più grande scellerato che sia mai esistito, ogni istante della mia vita è carico di sozzure...» eccetera. Un po' troppo, no? E state attento: «Vedo che il Cielo per punizione vuole mortificarmi in questa occasione». Che vuol dire? Che pensereste sentendo un uomo dire: «Sì, sono un grande criminale, e in questa occasione, "stavolta", il Cielo mi vuole mortificare per punirmi?»

AUSILIARE - *(Incerto)* Beh, che stavolta è innocente...

GIUDICE - Ed è quel che ha pensato Orgon. AUSILIARE - Ma tutto quel mucchio di colpe nerissime di cui si accusa?

GIUDICE - Un mucchio, dite bene. Troppe. E generiche... Sembra di sentire la tirata del signor Arbate! Orgon non le crede proprio



perché eccessive. E c'è un piccolo particolare che qui diventa per Orgon luce di verità, un particolare che è stato riportato da Cleanthe come prova della ebetudine di Orgon: la pulce che Tartufo è venuto ad accusarsi di aver schiacciato con troppa collera. «Ecco — avrà subito pensato Orgon — di che genere sono queste colpe!». Abilissimo, Dorando, ma niente di diabolico, stregato!

AUSILIARE - *(Quasi convinto)* Elmira d'altronde non appoggia esplicitamente la versione di Damis.

GIUDICE - *(Colpito)* È vero. *(Controlla il verbale)* È vero. Fate venire Damis per favore.

L'ausiliare va alla porta.

AUSILIARE - *(Verso l'esterno)* Il signor Damis per favore.

Attende, arriva Damis, rientrano insieme.

GIUDICE - Sentite Damis, solo un piccolo chiarimento: quando vostro padre vi ha cacciato di casa, la vostra matrigna vi ha in qualche modo difeso?

DAMIS - No, mi pare di no. Ma non era presente, era uscita quasi subito.

GIUDICE - Penso che vostro padre urlasse nel cacciarvi, no?

DAMIS - Sì.

GIUDICE - E da dove si trovava, la vostra matrigna doveva sentire queste urla?

DAMIS - Sì.

GIUDICE - E non è accorsa?

DAMIS - No, ma...

GIUDICE - Non importa: si tratta di una cosa senza importanza. Grazie, accomodatevi pure. *(Damis esce; il giudice tace)*

AUSILIARE - Ecco un altro mistero. Eppure Orgon dirà a Elmira: «So il debole che avete per quel briccone di mio figlio». *(Il giudice continua a tacere; l'ausiliare sfoglia il verbale)* Allora, subito dopo quest'episodio, quando Tartufo afferma di volersene andare di casa e dice «fuggirò vostra moglie» è un'altra abile mossa, che prevede la reazione contraria di Orgon per trattenerlo?

GIUDICE - Io credo che lì Tartufo sia sincero. Aveva tutto l'interesse a non incontrare più Elmira. Aveva capito che razza d'avversaria fosse: prima dello stolido intervento di Damis si era di fatto arreso a discrezione. Sa che Elmira tornerà all'attacco e sa di avere un grave punto debole proprio nel desiderio che ha di lei.

AUSILIARE - Allora perché rimane?

GIUDICE - Forse non ne può fare a meno, non può scontentare Orgon.

AUSILIARE - Ma Orgon dipende da lui come un bambino!

GIUDICE - Come un bambino, sì, ma un bambino bizzoso, i cui capricci deve a volte assecondare per non rischiare di perderne il favore. Qui, ostinarsi nel rifiuto avrebbe messo forse Orgon in sospetto. *(Silenzio)* E che capriccio! *(Rilegge)* «Vi sfido tutti»; «A di

spetto di tutti»; «In questo contratto c'è di che farvi ridere». Vi rendete conto, Dorando, di cosa c'è dietro queste parole?
Dorina bussa e entra subito dopo.
DORINA - Il signor Orgon è pronto. È qui fuori. *(Il giudice tace)*
AUSILIARE - *(Dopo aver atteso inutilmente la risposta del giudice)* Fatelo entrare.
Dorina esce.

IV

L'ausiliare va incontro a Orgon che entra camminando piano e tenendo gli occhi bassi.
AUSILIARE - Venite, signor Orgon, venite... Accomodatevi.
Orgon si siede tenendo sempre gli occhi bassi.
GIUDICE - Signor Orgon, vi prego di scusare la nostra invadenza, ma questo caso si è rivelato molto complesso e per chiarirlo abbiamo l'assoluto bisogno di parlare con voi. Vi siete rimesso dal vostro male?
Orgon tarda a rispondere; tiene sempre gli occhi bassi; occhieggia tra i due.
ORGON - Sì, abbastanza.
GIUDICE - Cercheremo di incomodarvi per il minor tempo possibile. Ci limiteremo dunque alle domande più urgenti. *(All'ausiliare)* Togliamoci l'ultimo dubbio sulla truffa. *(A Orgon)* Voi avevate fatto la donazione di tutti i vostri beni all'imputato. Vi chiedo: per ottenere questo, egli vi aveva forse promesso qualche vantaggio materiale in denaro o altro?
ORGON - *(Lo guarda per la prima volta)* Promesso? Chi?
GIUDICE - Tartufo.
Orgon rimane fisso e comincia a ripetere piano tra sé: «Tartufo, Tartufo...», piangendo sommessamente e guardandosi in giro; occhieggia d'imbarazzo tra i due; infine il giudice fa un cenno e l'ausiliare corre alla porta.
AUSILIARE - *(Apra la porta e chiama)* Dorina, venite prego. *(Entra Dorina)*
GIUDICE - Accompagnate fuori il signor Orgon.
Orgon esce sostenuto da Dorina.

V

AUSILIARE - *(Dopo un silenzio)* Come si è ridotto! Non lo avrei creduto possibile. *(Il giudice tace)* Ecco la prova... Lo avete visto? È l'immagine di un uomo colpito da un maleficio.
GIUDICE - No, è l'immagine di un uomo malato. E lo era anche prima, quando si è scelto Tartufo come medico.
AUSILIARE - Medico? Tartufo ora sarebbe anche un medico!
GIUDICE - Un cattivo medico, certo. Che sfruttava a proprio vantaggio la malattia del paziente. Che lo curava — Orgon stava bene, no?, era felice — ma non voleva farlo guarire del tutto. Ma non è forse quello che fanno tutti i medici? Curare ma non guarire, in modo da rendersi indispensabili, essere insieme medici e medicina.
AUSILIARE - Ma lei l'ha visto, signor giudice: è distrutto! Non poteva stare così prima di conoscere Tartufo!
GIUDICE - Sta così «dopo» aver perduto Tartufo. Immaginatevi di star male e di aver trovato un medico che vi cura, che vi fa star bene. Ma non siete guarito, ed ecco, all'improvviso, si scopre che il medico è un furfante e deve andare in prigione o scappare. Di col-

po voi non avete più chi vi faceva star bene: come credete che vi sentireste? Come prima di cominciare la cura? No, Dorando, molto peggio, potete esserne certo. *(Pausa)*
AUSILIARE - Così anche stavolta restiamo con un pugno di mosche. Non siamo riusciti ad afferrare Tartufo e ora anche Orgon ci è sfuggito. *(Il giudice continua a tacere)* Che facciamo ora? *(Silenzio)*
GIUDICE - Rimane Elmira.
AUSILIARE - Elmira? *(Pausa)*
GIUDICE - Sì. Sono sempre più sicuro che è lei la chiave del rifiuto di Orgon verso la famiglia. Avevate ragione voi, Dorando: Cleante, Dorina, Damis... in fondo sono normali esemplari di una famiglia normale. Una malattia di tale gravità deve avere una radice più profonda... Che può essere Elmira.
AUSILIARE - *(Si alza)* La faccio chiamare?
GIUDICE - Aspettate. *(Il giudice si alza e parla camminando)* Troppo giovane per Orgon. *(Pausa)* Troppo spendacciona per Orgon. *(Pausa)* Troppo elegante per Orgon. *(Va al tavolo, prende la lettera di Permella, la legge continuando a camminare)* «Chi vuol piacere solo al marito non ha bisogno di tanta eleganza». No, Elmira non voleva piacere solo al marito... Ora il punto più importante da chiarire diventa il secondo colloquio tra Elmira e Tartufo, con Orgon nascosto sotto il tavolo. Orgon è in quello stato da allora. Rivediamone i punti salienti. *(Torna al tavolo, sfoglia il verbale insieme all'ausiliare)*
AUSILIARE - Appena entrato Tartufo, Elmira si dice contenta che tutto sia finito bene e che la fiducia di Orgon le permetta di trovarsi sola insieme con lui, Tartufo, senza pericolo.
GIUDICE - *(Legge)* «E questo mi autorizza ad aprirvi un cuore un po' troppo pronto a sopportare il vostro ardore». Ma Tartufo resta duro: «Poco fa parlavate con un altro stile».
AUSILIARE - Ah, questo è importante: dice che il ricatto «o rinunciate a Marianna, o dico tutto a mio marito» era dovuto a gelosia.
GIUDICE - Abilissima. Infatti Tartufo comincia ad addolcirsi, dice di dubitare della propria felicità e chiede, per esserne sicuro, «un po' dei favori per i quali sospiro». *(Ride)* E più avanti pretende «cose reali» per convincersi. *(Ridono)* Cose reali!
AUSILIARE - Elmira comincia a tossire per avvertire Orgon sotto il tavolo e Tartufo si fa sempre più incalzante con le «cose reali».
GIUDICE - Però Orgon non si decide a uscire, malgrado la tosse sempre più accanita di Elmira. *(Legge con ironia)* «Che tosse ostinata! Prendete un pezzo di questa liquirizia!»
AUSILIARE - Elmira manda Tartufo fuori della stanza a controllare se c'è qualcuno e solo allora Orgon finalmente esce. Tartufo rientra e si lancia bramoso su Elmira, ma è Orgon a riceverlo e...
GIUDICE - Sì, lo caccia. Dopo tutto è chiaro *(Riprende a camminare per la stanza)* Si è Elmira la chiave... Misteriosa non meno di Tartufo. Perché non difende Damis quando Orgon lo caccia di casa? Perché non rinfaccia mai a Tartufo la colpa di tentato adulterio, gravissima per un devoto come lui? Come fa a far cadere in trappola per la seconda volta un furbo come Tartufo? Perché, mentre Orgon sta per nascondersi sotto il tavolo, insiste tanto: *(legge)* «Non scandalizzatevi in alcun modo, qualsiasi cosa dica deve essermi permessa», «La cosa arriverà al punto che voi vorrete, sta a voi fermare il suo ardore». Sì, mette le mani avanti, ma forse c'è

qualcosa di più... Come se volesse prendersi una specie di autorizzazione. *(Si siede; pausa)* Fatela chiamare, Dorando.
AUSILIARE - *(Va alla porta e l'apre)* Fate venire la signora Elmira per favore.

VI

Entra Elmira: il giudice le si fa incontro inchinandosi.
ELMIRA - *(Si guarda intorno)* Ma questa stanza è ormai buia. Permettete? *(Chiama)* Dorina! *(Entra Dorina)* Provedi ad accendere dei lumi.
L'azione di Dorina che esce, rientra con un moccolletto e accende i lumi vicini al tavolo avviene nel silenzio dei presenti. Elmira si siede.
GIUDICE - Debbo chiederle perdono signora per questa intrusione nella sua casa, ma soprattutto per avere involontariamente causato un male a suo marito. A dir la verità non credevo che il suo stato fosse così grave, altrimenti non avrei ordinato questo interrogatorio a domicilio.
ELMIRA - Purtroppo è così, signor giudice: il tradimento di Tartufo è stato per lui un colpo mortale da cui non riesce a riprendersi.
GIUDICE - Visto che ci troviamo qui, signora, se lei non ha nulla in contrario, potremmo approfittarne per continuare la conversazione di stamattina.
ELMIRA - Faccia pure, signor giudice. L'ascolto.
GIUDICE - *(Dopo una pausa)* Per prima cosa, signora, un piccolo dubbio: perché non ha mai usato con Tartufo un argomento che per lui doveva avere un notevole peso, e cioè che stava proponendole un adulterio?
ELMIRA - Ma signor giudice, è una parola così... così poco elegante!
GIUDICE - In effetti. *(Pausa)* Un altro dubbio: dopo la denuncia di Damis sembra di capire dal verbale che lei si è allontanata dalla stanza: è così?
ELMIRA - Sì... Quella scenata mi disgustava.
GIUDICE - Suo marito nel cacciare di casa il figlio avrà sicuramente urlato. Lei sentiva queste urla?
ELMIRA - Sì.
GIUDICE - Ha capito che stava cacciando di casa Damis?
ELMIRA - Sì.
GIUDICE - Come mai non è intervenuta per difenderlo?
ELMIRA - *(Pausa)* Perché questa ostilità, signor giudice?
GIUDICE - *(Imbarazzato)* Nessuna ostilità, signora; cerco solo di prevenire le domande che sicuramente gli avvocati di Tartufo le rivolgeranno in tribunale.
ELMIRA - Capisco.
GIUDICE - Perché da alcuni punti del verbale che la riguardano emergono in verità molti punti oscuri. Prendiamo il suo secondo colloquio con Tartufo, quello con suo marito sotto il tavolo: come mai Tartufo ha accettato di incontrarla dopo aver tanto rischiato la prima volta?
ELMIRA - La risposta vale anche per il primo dubbio: non ho difeso Damis, prima di tutto perché non sarebbe servito a niente, ma soprattutto perché non volevo divenire definitivamente una nemica agli occhi di Tartufo. Presagivo che ci sarebbe stato bisogno di incontrarlo ancora.
GIUDICE - Sì. *(Pausa)* Però, mi perdoni si-

gnora, la lettura del verbale su questo episodio lascia la sensazione che manchi qualcosa, come se le parole non bastassero a spiegare ciò che è accaduto. Per esempio: Tartufo ha all'inizio un atteggiamento molto duro: *(legge)* «Questo linguaggio è difficile da capire signora, poco fa parlavate con un altro stile». Lei parla un po', molto abilmente certo, e lui si ammorbida tutto: *(legge)* «È una dolcezza estrema sentire queste cose...». È strano.

ELMIRA - Sono molto imbarazzata a doverlo dire io, signor giudice, ma il fatto è che io gli piacevo — d'altronde risulta dai fatti —. Quella volta ho fatto in modo di piacergli di più.

GIUDICE - Come?

ELMIRA - Vorrebbe costringere una donna a rivelare i suoi piccoli segreti?

GIUDICE - Allora provo a indovinare: un abbigliamento calcolatamente disinvolto, che lasci apparire maggior copia delle sue attrattive?

ELMIRA - *(Offesa)* Signor giudice! *(Si alza come per andarsene)*

GIUDICE - No, la prego! Mi perdoni, signora, ma, con un uomo come Tartufo, mi sembrava che una scollatura più generosa del solito, o, che so, una vestaglia che si apra un po' al momento giusto potessero...

ELMIRA - *(Amara)* È quel che chiederanno gli avvocati in tribunale, vero? *(Pausa)* No, ho indossato il mio vestito più bello, con i gioielli più preziosi e...

(Si ferma)

GIUDICE - Sì? *(Attende)*

ELMIRA - *(A forza, con imbarazzo)* Delle luci disposte in un certo modo... Un certo modo di avvicinarsi ad esse...

GIUDICE - Sì? *(Resta in attesa)*

ELMIRA - E la voce... Un certo modo di dire le cose.

GIUDICE - Un certo modo. *(Pausa)* Eravate qui, in questa stanza se non sbaglio: dove? *Elmira stupita indica un angolo dove su una piccola pedana c'è un seggiolone a schienale alto. Il giudice vi si avvicina; indica un alto candelabro lì vicino.*

GIUDICE - E le luci erano queste, no? *(Elmira annuisce)* Dorando, per favore, volete accendere queste candele? *(L'ausiliare esegue con una candela presa dal tavolo; il giudice prende una mano di Elmira e la invita ad alzarsi)*

ELMIRA - *(Capisce)* No, signor giudice... A che serve?

GIUDICE - Mi consenta di giudicarlo io. Venga la prego. *(La conduce alla pedana)*

ELMIRA - *(Con forzata ironia, per vincere l'imbarazzo)* Debbo andare ad indossare il vestito che avevo quel giorno?

GIUDICE - Questo va benissimo. *(La fa sedere sul seggiolone; prende il verbale, legge)* «Aprirvi un cuore forse troppo pronto a tollerare il vostro amore». Qui Tartufo ha risposto duro: «Poco fa parlavate con un altro stile».

ELMIRA - È vero. E prima c'era stato il suo silenzio, che mi è sembrato eterno... Li si decideva se sarebbe caduto nella rete o no. Quando finalmente ha risposto, mi son detta: il più è fatto!

GIUDICE - Anche con una tale risposta?

ELMIRA - Aveva accettato di parlare, non se n'era andato: quello era l'importante!

GIUDICE - *(Legge)* «Proviamo sempre un po' di vergogna nel confessare un amore; ci difendiamo all'inizio, ma dall'aria che prendiamo facciamo capire abbastanza che il nostro cuore si arrende».



Resta in attesa. Elmira è ancora un po' imbarazzata ma comincia a entrare nel gioco.

ELMIRA - Per giustificare il mio cambiamento dovevo fare una specie di confessione forzata, piena di vergogna. Le parole che escono a stento dalla bocca e che all'improvviso, nei punti più chiari come «il nostro cuore si arrende», si fanno veloci, quasi soffiate.

GIUDICE - Quel certo modo di dire le cose, quel certo modo di mettersi accanto alle luci... La prego, signora! *(Legge veloce, come per suggerire)* «Ma, visto che ormai la parola è stata detta: mi sarei data tanta pena per trattenere Damis, avrei, scusate, con tanta dolcezza e così a lungo ascoltato l'offerta del vostro cuore, se questa offerta non avesse avuto di che piacermi?». La prego!

ELMIRA - *(«Recita» la frase)* Ma, visto che ormai la parola è stata detta *(a forza; la testa voltata dal lato opposto, come schermendosi, rimane in ombra)*, mi sarei data tanta pena a trattenere Damis *(inizia lentamente, a occhi bassi, a voltarsi verso la luce e il giudice)*, avrei con tanta dolcezza...

AUSILIARE - *(Rompendo l'incanto)* Mi perdoni, signora, ma non mi pare che si sia sforzata tanto a trattenere Damis!

GIUDICE - *(Irritato)* Lasciate perdere, Dorando! Continui la prego, signora...

ELMIRA - *(Riprende)* ... mi sarei data tanta pena a trattenere Damis, *(veloce, vergognosa, a bassa voce)* avrei ascoltato con tanta dolcezza e tanto a lungo l'offerta del vostro cuore, *(rallenta, voce dolce e carezzevole, alza lentamente gli occhi)* se questa offerta

non avesse avuto di che piacermi? *(Finisce accentuando la sensualità della voce e avvicinandosi al massimo alla luce, sorridendo; pausa)* Lui disse qualcosa sulla dolcezza di sentire queste cose dalla mia bocca: era un altro punto segnato, cominciava ad avere dei dubbi. E lei, signor giudice, i suoi dubbi li ha chiariti?

GIUDICE - *(Riscuotendosi)* Sì... alcuni. *(Pausa)* E il dubbio di Tartufo, la richiesta di «cose reali»?

ELMIRA - *(Amara, allontanandosi dalla pedana)* Cose reali...

GIUDICE - Quali erano?

ELMIRA - *(Di scatto)* Non pretenderà che glielo dica io! Erano chiare... Poi dovrebbero risultare dal verbale, no?

GIUDICE - Sì, quel che Tartufo chiedeva è chiaro... E sul verbale ci sono le cose che ha detto. Ma lo stimabile signor Arbate ha censurato quello che Tartufo «faceva» dicendo quelle cose. Possibile che Tartufo chiedendo cose reali non abbia tentato anche qualche approccio «reale» per ottenerle? Le ho già detto: leggendo si sente che manca qualcosa. E la tosse? Era solo per quel che Tartufo diceva? Non risulta che lei avesse concordato questo segnale con suo marito...

ELMIRA - *(Dura)* Il signor Arbate non ha scritto quel che Tartufo faceva perché io non gliel'ho detto. E non ho la minima intenzione di dirlo ora a lei.

GIUDICE - È necessario, lei deve dirmi quello che ha tentato Tartufo. Qui, per esempio: *(Legge)* «Non mi fiderò di così dolci discor-

si se un po' dei vostri favori non venga ad assicurarmi». Che faceva intanto? E qui: «Non crederò a niente signora, se non avrete saputo convincere la mia fiamma con cose reali?» ELMIRA - No! No! Perché?

GIUDICE - È possibile accusare Tartufo di tentata violenza carnale.

ELMIRA - Così in tribunale gli avvocati — l'ha detto lei, no? — chiederanno anche loro prove, le «cose reali»...

GIUDICE - Sì, prove! Saremo in tribunale e non nel suo salotto, signora, e lì, purtroppo, contano solo quelle. Cosa ha fatto Tartufo, cosa ha tentato? (Legge) «Non mi fiderò di così dolci discorsi», e intanto le infilava le mani sotto le gonne? «Non crederò a niente», e le palpava le cosce? «Perché rifiutarmi prove sicure?», e le afferrava i seni? Cercava di strapparle di dosso il vestito? E lui, lui? Si spogliava? (Incalza sempre più da presso Elmira che si muove per la stanza in un crescendo di agitazione). Cosa faceva? L'abbracciava, la baciava?

ELMIRA - (Fuori di sé) Sì! Sì! Sì!

GIUDICE - E lei lo respingeva?

ELMIRA - Sì! Sì!

GIUDICE - Perché allora non ha chiamato in aiuto suo marito? Perché?

ELMIRA - Provi lei allora, no? Mi metta le mani addosso per controllare se la respingo! Lei è come Tartufo! Ha la sua stessa faccia, è vestito di nero come lui, mi sta addosso come lui: avanti!

Il giudice accusa il colpo, si allontana e si siede. Silenzio. Elmira si calma un po'.

GIUDICE - Le chiedo scusa. (Silenzio) Ma è proprio sicura che Tartufo fosse così brutale? Qualcuno mi ha detto che Tartufo è un giovane elegante... Anche lei stamattina ha ammesso che usa un linguaggio raffinato, no? E allora, quella richiesta di cose reali un giovane così la fa con voce morbida, seducente... Fa carezze, non aggrafa. (Elmira lo guarda stupita) Che Tartufo fosse sincero l'ha detto lei sola, signora. Certo, è più lusinghiero per lei: il puritano che pur lottando non riesce a resistere al suo fascino, perde la testa e si scatena. Un giovane abate galante invece fa la corte a tutte, con abilità... E magari fa provare quello «strano turbamento» che a un certo punto lei confessa a Tartufo. Per cui ci si scorda di chiamare il marito.

ELMIRA - Tartufo abate galante? La voce morbida? Non ricordo. Ricordo solo che chiedeva comunque cose reali. «Quelle» cose reali. Carezze? No: prove, cose reali. (Si stringe per un brivido) L'orrore doveva leggermi in viso. Ho cercato di farlo passare per strano turbamento. Non ho chiamato Orgon... Non potevo chiamarlo. Tossivo, tossivo... disperatamente, sperando che Orgon capisse, uscisse... Tossivo anche per fermare in qualche modo i suoi attacchi... Quella sua frase sulla liquiritia, smanioso, frugandosi freneticamente nelle tasche! (Riso nervoso) No, non potevo chiamare. Avrebbe voluto dire rendere inutile tutto quel che avevo già sofferto. Tartufo sarebbe riuscito a farsi trovare compunto, magari inginocchiato in preghiera... O addirittura nell'atto di difendersi da me che, con le vesti che lui aveva scomposto, lo aggredivo come una menade invasata. Tossivo, tossivo, ma Orgon non usciva... (Pausa) Perdoni, non mi sento bene... sono costretta a lasciarvi.

Barcolla; il giudice corre a sorreggerla; a un suo cenno l'ausiliare corre a chiamare aiuto; arriva Dorina che accompagna fuori Elmira.

Silenzio.

AUSILIARE - La signora non ce la racconta giusta... Tutta quella ripugnanza! (Silenzio)

GIUDICE - Molto probabilmente è vero. No, Dorando, non sono stato ubriacato dal fascino di Elmira... Vorrete riconoscere che sono stato abbastanza duro con lei. Anche troppo forse. (Legge) «Ma come? Uscite così presto? Dovete aspettare per essere ben sicuro!» Lo dice Elmira ad Orgon quando si decide a uscire. Non sentite il sarcasmo, la rabbia?

AUSILIARE - Comunque non riesco a capire perché Tartufo si lanci subito, e in modo sfrenatamente lubrico se ho capito bene, su Elmira. Se prendiamo come segnale la tosse... (sfoglia il verbale) lo fa già nel primo discorso, addirittura prima di parlare di «cose reali».

GIUDICE - Il Tartufo sincero è una pentola chiusa che scoppia... Ma anche un Tartufo ipocrita è comprensibile si lanci subito addosso ad Elmira: è una vendetta per le spietate bacchettate sulle dita ricevute la prima volta ad ogni minima avance.

AUSILIARE - Certo: stavolta sei tu a dichiararti, allora...

GIUDICE - E c'è dell'altro, più importante. Vi ho già detto, mi pare, che a me i rapporti tra Tartufo ed Elmira evocano un vero e proprio duello, con stoccate, parate, affondi, tra due schermatori abilissimi. E non c'è dubbio che è Tartufo a perdere il primo scontro, anche se poi riesce a rovesciare la sconfitta con un colpo di genio. La seconda volta Tartufo capisce subito che l'attacco sul piano fisico mette Elmira in difficoltà, che quello è il suo punto debole, e ci insiste, spinto certo anche dal desiderio. Deve aver provato un senso di trionfo sentendo che la cosa sconvolgeva letteralmente la donna. Non aveva capito, e qui sta la sua inferiorità, che Elmira aveva previsto quegli attacchi, aveva scelto di soffrire. Perché, se no, per convincere Orgon a nascondersi insistere tanto su «se ve lo faccio vedere?» «Vedere», non sentire.

AUSILIARE - Lei pensa davvero che Elmira avesse previsto tutto? Che Tartufo si sarebbe scatenato?

GIUDICE - Ne sono convinto. E sono convinto che avesse previsto, e provocato, anche le proposte di Tartufo nel primo colloquio per poterlo inchiodare col ricatto... Se no che poteva fare? Limitarsi a pregarlo di rinunciare a Marianna... Che donna! (Pausa) Ma avete ragione, Dorando: non ce la racconta giusta. Molti dubbi restano. Perché non ha accusato Tartufo di tentato adulterio?

AUSILIARE - (Ironico) È una parola così poco elegante!

GIUDICE - Elegante o no, l'avrebbe usata, magari con un giro di parole, se l'avesse ritenuta un argomento valido.

AUSILIARE - (Dopo una pausa) Signor giudice, non crede che se l'adulterio per Elmira non è un argomento valido, vuol dire che non è molto valido neanche il matrimonio?

GIUDICE - Bravo, Dorando! Sì! È un po' più complesso di così, ma il punto è quello. (Di colpo) Aspettate: (Prende dal fascicolo la lettera di Pernelle) Ecco! (Legge) «La loro defunta madre si comportava molto meglio!» L'avevamo dimenticato: Elmira è la seconda moglie di Orgon. La prima l'aveva certo sposata quando ancora non s'era arricchito, una donna modesta, del suo stesso rango. Poi arrivano i soldi e, visto che è rimasto vedovo, decide che la nuova moglie deve

essere all'altezza della nuova condizione. Controllatemi da quale famiglia proviene Elmira.

AUSILIARE - (Dopo aver sfogliato il fascicolo) È figlia di Argante... Una famiglia nobile ma decaduta.

GIUDICE - Lo avrei giurato! Cara madama Elmira, la tengo! Fatela richiamare!

AUSILIARE - Ma non si sentiva bene...

GIUDICE - Insistete. (L'ausiliare esce) Il giudice attende impaziente; rientra Elmira seguita dall'ausiliare; si siede in un angolo, nella semioscurità.

GIUDICE - Le chiedo scusa se la disturbo di nuovo ma...

ELMIRA - (Secca) Non si dia pena per me. Faccia pure il suo dovere.

GIUDICE - (Legge) «È una spendacciona, va vestita come una principessa, e chi vuol piacere solo al marito non ha bisogno di tanta eleganza». Avrà riconosciuto lo stile: è sua suocera, Pernelle, che parla di lei. (Pausa) Lei vuol piacere solo a suo marito?

ELMIRA - Dipende dal significato che lei dà alla parola «piacere». Se è quello, sporco, di mia suocera, la risposta è sì.

GIUDICE - Scusi se le ripeto la domanda di prima: perché non ha mai accusato Tartufo di tentato adulterio? (Elmira ha un gesto d'insofferenza) Sì, è una brutta parola. Ma permetta anche a me di fare il discorso sul significato che si dà alle parole. A «matrimonio», per esempio.

ELMIRA - Dove vuol arrivare? Che c'entra tutto questo con Tartufo?

GIUDICE - (Dopo una pausa) C'era una volta una giovane bellissima, nata da un padre nobile ma ridotto in grave ristrettezze. Un uomo ricco, ma non nobile e non più tanto giovane, la chiese e l'ottenne in moglie. La giovane aveva già un innamorato, anche lui nobile ma non ricco: i due soffrirono molto per il matrimonio forzato, ma la giovane signora si prese l'innamorato come cavalier servente nel nuovo, brillante salotto che i soldi del marito...

ELMIRA - Perché questa stupida favoletta per parlare di me? La smetta, la prego!

GIUDICE - Credevo che lei non amasse i discorsi troppo franchi, diretti...

ELMIRA - Non su queste cose e in questa situazione. Sono stanca. Fisicamente, di Tartufo, di questa storia, di tutto! Faccia presto, la prego.

GIUDICE - Come preferisce. Aveva o no un innamorato prima di sposare Orgon? (Elmira tace) È o no diventato suo cavalier servente dopo il matrimonio? (Elmira tace) E il matrimonio con Orgon è stato davvero imposto, o non lo ha invece accettato di buon grado come l'unico modo per riconquistare il lusso e l'eleganza cui era abituata? Orgon, divenuto ricco, paga questo prezzo per concedersi una moglie di rango, ma col tempo deve essergli sembrato troppo salato, perché al fondo è rimasto il borghese che ha raggiunto la ricchezza a forza di sacrifici. Allora ecco nascere contrasti, dissapori sempre più aspri... Ed ecco arrivare Tartufo, che da questi contrasti e dissapori lo stacca, ridandogli la serenità. Ora le chiedo: come ha reagito lei alla comparsa di Tartufo? Lo ha subito contrastato, o al contrario le ha fatto comodo perché le toglieva dai piedi Orgon? Risponda con franchezza, signora: all'inizio, un suo intervento deciso contro Tartufo non avrebbe almeno impedito che egli entrasse in casa? (Elmira tace; lungo silenzio)

ELMIRA - Ha ragione. Sul mio matrimonio

con Orgon. Quasi su tutto... D'istinto vorrei dirle: cerchi di mettersi nei panni di una donna giovane che deve sposare un vecchio del tutto estraneo... Venduta, questa è la sola parola giusta, nel suo significato preciso, e che io fossi d'accordo non cambia niente. Ma lei è un uomo, non potrebbe riuscirci neanche se volesse: è uno di quelli che comprano. E dunque non mi capirà. (Pausa) Venduta... Quando si vende c'è un prezzo, no? Ed è stato proprio quello che lei ha detto, signor giudice, ma non era troppo salato per Orgon, non ci sono stati dissapori: il lusso e l'eleganza in fondo non gli dispiacevano, gli sono stati utili per conquistare una clientela migliore. Quasi su tutto... Non ho mai avuto un cavalier servente, signor giudice. Non ho fatto trucchi col contratto di vendita. Sì, posso affermare di non essere stata una cattiva moglie, checché ne dica mia suocera: non solo gli sono stata fedele, ma ho sempre cercato di evitargli ogni dispiacere, fastidio... GIUDICE - Non è servito a molto mi pare. ELMIRA - No. (Pausa) Anche Tartufo... Non mi faceva comodo, signor giudice. L'ho accettato perché era una cosa che faceva piacere a Orgon. Mio unico cruccio, semmai, è non aver capito subito che non si trattava di un capriccio passeggero ma di una cosa molto grave. GIUDICE - È strano. ELMIRA - Cosa? GIUDICE - Che non l'abbia capito. Lei, tanto intelligente da sconfiggere Tartufo. ELMIRA - Strano? Vuole ricominciare coi sospetti? (Si alza) Per me basta così: Lei ha troppo spesso dimenticato che l'imputato è Tartufo. (S'incammina verso l'uscita) AUSILIARE - Ma signora... (Il giudice lo ferma col gesto; Elmira esce)

