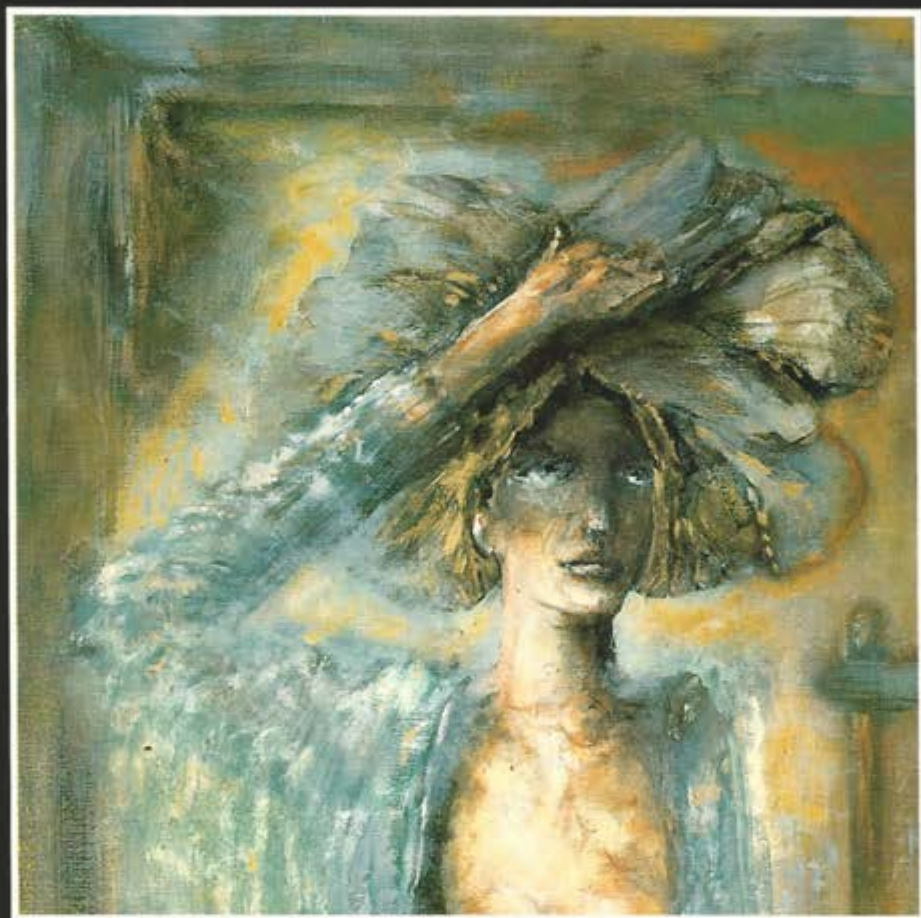


HY

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



1994: ANNO NUOVO TEATRO NUOVO?

PRESENTAZIONI E RECENSIONI DI TUTTE LE NOVITÀ ITALIANE
E SULLE SCENE DI PARIGI, BERLINO, LONDRA, VIENNA, LUBIANA

RITRATTO DI UN REGISTA RUSSO IN ASCESA: LEV DODIN

SEDICI PAGINE DEDICATE AI PROBLEMI
DELLA NOSTRA SCENA MERIDIONALE

RASSEGNE GOLDONIANE NELLA CAPITALE E A VENEZIA

ASPETTI DELLA DRAMMATURGIA AL FEMMINILE: RILETTURA
DI NATALIA GINZBURG, UNO SPETTACOLO PER SIMONE WEIL

TESTI: *UOMINI SENZA DONNE*, DI ANGELO LONGONI -
STANZE, VERSI PER UN BALLETO DI MAURA DEL SERRA

CRONACHE DEI PREMI VALLECORSI E PISTOIA - AD ADRIANA ASTI IL DUSE 1993 -
PROFILO: MONI OVADIA - LE ATTIVITÀ DEGLI SCRITTORI E DEI CRITICI DI TEATRO

Alberti - Arcelloni - Avirovic - Barbagallo - Battistini - Beretta - Bisicchia - Boggio - Caleffi - Calendoli - Cannella - Carraroli - Caserta - Caveggio - Ceravolo - Ceriani - Danzuso - Della Porta - Facchinelli - Finzi - Franchi - Garnerò - Gasparetti - Giannachi - Grieco - Grossi - Gualandri - Gunnella - Lucchesini - Marré - Mellilli - Messina - Negri - Nigro - Ottolenghi - Palumbo - Pampinella - Paniccia - Pizzuto - Pulvirenti - Puppa - Quattrini - Rigotti - Ronfani - Rosati - Rose - Russo - Sbisà - Serafini - Sicignano - Sirano - Von Haecke