VII

AUSILIARE - E la signora vinse un altro duello... (Gesto d'insofferenza del giudice) Mi scusi. Un breve bussare alla porta e Dorina fa subito capolino. DORINA - Il signor Orgon sta meglio e vi manda a dire che potete interrogarlo di nuovo. Attende una risposta che non viene. Il giudice è assorto nei suoi pensieri. AUSILIARE - Non crede che sarebbe opportuno sentirlo ancora? GIUDICE - (Distraattamente) Sì... AUSILIARE - (A Dorina) Fatelo venire. (Silenzio) Pensa che sia inutile? GIUDICE - Non lo so. (Silenzio) Dorando, vi chiedo un favore: cominciate voi a interrogare Orgon. AUSILIARE - Ma io... GIUDICE - Ve ne prego. Entra Orgon. L'ausiliare l'accompagna a sedere. AUSILIARE - (Dopo un momento di silenzio, allegro) Vi comunico che la vostra donazione a Tartufo è nulla! (Orgon non ha reazioni) Io comprendo il vostro stato: siete stato vittima di un troppo vile tradimento da parte di quel farabutto di Tartufo e... ORGON - No! Non farabutto... AUSILIARE - Perdonate, anche questo vi fa soffrire, lo capisco. E ammiro il vostro spirito cristiano, dopo tutto quello che Tartufo vi ha fatto. ORGON - Cosa mi ha fatto Tartufo? AUSILIARE - (Stupito) Ha tentato di sedur-

re vostra moglie, di cacciarvi di casa, di farvi imprigionare! ORGON - No, no... Non è vero! AUSILIARE - Ma che dite? ORGON - (Agitato) Non è così sicuro... AUSILIARE - Ma non lo avete visto coi vostri occhi? Non l'avete sentito? ORGON - Sì... All'inizio era duro: «Non capisco questo linguaggio, signora». AUSILIARE - E dopo? ORGON - È un discorso complicato... Bisogna considerare bene tutte le cose... Essere ben sicuri prima di accusare. AUSILIARE - Ma questo è quello che vi ha detto vostra madre Pernella dopo la cacciata di Tartufo! Vi fece infuriare con la sua ottusità, ricordate? (Legge) «Non posso assolutamente credere che egli abbia commesso un'azione così nera!», e voi: «Vi dico che l'ho visto, visto, visto!». Che ne dite? ORGON - Aveva ragione lei! Non so cosa mi fosse successo in quel momento: ero stato accecato, sobillato. Quel che mi ha detto allora mia madre sull'odio di tutta la famiglia per Tartufo, sul fatto che l'apparenza inganna... (Pausa) Che dovevo aspettare per essere ben sicuro della cosa... Era proprio quello che pensavo sotto quel maledetto tavolo! AUSILIARE - Mi dite cose incredibili! Ma come spiegate le insistenti richieste di prove d'amore a vostra moglie, le «cose reali» per convincere i suoi dubbi? ORGON - Voleva mettere alla prova la sua fedeltà, ecco! (Pausa) Quella voce... «un cuore un po' troppo pronto»... Una voce che non le avevo mai sentito... «a sopportare il vostro ardore»... Con me era sempre così lontana, gelida. AUSILIARE - E non ha scandalizzato la vostra devozione l'affermazione che ci si può mettere d'accordo col Cielo per rettificare il male di un'azione con la purezza dell'intenzione? ORGON - Perché? Che c'è di scandaloso? L'ausiliare allarga le braccia sconfitto. Silenzio. Il giudice in punta di piedi va alla porta, l'apre, esce e rientra subito dopo, sempre in silenzio. Si avvicina a Orgon. GIUDICE - Sapevate quello che faceva Tartufo a vostra moglie mentre chiedeva quelle prove? ORGON - (Smarrito) No... Non vedevo niente, sentivo solo. Cosa poteva fare? GIUDICE - (Crudele) Bene: pretendendo cose reali le infilava le mani sotto le gonne palpanole le cosce, cercando prove sicure l'abbracciava cercando di strapparle i vestiti di dosso! Indubbiamente la stava mettendo alla prova! ORGON - (Agitatissimo scuote con forza la testa durante la battuta del giudice) No, no! Non è vero! Entra Elmira e resta nell'ombra, malgrado il giudice le faccia segno di venire avanti. GIUDICE - Alla fine, quando vi siete deciso a uscire l'avete visto, no? Avete pur dovuto vederlo! E che ha fatto, che ha fatto appena rientrato nella stanza? ORGON - (Urla) No! (Si copre gli occhi con le mani) ELMIRA - (È venuta avanti per fermare il giudice) Basta! (Orgon la sente, toglie le mani dagli occhi e la vede; Elmira gli si rivolge con dolcezza) Vi avevo tanto pregato di non espormi troppo... Ricordate? Mentre vi nascondevate sotto il tavolo: «Le cose arriveranno fin dove voi vorrete, sta a voi fermare il suo ardore insensato»... Il suo ardore insensato... Sapevo

quello che sarebbe successo. «Sta a voi risparmiare vostra moglie... Esponetemi solo per quello che basterà ad aprirvi gli occhi». E invece non uscivate, non vi decidevate ad uscire... Sono dovuta venire io ad alzare la tovaglia, mentre quel satiro era fuori. (Triste) Perché non siete uscito prima, perché? ORGON - (Stupito, balbettando) Ma se me l'avete detto anche voi, proprio in quel momento, alzando la tovaglia: «Ma come? Uscite così presto? Dovete aspettare per essere ben sicuro!»? (Ripete smarrito) Dovete aspettare per essere ben sicuro... Elmira guarda il giudice, ha un gesto di rassegnazione e torna sul fondo. GIUDICE - (Implacabile) E cosa è successo dopo? Tartufo è rientrato e ha detto: «Non c'è nessuno e la mia anima in estasi...», e voi: «Piano! Seguite troppo la vostra voglia amorosa...». Eravate uscito da sotto il tavolo ma lui evidentemente non vi vedeva. Dovevate dunque trovarvi dietro vostra moglie. Ciò significa che, dicendo: «La mia anima è in estasi...», Tartufo si è lanciato ad abbracciare la signora Elmira, magari con gli abiti già discinti, e lei si deve essere spostata di colpo in modo che Tartufo si è trovato davanti voi, che l'avete fermato con quel «Piano!». ORGON - (Piangendo) Sì, ha abbracciato me! Mi ha abbracciato per l'ultima volta! (Silenzio; Orgon piange sommessamente) GIUDICE - Perché non siete uscito prima? Possibile che non sentiste i colpi di tosse di vostra moglie? ORGON - (Tra le lacrime) La tosse? Che c'entra la tosse? GIUDICE - Era un segnale per voi! ORGON - (Stupito) Per me? No... Perché? (Pausa) E poi io sentivo solo quello che diceva Tartufo. (Con gli occhi sbarrati) «un po' dei vostri favori...»: sì, la sta mettendo alla prova... Ma che pugnala! «Cose reali per convincere la mia fiamma...»: certo, è logico, deve andare fino in fondo... Ma come soffro! «Accententate il mio desiderio e non abbiate paura del Cielo!». No! Tartufo, il mio Tartufo, mio fratello, non può aver detto questo! Ma se l'ha detto vuol dire che va bene... (Scatta; a Elmira) Siete voi che l'avete provocato, raggirato! E pensare che mi aveva avvertito: «Una moglie ha sempre il modo di sorprendere la buona fede di un marito». L'avete raggirato, ed è giusto che abbia cercato di vendicarsi! GIUDICE - (Esasperato) Ah sì? E come mai il nostro amato fratello Tartufo, prima di uscire per controllare ha detto: (Legge) «Perché vi preoccupate tanto di vostro marito? Detto tra noi è un uomo da prendere per il naso: l'ho portato al punto che vede tutto e non crede niente»? Elmira ha cercato inutilmente di fermare il giudice. Orgon ascolta tremante, gemendo piano, la frase di Tartufo, poi crolla a sedere. Lungo silenzio. ORGON - (Fisso, stranito, a bassa voce) «È un uomo da menar per il naso... vede tutto e non crede niente», (Pausa) Vede tutto e non crede niente... (Sognante) Quando stavo bene. Grazie alle sue lezioni gustavo una profonda pace e guardavo il mondo come letame. In sua compagnia divenivo un altro; mi insegnava a non attaccarmi a niente, staccava la mia anima da ogni amicizia... (Estatico) Avrei potuto veder morire fratello, figli, madre e moglie senza che me ne fosse importato neanche un po'. (Pausa) Prima che arrivasse lui ero solo... Tornavo dal lavoro, giravo per le stanze di questa casa... Elmira te-



neva salotto? Damis era lì, Marianna era lì, Cleante era lì... anche Dorina ronzava lì intorno. Tutti intorno a lei. Se entravo io non se ne accorgevano neanche, e io non mi azzardavo ad aprire bocca... Scappavo subito via a girare per la casa deserta. Elmira è nelle sue stanze? Marianna è lì anche lei e parla con Elmira, Damis è lì e parla con Elmira. Arrivo io e smettono di parlare... e allora, via! fuori, da solo. A pranzo? Damis parla solo per rivolgersi ad Elmira, Marianna pende dalle sue labbra... Io non so che dire, mangio in fretta e, via! (Pausa) Se per un caso strano nasceva un discorso con me, era sempre una discussione, e Damis e Marianna erano sempre d'accordo con Elmira contro di me! Oh, gentili, sorridenti, pazienti... Scappavo subito via! (Si illumina) Dopo c'era sempre lui, sempre con me. Tutto per me... (Di colpo sofferente, in un singhiozzo) Un uomo da menare per il naso! (Pausa) Quanto stavo bene... Vede tutto e non crede a niente... Perché avete voluto aprirmi gli occhi? Perché l'ho cacciato, perché? (Pausa) Avrei mille volte preferito che lui avesse davvero cacciato me da questa casa, ritrovarmi in strada in miseria, costretto ad elemosinare da lui, giù alla porta, un tozzo di pane! Perché poi l'ufficiale di polizia, che già aveva alzato la mano sulla mia spalla per arrestarmi, e

io già mi piegavo preparandomi al colpo, perché con quella mano ha invece afferrato lui? Ero io che dovevo andare in prigione, io, che avevo tradito il principe e tradito l'amico! In prigione... dove lui sarebbe venuto a farmi visita, a consolarmi. (Pausa. Si alza illuminandosi e prenderà via via un'aria estatica, come per una visione, piangendo e ridendo di commozione) Quella prima volta nella chiesa... Se l'aveste visto anche voi sareste stati presi dallo stesso affetto. Veniva ogni giorno con un'aria dolcissima a inginocchiarsi proprio davanti a me. Attirava gli sguardi di tutti col fervore delle sue preghiere... Sospiro, slanci, baciava umilmente la terra... (Pausa) Quel primo incontro... (Allucinato) E l'ultimo incontro... Fiero e terribile come un angelo vendicatore venuto a punirmi! (Rompe in pianto accasciandosi) Perdonami amico mio, perdonami! (Silenzio; gli altri non hanno il coraggio di guardarsi) Avevi ragione mamma! Anche tu l'amavi! «Avresti dovuto aspettare per essere ben sicuro della cosa» «Ma come, mamma? Avrei dovuto aspettare che sotto i miei occhi lui avesse...?». (Di nuovo in piedi, in delirio) Che lui avesse... Un abisso spalancato davanti a me... Terrore, orrore di caderci dentro, eppure mi sporgevo, mi sporgevo... Avrei dovuto aspettare che sotto i miei occhi... C'era

una fessura nella tovaglia. L'ho allargata, ho avvicinato l'occhio... Ogni gesto una pugnalata nelle viscere, ma avvicinavo sempre più l'occhio alla fessura... mi sporgevo. Aspettavo... speravo... che sotto i miei occhi lui avesse...! Quel vestito bellissimo strappato... Strappato quell'eterno sorriso. Sotto i miei occhi lui avesse... avesse...

Elmira piange. Il giudice, allibito, ha tentato verso la fine di far tacere Orgon, che, in delirio, ha continuato fino a che il giudice non gli ha tappato la bocca sull'ultimo «avesse». Orgon crolla subito a sedere disfatto. Silenzio.

ELMIRA - È contento? Voleva arrivare fino in fondo e c'è arrivato. Per cosa?

GIUDICE - Volevo capire...

ELMIRA - E a che le serve ora? Ora siamo tutti peggiori di prima. Tutti. (Sorridente amara) La catarisi! (Indica Orgon) Le sembra un uomo più sereno, le sembra che si sia purificato del male che aveva dentro? Si vergogna, come mi vergogno io... È una vergogna sporca, vischiosa. Non per quel che è successo prima, con Tartufo, ma per quel che è successo qui dentro, stasera. Vergogna per la confessione, non per la colpa. Forse si vergogna un po' anche lei, signor giudice.

GIUDICE - Ma allora? Bisogna essere falsi, fuggire la verità?

ELMIRA - Che valore dà a queste parole? (Pausa) Voglio bene a Orgon, signor giudice... Ho imparato a volergli bene: è buono, gentile... Ho imparato a viverci insieme.

GIUDICE - È evidente che non gli bastava.

ELMIRA - Sì. Le ho già detto che il mio unico cruccio è non averlo capito. D'altronde, per parte mia, ho avuto molto da fare, mi creda. (Sorridente) No, non il salotto... (Pausa) Ringoiare pian piano, giorno per giorno, il disgusto, il disprezzo dell'inizio. Dimenticarlo, seppellirlo a dormire da qualche parte dentro di me. Ci sono riuscita: c'era sempre, credo, ma non lo avvertivo mai. E l'unica maniera per vivere da persone civili, signor giudice: addormentarle queste cose, non stuzzicarle e incattivirle in nome della «franchezza». Credevo, speravo, che anche Orgon avesse addormentato le sue... E l'aveva fatto: per un certo tempo l'accordo ha funzionato. Evidentemente era un sonno leggero... È bastato un Tartufo a risvegliarle. C'è gente che vive risvegliando e sfruttando il peggio di noi...

GIUDICE - È quel che penso anch'io di Tartufo. Per questo è un essere abominevole. *Elmira si avvicina a Orgon e lo aiuta a sollevarsi, rifiutando l'aiuto del giudice e dell'ausiliare. Lo accompagna alla porta sorreggendolo. Il giudice e l'ausiliare si inchinano al passaggio.*

VIII

Silenzio. L'ausiliare è sulle spine.

AUSILIARE - Abbiamo finito. (Silenzio) Cosa decide? (Silenzio)

GIUDICE - (Un po' sognante) Sapete, Dorando? Anch'io amo i salotti, le conversazioni brillanti. Ma mia moglie purtroppo... (Pausa) Ho pensato spesso, per tutto questo pomeriggio: e se anch'io mi fossi trovato nella condizione di Orgon? Abbiamo la stessa età... (Pausa) Sì, era proprio una famiglia normale, coi suoi normali guai. È Orgon che non aveva più l'autorità di imporsi in modo naturale come capofamiglia. Tra le altre co-

se, Tartufo gli ha anche permesso di recuperare questa autorità, ma da tiranno capriccioso, infantile. (*Prende il verbale lo sfoglia, lo chiude di colpo con insofferenza e lo getta lontano sul tavolo*) Sì, tutte quelle frasi: «sono il padrone, dovete obbedirmi» eccetera. (*Pausa*) Ma soprattutto non era all'altezza della moglie. (*L'ausiliare ha un sorriso malizioso*) Dorando! Ancora? Non in quel senso! Con tutto quello che avete sentito qui dentro... (*Silenzio*)

AUSILIARE - Allora? Cosa decide?

GIUDICE - (*Dopo una pausa*) Tartufo! È ipocrita o in buona fede? Voi che avete deciso, Dorando?

AUSILIARE - Lei lo sa, signor giudice, ho sempre pensato che... Sebbene...

GIUDICE - È un dilemma inutile, amico mio: Tartufo è quello che arriva col signor Arbate, freddo, spietato. Un Tartufo che ha preso il potere, e allora, sincero o ipocrita, fa lo stesso. È una fortuna che per stavolta non fosse vero... Ma la cosa dà i brividi.

AUSILIARE - Vede che avevo ragione? Tartufo è pericoloso!

GIUDICE - Sì.

AUSILIARE - Allora lo rinvia a giudizio!

GIUDICE - Neanche per idea! Credevo che ormai fosse chiaro anche a voi! È un essere abominevole, da coprire di disprezzo ed esecrazione, ma per le nostre leggi non ha commesso nessun reato. Se chi ci comanda vuol procedere lo stesso contro di lui, lo dovrà fare senza il mio avallo.

AUSILIARE - (*Amaro*) La differenza tra morale e legge, vero?

GIUDICE - Già. (*Pausa*) È difficile accettarla, vero? Del resto non ho subito chiuso il caso, malgrado l'evidente inconsistenza, perché anch'io ho fatto questa confusione.

AUSILIARE - (*Scatta*) Mi sembra assurdo! Tutto questo indagare, scavare; tutto questo nauseante rigurgito per niente?

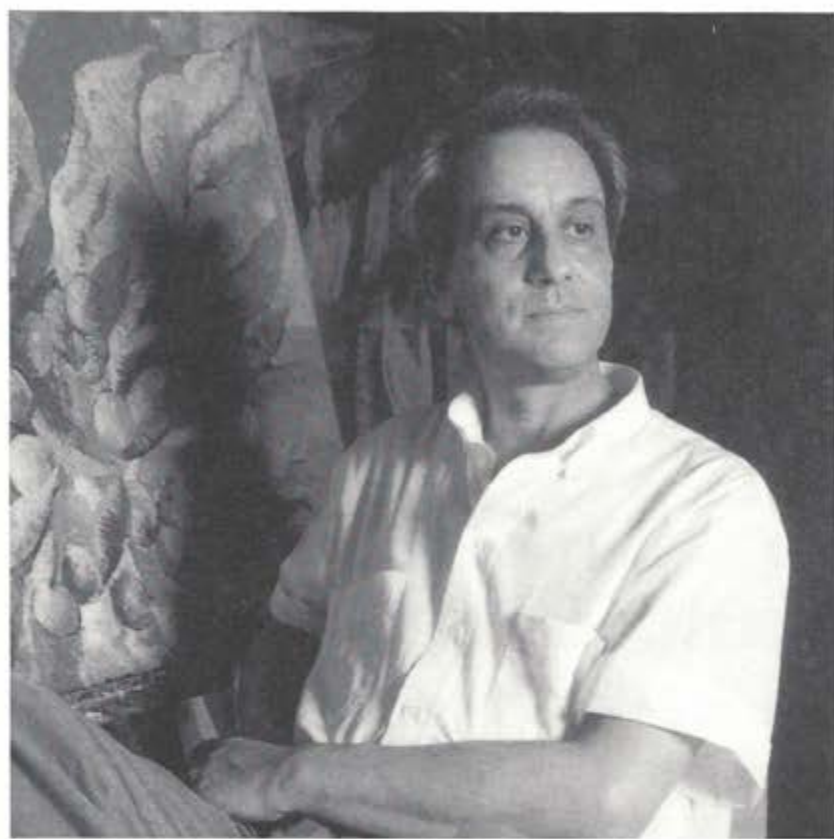
GIUDICE - (*Dopo una pausa*) Avete ragione. Ed è una giusta accusa verso di me.

AUSILIARE - Per carità, signor giudice! È un momento di rabbia per come sono andate le cose; non pensavo affatto a lei!

GIUDICE - Voi credete? Comunque è un'accusa giusta. (*Pausa*) Legge... Morale. No, avete ragione, Dorando: era un alibi. Anzi, un'infilata di alibi, uno dentro l'altro! Voglio dimostrare che non c'è niente, mi dicevo; ma intanto avevo anche la speranza di trovare qualcosa per far piacere ai vostri... padrini, Dorando. O almeno, dimostrare che mi ero dato da fare con zelo, che avevo fatto il possibile, che non avevo respinto con sprezzo i loro desideri.

AUSILIARE - Io credo che non abbia niente da rimproverarsi per questo!

GIUDICE - (*Dopo una pausa*) Vedete, Dorando: ora che mi avete costretto a rimettermi dentro di me non posso più fermarmi. E rimettermi provo vergogna — aveva ragione la signora! —. Perché anche le ragioni politiche sono alibi dentro altri alibi. Più sotto, rimettermi proprio sul fondo, trovo le mie ragioni personali. Che sono anche peggiori, perché totalmente inutili. Ero curioso, Dorando, morbosamente curioso di penetrare nell'intimità di un uomo della mia età, per scoprirvi magari le mie debolezze, avendo paura di riconoscermi in lui. Che razza di giudice, Dorando! Penetrare nell'intimità di una bella donna, una gran dama che riusciva a mettermi in imbarazzo... Ammettetelo, Dorando: qui siete stato complice anche voi! Con la scusa di capirla — ancora alibi! — ho



Le illustrazioni che accompagnano la commedia *Processo a Tartufo*, di Sergio Ragni, sono state appositamente eseguite per *Hystrio* dal pittore Saverio Terruso, con la collaborazione di Marina Falco per le ricerche sui costumi. Saverio Terruso, nativo di Monreale, ha studiato alla Scuola d'Arte di Palermo e all'Accademia di Brera di Milano, dove è attualmente titolare della cattedra di pittura. Ha cominciato ad esporre nel '64; sue personali si sono svolte in numerose città italiane e in Germania, Svizzera, Francia, Brasile, Argentina, Giappone. Di lui il critico Enzo Fabiani ha detto che «costruisce il suo mondo con elementi tipicamente siciliani e fortemente caratterizzati, senza tuttavia cadere né nel sentimentalismo né nel folklore».

Le illustrazioni per il testo di Ragni interpretano alcuni aspetti della *pièce*. A pag. 70 con il titolo, una sintesi allegorica dei tempi e dei personaggi. A pag. 73, il giudice Arete e l'ausiliare Dorando; a pag. 74, ritratto di Molière e Molière in maschera; a pag. 76, Dorina spia Tartufo e Elmira; a pag. 77, Tartufo con Dorina; a pag. 78, il secondo colloquio di Dorina nel primo atto; a pag. 79, Damis; a pag. 81, l'avance di Tartufo nel racconto di Elmira; a pag. 83, il giudice interroga Cleante; a pag. 85, l'interrogatorio di Elmira nel secondo atto; a pag. 88, Orgon, nascosto sotto il tavolo, ascolta il discorso di Elmira con Tartufo. □

usato il mio potere di giudice per dirle cose che mai avrei osato in un'altra situazione. Capirla... umiliarla. Che dicevo di Tartufo? «Non riesco ad afferrarlo»... Ecco: capire come afferrare, stringere, aprire le viscere. Come un bambino col suo pupazzetto. Basta! Ah, un bell'omicidio! Perché quella faccia da funerale, Dorando? C'è stato un lieto fine, no? Un deus ex machina. Anzi, un princeps ex machina. C'è scritto qui. (*Riapre il verbale; legge ad alta voce, pomposo*) «Viviamo sotto un principe nemico della frode, un principe i cui occhi vedono chiaro nei cuori, un principe che non può essere ingannato dall'arte degli impostori...». (*Lascia il verbale e va verso la porta continuando a declamare*) Allegro, Dorando! «Con un sovrano potere spezza i legami del contratto che gli fa donazione di tutti i vostri beni. Per mostrare che il suo cuore...». Com'è Dorando? (*Pausa*) Sì, leggete!

AUSILIARE - (*Controvoglia*) «Per mostrare

che il suo cuore sa, quando meno ci si pensa...».

GIUDICE - Ecco! «Quando meno ci si pensa». Continuate, Dorando, continuate! Ma con più calore! Sì: «Con sovrano potere spezza...».

AUSILIARE - «Con sovrano potere spezza i vincoli del contratto che gli fa donazione dei vostri beni, per mostrare che il suo cuore sa, quando meno ci si pensa»... (*Senza volerlo ha preso un po' di convinzione, ma si accorge che il giudice è uscito. Si ferma un attimo, riprende e conclude via via sgonfiandosi e rallentando*) «...che il suo cuore sa, quando meno ci si pensa, versare la ricompensa di una buona azione. Che il merito con lui non perde mai niente con lui, e che egli più del male ricorda il bene».

Chiude il verbale e rimane fisso.

FINE



Via Manzoni, 42 - 20121 MILANO
Tel. (02) 790543-44 / 76000231-560 - Fax (02) 76005471

DAL 9 GENNAIO AL 3 FEBBRAIO

La Plexus T e il Teatro Stabile di Catania
presentano

Turi Ferro in Il malato immaginario

di Molière

con Fioretta Mari e Mico Cundari
adattamento e regia di Turi e Guglielmo Ferro
scene di Stefano Pace
costumi di Mariolina Bono
musiche di Bruno Coli



Corso Venezia, 2/a - MILANO
Tel. 02/76006860-795069

Stagione 1990/91

2 ottobre/4 novembre

UN GIARDINO DI ARANCI FATTO IN CASA di Neil Simon
compagnia Renzo Montagnani, Paola Tedesco, Micol Pambieri
regia di Silverio Blasi

6 novembre/2 dicembre

TI AMO, MARIA di Giuseppe Manfridi
compagnia Carlo Delle Piane, Anna Bonaiuto
regia di Marco Sciaccaluga

4 dicembre/13 gennaio

A CHORUS LINE (edizione italiana) "MUSICAL"
compagnia Della Rancia - regia di Saverio Marconi

15 gennaio/10 febbraio

RAPPAPORT di Herb Gardner
compagnia Mario Scaccia, Fiorenzo Fiorentini
regia di Ennio Coltorti

12 febbraio/10 marzo

VISITA DI UN PADRE A SUO FIGLIO di Jean-Louis Bourdon
compagnia Sergio Fantoni, Alessandro Gassman
regia di Sergio Fantoni

12 marzo/14 aprile

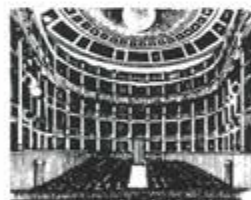
UN MAGICO DECOTTO DI MANDRAGOLA...
di Luigi De Filippo da Machiavelli
compagnia Luigi De Filippo - regia di Luigi De Filippo

16 aprile/12 maggio

LA VITA NON È UN FILM DI DORIS DAY di Mino Bellei
compagnia Mino Bellei, Gianna Piaz, Marisa Mantovani
regia di Mino Bellei

14 maggio/9 giugno

I FIDANZATI IMPOSSIBILI di George Bernard Shaw
compagnia Calindri, Feldmann - regia di Gabriele Calindri



COMUNE DI PRATO PROVINCIA DI FIRENZE

**Teatro Metastasio
di Prato**

XXVII Stagione Teatrale

PROGRAMMA 1990-91

Stagione 1990/91

27 novembre/2 dicembre

Balletto di Toscana, diretto da Cristina Bozzolini
STILI NELLO SCENARIO EUROPEO

4/9 dicembre Teatro Eliseo

Rossella Falk in: **VORTICE** di N. Coward. Regia di Mino Bellei

18/23 dicembre - Teatro Eliseo

Umberto Orsini in: **IL PIACERE DELL'ONESTÀ**

di L. Pirandello. Regia di Luca De Filippo

8/13 gennaio - T. Stabile Friuli V.G. e Coop. Nuova Scena

SCACCO PAZZO di V. Franceschi. Regia di Nanni Loy

15/20 gennaio - Duetto 2000

NIJINSKI, CLOWN DE DIEU di M. Bejart,

con Cipe Lincovskij e Jorge Donn

12/17 febbraio - Ente Teatro Cronaca

L'AMMALATO PER APPRENSIONE di Molière.

Regia di Roberto De Simone

26 febbraio/3 marzo - Teatro di Roma

Massimo Ranieri in: **PULCINELLA**

di M. Santanelli. Regia di Maurizio Scaparro

16/21 aprile - Lincon Center Theater N.Y.

Committed Artists Johannesburg

SARAFINAI scritto, ideato e diretto da M. Ngema e H. Masakela

Fuori abbonamento

22/23 gennaio - Teatro di Leo

TOTO' PRINCIPE DI DANIMARCA di L. De Berardinis

11/14 aprile - Consorzio per il Teatro Metastasio di Prato

CHAKA di L. Sédar Senghor. Regia di Massimo Luconi



**Teatro Stabile
dell'Aquila**

sotto l'egida
della Regione Abruzzo

gennaio / maggio 1991

Fedra

di Lucio Anneo Seneca

traduzione di Edoardo Sanguineti

scene e costumi di Bruno Buonincontri

musiche di Paolo Terni

con

Luca Lazzareschi, Rosa Maria Tavolucci,
Laura Panti, Osvaldo Ruggieri,
Bartolomeo Giusti, Maria Grazia Grassini

regia di Lorenzo Salvetti

GOIGEST e **Fox & Gould** produzioni S.A.L.

Stagione 1990/91

la **FOX GOULD** produzioni di Genova
e la **GO.IGEST**

presentano

OMBRETTA COLLI
MASSIMO VENTURIELLO

in

un saluto, un addio

di Athol Fugard

traduzione di Roberto Buffagni

regia di **FRANCO PERO'**

scene e costumi di Antonio Fiorentino
musiche di Antonio Di Pofi



TEATRO PARIOLI
diretto da MAURIZIO COSTANZO
Via Giosué Borsi, 20 - ROMA
Tel. 06/ 872139-870980-870954

Stagione 1990/91

8/27 gennaio - **CADUTA LIBERA**
di e con Paolo Hendel

29 gennaio/3 marzo
IO SPERIAMO CHE ME LA CAVO
riduzione di M. Costanzo e M. D'Orta
con Ferruccio Amendola

5/31 marzo - **UNA CASA A CASO**
di Ciufoli, Draghetti, Foschi e Insegno
con la Premiata Ditta

2/28 aprile - **ON VA FAIRE LA COCOTTE**
di G. Feydeau
con Antonella Steni e Aldo Giuffrè
regia di Aldo Giuffrè

Dal 30 aprile - **L'EQUIVOCO**
di e con Grazia Scuccimarra

I lunedì del Parioli - **VENTI SERATE D'ONORE**
con Paola Borboni, Valeria Valeri e Paolo Ferrari,
Elio Pandolfi, Lina Sastri, Gianni Agus, Arnoldo Foà,
Paolo Panelli, Renato Bruson, Lindsay Kemp, Milva,
Luciana Savignano, Irene Papas, Ernesto Calindri,
Ruggero Raimondi, Lina Volonghi, Carlo Giuffrè,
Arturo Brachetti, Pietro De Vico e Anna Campori,
Rosalia Maggio, Gabriele Ferzetti



TEATRO VITTORIA

Organismo stabile di produzione

Roma - Stagione 1990/91

5/9 ottobre - compagnia Attori e Tecnici
LA SCOPERTA DELL'AMERICA ALL'ANTICA OSTERIA
di C. Pascarella, con Renzo Giovampietro. Regia di Attilio Corsini

10 ottobre/11 novembre - compagnia Attori e Tecnici
RUMORI FUORI SCENA di M. Frayn, con Viviana Toniolo,
Stefano Altieri, Sandro De Paoli, Anna Lisa Di Nola. Regia di Attilio Corsini

13 novembre/2 dicembre - Alessandro Bergonzoni in
LE BALENE RESTINO SEDUTE di A. Bergonzoni. Regia di Claudio Calabrò

4/12 dicembre - Flavio Bucci in
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU' di L. Pirandello con Glauco Onorato,
Micaela Pignatelli, Giampiero Fortebraccio. Regia di Ugo Gregoretti

20 dicembre/13 gennaio
THE ROCKY HORROR SHOW di R. O' Brian. Regia di Andrew Stone

18 gennaio/10 febbraio - compagnia Attori e Tecnici
VITA E MORTE DI CAPPUCETTO ROSSO da L. Tieck con Viviana Toniolo,
Stefano Altieri, Sandro De Paoli, Anna Lisa Di Nola. Regia di Attilio Corsini

12 febbraio/2 marzo
IL CIRCO INVISIBILE con Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thierrée

5/24 marzo - Walter Chiari in
SOGNO D'ARTISTA, ovvero IO, FOIREBACH di T. Dorst
Regia di Diego Pesaola

26 marzo/7 aprile - Formazione Giovani Attori e Tecnici
IL BUCO di A. Galin. Regia dell'autore

19 aprile/5 maggio - compagnia Attori e Tecnici
AMLETO IN SALSA PICCANTE (o altro tipo di salsa) di A. Nicolai
con Viviana Toniolo, Stefano Altieri, Sandro De Paoli, Anna Lisa Di Nola.
Regia di Attilio Corsini

7/19 maggio - Il Teatro della Tosse
LA FAMIGLIA MASTINU di A. Savinio. Regia di Egisto Marcucci

21/26 maggio - compagnia Attori e Tecnici
SIGNORI, CREDETEMI, IL TEATRO DEVE ESSERE RAUCO
di R. De Monticelli, con Renzo Giovampietro

giugno '91 **SETTEGIORNI SPAGNA** quarta rassegna internazionale

2/29 luglio
L'AVANCINEMA prima sul palcoscenico, poi sullo schermo, un comico

d&S



IL SISTINA

Stagione
Teatrale
1990*91

NEW YORK HARLEM THEATRE PRODUCTION
presenta
UN GRANDE SUCCESSO DI BROADWAY
Sophisticated Ladies
Le più belle canzoni di
DUKE ELLINGTON
suonate, cantate e ballate da un
formidabile cast di musicisti,
cantanti e ballerini di Harlem

MARISA S.J.J. PRESENTA
**MASSIMO ** ANNA ** TULLIO
LOPEZ * MARCHESINI * SOLENGHI**
in **IN PRINCIPIO
ERA IL TRIO ...**
Un nuovo spettacolo scritto e diretto da
LOPEZ * MARCHESINI * SOLENGHI

GIANFRANCO D'ANGELO
con **CATERINA
BONAGURA * SYLOS LABINI**
Nella nuova edizione di
**NIENTE SESSO,
SIAMO INGLESI**
Una farsa di MARRIOT e FOOT
Regia di PIETRO GARINER!

GINO BRAMIERI
con
GIANFRANCO JANNUZZO in
**GLI ATTORI LO FANNO
... SEMPRE ...**
Un nuovo spettacolo di TERZOLI e VAIME
Musica di BERTO PISANO
Regia di PIETRO GARINER!

**** ORNELLA VANONI ****
* **In Concerto** *

●●●● "TRETREDICENTATRE" PRESENTA ●●●●
●●●● **GIGI PROIETTI** ●●●●
●●●● in un nuovo spettacolo dal ●●●●
●●●● titolo non ancora definito ●●●●

I LUNEDI DEL SISTINA

CRONACA (FESTOSA) DELLA TRENTANOVESIMA EDIZIONE

IL VALLECORSI: QUARANT'ANNI E TANTA VOGLIA DI CRESCERE

NILO NEGRI



La trentanovesima edizione del Premio Vallecorsi ha indicato il suo vincitore: Sergio Ragni con *Processo a Tartufo*, testo pubblicato su questo numero di *Hystrio*. Secondo testo premiato *Federico Tozzi da Siena, con furore* di Silvano Ambrogi, il noto autore de *I burosauri*. Per parlarne, mi riferirò alla cerimonia della premiazione focalizzando in particolare il fervore con cui Valeria Moriconi si è fatta, in conclusione, convinta interprete delle nuove esigenze del premio.

Fino a quel momento, tutto secondo copione. L'ingegner Roberto Cai, nella sua doppia veste di direttore generale della Società Breda Costruzioni Ferroviarie — dove il premio nasce e si conclude — e di presidente del Comitato organizzatore del Vallecorsi, aveva aperto la cerimonia, puntando l'accento sulla commedia *Ravensbrück* di Renato Sarti, vincitore dell'edizione '87 e in questa stagione portata in scena, col titolo *La raccontastorie*, dalla Moriconi, nonché sulla necessità di dare al premio più ampio respiro, per

ciò chiamando direttamente in causa, per un concreto sostegno da far coincidere con la prossima edizione (anni quaranta), gli enti e le strutture che la città, tutta, rappresentano. Un fatto importante, per il premio, la rappresentazione de *La raccontastorie*. Sia, per il nome dell'interprete, sia per le piazze toccate, fra le quali, Milano, alias *Il Piccolo*, dove Sarti ha già ricevuto consensi con *Libero*, messo in scena nell'88 da Strehler.

Praticamente, quello di Cai è stato un chiaro preludio a quanto avrebbe riservato il finale, per arrivare al quale passiamo attraverso gli interventi dei rappresentanti del Comune e della Provincia (una specie di abbraccio al premio «più affettuoso che consistente»: dalle due parti, comunque, dichiarazioni di buona volontà), e la premiazione. E già Ragni, nel ringraziare, era entrato in quella che sarebbe stata la «battuta» finale: «La cultura ha bisogno di questi interventi. Questo è un premio che da trentanove anni rappresenta una preziosa occasione di confronto». Infine, le «intervistine» agli ospiti: Mauro

Bolognini (due le prossime regie: *Tosca* con Pavarotti e un film sugli inediti del *Gattopardo*); Elettra Bisetti, attrice di puro sangue pistoiese, come del resto il regista de *La Viaccia*; la giornalista Iolena Baldini, ben nota come *Berenice*, e Valeria Moriconi.

Una conclusione interessante, apprezzata dal grande pubblico intervenuto alla quale, inaspettatamente, la primadonna Valeria dava un colpo di timone, coinvolgendo spettatori e parti interessate. «Ci sono le persone giuste — ha detto — per proporre qualcosa di nuovo per il Vallecorsi. Avete un Teatro bellissimo, il Manzoni, e Pistoia è una città sensibile. E allora perché non realizzare proprio qui la prima messa in scena dell'opera vincitrice? Noi metteremo a vostra disposizione il nostro lavoro di ogni giorno. Ma il Teatro, non dimentichiamolo, ha bisogno di aiuti concreti. Il Teatro è parola, l'idea a cui non si può rinunciare e, per questo, dobbiamo ringraziare gli autori che ci forniscono la materia». Il dito sulla piaga, insomma. E i rappresentanti degli enti che sostengono il pre-

mio erano lì. Il tono dell'attrice non suonava «chi vuol capire, capisca», bensì, più decisamente, «avete capito?». E giù un lungo, convinto, applauso, come al calar del sipario, dopo una delle memorabili interpretazioni di Valeria, proprio in quei giorni a Pistoia, suol natio del *Vallecorsi*, a mietere consensi col lavoro di Sarti.

Questo, il finale della trentanovesima edizione, svoltasi come di consueto in un reparto di lavoro dell'azienda pistoiese, una delle più importanti del settore, prestigiosamente affermata sui mercati esteri (il suo gioiello è l'Etr 500, treno veloce come un jet, che viaggia a 350 km. l'ora). Tecnica e teatro, due culture del nostro tempo; una specie di gemellaggio fra palcoscenico e fabbrica. Un po' come tornare alle radici del premio che, da quell'ambiente, prese il via.

Nella cronaca della cerimonia conclusiva, condotta con garbo dal critico teatrale Carlo Maria Pensa, entrano anche gli autori che la commissione giudicatrice — composta da Umberto Benedetto, presidente; Valeria Moriconi, Eva Franchi, lo stesso Pensa, Mauro Bolognini, Nando Gazzolo, Fabrizio Rafanelli e Luigi Squarzina — ha ritenuto, per accertati meriti, di porre in evidenza: Ernesto Sfriso e Carlo Tritto (segnalazione speciale); Sabrina Cappelli, Filippo Ottoni, Renzo Ricchi e Adriano Salvatori (segnalazione).

Cala così il sipario sulla trentanovesima edizione del *Vallecorsi*. E si applaude. Agli autori premiati. A Valeria Moriconi, che uno di quegli autori sta rappresentando. Al futuro del premio. Tutto questo nel nome di un uomo senza storia, Francesco Vallecorsi, filodrammatico della domenica. □

A pag. 92, una panoramica della trentanovesima edizione del *Vallecorsi*. In questa pagina, Valeria Moriconi e il critico Carlo Maria Pensa.



UNA PRE-SELEZIONE PER GIOVANI ASPIRANTI ATTORI

Montegrotto 1991 - Premio della vocazione

In occasione della III edizione del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro (7-9 giugno 1991, il programma completo sarà sul n. 2 di *Hystrio*, aprile-giugno) verranno assegnati anche quest'anno i Premi della Vocazione, destinati a giovani aspiranti attori. Le modalità di queste prove selettive, analoghe a quelle delle edizioni precedenti, saranno rese note a tempo debito. Intanto informiamo che le selezioni vere e proprie saranno precedute quest'anno da una pre-selezione speciale, riservata esclusivamente a giovani aspiranti attori di ambo i sessi i quali — pur non avendo frequentato scuole o corsi di recitazione, come prescritto dal bando — ritengono di avere compiuto esperienze di palcoscenico o di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, ai fini di una eventuale ammissione al concorso vero e proprio.

Le pre-selezioni in questione si svolgeranno sabato 27

aprile, fra le ore 10 e le ore 18, presso il Palazzo dei Congressi di Montegrotto Terme (Pd), davanti ad una commissione giudicatrice che, a suo insindacabile giudizio, compilerà una lista di ammessi al concorso Premio della Vocazione 1991 in calendario il 7 e 8 giugno p.v..

Quanti, trovandosi nelle condizioni sopraindicate, intendono partecipare alle pre-selezioni (età massima 27 anni) dovranno inoltrare richiesta scritta — accompagnata da dati anagrafici completi, un curriculum e/o una motivazione della richiesta stessa, nonché una fotografia — a uno dei seguenti indirizzi: *Hystrio*, viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Venetoteatro, via Livello 32 - Padova, Associazione Albergatori, vicolo San Mauro 3, 35036 Montegrotto Terme.

La commissione giudicatrice procederà alla convocazione dei prescelti, i quali si impegneranno ad interpretare un testo a loro scelta, in lingua italiana o in dialetto.

SUL N. 2 DI *HYSTRIO* (aprile-giugno 1991)

Essere attori domani

Un dossier sulle scuole di recitazione italiane e sulla formazione dei quadri artistici del Teatro italiano - Il futuro dell'Accademia Silvio D'Amico - Le scuole di Milano - Per una didattica europea.

IL NOSTRO VIAGGIO

UN ATTO DI NILO NEGRI

LA SCENA

Una stanza chiara, lineare. La porta di accesso è nel fondo, a sinistra.

Accanto, a mezza altezza, uno sportello con la scritta «Biglietti» e una porta con la scritta «Bagagli». Le parole sono scritte con colori diversi e vivaci.

Nella parete destra una finestra che lascia intravedere la campagna.

L'arredamento è strettamente indispensabile: ai lati due panche di legno con schienale, al centro un tavolo.

Nella parete di fondo, in alto, un grande orologio col quadrante completamente bianco. Le lancette, uguali, girano in continuità.

Quando si apre il sipario IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI è seduto sulla panca di sinistra in posizione immobile e eretta. Durante l'azione non farà mai gesti superflui. Ogni tanto controlla, con un gesto meccanico della mano, una piccola valigia che è sulla panca al suo fianco. Veste completamente in nero. In testa ha un cappello a tesa larga. IL COMANDANTE - (Entra dal fondo - è un semplice impiegato delle ferrovie di circa sessanta anni - porta una divisa di colore azzurro scuro e in testa un berretto a visiera completamente rosso - in mano ha una lanterna da segnalazioni e al collo un piccolo fischio tenuto da una cordicella - posa la lanterna sopra la stufa e guarda per un po' IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI) Buon giorno. Bella giornata.

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Risponde con un gesto della testa).

IL COMANDANTE - La buona stagione è arrivata. Si vive proprio di speranza. Però il tempo passa. Quello sì. E nella fretta dimentica sempre qualcosa. Qui ha lasciato un passero e un prato di margherite.

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Approva con un nuovo gesto della testa).

IL COMANDANTE - Tutto bene. Ho capito. (Esce dal fondo)

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (S'alza - prende la valigia e va a sedersi sull'altra panca - sta un momento nella solita posizione poi, composto e assorto, torna su quella di sinistra)

L'UOMO - (Entra dal fondo con due grosse valigie che depono a terra rumorosamente - sedendo con una certa fretta sulla panca di destra) Questo è il mio posto! (Sta un po' così poi s'alza per sistemare le valigie e torna a sedere)

LA DONNA - (Non più giovane ma che cerca di combattere il tempo - entra subito do-

po - ha una borsetta, un ombrellino e una piccola valigia - resta in piedi indecisa guardando le due panche)

L'UOMO - Il suo posto è questo. (Indica il suo lato sinistro)

LA DONNA - Vorrei cambiare. Tutta la notte ci ho pensato ma non sono riuscita a decidermi.

L'UOMO - Dopo tanto tempo... Io mi ci sono affezionato.

LA DONNA - Forse ha ragione. Meglio non

PERSONAGGI

IL COMANDANTE

LA RAGAZZA

IL GIOVANOTTO

LA DONNA

L'UOMO

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI

cambiare. (Va a sedere nel posto indicato) Che giorno è?

L'UOMO - Chissà! C'è qualche nuvola di meno e qualche fiore in più. Il tempo è passato.

LA DONNA - Sì, è vero. Io avevo fretta... Si possono cogliere i fiori?

L'UOMO - Quando non c'è il comandante. Ma è pericoloso. Pare che una volta abbia ammazzato un uomo.

LA DONNA - Perché coglieva i fiori?

L'UOMO - (Annuendo) Dice che si uccidono. Li tratta come creature e li difende. È fatto così.

LA DONNA - (Reagendo) Ma non può uccidermi! (Un tempo) E poi non ho nessuna voglia di cogliere i fiori. Domandavo. Qui non si sa mai cosa dire.

L'UOMO - Già. Non si dice mai nulla.

Una pausa durante la quale L'UOMO cerca la mano della DONNA ma questa la ritira facendo la sostenuta.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Ha un completo chiaro e una sciarpa color arancio al collo - entra - si guarda un momento attorno, euforico) Buon giorno. Sono qui.

Bella giornata. Ho visto un fiore ma il comandante... Bruuuu! Mi ha dato un'occhiata! (Un tempo) Mi metterò di fronte così potrete parlare. (Passando davanti al SIGNORE CHE NON PARLA MAI) Con permesso.

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Abbozza un inchino con la testa).

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Grazie. Come avete dormito?

LA DONNA - Male. Il letto era pieno di pulci.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Le detesto. Non hanno mai sonno.

L'UOMO - Io ho sognato.

LA DONNA - (Incredula) Davvero? Perché non me l'ha detto?

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Facendosi triste) La invidia. Io non ho più sogni. Sono anni ormai... Tutti finiti. Proprio tutti! (Sospira) Errori che si pagano. Prima sognavo e sognavo. Ero giovane allora.

Niente pensieri, niente preoccupazioni. Non si pensa all'avvenire quando si ha quell'età.

Poi un bel momento, tac! Niente più sogni. Finiti. Che colpo! I primi tempi non riuscivo a farci l'abitudine poi piano, piano... (Un tempo) ... Erano belli i sogni di allora... (Guardando L'UOMO, con una certa invidia) È proprio fortunato sa!

LA DONNA - (Con interesse) Ne ha molti?

L'UOMO - (Con una certa ostentazione) Oh, sì! Posso sognare senza preoccupazioni... Mio nonno, morendo, si ricordò di me. Erede unico. Lui ne aveva tanti! Gli bastarono finché fu in vita malgrado si sforzasse di consumarli. Cento anni, pensate! Sognava dalla mattina alla sera ma non ci riuscì. Posso disporre a piacimento.

LA DONNA - (Guardando con intenzione) E non me l'aveva detto!

L'UOMO - Nessuno me l'ha chiesto. IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Qualche volta ho tentato, sapete. Ma è inutile. Si chiudono gli occhi, si aspetta. È solo un'impressione. Il sogno vero non viene. E allora ci si addormenta con un vuoto nel cuore e tanta fretta di passare presto la notte. Brutta vita per chi non può sognare. Si soffre. È così.

LA DONNA - Io ne ho pochi ormai. Temo di restare senza. Non si possono né comprare, né chiedere in prestito.

L'UOMO - (Guardandola) Solo il marito può darne alla sua compagna.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Lei è sposato?

L'UOMO - No. Sono solo. E ho sogni da buttar via.

LA DONNA - (Lo guarda sorridendo e gli si accosta).

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - (Entra dal fondo - ha un vestito sportivo color nocciola, un berretto da viaggio dello stesso colore e un soprabito scozzese - tiene una valigia nella destra e una catenella da cani nel-

la sinistra - alla catenella è attaccato un collare - scruta un attimo i presenti poi mesto) Buongiorno.

TUTTI - (Escluso IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI che saluterà col solito gesto di testa) Buongiorno. (Hanno risposto tutti insieme - si sorridono a vicenda)

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - (Rimane in piedi guardandosi attorno sgomento).

L'UOMO - (Alzandosi) Prego. (Gli prende la valigia e la sistema sotto il tavolo)

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Invitandolo con la mano) Si accomodi.

LA DONNA - (Scrutandolo) Lei è nuovo, si vede.

L'UOMO - (Indicando la catenella) E quella? IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - È una storia triste. (Sospira) Ma chi ha una storia deve raccontarla altrimenti sarebbe inutile averla.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Giusto. Le storie inedite non le conosce nessuno.

L'UOMO - Non vorrà stare in piedi.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Preferisco. Lei segga pure.

L'UOMO - Grazie. (Torna a sedere accanto alla DONNA che si dimostra felicissima di averlo vicino)

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - (Dopo una breve meditazione) Una volta avevo un piccolo cane nero. Lo chiamavo Lillo. Era cattivo e prepotente. Si credeva capace di qualsiasi cosa. Malgrado questo gli volevo bene. Lillo pensava ai ladri, agli insolenti, vegliava sul mio sonno... Però era cattivo. (Un tempo) Un giorno si innamorò di una cagnetta che passava di lì per caso e quel giorno stesso decisero di partire. (Tace un attimo tormentando la catenella) Lo supplicai di restare. Niente. Fu irremovibile. (Un tempo) Partirono la sera. Io lo salutai dal balcone dicendogli arrivederci ma lui non mi guardò neppure. (Tace - fa qualche passo) Da allora...

(Fa scorrere la catenella nel palmo della mano destra fino a trovare il collare) Niente. Non è più tornato. (Lascia cadere rumorosamente il collare) Viaggio per dimenticarlo trascinandomi dietro il suo collare illudendomi di averlo vicino. Ma è triste, credete. È triste. (Come oppresso dal ricordo va a sedere vicino al SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE)

LA DONNA - (Commosa) Poveretto!

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Coraggio! (Gli batte amichevolmente una mano sulla spalla)

L'UOMO - È proprio triste.

IL COMANDANTE - (Entrando dal fondo) Tutti presenti?

TUTTI - (Ad una voce meno IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI) Tutti!

IL COMANDANTE - Bene. Oggi è una giornata magnifica. Chissà!... Si vive di speranza.

L'UOMO - Ma non crede...

IL COMANDANTE - Non lo so. Nessuno può saperlo.

LA DONNA - Non importa. Aspetteremo. (E guarda L'UOMO sorridendo)

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Accennando IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO) È nuovo. È arrivato stamani.

IL COMANDANTE - Per legge naturale. Bene arrivato.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Grazie. Ma non sono felice neppure qui. Si aspetta, si aspetta... Io vorrei andarmene, salire

ANALISI DELLA COMMEDIA

Un treno diretto (forse) a Spoon River

CARLO MARIA PENZA

Poeta da sempre, come attestano alcune sue raccolte di versi felicemente pubblicate, e autore di teatro, non meno felicemente arrivato al palcoscenico, Nilo Negri, fervido animatore, da anni, del Premio nazionale Vallecorsi, si rivela ogni volta, nei suoi scritti, come un amico discreto che dai rifugi serenamente e nobilmente provinciali della sua città, Pistoia, così ricca di memorie d'arte, voglia richiamarci ai pensieri più umili e più alti del «nostro viaggio» esistenziale.

Si può ancora credere — sembra qui, ad esempio, domandarsi — che le nostre giornate sono la sala d'aspetto d'una stazione dove il treno non arriverà mai né donde sapremo come muoverci? Chissà. Nella misura esemplare di un atto unico, Nilo Negri ha sigillato il senso del nostro essere. Quel Signore dalle scarpe gialle, quel Signore che si era illuso, quel Signore che non parla mai, e l'Uomo e la Donna, e il Giovanotto e la Ragazza, e il Comandante, tutta quella gente lì, insomma, che attende e forse parte o forse non partirà, siamo noi oppure ciò che vorremmo essere e non siamo.

La breve commedia di Negri, tesa come una corda di luce tra il tempo che è e il tempo che sarà, sembra venire di lontano: come una favola da raccontare agli uomini che credono ancora in qualcosa: eco di un teatro dell'Assurdo sulle prode della *Antologia di Spoon River*. Ma con dentro una carica di fiducia, le parole e i gesti ai quali abbandonarsi. «Per vivere bisogna sperare e illudersi», proclama il Comandante.

E il piccolo mondo di questa umanità si anima alla ricerca di un sogno o di una realtà che finiscono con l'essere, l'una e l'altra, semplicemente l'amore: come si diranno il Giovanotto e la Ragazza smarriti nei contorti sentieri di un capriccio, ma da ultimo ritrovati, l'uno negli occhi dell'altra.

Soli rimarranno, nella stazioncina, il Comandante e il Signore che non parla mai, inamovibili pietre miliari del lungo (o breve) viaggio della vita. Segni d'amore, in fondo, anche loro, sulla meridiana delle ore, dei giorni, degli anni che passano sempre uguali e sempre diversi.

Nilo Negri lancia una sua voce di poesia e di fede tra la ribalta e le quinte di quel teatro in cui ciascuno, a suo modo, recita la propria parte. Soltanto il treno, come il beckettiano Godot, non lo vedremo mai. Ma che importa? Per essere (o non essere) basta viaggiare sulle rotaie della fantasia. □

Bigagli: fu l'addio a Pistoia

«Caro Nilo, ho riletto Il nostro viaggio con grande piacere e nostalgia.

Fu l'ultimo spettacolo che interpretai nel Gad di Pistoia prima di partire per l'Accademia "Silvio D'Amico" di Roma. Il mio personaggio era Il Giovanotto, e conservo con affetto una foto che mi ritrae in quei panni: era il 1973, avevo 18 anni. Il testo me lo ricordavo solo vagamente e sono stato molto contento di ritrovarlo bello e attuale.

Bravo, Nilo!»

tuo Claudio Bigagli

SCHEDE D'AUTORE



NILO NEGRI, giornalista e scrittore, si è dedicato fin da giovane al teatro e alla poesia.

Commedie rappresentate: *Sentieri*, con la regia di Giovacchino Forzano, 1947 - *Confessione*, Piccolo Teatro di Terni, 1958 - *Marina*, protagonista Ugo Pagliani, 1961 - *Spettacolo tutto da ridere*, Compagnia Teatro della Tela, Roma, 1980 - *Ballata di guerra*, Festival della prosa di Pesaro, 1984.

Ha ottenuto riconoscimenti ai premi nazionali: Riccione, Pirandello, Fondi-La Pastora, Flaiano. Ha vinto il Premio Dina Galli, Milano, 1956.

Poesia: Canti di due stagioni, prefazione di Carlo d'Angelo, 1960 - *Parole nel tempo*, prefazione di Gianna Manzini, 1972, finalista Premio Pisa - *La lunga giornata*, prefazione di Carlo Maria Pensa, 1977, selezione Premio Viareggio - *Oltre la memoria*, prefazione di Geno Pampaloni, 1980, selezione Premio Viareggio, finalista Premio Carducci - *Lo zigolo rosso*, Antonio Carello Editore, 1983. Nel 1987 è uscito il suo ultimo libro di poesia, *Pensieri equinoziali*, Antonio Carello Editore, prefazione di Mauro Bolognini. □

sopra un treno e allontanarmi stando al finestrino. È bello affacciarsi al finestrino e salutare qualcuno. Si agita il fazzoletto... Qualche volta si piange... Colpa del treno, si dice a chi ci guarda. Ho qualcosa negli occhi... E ci si ritira soddisfatti. (*Un tempo*) Questo vorrei. Ma non si può.

Come sottofondo a questa battuta si sente il rumore di un treno in partenza - pausa lunga, tesa - il rumore si perderà lentamente. IL COMANDANTE - (*Rompendo*) Tutti desideriamo qualcosa. Guai se non fosse così. Per vivere bisogna sperare ed illudersi. Si aspetta, si ammucciano progetti, desideri e intanto il tempo passa... (*Dà un rapido sguardo al grande orologio*)

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - E ci ritroviamo vecchi con una catenella fra le mani e una valigia vuota accanto. (*S'alza va ad annodare la catenella ad una gamba del tavolo*)

L'UOMO - Facciamo tutti così.

LA DONNA - Ma i sogni, volendo, si possono unire...

L'UOMO - Sì. Con la compagna. (*Si guardano*)

IL COMANDANTE - Le margherite mi aspettano. C'è sempre qualcosa da fare nella vita. Basta guardarsi attorno.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Difendere i fiori è un pensiero gentile.

IL COMANDANTE - Ma i bruti vigilano per ucciderli. (*Esce dal fondo*)

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Quando mi sarò riposato me ne andrò. Restare non vale. Bisogna camminare, seguire qualcosa. La vita non si ferma.

L'UOMO - Per chi sogna sì.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - È semplice illusione. I sogni e la nebbia velano le cose. Quando il sogno finisce e la nebbia si disperde ti senti vuoto e sfiduciato.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Ha ragione.

L'UOMO - Io ho molti sogni.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Io no. Li ho tutti gettati via.

LA DONNA - (*Cattiva*) Perché?

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Mi facevano male.

LA DONNA - Se si potesse ne prenderei. Ne ho così pochi.

L'UOMO - (*Guardandola*) Si può vedere. Stammi vicina.

LA DONNA - (*Stringendosi a lui*) Ti aiuterò a custodirli.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (*Guardandoli*) Succede sempre così.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - In due è più facile illudersi. Volendo si può arrivare a credere di essere felici.

L'UOMO - (*Alla DONNA - ora non si curano più di nessuno*) Usciamo?

LA DONNA - Sì. Diremo tutto al comandante. (*Escono lasciando i bagagli al loro posto*)

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (*Profetico*) I sogni si sono uniti. Stanotte e ogni notte ne prenderanno un po' per ciascuno e senza accorgersene li consumeranno. (*Un tempo*) Anch'io feci così.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Meglio gettarli via. Dopo ci si odia accusandoci a vicenda.

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - Usciamo. Il comandante sarà contento di vederci. Dev'essere in mezzo alle margherite. Il tempo stanotte ne ha lasciate un bel po'.

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Come vuole. Per me è indifferente. (*Si assicura che la catenella sia ben legata poi escono*)

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (*Si alza - medita un po' poi li segue*).

Breve pausa.

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (*Rientra austero e compassato - prende la sua valigia e si avvia di nuovo - mentre sta per uscire entra IL GIOVANOTTO - IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI gli fa un cenno di saluto con la testa e esce*).

IL GIOVANOTTO - (*Veste un elegante abito grigio - porta, piegato sul braccio sinistro, un impermeabile chiaro - ha anche una valigia con molte vistose etichette - i suoi movimenti denotano una certa agitazione - si dirige subito allo sportello dei biglietti - mette a terra la valigia e rimane in attesa - dopo un momento batte con la mano due colpetti sullo sportello e attende ancora*).

IL COMANDANTE - (*Entra dal fondo - lo guarda con una certa curiosità*).

IL GIOVANOTTO - (*Innervosito batte ancora due colpi più decisi*).

IL COMANDANTE - Buongiorno.

IL GIOVANOTTO - (*Voltandosi*) Buongiorno. (*Si guardano per un po' in silenzio*)

IL GIOVANOTTO - È chiuso?

IL COMANDANTE - (*Annuisce*) E lei cosa fa?

IL GIOVANOTTO - Aspetto. Voglio un biglietto.

IL COMANDANTE - Per farne cosa?

IL GIOVANOTTO - Devo partire.

IL COMANDANTE - (*Indicando una delle panche*) Scelga un posto e si metta a sedere.

Dopo verranno gli altri e dovrà stare in piedi.

IL GIOVANOTTO - (*Duro*) Io devo partire.

IL COMANDANTE - C'è chi aspetta da anni, chi da un giorno appena.

IL GIOVANOTTO - (*Avvicinandogli - minaccioso*) Sono capace di ucciderla, sa!

IL COMANDANTE - E dopo?

IL GIOVANOTTO - (*Improvvisamente accasciato*) Ha ragione. È il dopo che opprime l'uomo. (*Siede a destra sconcolato*)

IL COMANDANTE - È difficile partire, lasciare qualcosa. Tra poco vedrà i suoi compagni. Li conosco da anni. Aspettano un treno che li porti via. Ne parlano, si accalano. E forse non partiranno mai.

IL GIOVANOTTO - Ma fuori c'è un orario!

IL COMANDANTE - Il regolamento l'impone. Qui c'è tutto, sa! I biglietti, il deposito bagagli, la sala di aspetto... C'è persino il binario, fuori; l'ha visto no? Manca il treno. Quello non c'è.

IL GIOVANOTTO - E allora perché aspettano?

IL COMANDANTE - (*Si stringe nelle spalle*) Vengono al mattino, si siedono e parlano, parlano... Hanno ricordi, pensieri, propositi... Aspettano. E passano i giorni così. Ogni tanto qualcuno si stanca e se ne va, non so dove.

Ma altri arrivano a rimpiazzarlo. Solo il treno non arriva mai. Un giorno che per sbaglio ho messo in bocca questo (*accenna il fischietto*) è successa una piccola guerra. Doveva vedere! Due si sono feriti, gli altri hanno confuso i bagagli. E poi gli insulti, le minacce! Un falso segnale è una delusione. Fa diventare cattivi.

IL GIOVANOTTO - (*Sfiduciato*) Allora non posso partire?

IL COMANDANTE - (*Scuote la testa*) Aspetterà anche lei come gli altri.

IL GIOVANOTTO - Ma io devo, capisce? Devo!

IL COMANDANTE - (*Lo scruta*) È grave?

IL GIOVANOTTO - Sì.

IL COMANDANTE - Amore?

IL GIOVANOTTO - (*Annuisce*).

IL COMANDANTE - Capisco. (*Fa qualche passo*) Non si può rimediare?

IL GIOVANOTTO - (*Negando con la testa*) È finita per sempre.

IL COMANDANTE - È stata lei?

IL GIOVANOTTO - (*Annuisce*)

IL COMANDANTE - Bisogna sempre cercare di rimediare. Rompere è un guaio. I frammenti rimangono.

IL GIOVANOTTO - (*Con puerile ostinazione*) Voglio partire.

IL COMANDANTE - Lo crede il mezzo migliore?

IL GIOVANOTTO - Lei ne conosce un altro?

IL COMANDANTE - (*Annuendo*) Tornare.

IL GIOVANOTTO - (*Reagendo*) Ma se è tutto finito!

IL COMANDANTE - Qualcosa si può sempre fare.

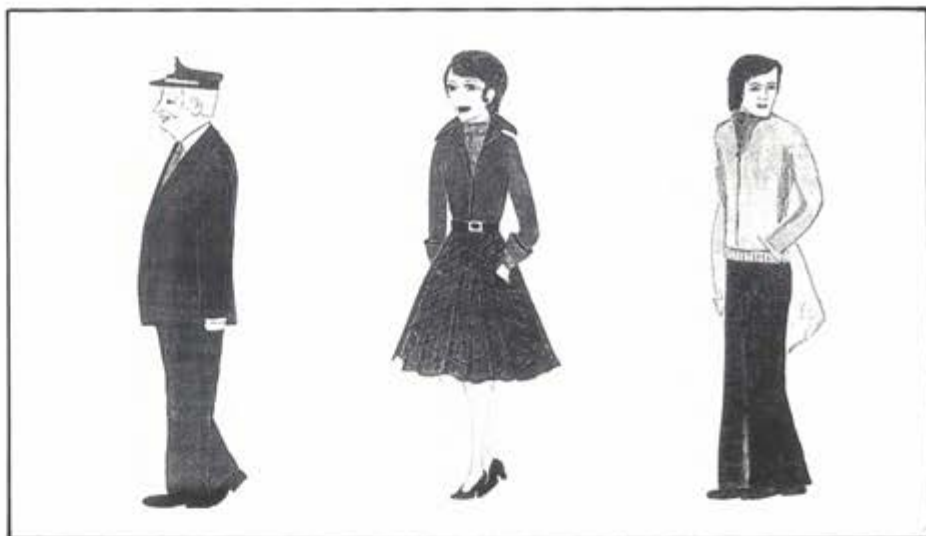
IL GIOVANOTTO - (*Lo guarda per un po' in silenzio*) Dica.

IL COMANDANTE - La ragazza sa che lei è partito?

IL GIOVANOTTO - Forse.

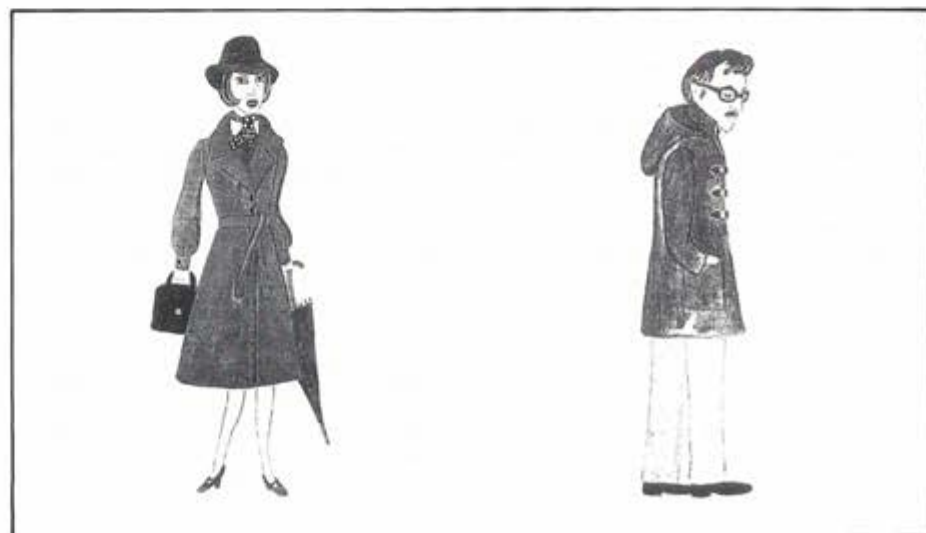
IL COMANDANTE - E crede che non vorrà assicurarsene?

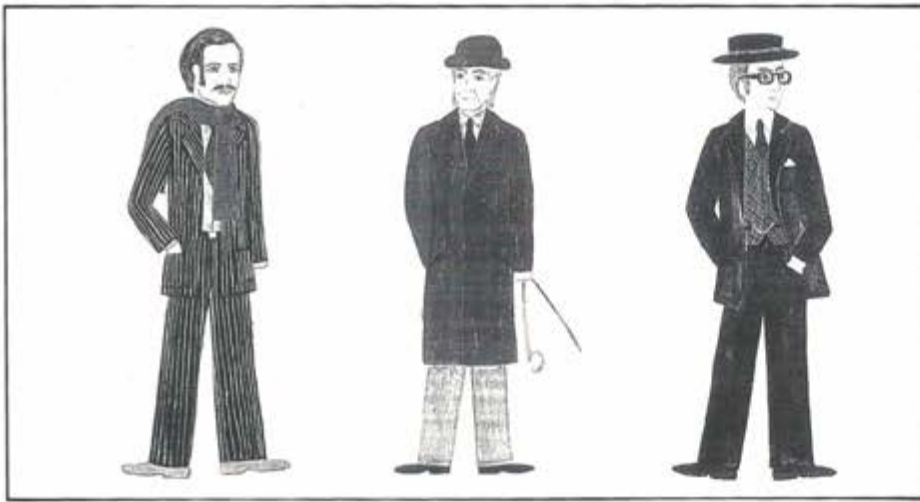
IL GIOVANOTTO - In che modo?
 IL COMANDANTE - Venendo qui.
 IL GIOVANOTTO - (Un tempo) Non credo.
 IL COMANDANTE - Vedremo. (Un tempo) Posso aiutarla?
 IL GIOVANOTTO - (Stancamente) Faccia come vuole.
 IL COMANDANTE - Bene. (Esce dal fondo).
 IL GIOVANOTTO - (Sta un po' così poi s'alza e va di nuovo davanti allo sportello dei biglietti - è ancora tentato di bussare poi desiste con una spallucciata e rimane lì appoggiato di spalle).
 IL COMANDANTE - (Rientrando) Intanto le presento i suoi compagni.
 I personaggi entrano uno alla volta e ognuno torna al proprio posto.
 IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (S'inchina).
 IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - (Mormora «piacere».)
 LA DONNA - (Dice «buongiorno» e attende in disparte).
 L'UOMO - (Dicendo «benvenuto» prende la donna per mano e vanno a sedere tenendosi molto stretti).
 IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Saluta col cappello e riprende la sua posizione molto compassata estraniandosi immediatamente dagli altri).
 IL GIOVANOTTO - (Ha risposto a tutte le presentazioni con un leggero cenno del capo).
 IL COMANDANTE - Loro potranno aiutarla.
 IL GIOVANOTTO - Crede?
 IL COMANDANTE - Li conosco. Quelli che sono qui da anni e gli altri. Hanno imparato ad aiutarsi. Almeno qui dentro. Fuori, forse, non si riconoscerebbero neppure.
 IL GIOVANOTTO - Ma perché non se ne vanno?
 IL COMANDANTE - (Stringendosi nelle spalle) Attendono. È il loro destino. Alla sera escono per tornare al mattino più riposati e fiduciosi. Non mi hanno mai detto il loro nome. Li conosco esteriormente. Io li saluto, li controllo, intervengo se colgono i fiori. Mi chiamano il comandante per questo berretto rosso ma in verità non comando nulla.
 IL GIOVANOTTO - È incredibile.
 Durante il dialogo tutti hanno fatto scena a parte: «amorosa» L'UOMO e LA DONNA, a soggetto gli altri.
 IL COMANDANTE - Ora pensiamo al suo caso. Attento. (Rivolgendosi a tutti) Signori, un momento di attenzione, prego. Volete aiutare un vostro compagno?
 TUTTI - (Meno IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI che assentirà alla solita maniera) Sì.
 IL COMANDANTE - Visto?
 IL GIOVANOTTO - (Commosso) Grazie.
 IL COMANDANTE - Cosa potete offrire?
 L'UOMO - Ho un paio di occhiali senza lenti. Se servono...
 IL COMANDANTE - Benissimo. Grazie. (Prende gli occhiali e li depono sul tavolo dove metterà via via le altre cose che verranno offerte).
 IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Ecco il mio berretto. Può tenerlo.
 IL COMANDANTE - Grazie anche a lei.
 LA DONNA - Offro la valigia. È piccola e leggera.
 IL COMANDANTE - Molto gentile. Grazie.
 IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Porgendo la sciarpa) Offro questa.



IL COMANDANTE - Va benissimo. Tante grazie. (Dà un'occhiata agli oggetti radunati sul tavolo) Ecco fatto. Ora tocca a me. Vediamo cosa posso darle. (Squadra per un po' IL GIOVANOTTO poi deciso) Sì, andranno benissimo. Un momento solo. (Tira fuori una chiave e apre la porta del deposito bagagli sotto lo sguardo attento e quasi morboso di tutti - prima di entrare si volge sospettoso poi riempie il vano della porta con la persona e scivola dentro richiudendo immediatamente).
 TUTTI - (Emettono un sospiro e si guardano)
 IL COMANDANTE - (Rientra facendo la manovra precedente e chiude la porta a chiave - mostrando un paio di baffi con gesto trionfante) Ecco qua!
 IL GIOVANOTTO - (Sorpreso) I baffi?
 IL COMANDANTE - Appunto.
 IL GIOVANOTTO - Non li ricercheranno?
 IL COMANDANTE - No. Sono lì da anni. Un signore volle disfarsene. Bagaglio inutile, disse. E li lasciò per sempre.
 IL GIOVANOTTO - Se proprio vuole.
 IL COMANDANTE - Certo. E ora procediamo. (Gli prende l'impermeabile che IL GIOVANOTTO avrà sempre tenuto sul braccio e lo getta sul tavolo, poi gli applica i baffi; con una occhiata da intenditore) Meravigliosi.
 TUTTI - (Meno il SIGNORE CHE NON PARLA MAI) Meravigliosi!
 IL GIOVANOTTO - (Rassegnato) Grazie.
 IL COMANDANTE - E ora questi. (Gli mette gli occhiali) E questo (gli mette il berretto)

to) E questa (gli mette al collo la sciarpa) E questa (gli pone in mano la valigia) Magnifico. (Lo spinge al centro perché tutti possano ammirarlo).
 TUTTI - (Meno IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI) Magnifico.
 IL GIOVANOTTO - (Così sistemato ringrazia inchinandosi goffamente e sorride).
 IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Fruga nella valigia - tira fuori una pipa e silenziosamente va a metterla in bocca al GIOVANOTTO).
 TUTTI - Bravo! (Applaudono).
 IL GIOVANOTTO - (Ringrazia inchinandosi).
 IL COMANDANTE - La natura è misteriosa. Benissimo. E ora si segga. Sarà uno dei tanti.
 IL GIOVANOTTO - Grazie. (Si decide per la panca a destra e siede all'estremo limite dalla parte del proscenio).
 IL COMANDANTE - Perfetto. Il resto verrà da sé.
 IL GIOVANOTTO - Crede?
 IL COMANDANTE - Vedrà. (Esce).
 TUTTI - (Fanno di nuovo scena a soggetto).
 IL GIOVANOTTO - (Cerca la posa giusta - carica la pipa e fuma).
 LA RAGAZZA - (Entra dal fondo - si guarda attentamente intorno).
 IL GIOVANOTTO - (Nel vederla ha un sussulto ma subito si ricompone).
 Gli altri non si curano di lei e continuano la scena a soggetto.
 LA RAGAZZA - (È visibilmente sgomenta)





- fa qualche passo poi va verso lo sportello dei biglietti e bussa concitata).

IL COMANDANTE - (Entra dal fondo) Desidera?

LA RAGAZZA - (Lo guarda - affranta) È partito?

IL COMANDANTE - (Annuisce).

LA RAGAZZA - Da quanto?

IL COMANDANTE - Chissà! Il tempo non conta.

LA RAGAZZA - Ma per dove?

IL COMANDANTE - Le strade sono infinite. Però era triste. Per colpa di una donna, ha detto. L'amava.

LA RAGAZZA - Davvero?

IL COMANDANTE - Ne sono certo. Ora soffrirà tutta la vita. Poveretto. (Un tempo) Mentre partiva mi ha gridato: io l'amo! Glielo dica! Ed è sparito.

LA RAGAZZA - (Disperata) Mi ucciderò! Anch'io l'amavo! (Piange).

IL GIOVANOTTO - (Continua a simulare ma dà segni di contentezza).

IL COMANDANTE - Coraggio! La vita è così.

LA RAGAZZA - Speravo tanto di trovarlo. (Tace - si guarda nuovamente attorno - vedendo l'impermeabile) Ma questo è suo! Ed anche questa! (Ha visto la valigia).

IL COMANDANTE - Sì. Nella fretta ha lasciato tutto. Il dolore...

LA RAGAZZA - Povero amor mio! (Prende l'impermeabile e lo accarezza dolcemente - decisa) Non mi resta che seguirlo!

IL COMANDANTE - Cioè?

LA RAGAZZA - Parto anch'io.

IL COMANDANTE - Per dove? Nessuno sa dov'è andato.

LA RAGAZZA - Non importa. Lo troverò. Il cuore mi guiderà.

IL COMANDANTE - Come vuole. Si accomodi.

LA RAGAZZA - Grazie. (Prende la valigia - sta un momento indecisa poi va a sedere vicino al GIOVANOTTO).

IL COMANDANTE - Bene. Torno alle mie margherite. La primavera me le ha lasciate perché ne abbia cura. (Esce. Lo seguono nell'ordine: L'UOMO, LA DONNA, IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE, IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO E IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI)

LA RAGAZZA - Dove vanno?

IL GIOVANOTTO - (Contraffacendo la voce) Attendono il treno.

LA RAGAZZA - Anch'io l'attendo.

IL GIOVANOTTO - Parte?

LA RAGAZZA - Sì.

IL GIOVANOTTO - Perché?

LA RAGAZZA - Non posso vivere sola.