RICORDI

RICORDI

per ascoltare
Rossini



RFCD 2001 (2 CD)



RFCD 2002 (2 CD)



RFCD 2003 (2 CD)



RFCD 2008 (3 CD)



RFCD 2011 (3 CD)



RFCD 2012 (1 CD)

NOVITÀ

RFCD 2018 (3 CD)



EDIZIONI CRITICHE

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

HYSTRIO

Editore:

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

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Fabio Battistini, Teresita Beretta, Giovanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:

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

Design:

Egidio Bonfante

Collaboratori:

Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Daniela Ardini, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Angela Barbagallo, Marco Bernardi, Odoardo Bertani, Andrea Bisicchia, Maricla Boggio, Furio Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Roberto Canziani, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Valeria Carraroli, Ezio Maria Caserta, Mirella Cavaglia, Anna Ceravolo, Giampaolo Chianelli, Ivo Chiesa, Maura Chinazzi, Anna Cremonini, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Maura Del Serra, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Claudio Facchinelli, Vico Faggi, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Eva Franchi, Franco Garnero, Sandro M. Gasparetti, Armand Gatti, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Cristina Gualandri, Mario Guidotti, Furio Guzzella, Paolo Guzzi, Ginette Herry, Marco Lamberti, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giuseppe Liotta, Piero Loto, Mario Luzi, Michel Malfesoli, Gianni Manzella, Franco Manzoni, Anna Luisa Marré, Silvia Mastagni, Antonella Melilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Morandini, Nilo Negri, Valeria Ottolenghi, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Angelo Pizzuto, Paolo Emilio Poesio, Mario Prossperi, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Aggeo Savioli, Giorgio Serafini, Laura Sicignano, Ubaldo Soddu, Francesco Tei, Luigi Testaferri, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Cristina Ventrucci, Lucio Villari, Karin Wackers, Ettore Zocoro

Dall'estero:

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

Direzione, Redazione e Pubblicità:

 Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice - Via Creta, 56 - 25124 Brescia - Tel. 030/220261

Distribuzione:

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

Abbonamenti:

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

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

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

EDITORIALE - Anno nuovo Teatro nuovo?	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - Strategia anticrisi al Teatro Settimo - Convegno Idi: per un ministero della Cultura - <i>Franco Garnero, Valeria Paniccia</i>	3
GOLDONI - La rassegna goldoniana dell'Eta a Roma e quella di Venezia - Tutto Goldoni ristampato in dieci anni - Tutto Goldoni in dieci voci - Visite guidate nei testi di Goldoni - <i>Antonella Melilli, Carmelo Alberti, Paolo Puppa, Ugo Ronfani</i>	5
TEATRO STORIA - Verri, Goldoni e Lessing o unità dell'Illuminismo - <i>Claudio Beretta</i>	14
SCENA SUD - Impegni per il futuro - Rinnovare le strutture - Un napoletano inquieto: Giovan Battista Della Porta - Nini Tirabuscio, l'ultima sciantosa (intervista a Dalia Frediani) - I nuovi spettacoli nel Sud - Sicilia antica al Teatro Lelio di Palermo - <i>Tato Russo, Giuseppe Grieco, Anna Della Porta, Ugo Ronfani, Carlo Rosati, Ugo Sbisà, Giovanni Sirano, Angela Barbagallo</i>	21
TEATRO AL FEMMINILE - Natalia Ginzburg o la tragica ovvietà del quotidiano - Una proposta scenica per Simone Weil - <i>Maricla Boggio, Cristina Gualandri</i>	37
LETTERA DA ROMA - <i>Giovanni Calendoli</i>	40
I MAESTRI - Lev Dodin, erede di Stanislavskij - <i>Roberta Arcelloni</i>	42
TEATROMONDO - Parigi: il comico Bedos é <i>Arturo Ui</i> - Berlino: Müller al Berliner Ensemble - Londra: spettacolarità contro la crisi - Vienna: Nestroy, o la risata metafisica - Lubiana: il Teatro fa sul serio - <i>Roberta Arcelloni, Giulia Ceriani, Alessandro Nigro, Gabriella Giannachi, Grazia Pulvirenti, Valeria Carraroli</i>	44
DANZA - Gli anni del disincanto - <i>Domenico Rigotti</i>	51
EXIT - La scomparsa di Vittorio Mezzogiorno: si è spezzato l'arco magico di Arjuna - <i>Ugo Ronfani</i>	53
HUMOUR - Foyer - <i>Fabrizio Caleffi</i>	54
CRONACHE - Un libro su Gassman lettore di Dante - Scrivono col corpo gli attori di Ronconi - Le attività dei critici di Teatro e degli autori drammatici - <i>Maurizio Giammusso, Eliana Quattrini</i>	56
BIBLIOTECA - Schede librarie	59
CRITICHE - Tutte le novità e le riprese della stagione	64
I PREMI - Festa per il Vallecorsi alla Breda di Pistoia - Storia di un premio nato dalla passione di un dilettante - A Ernesto Calindri il Premio Pistoia - Adriana Asti Premio Duse - <i>Eva Franchi, Nilo Negri, Ugo Ronfani, Fabio Battistini</i>	84
LABORATORIO - La traduzione in scena: convegno a Trieste - <i>Ljiljana Avirovic</i>	96
RITRATTO - Con Moni Ovadia l'ebreo ride della sua sorte - <i>Valeria Ottolenghi</i>	101
TESTI - <i>Stanze</i> , versi per un balletto di Maura Del Serra (con una nota di Misha von Haecke) - <i>Uomini senza donne</i> , di Angelo Longoni	102
IN COPERTINA - <i>Danzatrici in riposo</i> (particolare), di Sergio Vacchi, olio 200 x 200, 1983	