IL GIOVANOTTO - Capisco. (Un tempo) Gli voleva bene?

LA RAGAZZA - Tanto. Solo ora me ne rendo conto.

IL GIOVANOTTO - E se tornasse?

LA RAGAZZA - Non lo lascerei più. Mi aveva offerto i suoi sogni.

IL GIOVANOTTO - (Con intenzione) Anch'io ma ho...

LA RAGAZZA - Non mi interessano.

IL GIOVANOTTO - (Insistendo) Ne ho molti. Se vuole... (e cerca di passarle un braccio attorno alla vita).

LA RAGAZZA - (Scostandosi - dura) Le ho detto che non m'importa. Devo partire.

IL GIOVANOTTO - E i miei sogni?

LA RAGAZZA - Se li tenga?

IL GIOVANOTTO - Sia buona. Si potrebbe provare... (Cerca di prenderle una mano)

LA RAGAZZA - (Cattiva) Ho detto no! Tenga le mani a posto! Sono capace di strapparle codesti baffacci!

IL GIOVANOTTO - Baffacci! Sì, provi!

LA RAGAZZA - (Con mossa repentina glieli strappa - stupita) Oh!

IL GIOVANOTTO - (Portandosi la mano alla faccia) Oh!

LA RAGAZZA - (Incredula) Tu! Sei proprio tu!

IL GIOVANOTTO - (Smettendo di fingere) Sì. Sono io. Parto.

LA RAGAZZA - Perché?

IL GIOVANOTTO - Perché ti amo.

LA RAGAZZA - Ne sei sicuro?

IL GIOVANOTTO - Sicurissimo. Quando mi hai lasciato ho pianto. Significa qualcosa?

LA RAGAZZA - Tutto. Chiamarti, baciarti, litigare, ridere, avere bambini, lavorare, cantare e ancora piangere... La nostra vita, se vuoi.

IL GIOVANOTTO - E se fossi partito?

LA RAGAZZA - Avrei camminato dietro alla speranza. L'amore non può morire.

IL GIOVANOTTO - (Le bacia una mano) Ti aspettavo. Partire non significa niente. (Con mani lievi le tocca i capelli, il viso, il collo quasi la modellasse) Quando t'ho vista entrare ho avuto paura. Per i baffi e tutto il resto. Se non mi riconosce... Invece abbiamo litigato... (Le bacia ancora la mano) Ora sei veramente tu, moglie, madre, sorella, amica, amante... Mi dai sicurezza. E io ne prendo da te e ti sento nel ventre, nel cuore, nella mente. Sei il mio universo. (Un tempo) Vogliamo provare?

LA RAGAZZA - Sono venuta per questo. Su andiamo. Ora ho voglia di correre e di gridare. (Lo fa alzare).

IL GIOVANOTTO - E io ho fretta di vivere con te. (Si toglie ciò che non gli appartiene mettendo via via sul tavolo) Guarda, sto nascendo ora. Mi conosci? Vuoi che mi presenti? Sono l'uomo di Neanderthal, Nerone, Virgilio, Giotto, Romeo, Sofocle, Beethoven, Leonardo da Vinci, Einstein. Sono tutti e tutto! Ben trovata tesoro, amore, universo! Sono nato pieno di fretta. Su, andiamo, corriamo... (Prende concitato l'impermeabile e la valigia e tenendo LA RAGAZZA per mano si avvia per uscire).

LA RAGAZZA - (Trattenendolo) Ricordati di stringere sempre così la mia mano.

IL GIOVANOTTO - Andremo insieme ogni giorno, ogni mese, ogni anno. Vivremo così, come se un unico braccio ci tenesse uniti. Su, andiamo. (Si avviano per uscire)

IL COMANDANTE - (Entra dal fondo - senza meraviglia) Ve ne andate?

IL GIOVANOTTO - Sì. (Restituendogli i baffi che saranno rimasti in mano alla ragazza) Questi sono suoi. Li tenga. Possono sempre servire. Addio e grazie di tutto.

LA RAGAZZA - (Felice) Addio. (Escono).

IL COMANDANTE - (Guardando i baffi) Chi l'avrebbe mai detto?

L'UOMO - (Entra tenendo per mano LA DONNA - prendono le loro cose)

IL COMANDANTE - Anche voi ve ne andate?

L'UOMO - Sì. Divideremo i nostri sogni. Addio.

LA DONNA - (Felice) Addio (Escono).

IL SIGNORE DALLE SCARPE GIALLE - (Si affaccia) Addio comandante. Grazie dell'ospitalità. Dove arriva l'amore ritorna la speranza. (Scompare).

IL COMANDANTE - (Incapace di parlare sventola i baffi in segno di saluto).

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - (Entra - prende quanto gli appartiene - scioglie la catenella).

IL COMANDANTE - Se ne va?

IL SIGNORE CHE SI ERA ILLUSO - Sì. Ho ritrovato la fiducia. Addio. (Esce trascinandosi dietro il collare).

Una pausa.

IL COMANDANTE - (Incredulo) Tutti via! Questa è la vita. Un viaggio incredibile e meraviglioso! Amore... fiducia... sciocchezze... controsensi... (solleva uno alla volta gli oggetti rimasti sul tavolo) Solo voi siete rimasti. Dormirete insieme per sempre. (Apra la porta del deposito bagagli e porta dentro quanto è rimasto sul tavolo - rientra - guardandosi attorno desolato) Solo. Sono rimasto solo. Che buffa cosa la vita! (Esce dal fondo).

Breve pausa.

IL SIGNORE CHE NON PARLA MAI - (Entra - è evidentemente contento di non trovare nessuno - posa la valigia sull'estremità di una panca, si toglie il cappello e si sdraia comodamente con la testa sulla valigia - esclama soddisfatto) Finalmente! (Si mette il cappello sulla faccia e rimane immobile).

La scena si oscura lentamente - due sole luci rimangono vive e circoscritte: una sul SIGNORE CHE NON PARLA MAI, l'altra sul grande orologio che continua la sua inesorabile corsa.

(POI, LENTAMENTE, IL SIPARIO).

A pag. 96, Nilo Negri. A pag. 97, dall'alto in basso e da sinistra a destra, figurini di Annamaria Marconi per i personaggi de «Il nostro viaggio», regista Franco Checchi.



TEATRO DELLE MOLINE

Via Delle Moline, 1
BOLOGNA - Tel. 051/235288

PROGETTO IL DIVANO DEI NOSTRI SOGNI

GIU'

drammaturgia e regia di

LUIGI GOZZI

con

MARINELLA MANICARDI, GAETANO MARINO
FRANCESCA BALICO, ELENA CARLONI

Produzione TEATRO NUOVA EDIZIONE

PRIMA NAZIONALE 29 GENNAIO 1991

La psicosi è "un come se", la "realizzazione
sperimentale di un sistema filosofico" (Minkowski)



TEATRO TEATÉS

Soc. Coop. a r.l.

diretto da Michele Perriera
Palermo

Stagione 1990/91

SOGNO MA FORSE NO

di Luigi Pirandello

CELIA CARLI, ORNITOLOGA

di Dacia Maraini

PAGINETTE SULL'AMORE

di Di Marco, Vercellone, Valenti, Genco, Rizzo

MANOSCRITTO TROVATO IN UNA BOTTIGLIA

di Michele Perriera (da E. Poe)

MATCH

di Letizia Battaglia

PICCILO E IMPICCICHÈ

di Roberto Alajmo

ROSA FRESCA AULENTISSIMA

seminario sul teatro medioevale

Genova - Stagione 1990/91



direzione Tonino Conte
e Emanuele Luzzati

IWONA PRINCIPESSA DI BORGOGNA

Teatro della Tosse - 13 novembre/11 dicembre

FUTILE E DILETTEVOLE MEZZO SECOLO DI RISATE

Dopoteatro - 13 novembre/8 dicembre

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU'

Gruppo della Rocca - 3/8 dicembre

LA MIA SCENA È UN BOSCO

Teatro della Tosse - 12/16 dicembre

ZAP MAMA 17/20 dicembre

MASQUE DEGLI ULTIMI GIORNI DELL'ANNO

Teatro della Tosse - 29 dicembre/26 gennaio

KONTRABASISTA

Teatro di Cracovia - 28 gennaio/2 febbraio

MAI A STOMACO VUOTO Gioele Dix - 4/9 febbraio

ESERCIZI DI STILE Albero Soc. teatrale - 18/23 febbraio

FLIGHT TO FINLAND The Right Size - 25 febbraio/2 marzo

FINALE DI PARTITA Santagata & Morganti - 4/9 marzo

ABRAKARTABRA Ennio Marchetto - 11/16 marzo

12 CENERENTOLE IN CERCA D'AUTORE

Teatro della Tosse - 4/27 aprile

LA FAMIGLIA MASTINU Teatro della Tosse - 2/4 maggio

SYMPHONIE D'OBJETS ABANDONNES

Max Vandervorst - 6/11 maggio

FAVOLE & DOLCI Mara Baronti - 6/11 maggio



P.tta Chighizola, 1
(via Luccoli)
16123 GENOVA
Tel. 010/292427

Stagione 1990/91

BAR BITURICO di Giorgio Gallione, da Raymond Chandler

Roma - Teatro delle Arti - 23 dicembre/6 gennaio

Genova - Teatro Duse - 11/21 aprile

L'INCERTO PALCOSCENICO varietà protodemenziale

Cremona - Teatro Ponchielli - 16/18 novembre

Napoli - Teatro Corso - 23/25 novembre

ANGELI E SOLI di Giorgio Gallione

un omaggio a Italo Calvino

Bergamo - Teatro Donizetti - 19/20 novembre

Perugia - Teatro Morlacchi - 9 gennaio

con

attori: Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Dighero,
Mauro Pirovano, Carla Signoris e Gabriella Picciau, Gio-
rgio Scaramuzzino.

regia: Giorgio Gallione

scene: Guido Fiorato, Elio Sanzogni

costumi: Valeria Campo

musiche: Paolo Silvestri

organizzazione: Pina Rando

I PROGRAMMI DEL SUCCESSORE DI GREGORETTI

GIACCHIERI AL TIMONE DEL FESTIVAL DI BENEVENTO

La città è fiera della rassegna e vi aderisce con slancio - Bisogna valorizzare talenti locali e nuove tendenze - Il budget ha limitato la partecipazione all'undicesima edizione sul tema ariostesco Le dame, i cavalier, l'arme, gli amori; ma anche in futuro bisognerà stare attenti alla spesa.

ANTONELLA MELILLI

Una calibrata presenza pirandelliana con *La ragione degli altri*, *L'uomo, la bestia e la virtù* e *Liola*, messi in scena rispettivamente da Luca De Fusco, Ugo Gregoretti e Luigi Squarzina. Poi una spruzzata di Goldoni con le due *Pamele*, la nubile e la maritata, riunite insieme nell'adattamento di Guido Davico Bonino. Per il resto autori nuovi, attori giovanissimi e professionali affermati, tutti accomunati da una determinazione che guarda al teatro nel suo divenire, sia nella sostanza drammaturgica che nella novità del linguaggio. E così, accanto all'esplosione gioiosa dell'operetta *Scugnizza* realizzata da Tato Russo con Rosalia Maggio, l'umanissima complessità de *La Raccontastorie* di Renato Sarti (nuovo titolo di *Ravenbruck*, testo pubblicato su *Hystrio*), interprete Valeria Moriconi e con Pino Quartullo, e il suo *Quando eravamo repressi*, un tuffo nelle problematiche dei giovani d'oggi, protagonisti ricchi e belli di un sesso spregiudicato che si fa spia irridente e malinconica di malesseri esistenziali. Questa in complesso è stata l'ultima edizione di Benevento Città Spettacolo, che ha accolto anche una serie variegata di iniziative collaterali, dalla curatissima mostra sui Cavalieri del Trecento alla presentazione di un libro fotografico sulla città, e un interessante convegno sul collocamento dei giovani nel mondo dello spettacolo. Ma la novità più rilevante della XI edizione è stata il passaggio di consegne con cui alla decennale direzione artistica di Ugo Gregoretti è subentrata quella di Renzo Giacchieri, che abbiamo incontrato per una intervista.

HYSTRIO - Il Festival è stato diretto per dieci anni da Gregoretti, che questa volta è ospite della rassegna con *L'uomo, la bestia e la virtù*. Questa eredità che lei prende sulle spalle ha comportato difficoltà e, soprattutto, presuppone nuove prospettive nell'impostazione del festival?

GIACCHIERI - La presenza qui di Gregoretti è una mia scelta, dovuta alla stima che mi lega a lui. Per il resto, vede, io sono abituato alle eredità pesanti. A Verona, come sovrintendente, ereditavo un'Arena condotta per dieci anni da Carlo Alberto Cappelli; al Festival Pucciniano, una situazione che aveva visto per lunghi anni il maestro Bussotti e poi Ferrero. Quanto al San Carlo, era il San Car-



lo di De Simone e dei Canessa, il San Carlo che aveva visto fra i suoi direttori Rossini e Verdi. Qui il compito è apparentemente facile, ma è anche tremendo, perché con un nulla si può sbagliare. Allora io mi dico che bisogna assumere un atteggiamento umile, sapere guardare e capire e non pretendere di dare segni che non si possono dare. Perché è la realtà che comanda e si muove in tempi molto più lenti di quanto noi, come falsi eroi innovatori, vorremmo fare.

H. - Vuol dire che, se cambiamenti ci dovessero essere, saranno attuati in tempi gradualmente?

G. - Se io dovessi giudicare dall'esito di quest'anno, come momento di cambiamento di direzione, dovrei dire che le cose non vanno cambiate, ma non lo dico solo perché attendo i segni che la realtà mi dà, al di là del vociare di vecchie sciocchezze, che possiamo lasciare che vadano per conto loro. Quel che conta sono i segni reali, per esempio l'eventuale insofferenza di un pubblico di Benevento che ama la manifestazione e ne è gelosissimo. Ho calcolato che nei vari teatri, tutti esauriti, c'era un pubblico di circa 7 mila persone. Si tratta di una percentuale altissima. Credo che, rispetto alla popolazione di Benevento, quella attiva che ha la possibilità di scegliere di andare a teatro, superi il 20 per cento. Se rapportassimo questa percentuale agli italiani che sono nelle condizioni di andare a teatro, noi avremmo l'equivalente di

un'Italia che potrebbe frequentare in un anno i teatri di prosa, musica e danza nella stessa sera. È un dato stupefacente.

H. - Nella presentazione del catalogo si dice che la scelta del tema ariostesco *Le dame, i cavalier, l'arme, gli amori* si è fatta con qualche rinuncia dolorosa. In che senso?

G. - Tra le proposte che mi erano arrivate ce n'erano alcune interessanti che rientravano nel tema. Sì, non voglio specificare, ma ci sono state delle esclusioni. Dovendo fare un cartellone raffrontato al budget, ci siamo dovuti limitare.

H. - Occorrerebbe un budget più alto?

G. - No, il budget è di circa un miliardo e mezzo, il programma è ricco, 64 manifestazioni in dieci giorni: più di questo non si può fare. Sì, forse qualche cosina di più. Ma non sono io quello che, per questo tipo di iniziative, pensa che debbano essere date risorse a non finire. Io sono molto attento nella spesa. Ho sempre amministrato bilanci di decine di miliardi, anche quando ero alla Rai, e l'ho sempre fatto con oculatezza.

H. - Uno degli obiettivi del festival era reperire nuove tendenze teatrali e mettere in luce talenti anche del luogo. È stato realizzato?

G. - Sì, direi che l'obiettivo è stato centrato, sia dal punto di vista delle nuove tendenze teatrali che della proposta beneventana. Pensiamo ai ragazzi di *Pamela*, alla Lante della Rovere, Francesca Dogna, Alessandro Gasmann, tutti fra i 20 e i 30 anni. E ai ragazzi del *Solot* di Benevento con questa *Opera Bufa*, un gioco di fantasia molto bello su *Don Chisciotte*, una sorta di *work in progress* su un libretto d'opera. E allo spettacolo di Cobelli, *Il dialogo nella palude*, tratto dalla Yourcenar. Un evento straordinario, irripetibile peraltro essendo stato concepito in funzione del luogo: un ponte romano tra il fiume Calore e le piantagioni di tabacco. Con attori, da Massimo Belli ad Alessandra Pradella, che non possono certo definirsi anziani e, soprattutto la giovanissima Ghiurov, che è stata un'autentica rivelazione.

H. - Un'ultima domanda. Lei sarà il nuovo presidente dell'Ente Teatrale Italiano. Può dirmi qualcosa sui suoi progetti in merito?

G. - Penso che sia presto per parlarne. □

Nella foto: Renzo Giacchieri.

VIVACI CONFRONTI DI CULTURE NELLE RASSEGNE U.S.A.

SPALANCATI SUL MONDO I FESTIVAL AMERICANI

I teatri dell'Est europeo, dell'Asia e dell'America Latina hanno animato le scene dell'estate - La provincia teatrale continua a reclamare Shakespeare e i grandi del Novecento, ma accetta anche i nuovi autori.

GIUSEPPE CALEGARI

Il teatro è ancora, negli Stati Uniti, un momento di forte aggregazione che affonda le radici nel perenne desiderio degli americani di «rivedersi» e di «riconoscersi», per affermare una propria identità culturale. Per questo motivo si programmano in ogni Stato numerosi festival, quando non addirittura vere e proprie stagioni estive: diffondere le produzioni americane sul territorio ricopre un'importanza maggiore del presentarle ai pur sempre numerosi rappresentanti teatrali delle «piazze» estere.

Ad una prima occhiata emerge che anche nel 1990 le rassegne dedicate a Shakespeare si sono ripetute un po' dovunque, soprattutto nei piccoli e medi centri, ad opera di compagnie quasi mai famose. Questo è un dato significativo che accomuna gli Usa alla Gran Bretagna: segno che in questi due Paesi il grande William resta un autore popolare, anzi è considerato di facile comprensione e realizzazione. È un punto di vista diverso da quello del nostro Teatro, abituato ai «grandi culti» accessibili a pochi; e sarebbe alquanto riduttivo tacciare per questo di superficialità la produzione americana.

Sempre nei piccoli centri e sempre grazie a modeste compagnie di giro sono state allestite rassegne riguardanti gli autori americani del tragico (da O'Neill a Williams) e della commedia (da Hart e Kauffman a Barry). È poi risaputo che un festival, anche se di provincia, per l'autore, è sempre un'occasione per farsi conoscere. Non sono mai mancate, perciò, produzioni di testi inediti o presentazioni di nuovi autori. Non è raro il caso in cui qualcuno, presentato a un festival minore, sia poi giunto agli onori di Broadway.

Quattro festival spiccano sugli altri, sia per l'importanza e il prestigio del cartellone, sia per la capillare diffusione pubblicitaria. Sono *The Goodwill Arts Festival* a Seattle, *The International Theatre Festival* a Chicago, *The Los Angeles Festival* a Los Angeles e *The Joseph Papp's Festival Latino* a New York City.

Durante il *Goodwill Arts Festival* (5 luglio - 5 agosto) si sono puntati i fari soprattutto su due produzioni straniere, una sovietica e una giapponese.

Dall'Urss è arrivato il *Sovremennik*, una compagnia teatrale d'avanguardia di Mosca

che ha rappresentato un testo di Eugenia Ginzburg. Per l'occasione il festival ha posto in cartellone un'apparizione del Bolshoi Ballet e la lettura giornaliera di tre traduzioni di altrettanti autori sovietici, Mayakovsky, Antonov e Buravsky.

Il Giappone è stato presente con sessanta componenti della compagnia del Gran Kabuki che ha presentato un atto unico comico danzato e un dramma popolare. L'esibizione del Gran Kabuki si è svolta, ovviamente, in lingua originale, ma era possibile avere una traduzione simultanea. All'interno del festival ha trovato spazio anche un settore dedicato al Teatro *gay*, una realtà che si sta diffondendo negli Usa.

L'AMERICA DIVERSA

È significativa l'attenzione attribuita agli stranieri e ai «diversi»: è un segno che la società e, di riflesso, la cultura americana stanno modificando il loro assetto tradizionalmente conservatore e puritano, rivolgendo uno sguardo oltre i confini. Conferma di ciò si ha osservando che uno dei nomi più prestigiosi del teatro americano, Joseph Papp, quest'anno ha voluto dedicare il suo festival, svoltosi come sempre a New York City, a testi riguardanti la realtà latina negli Stati Uniti. Va ricordato che lo spagnolo è la seconda lingua nazionale per importanza e diffusione e che le popolazioni di ceppo ispanico non costituiscono più una minoranza etnica né possono più essere ignorate come comunità a sé stanti. Ormai nel calderone di razze presenti sul suolo americano si sta creando un movimento integrativo delle differenti etnie e delle differenti tradizioni.

Dello stesso avviso è Peter Sellars, organizzatore del *Los Angeles Festival*, che ha chiamato in settembre una compagnia asiatica, una eschimese, una cinese, una thailandese e una cilena, tutte con una stessa matrice politica o, almeno, con un forte impegno sociale e con un denominatore comune: i loro spettacoli erano del genere che noi chiameremo «di strada», o di «piazza». Unica vera attrazione americana presente al festival californiano è stata la già nota compagnia dei Bread and Puppet del Vermont che, comunque, si inseriva coerentemente all'interno del programma. Peter Sellars ha visto nelle esi-

bizioni di queste compagnie di strada la stessa funzione che altri artisti avevano avuto in passato per società più tradizionali: aiutare ogni popolazione a identificarsi con la propria cultura. Sellars si è assunto il compito di proporre il confronto e l'avvicinamento delle etnie attraverso il teatro, per far cadere incomprensioni e barriere.

Può sembrare un discorso eccessivo, o utopistico, ma bisogna ricordare che in California esiste il più concentrato crogiolo di razze di tutti gli Stati Uniti; di conseguenza la ricerca di un'armonia, almeno culturale, è una precisa esigenza sociale.

TRACCE D'EUROPA

Anche all'*International Theatre Festival* di Chicago (24 maggio - 1° luglio) sono state numerose le adesioni di compagnie straniere, soprattutto provenienti dall'Europa: Francia, Ungheria, Israele, Gran Bretagna e Italia, presente con *Il Teatro dell'Angolo* in una produzione realizzata unitamente ad una compagnia canadese, *Terra promessa*.

Anche a Chicago è stata invitata una compagnia sovietica: la Compagnia statale della Lituania, che ha rappresentato una versione del *Re Lear* di Shakespeare.

Nonostante la ricchezza del cartellone proposto, gli organizzatori del festival hanno preferito usare come richiamo il nome della nuova stella del teatro e del cinema britannici, Kenneth Branagh, che a soli 29 anni è già considerato l'erede del grande Olivier, e a cui è toccato il compito di aprire la rassegna con due produzioni dirette e interpretate da lui stesso: *Sogno di una notte di mezza estate* e *Re Lear*.

Tra i festival che hanno tenuta viva l'estate americana è doveroso citare *The Spoleto Festival U.S.A.* proposto anche quest'anno a Charleston, West Virginia, tra il 25 maggio e il 10 giugno.

Nel complesso, la stagione dei festival e delle rassegne è stata all'insegna di una maggiore apertura verso altre drammaturgie, non solo in senso territoriale, con l'intento di mostrare agli americani che è diventato necessario accettare l'integrazione culturale. Attraverso il teatro la cultura, in America sempre più riscopre quei valori popolari che l'hanno fatta nascere. □



Metti una sera di risate con tutto il clan di Gassman

QUATTRO RISATE IN FAMIGLIA, da Boccaccio, Ruzante, Courteline, Dostoevsky, Pascarella e altri. Con Vittorio Gassman (in vena di divertirsi con parenti e amici), Ugo Pagliani, Paola Gassman, Paila Pavese, Attilio Cucari, Vittorio Stagni. Teatro Parioli, Roma.

La famiglia, gli amici, il clan: un angolino caldo, rassicurante dove stare insieme, chiacchierare, spettegolare liberamente, giocare al teatro preoccupandosi soltanto di divertirsi e divertire, se c'è, un pubblico affezionato come quello delle perdute recitine di Natale o delle goliardate uso interno, battute in libertà, la gioia di ridere tutti insieme privi di remore, abbandonarsi a un'esibizione liberatoria, che non pretenda un impegno che non sia una gran voglia di trascorrere un paio di ore di genuina allegria.

E proprio in famiglia, un grande attore come Vittorio Gassman, perfezionista, severo, ed esigente con se stesso prima che con gli altri, può permettersi — anzi deve — di distogliere il proprio pensiero dai progetti grandiosi per concedersi un intervallo leggero, tonificante.

E allora «s'annamo a divertiti» con le *Quattro risate in famiglia*, serate d'onore per un clan, allestite da Vittorio Gassman, parenti, sodali, invitati. Il programma è ricco e vario, sciorina un repertorio comico ben articolato: si passa dal Boccaccio riscritto da Ugo Chiti al Ruzante, a Courteline, a Pascarella, a una quasi novità di Paila Pavese, a un brano meno ridanciano dalle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevsky e altro; si svara sui dialetti e i vernacoli.

Ma il senso di questo spettacolo simpatia, al di là delle scelte dei testi rappresentati, si coglie soltanto all'inizio della seconda parte con *I Bouligrins*, una tipica, irresistibile farsa ottocentesca, quando, improvviso e imprevedibile, si fionda in scena Gassman nei panni muliebri di Feliciano, cameriera invadente con tanto di porro peloso sulla guancia e lunga treccia corvina e fiocco rosso, subito concupita dallo scroccone Derelitte/Pagliani. Ebbene, proprio con questa esilarante sortita, Gassman ha chiarito che si può scherzare col teatro, con i ruoli, con le convenzioni, stravolgere e stupire, scuotere con la forza dello sberleffo un sistema pericolosamente serio che poggia su precise gerarchie e attribuzioni intoccabili, ognuna ben collocata nella propria urna per sempre. E non ci meravigliammo se Gassman, pur guardando al mero *divertissement*, avesse imbandito questo banchetto di lepidezze e provocazioni proprio per riaccendere il dibattito, ormai consunto e personalizzato, sullo stato del teatro di prosa.

Ma torniamo alle *Quattro risate*. Ugo Pagliani e Paola Gassman si sono cimentati con l'eros rusticale del *Prete di Varlungo*, tratto da una novella del *Decamerone*, drammatizzata da Chiti, breve storia di un amplesso carpito e non remunerato. Gassman, ha abbracciato il corposo dialetto padano del Ruzante con brani dal *Parlamento*. È seguita una succinta ma frizzante selezione di poesie erotiche da Giorgio Baffo, al Belli e a Zavattini. Poi ancora Gassman con il torrenziale umorismo della *Scoperta dell'America* di Pascarella. Dopo il breve intervallo, i già citati *Bouligrins* con gli scintillanti Pagliani, Paola Gassman e Attilio Cucari. Un Gassman intenso per il Dostoevsky e una Paila Pavese vivacissima con il suo delizioso, divertente monologo *Mi tocca farlo pure a me*. Alla chitarra Vittorio Stagni. P.L.

Chiaro di luna spagnolo tra comicità e poesia

LA NIT (LA NOTTE), scritta, diretta, interpretata da Els Comedians (ancora divertenti, ma contaminati dalla tv). Extramura, Fabbriano, Prato.

Affermatissimi, contesi, sempre in giro per il mondo, divi televisivi in patria, ormai una piccola *holding* teatrale, ritroviamo al Fabbriano di Prato Els Comedians, rutilante complesso storico di Barcellona con il suo ultimo spettacolo *La nit*, la notte in catalano.

Sorti nella scia del Living e dei Bread and Puppets, Els Comedians si fecero subito conoscere come gruppo di teatro di strada particolarmente festoso, legato al genuino folclore catalano, con quel che di trasgressivo e contestatario che, per un certo tempo, gli procurò simpatie, ma principalmente reprimende.

Els Comedians di oggi, ormai, sono un'altra cosa — ed è giusto che sia così: hanno mantenuto la dinamicità, la *verve*, l'allegria, la comunicabilità immediata, lo sberleffo di allora, arricchendo il loro repertorio di parodie, di satira sociale, di invenzioni sceniche, ma anche disperdendo in parte l'antica genuina virulenza, preferendo strizzar l'occhio a un pubblico sempre più vasto, indifferenziato, da soddisfare.

E proprio insistendo nell'adozione di un linguaggio diretto, ammiccante, fin troppo esplicito, tipico di spettacoli destinati a spazi enormi e a platee da migliaia (anzi decine di migliaia in alcune occasioni) di spettatori, Els Comedians forse hanno dimenticato la loro freschezza *naïve*. Questa è la sensa-

zione che abbiamo avvertito assistendo a *La nit*, pezzo forte, del riuscitissimo programma di Extramura dal Teatro di Rifredi; sensazione procurata soprattutto dai limiti propri di un luogo chiuso che ha amplificato più del dovuto recitazione, azione, sonoro. Toni iperbolici, iterazioni mimiche, gags plateali, infatti, sono il corredo di un linguaggio ridondante per spazi sterminati dove il segnale deve essere esplicito e forte. In una sala, invece, sarebbe stata necessaria una certa misura scenica, pur senza alterare, sia chiaro, il senso dello spettacolo. *La nit* è un viaggio spassoso attraverso sogni, allucinazioni, incontri fortuiti, insomma un immaginario evocato dalla magica presenza della luna. I quadri si susseguono come in un varietà che, a seconda della situazione, assume aspetti surrealisti (vedi gli elfi bianconeri che evocano incubi o desideri), o parodistici, erotici, farseschi, circensi, fantascientifici, orridi... Si sprecano le occasioni di pura, scatenante comicità (vedi il sogno avventuroso di una casalinga che incontra il principe azzurro, finisce in un harem, poi in prigione per poi riabbracciare l'amato), ma anche di eterea poesia quando appare una morbida Luna dagli occhi cerulei e il rossetto a cuore. Geniali, inoltre, i controtuce, le proiezioni, gli effetti realizzati con un'intelligenza artigiana che non ha bisogno di mostruosi apparati. Bravissimi attori e musicisti. P.L.



Una tragedia comica per la borghesia anni '30

VORTICE, di Noël Coward. Versione di Rossella Falk. Regia (elogiabile per accuratezza) di Mino Bellei. Scene (suggestive) di Philip Prowse. Costumi (raffinati) di Folco. Con: Rossella Falk (autoritaria dal «divino mondano» al drammatico), Milena Vukotic (elegante), Fabio Poggiali (efficace) e (buoni) Carlo Reali, Gea Lionello, Emanuele Vezzoli, Aurora Cancian, Lucio Rosato. Prod. Teatro Eliseo.

Sempre rappresentato in Inghilterra, il teatro di Noël Coward è da anni trascurato in Italia, richiedendo una specificità e un impegno che esigono un tocco recitativo e una resa solo in apparenza contrastanti con il calcolato e perseguito disimpegno dell'autore.

Coward palesò subito le sue qualità, soprattutto con *The Vortex*, «commedia drammatica» con la quale colse a venticinque anni, nel 1924 (dello spettacolo era inoltre regista e attore), il primo grande successo, favorito anche da un certo clima scandalistico del momento che la *pièce* esibiva.

Florence Lancaster è un'ancora bella signora dell'alta società che vive la sua vita dorata circonda-



ta da una corte di figure, delle quali la sola Helen si rivela una vera amica, non risparmiandole all'occorrenza pungenti osservazioni, e da amanti, l'ultimo dei quali, Tom.

L'arrivo da Parigi del figlio Nicky, pianista, seguito dalla quasi fidanzata Bunty, provoca una serie di fatti: Tom e Bunty riacquiescono un vecchio sentimento; scopertili, Florence scaccia istericamente — per poi subito pentirsene — l'amante; Nicky, già toccato nella sua sensibilità e non senza una punta d'infantile gelosia, accentua il proprio stato di solitudine e impotenza iniettandosi della droga al cui uso ha cominciato ad abbandonarsi nella «mitica» e trasgressiva Parigi. In un successivo incontro con la madre, affranta e offesa per l'abbandono del giovane amante, Nicky, rinfacciandole vanità ed egoismo, le rivela la propria condizione di drogato: sconvolta dalla rivelazione, Florence si desta alla dura realtà e, in un abbraccio ricambiato di ambiguo trasporto, promette d'aiutarlo. Lavoro abile e distante, *Vortice* ha un atto primo «colorito» e un secondo seminato di calibrati effetti al fine delle irrimediabili crepe di una situazione che precipita nel «vortice» del breve e drammatico terzo atto, ridotto — dalla sostanziale corralità dei precedenti — ad un doppio dialogo (Helen-Florence, Florence-Nicky), nel secondo dei quali, però, non riescono a coagularsi drammaturgicamente i termini del rapporto/scontro madre-figlio per le spinte d'un testo — pur passando sopra ad «amlettizzanti» esteriorità — troppo scopertamente vuote, improbabili e sentimentalistiche. Noto come attore sobrio ed elegante, Mino Bellei, qui ad una delle sue prove registiche, ha curato con nitore, attenzione al dettaglio e adesione al clima cowardiano una recitazione che Philip Prowse ha avvolto in una fulgida scenografia in bianco e nero (di Folco i bei costumi, spostati agli anni Trenta). Rossella Falk era Florence: incisiva d'accento, spigliolata, fatua, sprezzante, persa nel mondano e nell'infatuazione dei sensi come segno di vita e di bellezza, tocca alla fine momenti di travolgente isteria e di lancinante abbandono; accanto a lei, il giovane Fabio Poggiali ha tracciato di Nicky (già appannaggio di Coward, e poi di Gielgud, di Bogarde e di Rupert Everett) una probante immagine con nervosa efficacia, mentre Milena Vukotic impersonava una Helen di fine e maliziosa sensibilità, che sopporta con stile un mondo dal quale non intende uscire. *Ludovico Parenti*

Percorsi dostoevskiani nel labirinto dei sogni

LES REVEURS, da Dostoevskij. Con Ludwik Flaszen e Claudine Hunault. Regia di Ludwik Flaszen. Scene e costumi di Chantal C. Petit. Teatro Garibaldi per il Settimo Voltaire. Coprod. Teatro La Chamaille di Nantes. Maison de la Culture de Bourges, Atelier T. National.

In quel punto dove la realtà si veste del tessuto dei sogni o il sogno si camuffa da realtà si è inserito Ludwik Flaszen con *Les rêveurs*. L'attore-regista polacco per il Teatro della Chamaille di Nantes ha dato al Settimo Voltaire un esempio di quella scuola che sollecita nell'artista l'adesione «a sensi aperti» al gioco teatrale, che pretende da lui il contatto con le sorgenti stesse della sua creatività, la riscoperta del gesto e la sua inscindibile unità con il suono.

Insieme a Claudine Hunault, Flaszen, fondatore con Jerzy Grotowski del Teatro Laboratorio di Wroclaw, inventa in una atmosfera densa e potente una breve e serrata incursione nel percorso intimo di Dostoevskij, nel momento in cui verità e valori sono insidiati, messi a nudo, stretti in fascio e infine annientati da una spietata volontà nichilista: la incarna una insinuante e malefica presenza femminile, simbolo della distruzione, specchio di una parte della coscienza che nega ogni bellezza morale. L'antagonista penetra nelle profondità occulte dell'anima fino ai limiti della tolleranza, straripa in digressioni e simboli fino a indurre lo scrittore a silenziose autoconfessioni e ammissioni di disfatta; tutto in un clima perennemente eccitato, in uno stato permanente di allucinazione. *Mirella Cavaglia*

CATANIA - FRA PROSA E LIRICA



Voltaire l'illuminista prova la sua *Zaira*

FABIO BATTISTINI

SI PROVA: *ZAIRA* DI MONSIEUR VOLTAIRE DA LUI STESSO DIRETTA E INTERPRETATA, di Giancarlo Sbragia. Regia di Gianni Salvo. Scene di Elio Sanzogni. Costumi di Elena Carveni. Musiche originali di Pietro Cavalieri. Con Paolo Giuranna (intenso protagonista), Mariella Lo Giudice, Emanuela Pistone, Camillo Sanguedolce, Giovanni Argante, Fiorenzo Fiorito, Agostino Zumbo e Carmelo Pellegrino. Prod. Piccolo Teatro di Catania.

Per il secondo Festival Belliniano, aperto come di consueto con la messa in memoria del grande catanese nella Cattedrale, insieme alle proposte musicali (il *Requiem* di Fauré e quello di Puccini eseguiti nella Basilica di San Nicolò l'Arena in piazza Dante il rarissimo *Pittagorici* di Paisiello e la ripresa di *Norma*) l'operazione di maggior interesse è stata la *Zaira* di Voltaire, poi musicata da Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani. Il progetto prevedeva la messa in scena dell'opera di Voltaire in una riscrittura drammaturgica di Giancarlo Sbragia (al Piccolo Teatro), l'opera lirica musicata da Bellini (al Teatro Massimo) e un convegno promosso dal Piccolo Teatro e presieduto in apertura dal prof. Cesare Orselli, direttore artistico del Teatro Bellini, che con la partecipazione di Gaetano Caponetto, Ugo Ronfani, Giancarlo Sbragia, Domenico Danzuso, Francesco Spera e Guido Nicastro ha scandagliato i legami e gli sviluppi che portano dal testo teatrale al libretto d'opera. Il testo di Voltaire, vagamente ispirato all'*Otello* di Shakespeare è del 1732 e narra dell'amore fra la cristiana Zaira e il sultano Orosmane che contrario alla barbara usanza del concubinato e dell'harem promette a Zaira che ella sarà la sua unica moglie. Il cristiano Nerestano, che porta un riscatto per liberare il vecchio Lusignano, prigioniero di sangue reale, viene ritenuto da Orosmane l'amante segreto di Zaira, che intanto ha appreso di essere sorella e figlia dei due cristiani. La dolorosa scelta fra l'amore e la religione genera equivoci che sfociano nell'uccisione da parte di Orosmane di Zaira e, scoperto l'errore, nel proprio suicidio.

L'idea dell'opera venne a Voltaire quando, documentandosi per la sua *Histoire de Charles XII* sui costumi della Turchia, si interessò al pensiero di porre le due religioni a confronto. Quando Bellini compose *Zaira* il testo volteriano già argomento di diverse opere fu un'autentica scappatoia all'ultima ora, dopo il rifiuto di due libretti classicheggianti sottoposti dall'avvocato parmense Torregiani per la nuova opera che avrebbe inaugurato il Teatro Ducale. Giancarlo Sbragia ha salvato dal testo volteriano quelle pagine che resistono al tempo e le ha immerse in un gioco di «teatro nel teatro» che vede Voltaire, ospite della nobildonna Gabrielle Le Tornelner, a provare la sua opera fra pranzi e conversazioni libertine che restituiscono, fra citazioni di Diderot e dello stesso Voltaire, il clima delle società del tempo. Il regista Gianni Salvo ha inquadrato l'operazione in uno stilizzato teatrino di corte — quasi un laboratorio scientifico da pagina dell'*Encyclopedie* — assai funzionale a restituire le disquisizioni del testo, ben assecondato da Paolo Giuranna, ottimo Voltaire-Lusignano, Mariella Lo Giudice (nel ruolo della Le Tornelner e di Zaira) e da tutti gli altri.

Il giorno dopo (e questo è servito a farci meglio gustare la partitura di Bellini) è andata in scena al Massimo l'opera lirica interpretata da un'ottima Katia Ricciarelli che ha dato al personaggio di Zaira sobrietà di atteggiamenti, ricchezza di fraseggio e una voce calda e sicura; al suo fianco, applauditissimo, Simone Alaimo nelle vesti di Orosmane. La regia, puntuale, era di Egisto Marcucci, le scene e i costumi (un'Arabia chiusa e sabbiosa giocata sui toni dell'ocra e sulla ripetizione ossessiva degli spazi) di Maurizio Balò, la direzione di Paolo Olmi. Nel foyer del teatro era stata allestita una mostra, promossa dall'Ente del Teatro Bellini con la consulenza scientifica del Dipartimento di Architettura e Urbanistica dell'Università di Catania sull'opera del milanese Carlo Sada (1849-1924), attivo al seguito di Andrea Scala a Catania e poi, su incarico diretto, realizzatore del Teatro Massimo. □



Crepuscolo di D'Annunzio nei fasti funebri di Gardone

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI, di Tullio Kezich (irricognoscibile). Regia (incerta) di Mario Missiroli. Scene (imponenti) di Enrico Job. Con Corrado Pani (impegnatissimo), Caterina Vertova (più che convincente), Nestor Garay, Bruno Alessandro. Prod. AstiTeatro.

Svevo, Pirandello, Flaubert sono stati i formidabili compagni di strada di un Tullio Kezich. Dramaturgo sicuro, brillante, è stato capace — caso abbastanza raro — di porre sullo stesso piano di dignità e qualità le proprie trasposizioni teatrali rispetto alle originarie opere letterarie: *La coscienza di Zeno*, *Il fu Mattia Pascal*, *Bouvard e Pécuchet* nell'adattamento di Kezich, almeno nell'ambito nazionale, si sono guadagnate una sorta di classicità che ha superato la soglia della rappresentazione occasionale o stagionale, diventando vere e proprie composizioni teatrali tali da essere riproposte a distanza di anni. Quindi, giustificata l'attesa di questo *Vittoriale degli italiani* che Kezich ha scritto alla fine degli anni Settanta e che, per una serie di contrarietà (Stabile di Torino, poi Teatro delle Arti), ha raggiunto il palcoscenico soltanto ora in questa prima, anomala, edizione autunnale di AstiTeatro.

Attesa per la centralità e complessità del personaggio Gabriele D'Annunzio, colto negli anni vissuti nel sacro/boudoir sulle rive del Lago di Garda; attesa anche per la regia di Mario Missiroli, del ruolo protagonista affidato a Corrado Pani e via dicendo. Ebbene, questa attesa è stata profondamente delusa: forse, con il senno del poi, sarebbe stato meglio lasciare *Il Vittoriale* al suo destino di testo sfortunato e tali sono stati i concreti segni funesti. Il Kezich di oggi, infatti, non può nemmeno essere accostato a quello delle tre precedenti drammatizzazioni: il suo *Vittoriale* è farraginoso, frammentario, un *patchwork* di citazioni, di brandelli di scritti dannunziani, di aneddoti anche azzeccati, di canzoncine, coretti, *couplets* da varietà.

Né la regia di Mario Missiroli, forse imbarazzato di fronte a un testo confuso, sembra aver saputo scatenare la proverbiale fantasia, creando solo raramente le gravi, sensuali atmosfere, quasi mai riuscendo a stabilire un'unità di lettura e di stile. Certo, a tratti, si avverte ancora l'unghia del regista (le azioni corali, la scena dell'ammucchiata, gli schiaffi a Mussolini...), ma siamo ben lontani dal

Missiroli pregnante, sulfureo, erotico (e le occasioni non sarebbero mancate) che siamo abituati a vedere e apprezzare.

Funzionale e proteiforme la scena di Enrico Job composta da tre cilindri (o enormi obici) concentrici che ruotano rivelando vari angoli di villa Cagnacco: la libreria, l'alcova, il piazzale con la prua della nave *Puglia*, gli ambulacri labirintici dove il Vate tendeva agguati amorosi a signore vere e fittizie, quest'ultime mascherate e ribattezzate all'uopo per la solita recita: un Enrico IV tutto dannunziano, disperatamente assetato di un piacere che ormai gli sfugge. Contraddittorie le musiche ricercate di Benedetto Ghiglia che si ispirano a motivi di canzoni e inni del regime, ma con fin troppa serietà ove si dovrebbe esaltare il comico, o almeno, il ridicolo.

Non facile il compito degli attori di fronte a un testo carente e una regia a corrente alternata. Corrado Pani, con zuccotto di gomma per simulare la calvizie di Gabriele, argutamente sbilenco, ben documentandosi sulla iconografia dannunziana ha rappresentato un poeta in disfacimento, sventato, vivido soltanto di fronte ai suoi versi; si infiamma con Alii quando una giovane attrice, Venturina Venturi (un'ottima Caterina Vertova) gli appare con il costume verde mare di Mila/Duse. Paolo Lucchesini



Aria di Praga in una farsa nera di Smocek con Polivka

LO STRANO POMERIGGIO DEL DOTTOR BURKE (1966), di Ladislav Smocek, anche regista (grottesco surreale). Con Bolek Polivka (inimitabile) e Valerio Bongiorno (Signora Outechova), Chantal Poullain (Svatava), Carlo Rossi (Tichy), Piero Lenardon (Vaclav), tutti irresistibili *farceurs*.

Una bella, scalcagnata, geniale farsaccia che ci porta l'aria di Praga, città d'oro dalle nere enigmatiche notti di Malastrana, che sorride con la malinconia assorta di Kafka, che esprime un teatro capace di fare eleggere un drammaturgo alla presidenza della Repubblica. *Lo strano pomeriggio del dottor Burke* è un testo di Ladislav Smocek, classe 1932, praghese cresciuto a Pilsen, al quale — per essere un capolavoro assoluto — manca soltanto il dato anagrafico. È stato scritto nel '66, quando il rumeno Eugene Ionesco aveva già inventato il Teatro dell'Assurdo (*La cantatrice calva* è del '50,

La lezione e Le sedie del '51 e '52); altrimenti Smocek avrebbe fatto figura di precursore. Ma, ecco: se ioneschiana questa farsa nera lo è, per l'uso accorto del nonsense e della accumulazione delle situazioni e degli oggetti, il timbro è inconfondibilmente ceco, meno lirico-onirico di quello delle *pièces* di Ionesco, più folle e ribaldo, intriso di succhi satirici, tanto che a Smocek, per averla scritta, toccò di incappare — come Havel — nei rigori della censura. A Milano — dov'è stato accolto con simpatia — Smocek si è messo ad agitare anche lui la bandierina della Primavera di Praga, ritrovata, ha detto, grazie a Vaclav Havel.

Il dottor Burke, l'antieroe di Smocek, è un pensionato strambo, adepto di quel «pensiero debole» di cui prima di Vattimo ci aveva parlato Flaubert, e che si chiama stupidità. Torna da una cura termale accompagnato da un amico-discepolo, Tichy, sul quale volentieri sfoga certi impulsi sadici. E scopre che la stanzaccia cadente che affittava da una vedova, la signora Outechova (da lui chiamata «mani d'oro»), perché infaticabilmente confeziona delle «Buchte», dolci preghesi a base di pan di Spagna, ch'egli non osa rifiutare, sicché ne ha pieni cassetti e ripostigli, dovrà essere da lui lasciata perché diventerà il nido della figlia della padrona, la quarantenne, dentuta e sgraziata Svatava, che convola a giuste e tardive nozze con una sorta di troglodita metropolitano, Vaclav. Disperazione di Burke per lo sfratto, oscillazioni fra la commiserazione di sé e propositi di vendetta, finché un banale incidente (la trielina con cui smacchia il velo nuziale fa perdere i sensi a Svatava) mette in moto i meccanismi dell'horror, e nell'armadio del vecchio vanno a finire uno dopo l'altro tutti gli altri. Sotto il travestimento di un travet-clown Burke si rivela per un dottor Jeckill; ma siamo alla farsa, sicché i morti non son morti, il vecchio soccombe e, rinunciando a tener testa al condensato di cattiveria, stupidità e violenza abbattutosi su di lui, prende la valigia e se ne va. Con la sua aria di trampoliere spaventato, con la sua abilità nel visualizzare in grottesco tutti i sentimenti, sfoderando gags a ritmo inesauribile (fino al «troppo pieno» degli effetti, a volte), Polivka conduce il «ballo di San Vito» degli altri bravi attori: Carlo Rossi, che è un Ticky marionetta, la Poullain, una Svatava soavemente stupida; il Bongiorno, la repellente affittacamere *en travesti* e il Lenardon, un Vaclav bovino. U.R.

Cucina alla bolognese con le ricette di Bustric

GHIACCIO IN PARADISO, di Sergio Bini in arte Bustric. Da un'idea di Enzo Vetrano (cointerprete, verve siciliana) e Stefano Randisi (estroso regista). Scene di Leonardo Scarpa e Giancarlo Basili. Musiche di Roberto Facchi, anche alla tastiera. Con Bustric e Lorella Versari, i migliori con Vetrano; Malik Seck, Alessio Caruso, Elsa Rollwagen e sei attive ballerine-cameriere di Bologna Danza. Al Testoni di Bologna.

Sergio Bini, il clown illusionista Bustric di tanti spettacoli girovaghi, non ha detto se, scrivendo per Vetrano e Randisi, attori stabili del Testoni-Nuova Scena, ha avuto in mente *La cucina* di Wesker. Ma penso di sì: laureato al Dams, Bustric è un mago colto, e deve essersi ricordato del precedente inglese. Anche se l'acre satira di Wesker è stata soppiantata da più tenere, quasi zavattiniane notazioni di costume sulla provincia gastronomica per incoraggiare numeri di illusionismo, scenette di varietà e *sketches* da cabaret, parte nel cucinone fumigante in palcoscenico e parte in proscenio o in sala.

È una torta a dare il titolo a questa *Cucina alla bolognese*: *Ghiaccio in paradiso* (*Jakh Dar Behesht*) designa in iraniano un dolce persiano i cui ingredienti sono polvere di riso, freddo, profumo di rose e illusione. Come dice Akbar, cuoco iraniano de-

voto alla Mecca e khomeinista nutrioso, di cui il Caruso fa una solida caratterizzazione. Nella cucina del ristorante c'è anche Gab, apprendista senegalese (l'attore-ballerino) Malik Seck, scoperto dal Gruppo delle Albe, che rovescia sempre il sale, fabbrica amuleti portafortuna, è fiero di sentirsi «italiano» e spera di «portare a prendere il gelato» la procace e disinibita lavapiatti Luisa. Questa è una romagnola tipo resa a tutto tondo dalla brava Versari, che dalla caricatura del personaggio arriva a un carattere. C'è poi la giunonica Elza, inserviente franco-tedesca dal cuore di zucchero (Elsa Rollwagen, fin troppo esuberante), il cui sogno d'amore col padrone naufraga tristemente in una prestazione *cochonne* negli spogliatoi. Questi sono maliziosamente collocati in alto sul palcoscenico, quanto basta per mostrarci le gambe giovani e nervose delle cameriere di Bologna Danza, che quando non fanno le selvagge o le odalische scudrolettano con pentole e piatti, sotto gli sguardi assatanati del signor Costantini, che le chiama «topine».

Bustric si scatena in tanti numeri, fa l'innamorato rubastelle alla Chaplin, l'urlatore e l'*apache* da *Bal Musette*; sferza i lavoranti e seduce Elza coi giochi di prestigio. E Vetrano, siciliano tutto nasali risentimenti è un capocuoco azzeccato, comicamente razzista, nostalgico del paese della zagara. N.F.

Piacere, Savinio! Tanto piacere, Poli!

IL COTURNO E LA CIABATTA, di Ida Omboni e Paolo Poli da Alberto Savinio. Interpretazione e regia (doc) di Paolo Poli. Scene di Lele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Maschere di Gabriella Saladino. Coreografia di Claudia Lawrence.

Che piacere ritrovare Paolo Poli in palcoscenico! Un piacere accresciuto dal ricorso al materiale testuale tratto da Alberto Savinio, opportunamente citato anche da una sequenza di scenografia. Savinio «non» è il fratello di De Chirico, così come Lucia Poli «non» è la sorella di Paolo Poli: i legami anagrafici enfatizzano la singolarità dei talenti. L'ottimo Poli ha una sorella eccellente attrice (e regista), il *pictor optimus* De Chirico ebbe in Alberto un fratello genio neorinascimentale, pittore, scrittore, musicista. Savinio creava con la splendida disinvoltura dell'ironico irridente ma mai derisorio e su questa linea d'onda si sintonizza il recitare del Poli, che cosparge il suo cammino di bucce di banane per il gusto di scivolare e di non cadere, nell'iterazione mai noiosa di gags collaudatissime.

Particolarmente riuscito il ritratto di Isadora Duncan, tratteggiato con un gusto del grottesco che vuol essere anche omaggio: divinità beffarde strangolano l'eroina con la sua lunga sciarpa, ma il gioco degli dei è un tributo al mito.

La passerella finale è pepata di doppisensi, per il delirio di un pubblico affezionato. Al trionfo partecipa anche il corpo di ballo, volenterosi giovanotti sgambettanti agli ordini di una regia abbastanza intelligente da concedersi qua e là momenti sciocchini. *Fabrizio Caleffi*



LONDRA: ALLESTIMENTO SU MISURA PER MATTATRICE



Madre Coraggio con Glenda Jackson: ma dov'è finito Bertolt Brecht?

LAURA CARETTI

Nel clima di tensione economica e militare che ha caratterizzato l'estate in Gran Bretagna, *Madre Coraggio (Mother Courage)* andata in scena al Citizen's Theatre di Glasgow e poi al Mermaid di Londra con la regia di Philip Prowse per la Citizen's Company è apparsa molto legata a una immagine della guerra come business e come morte, come grande meccanismo di profitto e distruzione.

La regia non era brechtiana, e molti hanno sottolineato la mancanza di segni di riconoscimento. Le scritte che in Brecht scandivano il tempo della cronaca sono state eliminate e tutto è apparso come un continuo presente su cui la morte tracciava le sue croci. Le scene si sono succedute una dopo l'altra dominate dalla spavalderia impotente di Madre Coraggio: episodi di incontri e scontri, scanditi dalle soste del suo carro che girava intorno alla grande macina della guerra. Di qui un montaggio più narrativo-picaresco che epico-tragico, che mostrava le avventure e disavventure di una eroina in un mondo dominato dalle leggi hobbesiane della guerra, senza essere tuttavia né Robinson né Moll Flanders. Di qui anche l'accentuazione dell'individualità borghese del personaggio, nonostante l'accento popolano che Glenda Jackson dava alla sua zingara affarista, impavida nella sconfitta, consapevole e ignara della tempesta che alla fine la lascia, come Lear, accanto al corpo della sua muta Katrin. Gli occhi del pubblico erano tutti su di lei: su questa Madre Coraggio giovane e seducente, che non chiede, né si aspetta la simpatia di nessuno. Non c'è nulla in lei della Niobe piangente (abborrita da Brecht); neppure quando all'improvviso la bocca serrata per negare il riconoscimento del figlio si apre in un grido muto (che rinnova quello di Helen Weigel). È un attimo, e subito la maschera beffarda ricopre quell'urlo.

Questa madre Coraggio di Glenda Jackson, sempre più sola in un mondo di morte, è anche sola su un palcoscenico dove gli altri personaggi appaiono per lo più come stereotipi monocordi, o come caricature comico-grottesche (Yvette, il cuoco, il cappellano che fa molto divertire). È il limite, mi pare, di questa messa in scena, che, a parte Madre Coraggio, non riesce ad avere intensità drammatica come vorrebbe. Anche perché invece di vederla nel testo di Brecht, la riscrive attraverso una serie di scene mimate. È come un altro copione muto che ogni tanto si aggiunge a mo' di postilla a quello di Brecht. Così, all'inizio il sipario si apre su un idillio campestre, suggerito da tre rigide siepi di grano maturo e papaveri, e da tre fanciulle danzanti i gesti di una invisibile mietitura. Di colpo, un'esplosione del tutto inaspettata fa sobbalzare non pochi spettatori mentre in scena, sparite le spighe, altre esplosioni, soldati e corpi che cadono mimano la violenza della guerra. Quando poi il centro del palcoscenico è stato occupato dal carro degli attori di *Madre Coraggio*, continua sul fondo la sequenza ripetitiva di scene che dovrebbero insegnare più di quanto faccia Brecht: ecco che un soldato avanza col passo dell'oca e una giovane donna lo segue in ginocchio, un uomo trascina il corpo di un compagno, una donna passa stringendo al petto un bambino. Così, invece dell'anatomia spietata di Brecht, c'è, per chi non capisse, questo pietoso memento. È un modo per dare più rilievo all'indifferenza di Madre Coraggio? o è il tentativo di aprire gli occhi agli spettatori, altrimenti incapaci, come tanti in quest'epoca, di vedere al di là degli interessi economici il prezzo umano di una guerra? Si vorrebbe insomma rendere più esplicito che «vivendo sotto e dentro il capitalismo è estremamente difficile per l'individuo vedere che la guerra non è necessaria, perché è necessaria al capitalismo». Ma tutto questo non è già detto con ben diverso linguaggio tragico su quell'altro palcoscenico percorso dal carro di Madre Coraggio e dai suoi figli? □



Quando Pirandello scriveva sui temi della *pochade*

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ, di Luigi Pirandello. Regia (puntuale) di Andrea Dosio. Scene e costumi di Valentina Luzi. Interpreti (impegno) Giorgio Lanza, Loredana Alfieri, Giovanni Boni. Prod. Gruppo della Rocca.

La vicenda, che a suo tempo (1919) aveva suscitato strepiti e mormorii scandalizzati, si dipana dall'annuncio del ritorno in famiglia del capitano di marina Perella. L'arrivo è atteso dalla virtuosa moglie e dal suo amante, tutore di famiglia e campione di una pirandelliana *glasnost*, come un evento terrificante ma anche provvidenziale. I due infatti sperano di legittimare un'inopportuna gravidanza ovviamente estranea al recinto coniugale. Onde ottenere il ravvicinamento dei letti viene somministrato al marito, che neppure si sogna di ottemperare al suo dovere di coniuge, una sostanza afrodisiaca celata nel dolce della cena. Il simbolo della battaglia vinta dovrebbe essere, l'indomani, un vaso di fiori alla finestra. Il mattino lo stendardo convenuto non appare. Seguono momenti di panico indicibile e sconfinamenti nel delirio. Ma tutto rientra nella normalità, risucchiato dalla potenza dell'inganno. Sarà la signora stessa a porgere all'amante, per sistemarli sul davanzale, non uno ma una bella serie di vasi. Tutto è bene quello che finisce per apparire bene.

Valendosi della mancanza di profondità del palcoscenico, il regista ha schiacciato il suo ritratto della piccola borghesia di Sicilia su uno sfondo lungo e stretto, affondato nel riverbero di una luce giallastra da dagherrotipo che asseconda il clima livido dell'ipocrisia. I particolari stanno al gioco: l'arredamento tipo salotto buono, i costumi fedeli all'epoca, le capigliature e i gesti scomposti, il trucco enfatizzato in modo paradossale in un'identificazione con le maschere imposte ai protagonisti dalle falsità e dalle convenzioni. Da questo basorilievo dell'ipocrisia e della svenevolezza viene strizzata una realtà feroce e amara. Rimane l'involucro cavo di un mondo bugiardo. *Mirella Caviglia*

Tragiche storie di scugnizzi e diseredati

NAPOLI HOTEL EXCELSIOR (VIA PARTENOPE e MUSICA DEI CIECHI), di Raffaele Viviani. Regia e interpretazione (autorevole) di Ta-

to Russo. Scena (efficace) di Firouz Galdo. Costumi (buoni) di Giusi Giustino. Elaborazione musicale di Antonio Sinagra. Coreografia di Toni Ventura. Con Lucio Allocca (bravo), Anna Esposito, Graziella Marina, Loredana Porpora, Mario Porfido, Ernesto Mahieux, Marcello Romolo, Lello Abate, Stefano Napolitano, Letizia Netti (tutti impegnati). Prod. Teatro Bellini, Napoli.

«Il mio teatro è fatto di suoni, di voci, di canti, sempre gaio e nostalgico, festoso e malinconico, non di intrecci né di problemi centrali», scriveva Raffaele Viviani. Figlio d'arte (suo padre era un vestiarista teatrale e gestiva a Castellammare di Stabia l'Arena Margherita), debuttò a quattro anni e mezzo indossando il frac di un pupo in un locale dove i numeri di varietà si alternavano alle rappresentazioni dell'Opera dei pupi. Nel 1914 è già celebre e in lizza con Petrolini alla Sala Umberto di Roma.

Con *O vico* (1917) ha inizio una stagione intensissima che lo vede autore di versi, prosa e musica oltre che acclamato protagonista da *Tuledo 'e notte a Marina di Sorrento*, da *Guappo di cartone a La tavola dei poveri a I vecchi di San Gennaro*.

Napoli Hotel Excelsior comprende i due atti *Via Partenope* (1918) e *Musica dei ciechi* (1927). Tato Russo ha diviso longitudinalmente la scena dalla grande vetrata dell'Hotel Excelsior, immaginario luogo di favole, desiderato e impenetrabile, contro il quale si infrangono i sogni degli scugnizzi che moltiplicano «al di là del grande vetro» le loro tragiche storie. E la vetrata, come un sipario, divide due impossibili città eternamente conviventi: un campionario d'umanità che mescola ai pizzi della *Belle époque* ubriachi, ciarlatani, cocchieri, a fianco del povero scugnizzo senza speranza — abituato a dormire per terra — mentre insonne si aggira lo scettico in frac, solo tra soffi di cocaina, emblema di un mondo in decadenza. Ai tempi lunghi di taglio cinematografico del primo tempo, fa riscontro, nella seconda parte, la struggente malinconia di *Musica dei ciechi* ottimamente recitata da Tato Russo che ha creato con maestria anche le quattro figure di *Via Partenope* (il cocchiere, l'ubriaco, il prestigiatore e il cantante); accanto a lui una compagnia di tutto rispetto, bene assortita nelle figure e nelle voci, con una citazione di merito per Lucio Allocca.

Assai pertinenti i costumi di taglio sobrio e severo e ottima la colonna musicale.

Lo spettacolo, alle Feste di Persefone, è stato lungamente applaudito e seguiva l'*Empedocle* di Hölderlin, interpretato da Flavio Bucci, *Le donne a parlamento* di Aristofane con Anna Mazzamauro, il musical che Tony Cucchiara ha tratto da *Don Chisciotte* (regia di Armando Pugliese) e *Il ciclope* di Euripide, nella traduzione siciliana di Pirandello, con Tuccio Musumeci e Pippo Pattavina. *Fabio Battistini*

Genet: incubo e sogno nelle *Serve al maschile*

LE SERVE, di Jean Genet. Regia di Alfredo Cohen. Scene di Marco Trocchi. Con Mauro Bronchi, Neil Hensen e Francesca Caracciolo alias Sorelle Bandiera. Teatro dei Satiri di Roma.

Già affrontato ed interpretato a teatro da un cast di soli uomini dal Living Theatre alla fine degli anni Sessanta, l'allestimento di Alfredo Cohen — che si avvale del famoso trio Sorelle Bandiera — offre un'interpretazione particolarmente «macabra» e metaforica del testo basata soprattutto sulla caricatura dei personaggi.

Terribili e mostruose, le sorelle Claire e Solange sono due maschere tragiche e grottesche, vittime della loro condizione e non abbastanza forti per reagire alle offese ed ai continui e repentini cambiamenti

d'umore della loro padrona, affettuosa e generosa come una «non-madre».

Lo spettacolo, nel suo insieme, è pervaso da un'angosciosa sensazione onirica alla quale contribuiscono la scelta delle musiche — da Casta Diva a Patty Pravo, da orribili ninnenanne a brani di rock and roll — e dei costumi — nei quali incombono rigorosamente il nero e il rosso fino alla catarsi finale di un «bianco funereo» —. Anche la scelta della scenografia, per la quale Marco Trocchi ha immaginato una stanza dai colori forti e contrastanti sovrastata da nuvole di tulle che la rendono surreale e fiabesca, rafforza l'immagine dell'incubo e del sogno.

Ad anticipare la chiave onirica della messinscena di Cohen, è il foyer del teatro arredato, per l'occasione, come una vecchia mansarda con orribili e grasse bambole e funerei drappaggi, ad opera di Bucci-Peralta.

Notevole lo sforzo e l'impegno di tre attori provenienti da tutt'altro genere di esperienze — e a loro più consona — anche se raramente riescono a restare «nelle righe» e a non cadere nella tentazione di caricare troppo i loro personaggi. *Assunta Magistro Lamia*



Un Molière ben tradotto e un Arpagone da ricordare

L'AVARO di Molière. Traduzione (esemplare) di Patrizia Valduga. Regia (felice) di Gianfranco De Bosio. Elementi scenici e costumi (sobrietà elegante) di Pasquale Grossi. Con Giulio Bosetti (grande Arpagone) e, primi in bravura, Marina Bonfigli e Massimo Loreto, in un cast di omogeneo buon livello. Prod. Compagnia Giulio Bosetti.

Non classificherei questo Molière fra le dissacrazioni più o meno avanguardistiche cui ho assistito (Boursellier o Planchon in Francia, Cecchi o Missiroli in Italia), ma neppure tra i filologici omaggi ad una tradizione stantia. La tradizione, stavolta, è scavalcata da una regia sagace, e da una interpretazione che, senza buttar via le «citazioni» procede spedita e calorosa, dal protagonista in giù, in un corale affiatamento. Aggiungo, fra le cause determinanti del successo, la traduzione di Patrizia Valduga, poetessa, esperta di lettere francesi e qui felicemente impegnata a rendere con chiarezza concettuale, aderenza semantica e complici umori le qualità dell'originale. Il fluido che alla prima passava dal palcoscenico palladiano di Vicenza (dove il divorante *trompe l'oeil* è stato neutralizzato da un essenziale trovarobato secentesco) e la platea dell'Olimpico nasceva là, dalla parola felicemente tradotta. Senza abbandonarsi alla svuo-

tata, anemica metaforizzazione del personaggio operata da Missiroli, complice Tognazzi, De Bosio fa della storia un bel conflitto di generazioni, con Elisa e Cleante schierati implacabilmente contro il padre, a difendere la loro passione per Valerio l'una e per Marianna l'altro; e la allarga facendone un comico affresco d'epoca, grazie alle figure di contorno della servitù affamata e proterva, animata dagli elettrici lazzi presi dal repertorio dei «comics italiens» contemporanei di Molière: e qui lodo anzitutto Massimo Loreto, che fa del cocchiere-cuoco Mastro Giacomo, bastonato e bugiardo, trafficante e sardonico, una interpretazione da antologia, e non dimentico i due servi ottusi e affamati resi dal Wajskol e dal Lolli.

Bosetti, al meglio di sé, amplia lo spettro delle nevrosi e delle manie del suo Arpagone, non più confinato nello stereotipo dell'avarico per antonomasia ma arricchito di altri attributi «en noir»: l'egoismo assoluto, la vanità senile (un applauso lo ruba con le svenevolezze di amoroso di Marianna), l'astuzia velenosa con cui tende le sue trappole, la stupidità di chi ha chiuso il cuore e il mondo in un forziere. L'allampanata figura e il costume verdebile lo aiutano nella magistrale composizione, tutta lividi e carogneschi spessori. E Marina Bonfigli è così vivace e persuasiva nel ruolo di Frosina, la ruffiana dal cuore d'oro, da farci ricordare la Celestina di De Rojas come l'ha resa Jeanne Moreau ad Avignone. Stefania Graziosi, figlia d'arte che vola ormai con ali proprie, e Sara Bertelà fanno a gara nel rendere fierezze e rossori, slanci e pudori delle due concupite fanciulle. Mi è piaciuto il febbrile ribellismo del Cleante di Andrea Nicolini; è solida l'interpretazione del Siravo come Valerio e non fanno grinze le caratteristiche di contorno: il Santelli come sensale e commissario, il Gusso come Tommaso d'Amburcy, *deus ex machina* di un lieto fine dal quale resta escluso soltanto, solo e smarrito, Arpagone. Ugo Ronfani

Nel «pozzo» psichico del Caligola di Camus

CALIGOLA di Albert Camus. Regia (matura) di Carlos Martin. Costumi (semplici) di Sybilla. Interpreti: Giuseppe Battiston (Caligola superbo), Antonio Albanese, Michele Bottini, Pier Luigi Cantini, Nicola Rignanese, Gabriel Moreno, Clara Sanchis, Baldino Lacosta. Prod. Crt di Milano.

Nella storia fu un imperatore romano pazzo e sanguinario; nell'immaginazione dello scrittore francese Albert Camus, è diventato un classico esempio di maniaco-depressivo.

Nella finzione e nella realtà Caligola resta, comunque, un personaggio teatralmente molto accattivante. Come tante altre figure letterarie di «squilibriati» (tipo l'Enrico IV di Luigi Pirandello), Caligola è attraente perché è un «pozzo» psichico profondissimo, tutto da esplorare. Perché si fa odiare e amare in modo violento, categorico; perché, spesso e nostro malgrado, ci troviamo perfettamente d'accordo con i suoi lucidi e, al tempo stesso, folli ragionamenti. Nella *pièce* di Camus il mondo che Caligola si è costruito attorno, a suo uso e consumo, è il mondo di tutti i giorni ripensato in chiave esistenzialista. Ma è così terribilmente attuale che i giovani attori italo-spagnoli vi hanno letto la loro crisi generazionale.

A parte rari momenti di caduta di tensione, lo spettacolo diretto da Carlos Martin, è teatralmente molto valido. La scenografia è costituita da alcune porte che immettono, si intuisce, in lunghi corridoi. Tre televisori mandano in onda le immagini di ciò che avviene in questi corridoi. Claustrofobica, violenta, da incubo: questa è la grottesca atmosfera che Caligola crea intorno a sé. Dal momento in cui l'umanità «non può essere felice», il tiranno narcisista esaspera la propria e altrui infelicità. Ma il pregio maggiore dello spettacolo è la ricerca sul linguaggio: gli attori recitano spesso in coro e alternano parole in francese, spagnolo, italiano e inglese. In questo modo vengono sottolineate alcune espressioni ricorrenti e tutta la lettura dell'opera risulta più incisiva e drammatica. Silvia Borromeo

NUOVE VIE DEL TEATRO: DI LEVA, TUTINO, COBELLI



Le Vite immaginarie di Schwob diventano «dramma concertante»

VITE IMMAGINARIE (Lucrezio, Paolo Uccello) di Giuseppe Di Leva e Marco Tutino, da Marcel Schwob. Regia (immaginazione poetica) di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi (spazialismo lirico) di Paolo Tommasi. Luci di Sergio Rossi. Con Tino Schirinzi (due interpretazioni esemplari), Alice Lam e Marcella Fanzaga. Accademia Filarmonica Trentina diretta da Maurizio Dini Ciacci, soprano Laura Cherici (ottime prestazioni musicali). Prod. Ater Emilia Romagna.

All'origine di questo spettacolo c'è un vecchio amore di Di Leva per Schwob, visionario *fin de siècle* smanioso di uscire dalla «cloaca naturalistica di Zola», compagno di strada di Loti e di Villiers de L'Isle-Adam, estimatore di Hoffmann, che nelle *Vies imaginaires* allineò, in un Pantheon «alla maniera nera», personaggi geniali o pazzi incontrati alla *Bibliothèque Mazarine*, nei quartieri malfamati, durante i «viaggi» con la morfina: e fra questi il «grande e sfrenato Lucrezio» (Ovidio *dixit*) e Paolo Uccello, pittore alchimista, fiero ordinatore di un caos delle immagini dove i campi erano azzurri e le città rosse. E c'è, all'origine dell'impresa, una complicità, un «crocicchio» di affinità e di intenzioni fra un drammaturgo, un musicista, un regista, uno scenografo e un attore che avevano lavorato insieme, o avevano voglia di farlo: il che spiega che il risultato sia stato un «oggetto teatrale» a 18 karati.

Non teatro di prosa né melodramma, lo spettacolo è definito «dramma concertante», a sottolineare le virtù innovative. E la regia di un Cobelli in stato di ritrovato rigore poetico è piuttosto un'indagine drammaturgica lungo le stazioni di un'epifania fantastica, dove la parola genera la musica ed entrambe le immagini, condotta insieme agli altri coautori dello spettacolo: Schwob naturalmente, Di Leva, Tutino (compositore 36enne uscito dal Conservatorio di Milano, autore di un *Pinocchio*, di un *Cirano* e di una *Lupa verghiana*) e Tommasi. Il dittico, di un'ora e quaranta minuti con un intervallo, si svolge su due piani del palcoscenico diviso orizzontalmente. Sotto, i dodici orchestrali della Filarmonica Trentina eseguono, con apprezzabile trasparenza timbrica, la partitura musicale, guidati dal giovane maestro Ciacci, molto attento alle coloriture tonali. E sopra è il luogo delle apparizioni: puzze sceniche ottenute, con cambiamenti a vista, dall'intersecarsi di figure geometriche inscritte in una sfera luminosa, che si tinge d'oro e d'azzurro, di porpora e di grigio, quando non riceva figure di scene erotiche pompeiane nel monologo di Lucrezio e particolari del *Diluvio* in quello di Paolo Uccello.