ANNO NUOVO TEATRO NUOVO?

Finché c'è morte c'è speranza, diceva il principe Fabrizio nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Siccome di morte del teatro tanto si parla, speriamo. Fin dal tempo degli Zanni, del resto, il teatro è stato un allegro moribondo che sperava. Lasciamo dunque che i pessimisti parafrasino il Foscolo (*Anche la speme, ultima dea, fugge... il teatro*): e speriamo.

Anno nuovo teatro nuovo: forse e nonostante tutto. A patto, naturalmente, che il quadro generale della società italiana cambi in profondità, nelle istituzioni e nella politica, nella cultura e nel costume. La speranza (che è – diceva Aristotele, citato da Diogene Laerzio – un sogno fatto da svegli: ma non è il teatro il reame dei sogni?) comincia qui, nel territorio utopico di una catarsi nazionale che non potrà verificarsi – qui è l'utopia... – prima nelle coscienze individuali. Inutile illudersi, non ci sarà un teatro nuovo senza una società nuova: la rigenerazione teatrale comincerà non dai regolamenti e dalle strutture ma dalla parola teatrale stessa, da quei testi «per il tempo presente» che non ci sono o, se ci sono, vengono boicottati dai faccendieri della scena.

Ciò non ci impedisce di auspicare – ragionevolmente, perché è vicina una scadenza elettorale della massima importanza, il cui esito dipende da tutti noi – che si verifichino nel '94 alcuni presupposti favorevoli, anzi necessari: il rifiuto, definitivo, di un sistema teatrale assistito, parassitario, inerte e in definitiva corrotto in base al quale lo scadimento della qualità è stata inversamente proporzionale all'entità delle sovvenzioni; la sostituzione, di conseguenza, degli immarcescibili oligarchi del management e della burocrazia dello Spettacolo con energie – anzi competenze – poco o punto compromesse; l'istituzione, in sede ri-Costituente, di quel ministero della Cultura che riesca a cacciare o tenere meglio a bada i mercanti dal tempio dell'Arte del Teatro; e una legge quadro che metta un po' di ordine (la parola *ordine*, sia chiaro, non ci fa paura) in quel lunapark ch'è diventato il reame di Talia.

Teatro nuovo o, per essere realisti, che comincia a rinnovarsi se, partendo da un soprassalto nazionale ch'è la grande scommessa del 1994, si attueranno le sopraindicate premesse, sul quale vorremmo impegnati il parlamento e il governo che usciranno dalle elezioni. Se le cose si muoveranno in queste direzioni; se lo scomposto, arrogante, indecente agitarsi dei protagonisti del dissesto teatrale non bloccherà le forze del