Il poeta latino è colto sul finire della sua vita terrena, nella casa di campagna, accanto ad una giovane, bellissima, barbara donna africana dal corpo di una dea e dalle movenze di un felino. Il poeta la guarda dormire o muoversi per le stanze, ragiona sulla giovinezza e sul tempo, sull'amore e sulla natura. Poi, nella biblioteca, mescolando ancora l'Eros e il pensiero, citando il suo amato Epicuro, riflette sull'universale, segreta armonia degli atomi, che muove i corpi e il mondo. «Nulla si crea e nulla si distrugge». La vita è mortale, ma non la materia, che è eterna. Alla fine il poeta (uno Schirinzi biancovestito, spettrale, che pacatamente ritaglia i suoi ragionamenti nella stoffa del mistero e dei sogni) berrà un filtro preparato dalla donna africana (la scultorea, flessuosa Alice Lam), che gli darà insieme l'amore e la morte.

L'episodio di Paolo Uccello comincia, mestamente, con la morte della Selvaggia (la lungilinea, tenera Marcella Fanzaga), che il pittore ha raccolto per strada, di lei però dimenticandosi perché tutto preso dal quadro che sta terminando, e che intende mostrare all'amico-rivale Donatello; talché la giovane donna è morta nell'inedia e nel silenzio. Come in una tela iperrealista di Annigoni, o di Donizetti, fra il cinguettio dei passerini (e qui la partitura di Tutino, che altrove cita Debussy o Berg, ha echi respighiani) Schirinzi parla all'inerte manichino di carne, di cui elogia la devozione docile, e che dovrà seppellire. Non prima, però (egotismo d'artista, febbre della creazione), di avere terminato il suo quadro, al di fuori del quale nulla, per lui, esiste. Ugo Ronfani



Tre poeti si incontrano nell'albergo delle anime

HOTEL DES AMES, di Enrico Groppali. Regia e colonna musicale (raffinatezza, funzionalità) Sandro Sequi. Scene e costumi (id.) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Luci (bene) di Emidio Benezzi. Con (interpretazioni applicate, intense) Anita Laurenzi (Anna Achmatova), Aldo Reggiani (Rainer Maria Rilke), Micaela Esdra (Marina Cvetaeva). Prod. Centro Teatrale Bresciano.

Detto in breve, il testo di Groppali evoca, in lettura letteraria, le esistenze di due poetesse russe, Anna Achmatova (1889-1966) e Marina Cvetaeva (1892-1941) che furono travolte nel vortice della Rivoluzione d'Ottobre e vittime delle deviazioni dello stalinismo, nonché del poeta tedesco Rainer Maria Rilke (1875-1926), che ad esse viene opposto come utopico vessillifero dell'arte pura, sottratta agli urli e ai furori della storia.

Quanto sopra potrebbe però indurre in errore, far credere ad una «commedia sui poeti» a base di frammenti biografici e citazioni, come di solito s'usa in questi casi. Nulla di tutto questo. I tre personaggi di *Hotel des Ames* sono dei «non personaggi», evocazioni, linguaggi incarnati in sembianze umane. E il luogo dove i discorsi e le riflessioni si erigono a *dramatis personae* è uno spazio mentale reso dal regista e dallo scenografo con segni astratti: quinte, pannelli e velari che si muovono per isolare o fare incontrare le tre figure, che luci dalle tonalità pure accendono come composizioni di Mondrian a dominanti bianche e nere, e nelle quali si iscrive il sole di un'alba e di un tramonto, con effetti di controllo e trasposizioni metafisiche alla Magritte. Anche la colonna musicale (che accomuna i quartetti di Beethoven con misure di Webern e di Mahler, o temi di Debussy e Messiaen) astrae da ogni riferimento naturalistico. E così è netta e completa l'impressione, in noi spettatori, di assistere all'incontro non di tre poeti, che si raccontino e si confrontino, ma di tre modi di essere della poesia: modi diversi come diversi sono le anagrafi, le sensibilità, le culture e le scelte esistenziali dei tre artisti, ma che hanno in comune la matrice della storica crisi europea della prima metà del secolo.

Anita Laurenzi è Anna Achmatova in tutta la fievolezza pensosa di un'artista che aveva voluto continuare a vivere nel Paese dove le avevano fucilato il marito e deportato il figlio, dove l'alfiere della cultura staliniana Zdanov la chiamava «metà monaca e metà puttana». Parla attraverso la sua interpretazione forte e dolente una Russia impastata di dolori e di speranze. Di Marina Cvetaeva,

più giovane e irrequieta, vibrante di un erotismo sublimato in poetici ardori (intrattenne con Rilke, che la Achmatova invece detestava come artista esotizzante, una *liaison* esauritasi sul talamo della letteratura), Micaela Esdra dà una rappresentazione delicata e febbrile ad un tempo, e sa rendere con intensità il fuoco distruttivo che, al termine di miserie e svilimenti, la spinse ad uccidersi. Aldo Reggiani, in smoking, ieratico, con sprazzi di ironia dolente, è perfetto nella resa di R.M. Rilke, il poeta «fuori della storia», consapevole di vivere ad occhi aperti la propria morte e la morte dell'Europa. *Ugo Ronfani*

Pamela risuscita l'amorosa Diotima

DIOTIMA, O LA VENDETTA DI EROS, di Babetta Campeti. A cura e con Pamela Villoresi (interprete di emozionante intensità). Musiche e flauti (esotismi antichi e moderni) di Luciano Vavola. Al Teatro Studio, per Spazio-Parola, con il gruppo Tea nuovi attori e registi.

Diotima, sacerdotessa dell'amore o veggente, è sopravvissuta ai secoli grazie a Platone, che le ha dedicato un passo del *Simposio*. In questo dialogo della maturità in cui discetta sull'Amore, Platone definisce «sapiente in queste e in altre cose» Diotima, una donna del Peloponneso di cui si diceva che avesse ottenuto che gli dei ritardassero di un decennio l'epidemia della grande peste abbattutasi su Atene. Tanto bastò perché l'enigma della scienza amorosa di Diotima accendesse nei secoli fantasie (maschili) di filosofi medioevali, trovadori, poeti romantici e narratori. L'infelice Holderlin chiamò Diotima, nell'Iperione e in altre opere, Suzette Gontard, dei cui figli era stato precettore a Francoforte e che platonicamente, appunto, aveva amato.

Anticipo dicendo che nel bel testo della Campeti — 32 anni, nata a Caracas e cresciuta a Milano, studi di antropologia e teatro a New York, sceneggiatrice e documentarista — una Diotima di ventidue secoli incontra un giorno nel 1797 il suo terzo, definitivo amore, Iperione-Holderlin, risuscitata dalla visionarietà del poeta: e viene il tempo, allora, di annullarsi nella felicità amorosa, di morire perché «la morte è il luogo della vera vita», e la vendetta di Eros — annuncia la donna all'amato Socrate — è appunto questa, la morte. Idea platonica della trascendenza, che ricompono anche l'unità tra la fabula scenica al femminile della Campeti e l'enigma del *Simposio*.

Ho raccontato l'epilogo per darvi un'idea del testo, strutturato come un monologo in due atti, con un prologo in cui è immaginato un dialogo di Diotima con Socrate (il quale però preferisce a lei, donna straniera, la grazia efebica di Alcibiade). Siamo ad una rivisitazione neoclassica della Grecia, sulle orme di Marguerite Yourcenar. Come l'autrice delle *Memorie di Adriano* la Campeti conosce già, così giovane, i nessi segreti fra antichità

modernità, storia e poesia. Ho amato la luminosissima scrittura, e un già affermato vigore drammaturgo. Con la sola riserva per certi tagli a mio parere eccessivi, come nella scena del banchetto di Paride, ho apprezzato fino all'emozione il lavoro di *mise-en-place* (italianamente, di messinscena: più di una lettura, meno di una regia) di Pamela Villoresi, anche interprete superlativa. Credo che soltanto Isadora Duncan, con le sue danze elleniche, avesse superato la «passione greca» (una passione fatta di armonia, grazia, misura) con cui la Villoresi ha dato disincarnata eppure reale esistenza alla sua Diotima. In una leggera tunica grigioperla, sciolta la treccia, nudi i piedi, il bel profilo inciso sul fondante bianco, i gesti sobrii ma intensi, mirabilmente sorretti dai temi musicali che l'autore, Luciano Vavola, completava dal vivo con flauti, l'attrice ha cesellato frase dopo frase, parola dopo parola — senza mai cadere nell'artificio, anche trasferendo il parlato in purissimo canto — la storia di un destino di donna che l'aveva visibilmente toccata nel profondo. *U.R.*

Un Arlecchino ringiovanito con i ragazzi del Piccolo

ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI, di Goldoni. Regia di Giorgio Strehler. Scene di Ezio Frigerio. Costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Fiorenzo Carpi. Con Ferruccio Soleri e 30 attori della scuola del Piccolo divisi in tre compagnie, in alternanza o in simultaneità nei vari ruoli. Prod. Piccolo Teatro di Milano.

In questo *remake* dell'«immortale» Arlecchino i ragazzi della scuola del Piccolo sono stati bravi, e il pubblico l'ha detto con molti applausi. Si sarebbe potuto scrutare dietro le maschere e i travestimenti, per precisare chi più si accostava alla perizia con cui Parenti era stato Brighella, Santuccio Florino, Carraro Pantalone. La Villoresi o la Jonasson Beatrice. E mettere dunque dei voti sulle pagelle di questa specie di saggio finale. Ma perché farlo? E bene che i ragazzi siano partiti sulle strade del gran teatro del mondo in condizioni di parità, con lo stesso bagaglio di entusiasmi e di illusioni. La selezione naturale verrà poi, secondo attitudini e meriti, e secondo la fortuna.

Sulla regia di Strehler non è il caso di dire molto: se non che la linea di rigore e di essenzialità delle ultime edizioni è stata investita, stavolta, da una ventata di giovinezza, e da un calore che faceva pensare (come dire?) ad una voglia di paternità. Di questo ci si è resi conto alla fine, quando Strehler è apparso nel suo maglione nero, con i suoi capelli bianchi, in mezzo all'allegria sarabanda: degli applausi, che divideva con Soleri, non aveva bisogno, della gioia dei ragazzi della sua scuola sì. Qualcosa di simile è accaduto a Soleri, che vi ha insegnato i segreti della Commedia dell'Arte ma che dai ragazzi ha certamente imparato quel brio nuovo, quei tempi scatenati che avevano il loro metronomo nascosto nel cuore e nei muscoli dei giovani in-



terpreti.

Sirehler ha fatto bene a non fissare limiti ai loro ardori ambiziosi. Esperto in magie, li ha voluti riflessi in dieci e cento specchi: tre Pantaloni, cinque Clarici, e Florindi, ben otto Beatrici e così via, in rapidi avvicendamenti sulla scena grigia, con quella solitaria stella filante di un carnevale consumato, i candelabri dei due valletti, i lumini della vecchia ribalta. Gli altri giù in platea, ad aspettare il loro turno, a cantare e a far schiamazzi, per poi irrompere nel gioco dei ruoli sovrapposti, delle apparizioni moltiplicate per la nostra gioia nel confrontarli, già diversi per toni e bravura. E perché avessimo una volta di più l'impressione, moltiplicata, della giovinezza di Arlecchino e con essa, della giovinezza del teatro. C.C.

Artisti perplessi dietro sipari di lusso

VUOTO DI SCENA, di Roberto Lerici. Regia (precisa) di Lucia Poli. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Susanna Rossi Jost. Musiche di Pier Farri. Con Lucia Poli (mattatrice) e Umberto Conte (eccentrico) e la partecipazione (davvero straordinaria) di Remo Remotti. Prod. compagnia «Le parole le cose».

Il Teatro Litta di Milano inaugura la sua stagione con un copione di Roberto Lerici, scritto per Lucia Poli. Si tratta di un'ironica riflessione sul mestiere dell'attore contemporaneo. La protagonista fa balenare dietro alla sua divertente e divertita epopea di attrice in *tournee* costretta da contratti ad un clamoroso vuoto di scena lungo quanto l'intero spettacolo la verità amareggiata di chi fa i conti con un'arte i cui conti spesso non tornano. Un box-camerino si apre e si chiude come l'impietabile meccanismo di una messa a nudo che gradualizza sapientemente effetti in crescendo di maldicenza, indecenza e sofferenza. Lucia Poli si arrampica sulle parole del testo, non sempre brillante quanto l'interprete vorrebbe e meriterebbe, e poi si tuffa verso l'amatissima platea, ad amare senza retorica il suo affezionato pubblico. La affianca Umberto Conte, bizzarro giovane torinese dai lineamenti felliniani (ha partecipato al film *L'intervista*). Poi, nel secondo atto, compare il guardiano del teatro, un Remo Remotti che dà al suo personaggio momenti di autentica commozione, evitando nello stesso tempo gigionerie e sbavature. Sicura funambula sul suo filo, anche quando questo non è perfettamente teso, Lucia Poli attraversa modelli teatrali troppo spesso subiti dagli spettatori vendicando così le vittime di tante operazioni furbette e noiose. La gente la ringrazia con applausi e chiamate. *Fabrizio Caleffi*

L'epopea di una città al festival di Morgana

LA SABBIA DEL SONNO, azione per musica e film in forma di concerto. Ideazione e regia (raffinato fluire d'immagini) di Roberto Andò. Impianto scenico di Fabrizio Lupo. Composizioni per viola sola di Aldo Bennici, Marco Betta e Salvatore Sciarrino. Disegno luci di Giuseppe Calabrò. Fotografia del film di Angelo Strano. Con Elsa Guggino, Enrico Stassi e Girolamo Garofalo (musiche e canti popolari), Aldo Bennici (viola). E ancora, i suonatori di Palermo (Liberto Canino, Carmelo Di Gregorio e Salvatore Rizzo), i carrettieri di Villabate (Ignazio Dominici e Nino Geraci), e i lamentatori di Montedoro (Rosario Randazzo, Calogero Randazzo, Angelo Randazzo, Giuseppe Pace, Salvatore Randazzo, Isidoro Buonadonna e Franco La Piana). Cop. Ass. soc. amici della musica e Museo int. delle marionette, Palermo.

«La sabbia del sonno è quella che scende sulle palpebre nell'ora che sulla città incombe una coltre caliginosa che sembra far evaporare le pietre e le persone» da questa immagine chiave è partito Roberto Andò per il suo spettacolo rappresentato in occasione della Prima conferenza Mediterranea «La musica in Catalogna e in Sicilia».

La serata comunica la vibrazione straordinaria del

LA CERIMONIA NELLA «SUA» REGGIO EMILIA



Premio europeo a Edmonda Aldini e lei ringrazia con un recital

Edmonda Aldini ha ricevuto al Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia la più alta onorificenza al merito europeo della Cee. La medaglia d'oro le è stata consegnata dal senatore François Visine, presidente della *Fondation du mérite européen*, «per avere nel corso della sua straordinaria carriera, divulgato nei maggiori teatri d'Europa e al più alto livello professionale, artistico e conoscitivo, la cultura classica italiana attraverso l'arte scenica, portando un validissimo contributo a quella politica di scambi culturali che rendono fratelli i popoli d'Europa e del mondo».

L'attrice ha voluto che la cerimonia si facesse nella sua città natale e ha preparato per l'eccezionale serata un recital dal titolo *Europa anima mia*, collage di poesie e canzoni da Dante a Ferrè. «Mi pareva giusto tornare a Reggio per restituire l'amore che la mia città mi ha dato. Nel mio recital confluivano percorsi dell'anima, di viaggi e ricordi. Studiando e immedesimandomi nelle psicologie dei vari personaggi che ho interpretato, dallo smarrimento di Gerda alla determinatezza di Antigone, dal maschilismo di Elettra all'amletica regalità di Cristina di Svezia, ho finito per sentire queste creature come fratelli e sorelle».

Accompagnata al pianoforte dal maestro Michele Fedigrotti, che ha aperto la serata con il grande *Valse brillante* di Chopin, la Aldini ha trascinato il pubblico, forte di una esperienza teatrale e di una personalità eclettica che le hanno permesso sempre di passare con singolare diltà dalla recitazione in versi (*L'Aminta* del Tasso e l'applauditissimo *Orlando furioso* di Ronconi) ai songs dello strehleriano *Scwejk nella seconda guerra mondiale*, dalla tragedia greca alla partitura musicale che De Simone ha impresso alla *Figlia di Jorio* di D'Annunzio, fino al maschile Georg di *Ignorabimus* di Arno Holz. F.B.

Nella foto: Edmonda Aldini sul palco del Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia al momento della premiazione.

teatro ed è il secondo appuntamento del Festival di Morgana che allinea da dicembre a marzo un ciclo di letture sull'*Orlando Furioso* dell'Ariosto condotto da Paolo Fabbri, Jacques Roubaud, Daniele del Giudice, Vincenzo Consolo e Cesare Segre, un video a cura di Renate Eco-Ramge su testo di Rita Cirio e musica di Luciano Berio, spettacoli di burattini cinesi, pupi palermitani e catanesi e, nell'adattamento e regia di Massimo Schuster, *La tragica storia di Riccardo III* da Shakespeare, una coproduzione Theatre de l'Arc en Terre, Museo delle marionette di Palermo, Stabile del Teatro Biondo e Crt di Milano.

Sul bianco sipario dello schermo, introdotti da un violinista che si dissolve ben presto sulle immagini del film, si srotola con l'andamento onirico ora dilatato e ora intenso, un viaggio verso la notte o la stanza del sonno dove bruciano le candele e uomini e donne dormono. Qui, lo stanco pellegrino, nel suo viaggio dell'anima troverà il riposo. «Qui finalmente è il luogo della sicurezza, scavato nelle fibre delle mura di centro, nel cuore del riposo

dove del mondo di fuori non arriva neppure la vibrazione d'un portacenero al traino che passa, e il vento dei quadrivi e quello che corre intorno alle altissime gallerie sono soltanto lontano fantasma di sibilo», scrive il poeta Lucio Piccolo al quale *La sabbia del sonno* è dedicato. Così, attraverso il recupero di un mondo sonoro e poetico (i canti di carrettieri, i lamenti della Settimana Santa, le serenate) l'epopea di una città è rimandata da una serie di segni (il cavallo bianco, l'arabo, il ragazzo marocchino, la luna) e di architetture (il cinquecentesco palazzo — Lo Spasimo — poi lazzaretto e mendicomicio, il Santuario di santa Rosalia, il convento di Montevergini, già sede del processo contro la banda Giuliano, il Teatro Massimo, le pareti barocche dell'Oratorio di Valverde).

Un destino di solitudini, di accensioni, di religioso e profano (ex-voto e bambini angeli, flipper e banchi di macelleria, accordi tristi ritmati e strappi sensuali): «Sonnu sonnu, sonnu veni, veni... l'omu è nnuccenti nni sta terra pazza lu ntressu lu mpastura e poi lu spinna». *Fabio Battistini*

Orsini e De Filippo rileggono Pirandello

IL PIACERE DELL'ONESTÀ, di Luigi Pirandello. Regia (lucidissima, articolata) di Luca De Filippo. Scene (suntuose) di Raimonda Gaetani. Con Umberto Orsini (rigore e virtuosismo), Toni Bertorelli (perfetto), Rita Savagnone, Valentina Sperli, Paolo Triestino (tutti a posto), Nando Paone (commissario). Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Il 1917 fu un anno cruciale, febbrile per Pirandello. Basta sfogliare il carteggio con il figlio Stefano negli anni della Grande Guerra, di cui, però, si hanno solo rari accenni: per esempio la morte del fratello di Nino Martoglio appena sfiorata in una lettera dove si parla soprattutto di una serata d'onore di *Lumie di Sicilia* con Musco e del successo dell'*Aria del continente* dello stesso Martoglio. Pirandello era assorto nel suo lavoro, consapevole delle prime concrete affermazioni, preoccupato di consolidare il fresco prestigio di narratore e drammaturgo.

Un Pirandello insomma iperattivo, felicissimo, af-



fatto distaccato dagli eventi angosciosi nazionali e internazionali, affascinato soltanto dalle ipocrisie borghesi, dai mascheramenti obbligati di una società che si nutre di mera apparenza. Un Pirandello intrigante che metteva a nudo situazioni emblematiche, ribaltando le regole della commedia borghese dove tutto si aggiustava in famiglia. Un successo dopo l'altro. E fra i tanti *Il piacere dell'onestà*, stupendo paradosso, ora ricondotto in palcoscenico all'Eliseo.

La commedia, spesso cavallo di battaglia di primatori, questa volta, oltre a un interprete di rango come Umberto Orsini, ha goduto di una lucida e, in parte, inusuale lettura di Luca De Filippo che, per la prima volta — ci pare — ha affrontato un autore, e che autore!, estraneo alla famiglia. Il regista ha saputo incidere profondamente nel tessuto pirandelliano cogliendo e diversificando quattro precise fasi drammaturgiche, ovvero le due metà del primo atto e gli altri due. Per ogni fase Luca ha scelto una chiave interpretativa, un modulo proprio di un genere teatrale. Dalla concitazione iniziale dell'attesa, dell'incognito, della suspense, del detto e non proprio di un giallo, si passa al cristallino verismo eduardiano con l'ingresso di Baldo vino, l'uomo di paglia che dovrebbe coprire con un matrimonio fittizio la relazione scandalosa fra il marchese Fabio, sposato altrove, con la giova-

ne Agata ormai incinta: dal frenetico bla bla bla si passa all'eloquenza logica della mente superiore, incantatrice del disponibile salvatore dell'onorabilità precaria. Ma il Baldovino del secondo atto è un altro: ha riposto i toni distesi, quasi bonari. Prendendo coscienza del suo ruolo di garante dell'onestà dell'intera famiglia, si appassiona al gioco spiazzando la meschinità di amanti e suocera, padrone di una superiorità intellettuale e una facondia istrionica, fino a giungere al terzo atto intriso di pirandellismo, cerebrale, raggelante proprio nel momento in cui esplodono i sentimenti più puri e sinceri, il reciproco amore sorto fra Baldo vino e Agata, la vittoria degli onesti, veri. Evidente il fine percorso registico di Luca De Filippo che ha trovato in Orsini un Baldovino straordinario, proteiforme, sempre misurato: incisivo, graffiante anche nella deferente umiltà di chi ha mancato, eppure pacato e segretamente appassionato pur quando deve onorare il proprio orgoglio di capofamiglia e amministratore di facciata. Senza dubbio una delle sue più affascinanti interpretazioni. Paolo Lucchesini

La vecchia venuta dal lager e il commissario maldestro

LA RACCONTASTORIE (RAVENSBRÜCK), di Renato Sarti. Regia (giocata sugli effetti) di Massimo Castri. Scene e costumi (basi veristiche) di Tobia Ercolino. Musiche (melodramma e pianola) di Bruno De Franceschi. Con Valeria Moriconi (barbona mattatrice) e Patrizio Rispo (poliziotto un po' sopra il rigo).

L'autore della novità, Renato Sarti, ha già meritato la stima di Strehler, che gli ha messo in scena l'atto unico *Libero*. Un maestro della sperimentazione, Massimo Castri, ha accettato di firmare la regia, e una grande attrice, Valeria Moriconi, ha voluto rappresentarlo. *La raccontastorie* (ma perché avere banalizzato il titolo originale *Ravensbrück*, ben più intrigante?) rappresenta dunque, nel panorama teatrale della stagione, un avvenimento degno di attenzione.

Vediamo il testo anzitutto, Sarti ha messo a confronto in un ufficio di polizia da «giallo all'italiana», ossia scalcinato, una barbona dal passato misterioso, portata verso la bottiglia e raccontabile, e un ispettore di polizia che conduce come può e come sa le indagini per verificare se la donna abbia veramente ucciso un'altra barbona, avida e maligna, con una coltellata nella schiena. L'indiziata ha un alibi che l'ispettore stima poco credibile, l'alibi si rivelerà fondato ma, prima, succede il finimondo. Infuriata perché il poliziotto la maltratta e maltratta la sua mercanzia, palloncini e giocattoli di plastica che sono la sua fonte di sostentamento, la vecchia lo prende in ostaggio brandendo una pistola e lo ammanetta. Intanto, fuori, nevicava. Intanto dei poliziotti cechini s'appostano sui tetti. Intanto vien fuori quel nome che era il titolo originario della pièce. *Ravensbrück: lager* femminile del Terzo Reich dove la donna, incinta, era stata reclusa. Fantasmi della guerra, confronto di generazioni. O la vecchia, appunto, conta stuzzicando balle? L'ambiguità del personaggio — stuzzichevole, evidenziata dall'abbigliamento, dai gesti e dai toni «a sorpresa» della Moriconi — è quella di una «folle di Chaillot» finita in un commissariato. Giraudoux è in effetti, per un testo del genere, un riferimento d'obbligo, ma sul piano letterario *Ravensbrück* si presenta soprattutto come una storia che comincia alla Simenon e diventa un grottesco alla Dürrenmatt. Non crederete un attimo, a questo punto, alla morte — finta, difatti — della vecchia, ad opera di un cechino.

Paradossalmente, e purtroppo, la parte patetica di *La raccontastorie* è la più fragile, per eccesso di prevedibilità. Voglio dire che qui la pièce di Sarti — ben congegnata a mio parere, non quanto però una



sua precedente commedia, *Gianna Nicoletti*, passata purtroppo quasi inosservata — denuncia la sua costruzione mentale. E non so, francamente, se questa impressione non venga accentuata dalla foga con cui la Moriconi si appropria della parte, mostrandosi per quella che è, protagonista assoluta, ma usando il personaggio invece di «essere usata». Come regista Castri ha fatto quanto doveva: l'azione corre via a ritmi veloci, cinematografici, carichi di effetti da farsa nera. U.R.

Un dramma dell'infanzia seppellito nella memoria

CUCCIOLI, di Andrea Jeva, da un racconto di Mario Vargas Llosa. Regia (buon ritmo, ma esteriorizzata) di Giampiero Solari. Scene (buoni risultati con mezzi modesti) di Sergio Tramonti. Costumi di Elisabetta Giabbioneta. Luci di Raffaele Perin. Musiche (efficaci) di Bruno De Franceschi. Con Sebastiano Filocamo, Antonio Rosti, Carmelo Vassallo, Francesco Paolo Cosenza, Riccardo Magherini, Paola Salvi e Elena Callegari.

Andrea Jeva si è ispirato a un bel racconto di Mario Vargas Llosa che ha quasi le caratteristiche di un «giallo» e l'andamento di un'inchiesta «involutaria», sviluppata su due piani: la conversazione di un gruppo di ex-collegiali, ormai fra i trenta e i trentacinque anni, i quali si ritrovano per una cena di Natale e ricordano avvenimenti lontani, fino a scambiarsi certi ruoli, e alcuni *flashes* che ricostruiscono in un secondo spazio del palcoscenico (evocante una capanna nella regione africana, piovosissima, del Ruvenzori) una vicenda drammatica che era stata inutilmente sepolta nei discorsi e nella memoria, e che vede implicato il vero protagonista della storia e una giovane donna. Dire di più vorrebbe dire sciupare l'«effetto mistero» che, attraverso frammenti di verità e zone di silenzio progressivamente rimosse, tiene in allerta l'attenzione dello spettatore. Basterà aggiungere che il brutto epilogo di una partita di calcio fra i collegiali — e qui entra in ballo Giuda, un feroce cane da guardia che s'era avventato contro Massimo, il protagonista, mutilandolo crudelmente — è in diretta relazione con la decisione di questo e della giovane da lui amata, Silvana, di vestire entrambi l'abito religioso e di «esiliarsi» in una missione in Africa, intendendo così vivere un amore disperatamente «sublimato». Con un epilogo tragico, mentre la vita degli altri «commensali di Natale» continuerà, fra routine e sempre più sbiaditi ricordi.

Al di là degli aspetti intriganti del plot, *Cuccioli* è gioco di memorie, espressione di una voglia diffu-

sa, anzi di un bisogno di evocare nostalgicamente i tempi andati, per inciampare magari nei capricci del destino, ed è ancora — per dirla con l'autore — una somma di suggestioni: «pioggia lunga di Natale, o resti di una fuga in un altrove fatto di territori senza mappe, l'Italia e l'Africa o il teatro». Il merito di Jeva è di avere riscritto efficacemente per la scena, con una serie di *flashes* rapidi e incalzanti, e autonomi risultati, la narrazione di Llosa; e di aver fatto risuonare in un dialogo altrettanto svelto, che frammenta e ricomponde abilmente gli elementi del plot, gli accenti verdi della prima giovinezza e le malinconie dell'età adulta. C'è molto impegno nei giovani interpreti, il Cosenza è attento a rendere i tormenti del protagonista, la Salvi può contare su un naturale candore per esprimere il difficile personaggio di Silvana, e le caratterizzazioni cui danno vita il Filocamo, il Rosti, il Vassallo, l'arguto Magherini e la Callegari sono, salvo qualche uscita «sopra il rigo», sostanzialmente efficaci. U.R.

Dalla Colchide leggendaria alla corrotta realtà d'oggi

RIVA ABBANDONATA, MATERIALI PER MEDEA, PAESAGGIO CON ARGONAUTI, di Heiner Müller. Trad. (eccellente) di Saverio Vertone. Scene e costumi (scarsi segni) di Tobia Ercolino. Suoni (efficaci) di Paolo Ciarchi. Con Anna Nogara (interpretazione appassionata). Prod. Teatro Franco Parenti di Milano.

Nel «poema teatrale» che ha composto miscelando passato e presente, incubi archetipici e allucinazioni delle realtà d'oggi, momenti tragici e deviazioni grottesche, Müller ha recuperato i materiali di una odissea al femminile che ha già stimolato, nei secoli, Euripide, Seneca e Corneille, fino a Anouilh e Pasolini. Ne risulta un assemblaggio ora mantenuto alle altezze del mito ed ora degradato in una corrotta realtà contemporanea. La «riva abbandonata» che Medea evoca all'inizio non è più la Colchide leggendaria, ma il nostro mondo minacciato e minaccioso, irto di pericoli, gonfio di violenza: un mondo sul quale incombe la maledizione del crimine per la conquista del Vello d'Oro, fra rapine e sanguinose vendette.

Medea, qui, non è più la immagata, furente protagonista di tante terribili imprese d'alcova, di spada e di veleni. È una donna che patisce le violenze degli uomini e del mondo, usata dalla storia e dal potere, una sorta di *Santa Giovanna dei macelli* (l'archetipo brechtiano è rimasto) che proclama, sola e ostinata, la propria rivolta.

I tre frammenti su e per Medea, montati in uno spettacolo di un'ora circa, alla luce di spietati riflettori e in uno stillicidio altrettanto inquietante di



De Berardinis riscrive Amleto complice Totò

PAOLO LUCCHESINI

TOTÒ PRINCIPE DI DANIMARCA, di Leo De Berardinis. Regia, luci, spazio scenico, colonna sonora di Leo De Berardinis (in forma smagliante). Con Antonio Neiwiller (divertentissimo), Elena Bucci, Bobette Levesque, Marco Manchisi, Francesca Mazza, Marco Sgrossi e Paola Mandelli (migliorattissimi, bravi). Prod. AstiTeatro.

Amleto convenzionale in giustacuore, in smoking, esistenzialista in nero, cerebrale, in burletta, riscritto in lombardo, metallaro, furente come Orlando, intimista cechoviano, allo specchio, romanticheggiante... Questi Amleti negli ultimi vent'anni: Chereau, Bergman, Wajda, Albertazzi, Testori/Parenti, Lavia, Micol/Scaparro, Bene, De Berardinis, Cecchi e altri che forse ci sono sfuggiti. Amleto, un pozzo senza fondo, una voragine di sentimenti, di istinti, di follia, dell'inconscio collettivo, un abisso nel quale ogni artista — meglio ogni uomo — vorrebbe calarsi per conoscere se stesso: soffrire, amare, mentire, uccidere, uccidersi. Lo stesso Leo De Berardinis, che aveva affrontato il personaggio scespiriano avvolgendolo in specchi bruniti, un sottile gioco di riflessi, una suggestiva moltiplicazione di fantasmi (un'edizione filologica, quasi integrale che metteva a dura prova gli spettatori), a distanza di poche stagioni ha ripensato ad Amleto immaginandolo interpretato dal principe Antonio De Curtis, ovvero Totò. L'idea fu elaborata e sperimentata nella scorsa primavera in forma di una breve farsa, una comica finale di sapore ottocentesco che seguiva le trascendentali *Metamorfosi*. La farsa funzionò alla grande e convinse Leo a farne uno spettacolo completo ad AstiTeatro.

Con questa opera, in primo luogo, Leo ha recuperato il gusto della contaminazione testuale e della stratificazione dei linguaggi dei primordi del Marigliano (chi non ricorda *King... la creme, Lear... napoletane?*), ma anche sviluppato uno studio sulla comicità di Totò già avviato in *The connection*. Il risultato riesce a scatenare sonore risate con contrappunti irresistibili (brani scespiriani e vissuto di una compagnia scalcinata che, carpando un contratto altrui, spera di recitare a Londra), battute fulminanti mutuata dal celebre repertorio di Totò, ma anche da campionature di varietà, di musical e di sceneggiata, coretti sguaiati, nonché sarcastiche beccate al teatro italiano (se Ronconi facesse l'Amleto schiererebbe la flotta del Golfo Persico).

Ma l'operazione di Leo va ben oltre il divertimento intelligente e, ovvio, il rigore e l'eleganza formale, visuale e sonora dello spettacolo. Leo esplora a trecentosessanta gradi il panorama del nostro teatro cogliendone vizi, consuetudini, manie; cita e sfotte, manipola con mano sicura qualsiasi materiale abbia davanti, una girandola di idee, un *Hellzapoppin* di stili, opere, autori. *Totò principe di Danimarca*, quindi, può essere fruito a più livelli: l'immediato della comicità e del patetico (la deliziosa visione di Ofelia/Violetta chapliniana), il metaforico (l'individuazione di simbologie — il doppio sipario che all'intervallo si apre sul fondale e si chiude sulla platea — e la ricerca del sottotesto), lo strutturale (la traccia tortuosa del variare linguistico, il virtuosismo metamorfico di Leo nei suoi assoli). □

suoni, sono stati interpretati con dedizione appassionata da Anna Nogara, attrice colta e sensibile, formata alla scuola di Strehler e Ronconi, e che aveva già preso parte ad un allestimento di Müller, *Quartett*, nell'87. Il bel volto preraffaellita, alla Rossetti, devastato dalle passioni, coperto da una tunica bianca che a più riprese ha imbrattato con colori attinti a secchielli di pittura (simbolicamente, i segni della vita impressi con violenza sul corpo della donna), la Nogara ha detto il testo di Müller

senza enfasi, sul tono di una dolente, vaneggiante discorsività: una anti-interpretazione, rispetto ai canoni classici, voluta dall'autore. Il gioco espressionistico è stato semmai dalla Nogara concentrato nei movimenti e nei gesti, spezzati fra il tragico e il grottesco, rotti fra violenze e abbandoni. Ho meno apprezzato certi spostamenti «furenti» dell'attrice nel vasto spazio del teatro, con effetti svuotanti — mi è parso — rispetto alla densità poetica del testo. U.R.



L'incontro immaginario fra Pessoa e Pirandello

IL SIGNOR PIRANDELLO È DESIDERATO AL TELEFONO, di Antonio Tabucchi. Regia (sicura) di Gino Zampieri. Scene e costumi (essenzialità) di Luisa Spinatelli. Musiche (suggerimenti melodiche) di Aldo Tarabella. Con Renato De Carmine (mestiere, intelligenza del testo) e Ettore Gaipa (in caratterizzazione beckettiana). Prod. Piccolo Teatro di Milano.

Ci ha fatto piacere, anzitutto, rivedere in scena, risanato e al meglio della forma, Renato De Carmine. Fernando Pessoa, nella finzione scenica di Tabucchi, progetta di telefonare a Pirandello per parlargli dei suoi guai (tutti quegli *alter ego* che vengono a visitarlo nelle notti insonni, e lo burlano e lo lacerano). Pessoa o un vecchio guito dell'avanspettacolo, chiamato a realizzare uno spettacolo «basagliano» nel manicomio di Cascais? Oppure un matto che si prende per attore, o per Pessoa, o per entrambi; e magari per Tabucchi? Fin dalle prime battute (che filano via in una asciutta prosa ritmica con anfratti lirici) assistiamo ad una sorta di «autopsicografia» (così s'intitolava una delle poesie di Pessoa lette da De Carmine prima dello spettacolo, che Tabucchi ha poi presentato di persona) nutrita di memorie lontane, sbiadite, deformate, in un territorio letterario dove sono indefinibili i confini fra realtà e affabulazione, tropismi dell'inconscio e citazioni. L'attore-che-forse-è-altro s'accompagna ad un guitto, cieco, che suona i valzerini della memoria triste su un organetto di Barberia: figura rappresentata con irritati accenti da Ettore Gaipa, e che rinvia al sottobosco larvale di Beckett.

Altro, però, è il richiamo letterario che esercita il testo di Tabucchi nella prima parte. Si pensa a *Mietti* di Bernhard, sia per l'organizzazione del gioco della memoria che per la forma stessa del linguaggio. Con una differenza sostanziale: in Bernhard la materia è sempre «teutonicamente» grigia, mentre Tabucchi lascia che non so quale «sole mediterraneo» accenda brillii di fantasia e di passioni nel desolato inventario. A tale proposito, pur avendo apprezzato sinceramente la messinscena di Zampieri — realizzata senza appigli naturalistici, in uno spazio caratterizzato da una pavimentazione a scacchiera bianca e nera, con pochi accessori (la cornice di un amore svanito, la stola della madre evocata narcisisticamente contro l'estrema solitu-

dine, il trenino di latta delle illusioni infantili), e in una costante trasfigurazione mentale — debbo dire che non ho capito l'abolizione del Coro (che avrebbe rinvigorito a mio parere le virtù dialogiche del testo) e la rarefazione di immagini, associazioni poetiche e metafore. Così com'è stato rappresentato, il testo di Tabucchi è risultato più bernardiano di quanto non lo fosse, meno vibrante di coloriture poetiche.

Mi resta da dire che l'incontro Pirandello-Pessoa risulterà un «atto mancato» (atto mancato ma teoricamente non impossibile: Pirandello era stato a Lisbona nel '35 per la prima di *Sogno... ma forse no*): il telefono suonerà, ma sarà il direttore che intimerà la fine della recita. De Carmine è stato molto festeggiato con l'autore e il regista. U.R.

Maccarinelli restituisce il vero San Secondo

L'OSPITE DESIDERATO, di Rosso di San Secondo (1887-1956). Regia (lucida) di Piero Maccarinelli. Scena (freddo interno '900) di Franco Autiero. Costumi (bene) di Annalisa Giacci. Musiche (contrappunti pianistici) di Carlo De Nonno. Con Ida Di Benedetto, Massimo De Rossi, Renata Palmiello, Franco Castellano (intensi). Prod. Ente Teatro Cronaca.

Volonterosi, e giustificati, i tentativi di questi anni per riproporre il teatro di Pier Maria Rosso di San Secondo — autore «schiacciato» dal gigante Pirandello, ma meritevole di rinnovata attenzione — non sono sempre stati felici.

Questa volta ci siamo: un regista ed una compagnia giovani, non ingombrati da memorie accademiche, hanno messo in valore, con risultati convincenti, le virtù di un testo che, preso per il verso sbagliato, avrebbe svelato tutte le crepe del tempo e che invece, a settant'anni dalla stesura, denota facilità di anticipazione semplicemente sorprendenti. La *pièce* conserva infatti una elasticità quasi intatta, è tutta innervata di vibrazioni alla Strindberg ed è come in marcia verso le lande desolate del teatro della incommunicabilità, quello di Pinter.

Siamo in una villa sul mare, dove vivono in solitudine da tre anni l'irrequieta, vorace Melina, il debole compagno di lei, Paride, e una cameriera di origini contadine, Adalgisa, che alla padrona è legata, come presto comprendiamo, con un rapporto saffico. Un giorno nella villa — dove si respira un

clima da *huis clos* sartriano — arriva Stefano, l'«ospite desiderato», cioè «chiamato», non si sa se da Paride, di cui è stato amico fin troppo esclusivo in gioventù, o da Melina, desiderosa di complicare lo strano triangolo, o da entrambi. Il gioco si complica su istigazione di Melina, il cui sadismo latente è simmetrico al masochismo di Paride; mentre l'ospite viene alternativamente «catturato» dalla donna-mantide e spinto fra le braccia di Adalgisa. Un gioco «a farsi male» — direbbe un freudiano di stretta osservanza — di quattro anime sbalottate fra Eros e Thanatos; e negli arredi della villa gli scheletri di misteri e segreti del passato. Tragico l'epilogo di questo «delirio» fra sensi e ragione: l'ospite — di cui vediamo adesso il volto terrificante sotto la maschera — resterà nella villa con Paride, entrambi «liberi», dopo che Adalgisa avrà pugnalato a morte Melina, in una scena di gelosia.

Mi è piaciuta l'autorità con cui Ida Di Benedetto, con timbri gravi della bella voce, il fascino di una sensualità ambigua e un piglio di femmina inquieta e sfrontata, ha reso la figura immagata di Melina. De Rossi è stato di una verità sempre controllata nel ruolo dell'ospite, tenendo nascosto fino all'ultimo il suo ruolo di messaggero borghese del fatto. La Palmiello, in ascesa costante, è stata una Adalgisa di torbida sensualità e di scarti selvaggi. E il Castellano ha avuto, nella parte di Paride, convincenti esplosioni di nevrotici furori. U.R.

Costa alla ricerca del Pirandello originario

COSÌ È (SE VI PARE) (1917), di Luigi Pirandello. Regia (interessante) di Orazio Costa Giovagnoli. Scene (attrezzatura d'epoca) di Giacomo Calò Carducci. Costumi (modesti) di Dafne Ciarrochi. Musiche (pianistiche) di Matteo D'Amico. Con Ileana Ghione, Mario Maranzana e Carlo Simoni (interpretazioni di rilievo). Prod. Teatro Ghione.

La riproposta di *Così è (se vi pare)* che fa Orazio Costa Giovagnoli, già autore di un allestimento nel '52 con la Maltagliati, Buazzelli e Carraro, non propone stravolgimenti interpretativi. Essa si caratterizza al contrario per un modo di riportare «all'origine» la dialettica del teatro di Pirandello. Fino al punto da ricostruire l'illusione di una compagnia di giro, che porta per l'Italia la commedia con una attrezzatura *casual* vagamente richiamante un Sud italiano anni Venti. Dalla caffarona di oggetti e strumenti che ingombra la scena (appena accennato, un interno siciliano a trasformazione dove si svolge, in un continuo movimento di seggiole, l'inchiesta-chiacchiera dei Laudisi, degli Agazzi e dei Sirelli sull'enigma della signora Frola, l'ingresso di un piccolo caffè, l'insegna di una ricevitoria del lotto, un lampione, una lavagna ed altri materiali scaricati da un vecchio camion; quinte e tendaggi di policromie mattisiane: un teatro «che si fa» mentre gli ultimi spettatori entrano e i macchinisti parlano tra loro), emergono fra arpeggi insistiti di un pianoforte i personaggi chiamati a recitare la «dialettica delle apparenze» di questo Pirandello ormai determinato a percorrere fino in fondo la sua strada. In una acuta nota introduttiva alla commedia del '41, Lo Vecchio-Musti notava come Pirandello, in questa commedia, fosse riuscito a chiudere fin dal principio la platea «in un cerchio magico», quello di una curiosità vivissima per l'inatteso epilogo. Ora, la virtù della messinscena di Costa sta proprio nell'essere riuscito a ridisegnare questo «cerchio magico»: grazie, devo aggiungere, alla giustezza interpretativa di Ileana Ghione, che è una signora Frola di dignitoso patire, e di Mario Maranzana, che è l'ironico *raisonneur* Lamberto Laudisi, ossia l'Autore stesso: cervello operante anche per il pubblico in mezzo alle altre figure-marionette, applicato a dimostrare il teorema finale. Quello che pronuncerà, velata, la signora



Ponza, spiegando che le due verità, quella del marito e quella della madre, coesistono: «Io sono nessuno, io sono colei che mi si crede».

Gli attori di contorno, di diseguale professionalità, fanno del loro meglio, Carlo Simoni dà rilievo espressionistico alla mistura di rabbia e dolore che tormenta il Ponza. C.C.

Vecchia Inghilterra puritana e permissiva

NIENTE SESSO, SIAMO INGLESI (1971), di Marriott e Foot. Regia (mestiere, eleganza) di Pietro Garinei. Scena (raffinata) di Giulio Coltellacci. Con Gianfranco D'Angelo, Gianni Bonagura, Caterina Sylos Labini, Enzo Garinei (comici brillanti di classe) e con (caratterizzazioni a tutto tondo) Antonio Cascio, Massimo De Ambrosis, Maria Teresa Giarratano e Elena Bermanni. Prod. Music 2.

Forse non è il caso di chiederci se gli inglesi, mandata in pensione la signora Teatcher, ridono ancora come negli anni Settanta, quando *No sex, please we are british* — tutta giocata com'è sull'allegro conflitto fra le due Inghilterre puritane e per-



missiva — registrava a Londra un record di incassi che sarebbe diventato mondiale. Perfino *Trapola per topi*, di Agatha Christie dovette cedere il campo alla *pochade* di Marriott e Foot. Fra parentesi: ho scritto *pochade* ma dobbiamo intenderci: la farsa indossa qui, nella prima parte, l'abito più elegante della commedia di conversazione, ci sono dei *bon mots* alla Shaw e alla Coward che non sempre la traduzione restituisce e non mancano frecciate satiriche, anche se un po' spuntate vent'anni dopo. Altra caratteristica dell'abile manufatto — che arriva al Manzoni al momento giusto, proprio mentre Milano rigurgita di cassette regalo e tacchini natalizi — è una sotterranea parentela con il teatro dell'assurdo. Esattamente come in *Asmodè* di Ionesco, caratterizzato dalla proliferazione di corpi e oggetti, *Niente sesso, siamo inglesi* (dove lo slogan puritano e patriottico — l'avete capito — è maliziosamente ipocrita) ci fa assistere ad una accumulazione di effetti a partire dal momento in cui un postino consegna un pacco indirizzato alla graziosa mogliettina di Peter Hunter, direttore di un'agenzia della National Bank alla periferia di Londra, nell'appartamentino di funzione sopra la banca. Garinei ha tirato fuori dall'armadio dei suoi successi la commedia — che negli anni Settanta era sta-

ta interpretata da Dorelli — e l'ha ricucita da maestro indosso a Gianfranco D'Angelo, di cui ha imbrigliato nella misura di un personaggio lunare, lo sprovveduto cassiere Martin, la *verve* straripante del cabarettaro del «Bagaglino», di «Tilt» e «Drive In». D'Angelo — capelli a porcospino, occhiaie da spiritato, sorrisi melensi, calzoni a mezz'asta — sposta verso la patetica grulleria di uno scapolo già maturo l'anagrafe di Martin, e ci regala il suo repertorio di gags saggiamente contenute, però, nella natura dello stravagante personaggio. Bonagura ritrova i panni del direttore della N.B. della prima edizione, e stilizza galanterie d'epoca di cui è beneficiaria la madre vedova del bancario, che la spiritosa Sylos Labini carica di affettazioni piccolo borghesi e di vapori da menopausa. Enzo Garinei è, in pigiama, l'allampanato, metodico ispettore refrattario al sesso ma assediato dalle due squillo, la lungilinea, vivacissima Maria Teresa Giarratano in tilt scozzese ed Elena Bermanni in tenuta da ragazza di Tarzan. Pochissimo vestita e spiritosamente ciarlata, Lucia Prato è Frances, la mogliettina di Peter Hunter (Massimo De Ambrosis, comicamente spaesato), mentre Antonio Cascio è il rude, ingombrante poliziotto. U.R.

Il soldato fanfarone secondo Scaparro e Tedeschi

MILES GLORIOSUS di Plauto (tanto nomi), adattamento (intelligente) di Franco Cuomo, regia (corretta) di Maurizio Scaparro, scena (minimalista ma funzionale) di Lele Luzzati, musiche di Eugenio Bennato, luci di J.M. Esposito. Con Gianrico Tedeschi e (ben intonati) Libero Sansavini, Leonardo Petrillo, Mario Pachi, Blas Roca Rey, Elena Ursitti, Maurizio Serra, Luigi Ottoni, Marianella Laszlo, Patrizia Sacchi, Marco Morellini. Prod. Stabile di Bolzano e Teatro di Roma.

Dalla commedia greca (Menandro, Difilo e altri) Plauto deriva, al pari di Terenzio, uno schema di fabula che resta sotteso alle varie commedie e che Northop Frye ha così riassunto: «Di solito ci mostrano un giovane innamorato di una cortigiana; il padre di lui (*o altri*) si oppone ma uno schiavo astuto inganna il padre (*o chi per lui*) e il giovane può prendersi la sua bella». Semplificando ancora, lo schema diviene: A vuole B; C gli si oppone; D lo aiuta.

Plauto fa leva soprattutto sul fattore D, vale a dire sullo schiavo scafato che porterà A (il suo padroncino) ad ottenere B (la ragazza); lo schiavo è il maestro del gioco, il regista (metateatro) della beffa. Nel *Miles* peraltro, oltre che sullo schiavo, anzi più che sullo schiavo, Plauto punta sul fattore C, cioè sul soggetto che si erge come un ostacolo tra il giovane e l'oggetto del suo desiderio. Il paradosso del *Miles* è che, pur non essendo tra le migliori commedie plautine, è quella che, per quel che riguarda la creazione del personaggio, più ha influito nella storia del teatro. Il soldato fanfarone, lo sbruffone, — il vantone, secondo Pasolini — è la grande trovata della commedia: un personaggio iperbolico che entra di prepotenza nella storia del teatro, vittoriosamente vi rimane, muta nome e costume ma non la sostanza, feconda la fantasia dei comici dell'Arte, trova nel Corneille dell'*Illusionne* un epigono geniale.

L'edizione Scaparro-Tedeschi punta ad una *contaminatio* di secondo grado, poi che Franco Cuomo, traduttore e adattatore, inserisce nel testo, che è già frutto di un *contaminatio*, pagine secentesche di Francesco Andreini ed aggiunge pure del suo, con un risultato che, filologia a parte, non manca di raggiungere lo scopo, vale a dire un'affabile comicità per un civile intrattenimento, che il pubblico mostra di gradire. Gianrico Tedeschi offre al personaggio, tagliato a sua misura, una sobria ironia che, nel finale non plautino, trascorre ad un malinconico ripiegamento abbandonando il *Miles* per far ritorno all'Andreini e al suo compianto della consorte Isabella. E lo assecondano con garbo e giusto fervore i suoi giovani compagni, tra i quali spiccano Leonardo Petrillo, Mario Pachi, Marianella Laszlo, Patrizia Sacchi, Elena Ursitti. *Vico Faggi*



Dal mito alla disillusione le favole stravolte di Conte

7 STANZE GOTICHE, di Tonino Conte. Regia (innovativa nei meccanismi di fruizione) di Tonino Conte. Scena (fantasia, analisi e gioco) di Emanuele Luzzati. Costumi di Bruno Cereseto. Musiche originali (seducenti) di Giampiero Allouis e Bruno Coli. Con (notevoli differenze qualitative): Enrico Campanati, Giuliano Fossati, Pietro Fabbri, Rita Charbonnier, Aldo Amoroso, Veronica Rocca, Bruno Cereseto, Consuelo Barilari, Francesca Corso, Lorenzo Anelli, Rosanna D'Andrea, Vanni Valenza, Gaddo Bagnoli e Claudio Orlandini. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

Molto spesso gli spettacoli di Tonino Conte parlano al pubblico per frammenti, servendosi di testi che appartengono a discipline culturali non teatrali, adattati alla forma drammatica. In *7 stanze gotiche* questa formula di riscrittura trova una realizzazione particolarmente convincente perché equilibrata nel rapporto di forma e contenuto e perché rigorosa nella complessa organizzazione spazio-temporale. Conte, autore e regista dello spettacolo, spezza i meccanismi comportamentali che dividono gli attori dal pubblico e crea, nell'Agorà, uno spazio privo di palco e poltrone, sette *mansions* separate dove gli attori, soli o a gruppi di due, recitano contemporaneamente. Due di essi, nei ruoli di un mercante di favole e del suo aiutante (i bravi Enrico Campanati e Giuliano Fossati), assumono il ruolo di intermediari tra le *mansions* chiuse nel loro tempo ciclico e i gruppi di spettatori itineranti, istruendo questi ultimi e indirizzandoli nei diversi spazi scenici. Le sette stanze sono ispirate ad altrettante favole di Perrault e dei Grimm, citate e rilette portando eroi ed eroine a fare i conti con una realtà senza lieto fine, con le bassezze, le contraddizioni, le delusioni e le amarezze della vita quotidiana. È questo meccanismo che ci fa incontrare un Pollicino bugiardo, una Cenerentola arrampicatrice sociale, vendicativa, nell'atto di accusare il principe di averla sposata per snobismo, Cappuccetto Rosso per nulla preoccupata dell'assenza della nonna, che scopre il sesso attraverso l'incontro con il lupo e la Bella Addormentata nel trapasso dal sonno alla morte. Conte stravolge le nozioni culturali tradizionali, propone al pubblico il gioco festoso e colorato delle scene di Luzzati, e conduce, sia attraverso un impianto formale inusuale sia attraverso l'anticonvenzionalità delle favole smascherate, dal cliché alla scelta critica, dal mito alla più prosaica disillusione. *Eliana Quattrini*

HM



Fo: attenzione ai virus dell'Aids e della stupidità

ZITTI! STIAMO PRECIPITANDO!, di Dario Fo (anche regista irruento e interprete scatenato, nonché scenografo da Pop Art). Costumi (ibridismi) di Pia Rame. Con Franca Rame (spiritosamente lunare) e — molto su di giri — Elio Veller, Nicola De Buono, Emiliana Perina, Nino Bignamini, Maurizio Accattato, Alessandro Balducci, Enzo Giraldo, Muriel Moscatelli, Mario Pirovano, Davide Rota, Rosita Volani.

Dopo Kraus, e a modo suo, shakerando farsa plautina, commedia dell'arte e teatro dell'assurdo, Fo annuncia l'Apocalisse prossima ventura: dove i quattro cavalieri di sventura sono il camorrista politico, il puritanesimo da terrore dell'Aids, la Borsa e la stupidità conformistica. *Zitti! Stiamo precipitando!* non allude, o non allude soltanto a Ustica. La caduta — dice Fo, mordendo a *belles dents* nella polpa purulenta della società — è generale. Al punto che stiamo raggiungendo il livello di guardia dell'assuefazione. C'è nella commedia una scena «buhueliana» dove si vedono dei borghesi riuniti intorno al video per giocare al «Totomorto», ormai sostituitosi al «Totocalcio»: tirano ad indovinare le vittime quotidiane di mafia e camorra, con relativo montepremi. Morale della favola (perché Fo, certamente, è un moralista, magari un tantino atrabiliare): ci si abitua a tutto, la tragedia non emoziona più, la satira politica è un fast food che, ah! non «castigat mores». Resta la libertà dello sghignazzo, a rischio di tirar fuori dall'armadio il fantasma dell'Uomo Qualunque o di strizzare l'occhio alla Lega Lombarda. A meno di fare come l'eroina della *pièce*, Alessandra Vidimanzani, ex regina degli effetti speciali a Cinecittà, Helzapoppins in rosa confetto e bardature di flebo che deambula in una clinica per matti e alla fine — avendo l'ing. Riversi, interessato amante, rifiutato la sua invenzione di un'auto ecologica a energia solare che disinquinerebbe le città ma rovinerebbe industriali e finanziari — lascia questo bieco mondo su un'astronave. Anche Kraus — come sapete — destinò la sua opera all'intelligenza dei marziani.

Franca Rame è la Vidimanzani, soprannominata Madame Curie per la mania delle invenzioni: una Rame di cui mi son piaciuti le inacidite tenerezze, i pudori pulzelleschi e i disarmanti slanci con cui ha reso il personaggio. Dario Fo è l'ing. Riversi, filantropo e igienista capitato per sbaglio nella clinica dei matti per fare esaminare prelievi di sangue effettuati sui familiari, ossessionato com'è dalla pau-

ra dell'Aids. E qui — in mezzo ad un caravanseraglio di medici che sono matti e di matti che sono sani, fra orge carnascialesche di maschere della Commedia e di mostri da film dell'orrore (il che dà modo agli estrosi attori di recitare fino in fondo la farsa) — il bravo ingegnere viene a sapere da un ispettore della Sanità (il bravo Elio Veller) che il temuto virus della peste del secolo non è attecchito sui matti usati come cavie. Di qui il suo forsennato desiderio di congiungersi biblicamente con Madame Curie, che più matta e impastata non si può. Con quel che segue. Spunti satirici sull'attualità entrano nell'insalata russa di Fo, che s'accompagna a *clowneries* tappabuchi là dove il testo si smarrisce nella battuta fine a se stessa, esplose nella Piedigrotta di *bons mots* fuoritema che gli spettatori — abbonati o pendolari giunti con pullman — si bevono contenti. U.R.

Ridicolo Grand Guignol la Lulù di Tinto Brass

LULÙ, di Frank Wedekind (1864-1918). Versione e adattamento (trasgressivi) di Roberto Lerici. Regia (farsa nera in grottesco) di Tinto Brass. Scene (brutte) di Santi Migneco. Costumi (volgari) di Jost Jacob. Ricerche musicali (ovvie) di Paolo Terni. Con Debora Caprioglio come Lulù (attribuiti anatomici e qualche qualità); Renzo Rinaldi e Enrico Salvatore (i più professionali). Al Niccolini di Firenze.

Tinto Brass avrebbe detto in un'intervista che è solito giudicare l'intelligenza di una donna dal modo in cui muove il c... Non garantisco l'autenticità della citazione, che ci offre un nuovo punto di vista sul dolce stil nuovo; ma una cosa è certa: la regia della *Lulù* assai poco wedekindiana che m'è toccato di vedere al Niccolini risponde a questa poetica delle tette e dei culi al vento, delle cosce e degli inguini esibiti. La premiata macelleria Tinto Brass ha esposto in vetrina i trofei anatomici femminili che in altri tempi ossessionavano il marchese De Sade e che oggi spingono gli amatori del *sex refroidi* fino al parigino *Crazy Horse*. Per il dettaglio, c'è anche il trofeo supremo, quello che esibiva nelle notti di Londra Jack lo Squartatore, per la cui mano alla fine perisce Lulù. Chissà se in sala c'era il Mostro di Firenze. Non c'erano certo femministe in assetto di guerra, in ogni caso: gli applausi di un pubblico che reagiva — voglio sperarlo — con ironico distacco al Guignol sessuale allestito in palcoscenico non son stati disturbati da un solo colpo di tosse di una sola figlia d'Eva. Dio sceglie i suoi, come dice il proverbio.

Pochissimo funzionale la «foglia di fico» culturale che avrebbe dovuto giustificare la serata voyeuristica. Roberto Lerici, traduttore e adattatore disinvolto, avverte nel programma di sala di essersi rifatto alla prima versione dell'opera scritta nel biennio 1893-94, intitolata *Il vaso di Pandora - Una tragedia di mostri*, presentata soltanto due anni fa al *Deutsches Schauspielhaus* di Amburgo e fino a ieri inedita in Italia. Dov'è invece circolata la seconda versione, rimaneggiata da Wedekind nel 1913, badando a non contrariare l'occhiosa censura: e qui i nostri ricordi vanno alla versione difficilmente dimenticabile realizzata in Italia da Chereau.

Peccato che di Frank Wedekind si sia vista, a Firenze, appena l'ombra; che della sua acre satira di una società sia rimasto soltanto l'involucro farsesco. Non discuto le intenzioni, dico che nei risultati poco o nulla c'era di quello che doveva esserci. Così le scene di corruzione, di perversione e di sadismo — ciò che costituiva la «dinamite» dell'espressionismo — sono affogate in un grottesco più ridicolo che crudele. Le scene indigenti, traballanti di Santi Migneco e i vecchi *couplets* realisti della Leander e della Piaf accelerano la caduta in picchiata. Fa acqua, in questo scompiglio, anche la



trovata, in sé buona, di situare i cinque atti in epoche diverse: Lulù nel 1895 iniziata alle perversioni dal primo marito Goll (Felice Leveratto, anche Casti Piani e Hopkins), che muore per un colpo apoplettico sorprendendo fra le braccia del pittore Schwartz (Paolo Lanza, anche nel ruolo di Ein Kunde); Lulù nel 1914 in un salotto liberty con Schwartz, che s'uccide dopo avere scoperto la tresca con il giornalista Schöning (Renzo Rinaldi; insieme a Enrico Salvatore, nella parte del sordido Schigolch, il meglio di un cast diseguale); Lulù nel 1935 nell'appartamento nazi-deco di Schöning, che muore per mano di lei dopo averla scoperta amante del figlio Alwa (Gianpaolo Innocentini); Lulù in un *salon* parigino anni '50 dove incontra il bieco Rodrigo Quest (Antonio Conte, anche nel ruolo esotico di Kungu Poti), e rischia di finire in un bordello del Cairo; e — gran finale con carneficina — Lulù in una soffitta di Londra, dove si prostituisce, con la contessa lesbica Geschwitz (Clarita Gatto, molto nuda e poco credibile), Schigolch e Alwa, destinato ad essere ammazzato da un cliente, prima che arrivi Jack lo Squartatore. U.R.

Un Canticò delle creature fra i rottami del mondo

LUCIO, di Franco Scaldati. Regia (lirismo notturno) di Chérif. Scene e costumi (arte povera) di Tobia Ercolino. Musiche (temi popolari e antichi) di Bruno De Franceschi. Con Franco Scaldati, Gaspare Cucinella, Maria Amato, Elvira Feo, Paolo La Bruna, Vito Savalli. Prod. Piccolo di Palermo.

Avevo molto ammirato all'Elfo, nella solida regia di De Capitani, *Il pozzo dei pazzi* di Scaldati, autore-attore di Palermo che dopo un duro tirocinio di marginale s'è imposto per la sua stessa inclassificabilità. *Lucio* non mi ha emozionato quanto *Il pozzo dei pazzi*, probabilmente per le rifrazioni letterarie che hanno colpito la mia memoria di spettatore, ma ha confermato senza dubbio il talento dello scrittore palermitano.

Il dramma, della durata di poco più di un'ora, fu rappresentato nell'inverno del '77 in un gelido magazzino di agrumi a Partinico, e l'allestimento milanese all'Elfo può essere considerato una prima nazionale. Il tunisino Chérif, reduce dalla regia dei *Paraventi* di Genet, è riuscito a mostrare che nella Sicilia desolata di Scaldati nascono i *fleurs du mal* di una poesia alta e dolente. Proprio di questo, del resto, tratta la *ballata* delle due larve umane — Crocifisso e Pasquale, entrambi mutilati e randagi — che continuano a «vedere» nei loro deliri notturni la vastità del cielo e del mare e alla fine, prima di riprendere la questua, sognano l'arrivo di un treno carico di rose, col quale vorrebbero sedurre la Luna, affinché scenda sulla Terra e si lasci seminare nei campi, per una rigenerazione ce-

leste dell'agricoltura. Ai due *clochards* (che mi è difficile non apparentare a Vladimiro e Estragone, una volta sostituito Godot con la Luna) portano la materia impalpabile dei sogni altri personaggi che hanno tutti nomi luminosi e, per divina misericordia, sono lietamente scampati a miserie e sventure: Lucio, cieco e privo di un braccio, che «non può spingere la sua barca nella luce del plenilunio perché il solo remo che può manovrare la fa girare su se stessa»; Illuminata, sua compagna, sciancata e materna, Ancilù, Ancilà. Commedianti di una qualche Villa della Scalogna diventata bidonville, doppi dei due mendicanti o puri spiriti, chissà, questi personaggi tendono le reti di pesche miracolose, pesci e astri insieme sulla battaglia delle discariche. In attesa che la Luna, buona madre, prepari la nuova età dell'oro. Dalla quasi afasia di un «finale di partita» Scaldati sa levare un cantico delle creature. I personaggi che animano lui stesso, un Cucinella di logorata, dolente umanità e gli altri bravi attori sembrano pupi di cui, bruciati gli involucri di legno, siano rimaste soltanto le anime. La doppia scena sovrapposta di Chérif ha la levità di un teatro arabo. Ugo Ronfani

Paolino Rossi eroe della *Duomo Connection*

LA COMMEDIA DA DUE LIRE, dalla Beggar's Opera di John Gay. Regia (parodistica) di Giampiero Solari. Scene (Pop Art) di Sergio Tramonti. Costumi (casual) di Elisabetta Gabbioneta. Musiche e canzoni di Enzo Jannacci e David Riondino. Con Paolo Rossi, David Riondino e Lucia Vasini (comici, affiatati interpreti) e con (bravi) Gigio Alberti, Antonio Catania, Alberto Storti, Massimo Olcese, Adolfo Margiotta, Sabrina Marsili, Leonardo Militi. Prod. A.Gi.Di.

Immaginate *L'opera da tre soldi* di Brecht ridotta a telenovela nella Milano «bassa» della Bovisa, ai nostri giorni, con riferimenti d'obbligo alla *Duomo Connection*, e rappresentata — come da titolo — in chiave degradata. Avrete un'idea di questa *Commedia da due lire*, tratta con molta disinvoltura dalla settecentesca *Opera del mendicante* di John Gay alla quale si riferisce — com'è arcisaputo — lo stesso Brecht. La *verve* satirica su cui regge lo spettacolo è in una battuta che Paolo Rossi pronuncia ad un certo punto, battuta che sarebbe stata la matrice dell'operazione: «Beh, sapete, in questo Paese lo Stato c'è, esiste; e si è insinuato come un cancro nella mafia».

Il pubblico applaude, sembra di essere tornati ai tempi del *Dito nell'occhio* o dell'*Opera dello sghignazzo*. Torna insomma, e si espande anche nella nordica Milano, il gusto della pasquinata in palcoscenico, della satira ispirata da fatti di cronaca non propriamente edificanti. La gente ci sta; tanto che con questo spettacolo il Franco Parenti ha registrato il tutto esaurito.

«Assessori compromessi con oscuri ministeri faccendieri sottomessi ad ambigui finanziari avvocati truffaldini assetati di potere travestiti da operetta, delinquenti di quartiere commissari malpagati con problemi di famiglia che si vendono per poco se qualcuno se li piglia: tutto insomma regolare, dorme pigra la città mentre il fiume sotto i ponti lentamente se ne va...». Ho riportato le rimette facili di Riondino, ch'è il cantastorie «brechtiano» della commedia, perché riassume questa «ballata» di avvocati truffaldini, amministratori corrotti, palazzinari trasgressivi, spacciatori di droga, magnaccia e transessuali, tutti coinvolti in uno sfrenato girotondo intorno al Palazzo. Libero chi vuole di trovarci una cert'aura da Lega lombarda; si potrebbe però avvertire nella farsa di Rossi & C. anche l'eco di un «non se ne può più», che, per ora, si risolve in «risata verde». Tanto più che i Leghisti sono presi per i fondelli dall'attrice Sabrina Marsili, che li rappresenta con una voglia di croce uncinata. La *commedia da due lire* non si racconta: non ha e non vuole avere né capo né coda. Nelle scene traballanti di Tramonti, di una Pop Art dei Navigli, fra un *couplet* e l'altro di un Riondino che ostenta cappellacci piumati da masnadiero e s'accompagna alla chitarra, affiatati da tanti spetta-

Canzonetta: una ricerca suggestiva dei *Marcido dai Persiani* di Eschilo

Canzonetta, studio da *I Persiani* di Eschilo del gruppo «Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa». Con Maria Luisa Abate e Ferdinando D'Agata. Musica di Luca Morino. Costruzione della «Grande Ballerina» di Daniela Dal Cin. Regia di Marco Isidori. Teatro Juvarrà, Torino.

Canzonetta, singolare monodia sottolineata da musiche eseguite in scena, ha con il suo intrico di danza, parole e suoni, fremiti di vitalità innegabili.

Tratto da *I Persiani* di Eschilo, è uno dei vertici della trilogia ispirata alla tragedia attica che i Marcido si sono proposti di allestire per dare vita a quel «teatro oltre il teatro», che li assorbe in un impegno generoso, sempre ai confini del rischio.

Il sipario svela al suo schiudersi, annunciata da percussioni che immediatamente ossessionano, una creatura indecifrabile, lenta e goffa. È composta da due esseri, uno femminile e uno maschile, compenetrati fino a dare vita ad un mostro altissimo. Arti di legno, adunghi e scarni, ne prolungano le braccia, la testa di lui è ingabbiata e appoggiata sul ventre di lei, che gli declama a cavalcioni sulle spalle. Lei è cieca; il viso durissimo è per metà celato da una benda su cui si spalanca l'occhio ottuso di un ciclope. La rappresentazione della sconfitta persiana prorompe da quell'essere indecifrabile. Le parole, confuse con le sonorità dall'accento arcaico delle musiche di strumenti primitivi, intessono un monologo convulso, erompono come un fiume in piena, si disperdono in rivoli di suoni, si articolano con pena, strozzate e mutilate sul nascere, irrompono in strida dal registro insopportabile e alitano in sussurri. A tratti lui le presta la voce con un effetto conturbante. La tragedia classica è grottesca, ma il bellissimo testo affiora perfetto nell'eccesso dell'espressione, e con scura densità conferma la sua potenza.

I racconti fantumati della madre, del padre-ombra di Serse, sconfitto e abbattuto, il rapporto dei messaggeri, sono tutti compressi nella voce di questo essere doppio, che narra danzando dell'orrore della carneficina, del fiume di sangue che si riversa in mare, dei tronconi di remi, dei gemiti e degli ululati dei feriti «finché non li assopi il volto oscuro della notte». Difficile rimanere freddi di fronte a tanto impeto interpretativo. Il risultato è piaciuto al pubblico presente, per lo più composto da giovani molto concentrati. *Mirella Caveggia*

Sei anni di sperimentazione «a rischio»

Il gruppo «Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa», che esordì nel 1984 con la *performance Musica Cinematografica*, si impose all'attenzione della critica nel 1985 con uno «studio» tratto dalle *Bonnes* di Genet, segnalato l'anno successivo al Premio Opera Prima di Narni. Sempre di questo periodo è l'allestimento di *Ricreazione, recital* che comprendeva, oltre alla messa in scena di un testo poetico del regista Marco Isidori, *Genova* di Dino Campana, in un ideale *match* con Carmelo Bene, polo di riferimento obbligato della compagnia.

Proprio dal lavoro su Genet, in cui era individuabile una sorta di classicismo tragico, iniziò l'indagine sulle origini e sulle ascendenze della tragedia attica giungendo prima alla creazione di *Una giostra: l'Agamennone* da Eschilo e poi, nel maggio 1990, al debutto di *Canzonetta*, in cui la «composizione umana» della grande ballerina, ideata da Daniela Dal Cin, si presentava come un vero e proprio esercizio di «scrittura multipla» comprendente parola, musica o danza.

La «Marcido» sta lavorando su due fronti: una favola di Andersen, *La Sirenetta*, che verrà presto tradotta in spettacolo (12-17 marzo, Teatro Garibaldi di Settimo Torinese), e una versione in forma corale del *Prometeo incatenato* di Eschilo, la cui messa in scena sarà il frutto di un laboratorio biennale sul tema del tragico e un'ideale conclusione della trilogia sulla greicità, iniziata con *l'Agamennone* e con *I Persiani*. *Claudia Cannella*

coli in comune (*Nemico di classe, Comedians, Chiamatemi Kowalski, Le visioni di Mortimer*), i bravi e scatenati attori schizzano decine di personaggi di una *Duomo Connection* attinta dalla cronaca, dai fumetti e dalla commedia dell'arte. F.G.

La mitica tennista ispira la ballerina

TENEZ TENNIS di Valeria Magli. Drammaturgia di Valeria Magli ed Eleonora Cosmo. Video (pittorici) di Gianni Toti. Costumi (di classe) di Romeo Gigli. Coreografie tip-tap di Wendy Ben Johnson. Interpreti: Valeria Magli (ostinata) e Renzo Morselli.

L'idea era originale, raffinata, un tantino snob, perfino presuntuosa. La ballerina Valeria Magli si innamora artisticamente di un personaggio molto noto, quasi un mito: la tennista Suzanne Lenglen. Si innamora del balletto *sui generis* che la ten-

nista danzava, raccheta alla mano, sul campo di terra rossa; si invaghisce della sua femminilità e della sua ostinazione; del fatto che per prima Suzanne osa indossare abiti corti e che viene accettata, pari grado, dalla società (anni Venti) degli uomini. Viviseziona, attraverso foto, video e ritagli ogni gesto, ogni tic della sportiva, ne segmenta la grazia, la decisione e l'atteggiamento di sfida. Diventa il suo *alter ego* e ci propone, sul palcoscenico, momenti di danza, alternati a brevi dialoghi «di commento» con un partner e a tracciati storico-onirici di videofilmati. Però l'idea è talmente aleatoria, intellettuale e sottile che non si realizza al meglio in tutto lo spettacolo. Il pubblico ha gustato molto il tip tap danzato dalla Magli dove era come sublimato il versatile carattere della tennista: un miscuglio di delicatezza e irruenza. Ma gli altri momenti tersicorei erano, forzatamente, troppo ripetitivi e molto lontani dalle pause «didascaliche» del parlato. Più che uno spettacolo compiuto quindi, un progetto in fase avanzata che ci si augura diventi più completo e definitivo. *Silvia Borromeo*

Il corpo dell'uomo fra segno e simbolo

Angelo Rovetta, *Teatro Immagini Spettacolo Problemi di critica*, Quaderni di Humanitas, Morcelliana Editrice, Brescia, 1989, pagg. 160, L. 16.000.

Il libro affronta in quattro saggi questioni e problemi dell'immagine, del teatro e della comunicazione partendo da un'acuta trattazione del corpo come sistema e fonte di simboli e di polivalenze ogni volta che si instaura una relazione.

L'autore, allievo dello scomparso Mario Apollonio e di Emo Marconi — al quale è dovuta l'affettuosa ed approfondita presentazione — utilizzando un approccio semiologico analizza l'evolversi dei segni e dei simboli che permettono di inserire il corpo umano nel sistema della cultura, il contesto nel linguaggio e nelle immagini e le sue funzioni nella produzione del significato, una rilettura del comico e del tragico nell'ambito della teoria dell'informazione e, in «Per una teoria della critica teatrale in situazione mass-mediale», già apparso nel n. 12 della rivista «Testo», Milano, 1986, una proposta per costruire la critica teatrale in modo meno soggettivo e gratuito. *Fabio Battistini*

Se l'uomo di teatro sfoglia il dizionario

Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1990, pagg. XII - 2164.

«Fast food», «burosauro», «telenovelistico» sono alcuni dei nuovi lemmi inseriti, a dispetto di qualche scandalizzato accademico della Crusca, nel nuovo *Dizionario della lingua italiana*.

Gian Carlo Oli nella consapevolezza che la lingua è in continua evoluzione, si è comportato con grande apertura nei confronti di forestierismi e neologismi, avvalendosi anche delle moderne tecnologie elettroniche e informatiche.

Ne risulta un'opera necessaria a tutti, anche all'uomo di teatro per rivalutare, in mezzo a tanta piattezza e banalità, la schiettezza e il potere della parola. *Claudia Cannella*

Talento e inquietudini della Ristori a Napoli

Il Teatro Mercadante, Electa, Napoli, 1990, pagg. 165-196.

Il volumetto è dedicato per intero all'incontro-scontro tra una celeberrima attrice di metà Ottocento, Adelaide Ristori, e una città dalla storia e dal destino inquieto, Napoli.

Attraverso cronache e documenti del tempo si fa riferimento alle tre tournées che la Ristori fece a Napoli (1857-1859-1862) al Teatro del Fondo negli anni complessi e contraddittori dell'unità d'Italia tra patriottismo, censura e primi atti di «camorra teatrale». Locandine, bozzetti e foto di scena completano la monografia. *Claudia Cannella*

Da Bragaglia a Lehmann passando per Firenze

Teatro archivio, n° 13, febbraio 1990, Bulzoni, Roma, 1990, pagg. 100, L. 15.000.

Il *Bollettino del civico museo biblioteca dell'attore del teatro di Genova* ci propone in questo numero di febbraio tre interessanti documenti.

Il primo, a cura di Andrea Mancini, riguarda il carteggio Bragaglia-d'Amico negli anni compresi tra il 1923 e il 1955, utile soprattutto per ripercorrere, tra polemiche e complimenti, le vicende del teatro durante gli anni del fascismo.

Giusti e i trent'anni dello Stabile catanese



Un palcoscenico dal cuore siciliano. Teatro Stabile di Catania, a cura di Filippo Arriva, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1989, pagg. 320, L. 120.000.

Con una presentazione del compianto Leonardo Sciascia è uscito nell'elegante e curatissima veste dell'Editore Maimone il volume celebrativo dei 30 anni di teatro dello Stabile catanese, dedicato a quell'infaticabile direttore che fu Mario Giusti.

Il volume, che raccoglie anche scritti di Gaetano Caponetto, Giuliano Consoli, Domenico Danzuso, Antonio Di Grado, Maurizio Giammusso, Fernando Gioviale, Guido Nicastro, Enzo e Sarah Zappulla, è stato curato con dedizione da Filippo Arriva.

Sfilano, raggruppate in dieci anni, le stagioni dello Stabile catanese e con esse le vicende di «una bellissima avventura — come dice Giusti — che cominciò la sera del 3 dicembre 1958 al Teatro Angelo Musco con *Malta di Capuana*»; la regia era di Accursio Di Leo, le scene e i costumi di Renato Guttuso, le musiche di Angelo Musco junior e la compagnia radunava attorno a Cinzia Abbenante i migliori attori siciliani da Rosina Anselmi a Michele Abruzzo, Umberto Spadaro, Turi Ferro, Rosolino Bua, Tuccio Musumeci, Franca Manetti, Maria Tolu, Fioretta Mari. Seguirono in quei primi anni, *Sua eccellenza, Lu cavalieri Pidagna* e *L'aria del continente* di Martoglio, *Caccia al lupo con La giara e I civitotti in pretura*, nella messa in scena di Anton Giulio Bragaglia, l'ultima interpretazione della grande Virginia Balthrieri in *Così è (se vi pare)* di Pirandello, *Liola* nell'interpretazione di Turi Ferro con Rosina Anselmi, Umberto Spadaro, Ida Carrara e Carla Calò, fino alla novità di Sciascia e Giancarlo Sbragia *Il giorno della civetta* il 16 aprile del 1963. Da pochi mesi l'Ente Teatro di Sicilia era stato costituito Teatro Stabile di Catania allineandosi a quello di Milano (1947), Bolzano (1950), Genova (1951) e Torino (1957).

La ricca iconografia sottolinea le proposte di ricerca e diffusione del repertorio siciliano, Pirandello in testa, da Rosso di San Secondo a Martoglio, da Verga a De Roberto, da Antonino Russo Giusti a Vitaliano Brancati, Beniamino Joppolo, Sciascia e Giuseppe Fava, al repertorio più propriamente europeo: Strindberg (*Il pellicano*), Dürrenmatt (*Il matrimonio del signor Mississipi*), Eliot (*Assassino nella cattedrale*), Lorca (*Yerma e Nozze di sangue*), Büchner (*La morte di Danton*), Čechov (*Zio Vania*) e Williams (*Zoo di vetro*). Al centro della vasta attività (le tournées internazionali di *Liola*) e *I vicerè* (il colossale ricavato dal romanzo di De Roberto), del *Berretto a sonagli* e di *Pipino il breve* di Tony Cucchiara e Renzo Barbera, anche due incendi (quello del Teatro Musco nel 1972 e del Delle Muse nel 1981) che anziché portare sconcerto hanno fatto aumentare gli sforzi e la fatica di continuare l'avventura dello Stabile; e poi, accanto alla folta schiera di attori siciliani, le partecipazioni di alcuni grandi interpreti della scena nazionale da Paola Borboni (*La vita che ti diedi* di Pirandello) a Salvo Randone (*Il piacere dell'onestà* e *Enrico IV* di Pirandello) a Tino Carraro (*Assassino nella cattedrale* di Eliot) a Gianni Santuccio (*Corruzione al palazzo di giustizia* di Betti) e Ave Ninchi, Elsa Vazzoler, Mario Scaccia. *Fabio Battistini*

Nel secondo Antonio Tacchi, attraverso la pubblicazione di due documenti dell'epoca, ci illustra la realtà teatrale fiorentina nei primi quindici anni dell'Ottocento e, in particolar modo, l'atteggiamento del potere politico toscano nei confronti di attori, impresari e accademie.

L'ultimo saggio infine riporta, per opera di Maria Grazia Bellone, alcune pagine di Rudolf Lehmann, apprezzato pittore nella Roma di Pio IX, dedicate all'attrice italiana Adelaide Ristori, di cui era fervente ammiratore, ma anche acuto critico. *Claudia Cannella*

Svoboda: grandezza del teatro povero

Josef Svoboda, *Architetture dell'immaginario*, Ubulibri, 1989, pagg. 112, L. 15.000

Ho conosciuto Svoboda circa vent'anni fa, in occasione di un *Macbeth* realizzato insieme a Tino Buazzelli. Mi spiegò il principio di simultaneità, e quindi della possibilità di mutare ininterrottamente le scene di uno spettacolo, fino alla moltiplicazione dei personaggi stessi.

Svoboda è ritornato a Milano come maestro, chiamato dalla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi, diretta da Renato Palazzi, ed ha tenuto una serie di lezioni, raccolte in volumi da Ubulibri che, oltre ad essere testimonianza delle qualità geniali di uno scenografo, possono considerarsi un vero e proprio materiale di studio per studenti, professionisti di teatro e per spettatori illuminati.

Svoboda ha tenuto nuove lezioni e si è soffermato sui molteplici aspetti del lavoro scenografico, ricorrendo ora a considerazioni generali ora a proprie esperienze di lavoro; ma teorizzando anche quelle concezioni che lo hanno reso famoso nel mondo e che riguardano la scenografia come «progetto», come linguaggio autonomo che deve, però, convivere con le esigenze della messinscena. Il lavoro di Svoboda ha spesso sfruttato le tecniche di proiezione ed in particolare quelle cinetiche, dato che la scenografia deve essere in grado di svilupparsi e muoversi in sincronia con la realizzazione scenica; ma non per questo ha escluso tecnologie diverse, poiché tutto deve essere in funzione dell'idea registica, oltre che della compagnia con cui si deve lavorare. Sono esemplari le pagine in cui Svoboda teorizza questi rapporti, specie quando considera il regista come un direttore d'orchestra e gli attori come gli strumenti capaci di dare musicalità al testo.

Svoboda è convinto che in teatro si potrà ricorrere anche all'olografia; nel suo studio di Praga ha già condotto esperimenti. Questa tendenza a rinnovarsi continuamente nasce anche da una precisa consapevolezza: quella della povertà del teatro, essendo «l'ultima manifattura del mondo», della inutilità delle grandi macchine sceniche, che nella pratica quotidiana sono spesso ingombranti, e della funzione della fantasia che, se alimentata da basi artigianali, riesce a liberare la scena da ogni ingombro e ad esaltarne la purezza. A.B.

I tormenti di un santo tra fede e desiderio

Gustave Flaubert, *La tentazione di sant'Antonio*, Einaudi 1990, pagg. 183, L. 16.000.

Messo in scena da Jean-Louis Barrault a Parigi negli anni '60, la *Tentazione di sant'Antonio*, venne riproposto nella collana «Scrittori tradotti da scrittori» con la versione di Agostino Richelmy. La storia di questo insolito testo teatrale, risale a un viaggio di Flaubert in Italia nel 1845: qui ha l'occasione di vedere appunto il quadro di Breugel, «La tentazione di sant'Antonio». Ne rimane talmente colpito che redige un primo abbozzo di questa opera teatrale. Ma sarà soltanto venticinque anni dopo, alla terza stesura, che Flaubert si riterrà pienamente soddisfatto. Antonio, eremita egiziano, è in preda alle ribellioni della carne e nella solitudine della sua capanna invoca da Dio la penitenza. Ma ecco apparire «l'ombra delle corna del Diavolo» nelle forme di una donna riccamente vestita che dichiara il suo amore e gli offre i suoi doni di nozze. Era la regina di Saba. Lo smarrimento di Antonio proviene dalla sua immaginazione che lo rende tenebroso e incapace di gioire, mentre la sua coscienza è offuscata da dubbi. Incontra poi eresiarchi, diverse divinità, Iside, Giunone, Minerva, Nettuno, che accrescono il suo tormento. «Di che si tratta?», si chiedeva Paul Valery, «Nientemeno che figurarsi ciò che si potrebbe definire la fisiologia della tentazione. La tentazione, è la condizione più evidente, più costante, più inattuabile di tutta la vita». Giovanna Sancristoforo

Goldoni a confronto con i suoi registi

VICO FAGGI



Ritorna, arricchito e aggiornato, il *Carlo Goldoni* di Siro Ferrone (Sansoni) che, rispetto alla prima edizione del 1975, comincia con l'introdurre un sottotitolo che suona «Vita, opere, critica, messinscena»: esatta puntualizzazione di quel che è il contenuto dell'opera, la quale passa dalle notizie biografiche (peraltro ben intrecciate con i fatti storici e culturali) alla discussione dei problemi critici, delle interpretazioni che si sono succedute, delle realizzazioni sceniche moderne; per concludere con una esauriente bibliografia ragionata. Ci capitò di scrivere, a commento della prima edizione, che Ferrone aveva avuto, tra l'altro, il merito di includere, fra i contributi critici che hanno arricchito la nostra conoscenza dell'arte goldoniana, quello offerto dai registi, e precisamente da Visconti, Strehler e Squarzina. Furono loro, in effetti, a gettare viva luce, dalle tavole del palcoscenico, su certe essenziali caratteristiche dei testi in materia di realismo, corallità, ideologia.

La nuova edizione sviluppa questo filone e aggiunge i nomi di Giorgio De Lullo, Mario Missiroli, Giancarlo Cobelli e Patroni Griffi, non senza indicare, in forma abbreviata ma precisa, le qualità specifiche di ciascun apporto. Di Missiroli, per esempio, si nota la «linea stilistica antistrehleriana», che fa del Settecento «un quadro sporco e cialtrone, leggendo i personaggi goldoniani avendo «Freud e Marx alla mano» (sono sue parole), mostrando in loro il preludio di una miseria borghese contemporanea». Un cenno particolare viene riservato, a giusta ragione, al lavoro di Luca Ronconi su *La serva amorosa*, di cui fu interprete la Guarnieri. E si arriva, giustificatamente, alla constatazione finale di quanto utile sia «un esercizio critico che tenga conto, in autonomia o anche in contraddizione con la pratica registica, delle concrete verifiche del palcoscenico».

Non vorremmo indurre il lettore all'erronea opinione che il libro si risolva in una rassegna degli spettacoli recenti. Non scambiamo la parte con il tutto. Ferrone affronta la materia goldoniana nella pienezza della sua problematicità, quale si è andata svolgendo, e arricchendo, nel processo storico-critico. C'è nell'autore la consapevolezza della storicità (vale a dire della contingenza, della relatività) di ciascun approccio, ma anche la coscienza della perdurante validità di certe acquisizioni che possono venir integrate e corrette ma non cancellate. Svolgimento storico, dunque; ma questo non esclude l'esame analitico, puntuale, di opere determinate. È qui che le ipotesi di lavoro possono venir verificate. Prendiamo, a titolo di campione, le pagine che Ferrone dedica alla *Putta onorata*, dove si parte dalla constatazione delle valenze scenografiche («le didascalie si fanno dettagliate e insistite»), in cui si manifesta l'accresciuta pressione del *Mondo* sul *Teatro*, e si perviene alla gravidanza (morale, sociale) dei personaggi. Nella sua «semplicità» Bettina è opposta ai personaggi nobiliari, che scivolano verso la condizione di avventurieri; e Pantalone, meno che mai maschera, acquista una dimensione che è insieme psicologico e sociologico, inserendosi tra il mondo nobile e quello del basso popolo.

Anche quando l'esame è succintamente condotto — nella misura, mettiamo, di una pagina — Ferrone riesce a cogliere, dell'opera, i tratti salienti (struttura, ritmo, linguaggio); e si veda la sua lettura del *Campielo*; o quella, peraltro più diffusa, del tritico formato da *I Rusteghi*, *Casa nova*, *Slor Todero Brontolon*; o quella delle *Baruffe chiozzotte*. Ad *Una delle ultime sere di carnevale* vien riferita mezza pagina scarsa, peraltro con un giudizio sintetico che val la pena di citare per esteso: «Ritmo festoso, caratteri e scene variopinte, serena vitalità si susseguono come un fuoco d'artificio, di energia mimica e verbale, svuotata di quel leggero spessore che era invece garantito dai caratteri essenziali delle *Baruffe*. Qui il velo soggettivo è accentuato dal saluto del poeta emigrante; non più lucida registrazione del mondo, ma una rara, eccitata malinconia». Parole calzanti che ci rimandano alla famosa regia squarziniana, non a quella recentissima di Scaparro. □

Nella foto di questa pagina, Gianrico Tedeschi e Ave Ninchi ne «La famiglia dell'antiquario» di Carlo Goldoni per la regia di Orazio Costa.

Sogno d'amore e realtà di morte nell'antica Sicilia

Antonino Cremona, *Sogno di Aldonza*, Edizioni dell'Ariete, Siracusa 1989, pagg. 77, L. 10.000.

Nella Sicilia tardo medievale le guerre, la lontananza e la calunnia distruggono l'armonia di un sogno d'amore, forse proprio per questo irreali, che si infrange con la stessa rapidità di un risveglio. Aldonza Santapau, bellissima e dignitosa creatura passata attraverso la tradizione stilnovista, è sposa innamorata e ricambiata di Antonio Piero Barresi, barone di Militello. La calunnia dei cognati e l'ambigua posizione di Segreto trascinano il marito, folle di gelosia, ad una realtà angusta, la cui unica via d'uscita è il delitto.

Aldonza e Segreto vengono uccisi ma i sogni, questa volta di minaccioso presentimento, continuano nelle parole del canto funebre della vecchia madre. *Claudia Cannella*

Un testo dimenticato di Luigi Pirandello

AA.VV., *Il castello di Elsinore*, anno III, n. 7, giugno 1990, Rosenberg e Sellier Editori, Torino 1990, pagg. 121, L. 18.000.

Per la sezione *Saggi* continuano, anche in questo numero della rivista, gli studi in ambito pirandelliano con uno scritto di Roberto Alongo su una *pièce* spesso dimenticata e raramente studiata dai critici, *L'innesto*, e con uno studio da parte di Paola Daniela Giovannelli sui segni del linguaggio e del corpo nella poetica di Pirandello.

Nella sezione *Materiali Della Palma*, Bacci, Quaglia e Fadini riaprono il discorso sul teatro di ricerca proponendolo, con bilanci e prospettive, come nuova istituzionalità rispetto al teatro «classico».

E infine, per *Spettacoli* riallacciandosi ai temi di cui sopra, Tognolini, Guccini e Baliani analizzano l'esperienza di ricerca e di sperimentazione condotta con *Dura Madre Mediterranea* dal Gruppo Teatro Settimo, iniziata prima a Montalcino nel luglio 1989 e poi a Castel di Drena. *Claudia Cannella*

La Vienna di Schnitzler tra fermenti e decadenza

Arthur Schnitzler, *Ore vive*, Oscar Mondadori, Milano, 1990, pagg. 95, L. 9.000.

Tra il 1900 e il 1901, quando il commediografo viennese concepisce e scrive il ciclo *Ore vive* (composto dagli atti unici *La donna col pugnale*, *Le ultime maschere*, *Letteratura*) le discussioni e le polemiche incentrate sul tema della decadenza infuriavano nell'Europa letteraria e teatrale. La pubblicazione, a cura di Giuseppe Farese, di questi testi ci fa riflettere, osserva il curatore, «sulla capacità di Schnitzler di registrare i molteplici fermenti che animavano la grande Vienna, una capacità organica del suo agire poetico, che era già maturata nel 1900 e si palesava, parallelamente al teatro, anche nel genere in cui egli sarà maestro: la narrativa». Con grande acume analitico in questi tre atti unici che rappresentano alcuni spaccati di situazioni che si svolgono lungo intensi dialoghi, Schnitzler formula, come egli stesso afferma, l'intento dello scrittore di teatro: «Egli è lo specchio continuo del mondo, e resta tale anche se lo specchio di tanto in tanto si offusca fino a diventare opaco». *Giancarlo Ricci*

Per vivere il teatro in scena e fuori scena

Massimo Scaglione, *Dizionario del Teatro*, Editrice Elle Di Ci, 237 pagine.

Massimo Scaglione, che si occupa da anni di teatro come regista e autore operante a Torino, pubblica un utile *Dizionario del Teatro*, che si inserisce in forma originale nell'attuale piccolo boom

Bertani: sulla scena il primato della parola

ANDREA BISICCHIA

ODOARDO BERTANI, *Parola di teatro*, Garzanti, Milano, 1990, pagg. 208, L. 25.000.

Esiste tra la critica militante e la critica accademica una specie di iato, una frattura che nasce da strane gelosie o da non chiarite incomprensioni. Eppure l'una non può fare a meno dell'altra, essendo il critico, oltre che l'interprete di un avvenimento teatrale anche il testimone, mentre l'accademico diventa l'esegista del testo e, a volte, della sua interpretazione scenica. Esistono poi dei critici che riescono a far convivere l'attività del recensore con quella del saggista ed altri che sono anche accademici.

Odoardo Bertani, unanimemente considerato un critico-saggista, riesce a far convivere la conoscenza approfondita del testo con l'analisi della sua messinscena ed appartiene a quegli esegisti, che nel tempo daranno un contributo fondamentale alla storia del teatro.

Il volume pubblicato dall'editore Garzanti: *Parola di teatro* non è una raccolta di recensioni, bensì di saggi che non nascono da ricerche bibliografiche-erudite, ma da una lettura personale del testo, attenta a tutti quei segnali linguistici che hanno come punto di riferimento il palcoscenico. Così i saggi di Bertani diventano utili anche per l'attore, per il regista o per quel lettore che non frequenta il teatro in maniera distratta. Il fascino del volume, come osserva Agostino Lombardo, che ha scritto la prefazione, e la sua originalità critica, consiste proprio nel suo essere come «la punta di un iceberg», ovvero come il risultato di una conoscenza e di una «memoria che si appoggia ad una assai vasta cultura letteraria, le cui "fonti" primarie sono tutte dirette». I saggi potrebbero avere come filo conduttore il tragico, in particolare modo quelli che vanno da Shakespeare a Valle Inclan da Lessing a D'Annunzio a Testori; ma risultano alquanto illuminanti quelli su Molière, Goldoni, Eduardo De Filippo e soprattutto Pirandello, di cui Bertani analizza tutte le messinscene italiane dal 1937 al 1986, mantenendo sempre vivo il rapporto dialettico che si instaura tra il critico e le rappresentazioni, un rapporto che diventa approfondimento, che fa convivere la lingua del testo con quella della trasposizione scenica, quando le fantasie del poeta si incontrano o scontrano con quelle del regista o degli interpreti. I testi raccolti non sono recensioni, ma studi letti o pubblicati in occasione di convegni nazionali ed internazionali; sono, a volte, contributi all'esegesi scenica, come: *Il tempo in Otello* o *Nei dintorni di Desdemona*, la cui morte è letta dall'illustre critico, come la fine di una civiltà, quella del padre o quella del marito; mentre per lei non può esserci più un posto nel mondo, «se non una coltre di silenzio».

Accanto ai contributi in proprio ci sono le letture delle messinscene; così l'ottica critica si sposta verso la linea shakesperiana di Strehler, verso i suoi Goldoni o quelli di Visconti o di Squarzina, quasi alla ricerca di una rifondazione del genio veneziano.

Bertani, ha dedicato al teatro oltre quarant'anni e nelle sue pagine si sentono tutti, quarant'anni onorati, dato che, come osserva lui stesso, «l'onore del teatro sta nella parola» o nell'ereditarne la dignità. In teatro, contrariamente a quanto si possa credere, esiste la fedeltà; Bertani lo sa da un pezzo perché lo sente come un bene dell'anima, come il luogo del confronto, della confessione, della preghiera, perché essere in teatro è come trovarsi in una chiesa. □

della manualistica della creatività.

Testi per aspiranti sceneggiatori o potenziali narratori cominciano ad essere pubblicati anche in Italia: il mercato anglosassone ne aveva sempre sfornati a decine. Interessante notare che gli autori di questa manualistica, relativamente nuova per il nostro mercato, sono italiani e ricorrono raramente all'imitazione della metodologia statunitense. Scaglione, per esempio, ha una grande esperienza didattica, e trasferisce puntualmente in questo Dizionario «per vivere il teatro in scena e fuori scena», come recita il sottotitolo. *F.C.*

Dopo l'Epifania afrodisiaca ecco scoprire la Grande Guerra

Frank Wedekind, *Epiphania Aphrodisiaca*, Reverdito Editore, Gardolo di Torino, 1989, pagg. 329, L. 28.000.

In *Re Nicolò* del 1911 (anche se la prima redazione risale al 1902), Wedekind mostra sul palcoscenico di un teatro di piazza una fanciulla travestita da ragazzo che si esibisce accanto al padre. Il suo nome è Alma, cioè Anima. Nel 1912, nel *Castello Wetterstein*, incontriamo un'altra Alma. Si chiama Effie e, come la principessa di *Re Nicolò* insegue il fantasma del padre attraverso la mostruosa reincarnazione di Tschamper, l'uomo gigantesco che viene dalle Americhe. Questi due drammi, come afferma il curatore Enrico Groppali nell'interessante saggio posto in appendice (*Wedekind: la sarcastica appropriazione di un'illusoria epiphania afrodisiaca*), formano quasi un dittico: «la regia illusoria diventa teatro e tempio, circo e lupanare mentre il personaggio femminile diventa doppio e si riassume in un'insaziabile *Epiphania Aphrodisiaca* (come uno dei suoi amanti ribattezza Affie): un'immagine di immolazione e d'orgasmo che annuncia la deflagrazione della Grande Guerra». *G.S.*



SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI

VIALE DELLA LETTERATURA, 30 - 00144 ROMA (EUR)

Tel. (06) 59901 - Telegr. AUTORI ROMA - Telex 611423 - FAX (06) 5923351-5915018

La SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI, fondata a Milano nel 1882, e trasferita a Roma nel 1926, è un ente associativo, cui aderiscono volontariamente autori, editori ed altri titolari (in via originaria o derivata) di diritti di autore allo scopo di ottenere la tutela giuridica ed economica delle opere letterarie, drammatiche, musicali, cinematografiche, pittoriche, radiofoniche, televisive, ecc. e cioè di tutte le opere d'arte dell'ingegno.

La S.I.A.E., pertanto, svolge essenzialmente un ruolo di intermediazione nel campo dell'utilizzazione delle opere d'arte, amministrandolo sulla base di un rapporto di mandato; ovviamente proteggendo gli interessi materiali e morali dei suoi associati, sia in Italia che all'estero, la S.I.A.E. contribuisce a promuovere il progresso culturale del Paese nonché a diffondere il patrimonio letterario ed artistico italiano.

La protezione del diritto di autore si concretizza e viene esercitata per effettuare:

- a) la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze ed autorizzazione per l'utilizzazione economica di opere tutelate;
- b) la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni;
- c) la ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto.

Di grande importanza tra le ultime iniziative S.I.A.E. a favore della cultura le «Giornate europee del diritto d'autore», inserite tra le 15 manifestazioni ufficiali del Governo italiano nel semestre di Presidenza CEE. A Roma, nei primi giorni di ottobre '90 si sono riuniti presso la Sede della S.I.A.E., i rappresentanti delle Società di Autori dei dodici Paesi della CEE contribuendo ad un rilancio di tutta la politica di tutela del diritto d'autore, come testimoniano le risoluzioni finali consegnate ai rappresentanti del Governo italiano e della Comunità Economica Europea. Tali risoluzioni acquistano un significato d'eccezione in vista delle nuove Direttive che quest'ultima si appresta ad adottare, recependo in tal modo il principio che l'opera dell'ingegno deve essere tutelata come tale e non solo come merce e riconoscendo al diritto d'autore uno status giuridico proprio.

La S.I.A.E. svolge inoltre fin dal 1970 una capillare opera di lotta alla pirateria in collaborazione con le forze dell'ordine, in difesa dei diritti degli autori.

La legge n. 633 del 22 aprile 1941 per la protezione del diritto d'autore definisce la S.I.A.E. un ente di diritto pubblico; la dottrina e la giurisprudenza hanno confermato tale definizione e sono attualmente concordi nel ritenere la Società un ente pubblico economico. Come tale la S.I.A.E. è soggetta alla vigilanza della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ma non beneficia di contributi o sovvenzioni statali ed è soggetta alla imposizione prevista dalla legge, come qualsiasi altro operatore.

Gli associati (che attualmente sono circa 48.000) si distinguono in iscritti (ordinari e straordinari) e soci.

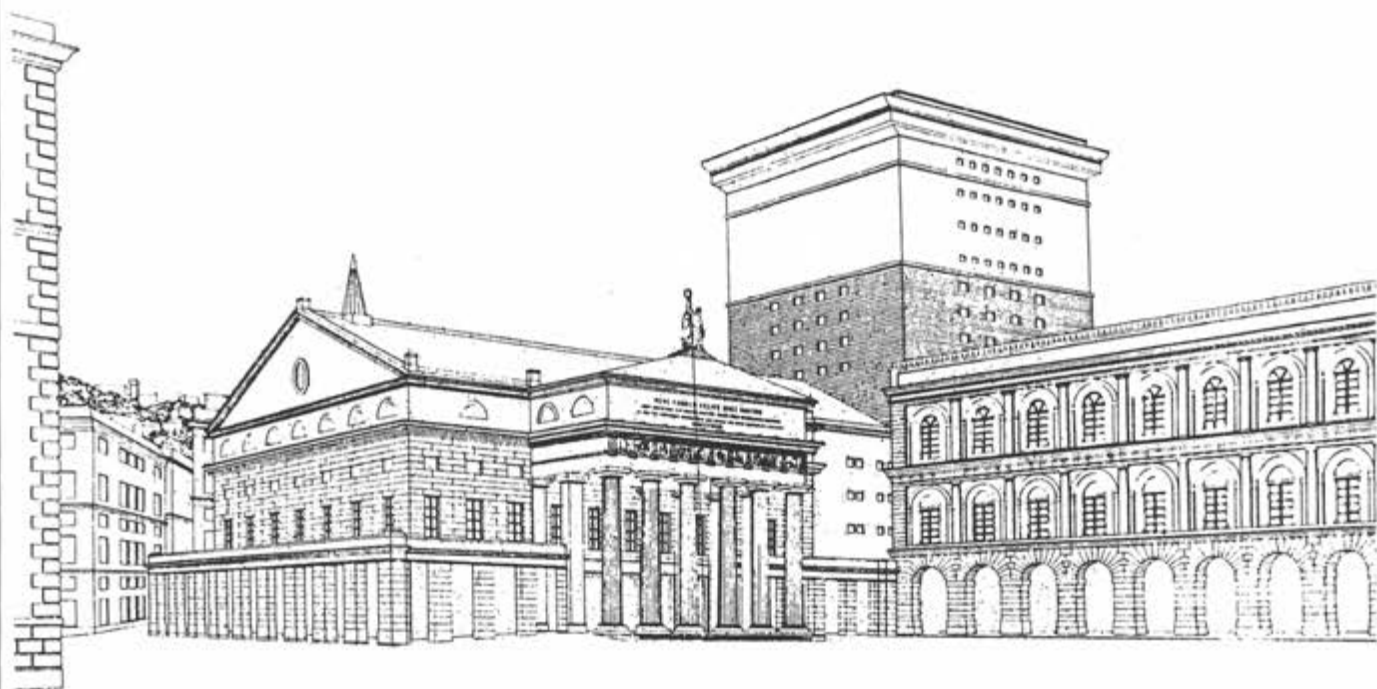
Possono essere ammesse, in qualità di iscritti ordinari, le persone fisiche o giuridiche italiane che siano titolari, in via originaria o derivata, di diritti di autore o diritti connessi.

I cittadini degli Stati membri della CEE sono equiparati ai cittadini italiani. Possono invece essere ammesse, in qualità di iscritti straordinari, le persone fisiche o giuridiche straniere titolari di diritto di autore.

In Italia la Società si giova di circa 830 Agenzie e di 47 Filiali coordinate da 14 Sedi regionali; all'estero è collegata con oltre 100 Società di Autori straniere di cinque continenti mediante contratti di reciprocità per cui ciascuna società gestisce, nel proprio ambito territoriale, anche il repertorio dell'altra società di cui ha la rappresentanza.

La S.I.A.E. cura numerose pubblicazioni di carattere giuridico, economico e sociale tra le quali vanno segnalate: «Il Diritto di Autore» e «Lo Spettacolo» (riviste trimestrali), «Teatro in Italia», pubblicato annualmente, il «Bollettino della S.I.A.E.» (bimestrale) e «Lo Spettacolo in Italia» edito sin dall'anno 1936 con i dati statistici relativi a tutte le manifestazioni di spettacolo e di sport che hanno luogo in Italia.

Fin dal 1932 la S.I.A.E. ha istituito e aperto al pubblico la Biblioteca e la Raccolta teatrale del Burcardo, ospitate nell'omonimo Palazzetto tardoquattrocentesco, in Via del Sudario, 44 a Roma.



TEATRO COMUNALE CARLO FELICE - GENOVA

 **destro** S.p.A.

*Un altro grande teatro sarà realizzato con poltrone di nostra produzione.
Un altro grande pubblico ne potrà apprezzare il comfort e l'eleganza*



Destro Engineering s.r.l.

*La stessa eleganza e le più moderne tecnologie negli arredi e nelle
attrezzature di scena.*

Via M. Polo, 11 - 35020 Albignasego (PD) - Tel. 049/680700 (4 linee ric. aut.) - Fax 049/680064 - Telex 430027 DESTRO I

PRESTITI?

ATTENZIONE IN CHE MANI FINITE.



QUANDO VI SERVE UN PRESTITO NON CHIEDETELO A CHIUNQUE.

Volete comprare un'auto nuova, arredare un appartamento, fare un viaggio indimenticabile, realizzare un sogno, concedervi un colpo di vita?

Fate bene. È giusto non rimandare a domani le cose che potete godervi molto meglio oggi.

Ed è normale, quindi, servirsi di un prestito. In questo caso, non dovete stupirvi se troverete molti che hanno interesse a proporvelo.

Non è sempre detto però che sia nel vostro interesse.

Accettate un consiglio: non accettate un prestito da chiunque.

Oggi per voi c'è Personalfido. Non un prestito qualunque, ma il vostro prestito personale della Banca CRT. È direttamente proporzionale al reddito familiare e quindi può anche raggiungere cifre considerevoli, senza limiti prefissati.

Personalfido costa meno. È semplice da ottenere. È facile da restituire. E voi siete tranquilli, perché dietro Personalfido non ci sono rischi. C'è invece tutta la serietà, e la tranquillità, che solo una grande banca come la Banca CRT può garantirvi.

PERSONALFIDO ■ BANCA CRT

Cassa
di Risparmio
di Torino

IL PRESTITO BANCARIO

COMUNE DI MILANO
PROVINCIA DI MILANO
REGIONE LOMBARDIA

MINISTERO DEL TURISMO
E DELLO SPETTACOLO

TEATRO, GOVERNO E AUTOGOVERNO

Convegno a cura di Giuseppe Di Leva e Franco Quadri

Milano 11 marzo 1991 - ore 9.30
Teatro Nuovo - Piazza San Babila, 37

Interverranno:

Carlo Maria Badini, Giorgio Barberio Corsetti, Pippo Baudo, Omar Calabrese, Massimo Castri, Sisto Dalla Palma, Luca De Filippo, Ottaviano Del Turco, Giuseppe Di Leva, Giorgio Gaber, Vittorio Gassman, Renzo Giacchieri, Gabriele Lavia, Luigi Mattucci, Franco Quadri, Carmelo Rocca, Luca Ronconi, Maurizio Scaparro, Giorgio Strehler, Renzo Tian, Federico Tiezzi, Ugo Volli.

Interventi scritti:

Mario Abis, Odoardo Bertani, Paolo Cacchioli, Sergio Colomba, Bruno D'Alessandro, Gabriele Ferraboschi, Maria Grazia Gregori, Corrado Guerzoni, Franco Monteleone, Renato Palazzi, Antonello Pischedda, Oliviero Ponte Di Pino, Ugo Ronfani, Virgilio Sieni.

Presenzierà Paolo Pillitteri, Sindaco di Milano.

Conclusioni di Carlo Tognoli, Ministro del Turismo e dello Spettacolo.

Segreteria organizzativa
I.C.I. - viale Gorizia, 22 - 20144 MILANO
Tel. 8379813 Fax. 89404192