rinnovamento (il che è tutto da dimostrare), allora sarà lecito, sì, nutrire alcune circostanziate, concrete speranze. Speranza che finisca la squallida provvisorietà delle circolari per la Prosa che hanno alimentato pratiche paternalistiche, ingiustizie distributive, privilegi da Bassa Repubblica. Speranza che la si finisca con gli automatismi insulsi, quando non perversi, delle erogazioni verticalistiche, inerti, incontrollabili del Fus. Speranza che nei centri decisionali abbiano finalmente più voce in capitolo gli «operai dell'arte teatrale» – registi attori e tecnici ma, soprattutto, drammaturghi – e meno i rappresentanti degli interessi corporativi e sottocorporativi della fabbrica del teatro. Che si cominci a fare ordine, mentre si legifera, sulle attribuzioni e sui compiti del governo e delle Regioni in materia di teatro, a evitare gli orrori e gli sprechi di questi anni. E per «liberare» il mercato teatrale dai ceppi dell'assistenzialismo, affinché nel settore privato agisca finalmente una sana, selettiva concorrenza (sarà inutile prendere le difese dei «cadaveri che camminano») e in quello pubblico la si finisca di rivendicare inammissibili posizioni di rendita. Di conseguenza, porre una buona volta la questione dei Teatri Stabili – quelli di Milano e di Roma anzitutto – per ricreare poli forti e attivi, per tagliare i rami secchi, per ridisegnare i bacini di utenza; e per vitalizzare teatri municipali e locali (magari aperti alla drammaturgia nazionale contemporanea) al posto di organismi pletorici.

La lista degli *auspici* s'allunga, compone una «carta» del buongoverno teatrale: il ricambio di un pubblico addormentato dal sistema degli abbonamenti e la conquista dei giovani, le questioni del Teatro Nazionale e di quello dei dialetti, la rifondazione delle strutture nel Sud, l'inserimento degli eventi teatrali nel più ampio contesto di spazi culturali polivalenti, la riforma delle istituzioni teatrali, come l'Eta, appiattitesi nel precedente sistema, l'uso dei media con e per il teatro; insomma una strategia culturale d'insieme, finalmente immaginata dagli intellettuali e dagli artisti e non più dai burocrati e dai mestieranti.

Ognuno al proprio posto di responsabilità, per la graduale attuazione di questi punti del programma. Sappiamo che la speranza è buona per la prima colazione e pessima per la cena, come diceva Bacone. Per questo, per non arrivare delusi alla fine del '94, noi continueremo a parlare, qui, della non rinviabile rifondazione del teatro.

GABRIELE VACIS SUL FUTURO DEL TEATRO SETTIMO

ANDIAMO CONTROCORRENTE LA CRISI NON CI SPAVENTA

Gli obiettivi del Laboratorio dopo i recenti successi: consorzarsi, conquistare nuovo pubblico, spezzare l'isolamento delle «avanguardie sterili».

FRANCO GARNERO

Il re è nudo. Da qualche tempo il centro teatrale piemontese più attivo e di maggiore forza propulsiva non abita più in piazza San Carlo, nel centro di Torino, dove convergono cospicui fondi pubblici e lavorano le grandi firme della prosa nazionale. Si è spostato, prima impercettibilmente e poi in modo sempre più evidente, una decina di chilometri più a nord, oltre la Stura, nel comune-dormitorio dove opera il Laboratorio Teatro Settimo.

Quest'anno la differenza si è fatta più marcata. L'impervio classico goldoniano della *Villeggiatura*, in versione integrale, presentato al Teatro Alfieri a incasso, ha avuto una media di oltre 700 spettatori a sera per tre serate e, poche settimane dopo, una ripresa, rielaborata, di uno spettacolo dell'85, *Affinità elettive* da Goethe, ha fatto, sempre a incasso, il tutto esaurito per cinque sere al Carignano, ripetendo quei successi che, negli ultimi anni, avevano segnato il cammino di *La storia di Romeo e Giulietta* e *Libera Nos*, a conferma che è possibile andare a teatro e vedere opere di qualità, capirle e divertirsi. La sede del Laboratorio Teatro Settimo poi, il Garybaldi, è l'unico spazio, con il centrale Juvarrà, che offre la possibilità a Torino e a quei centri che gravitano sul capoluogo, di vedere il teatro innovativo, o comunque diverso, nel linguaggio e negli interpreti, da quello, ormai francamente di difficile assimilazione, proposto dal teatro pubblico. È qui, per esempio, che si può seguire il lavoro di Valter Malosti, un regista che è sempre interessante, quello del gruppo Marcido Marcidorjs o le migliori rassegne di tendenza, come la recente «Divina».

Il direttore artistico del Laboratorio Teatro Settimo è Gabriele Vacis, responsabile del corso attori alla Scuola civica «Paolo Grassi» di Milano, che non si limita a dirigere gli spettacoli del gruppo e a coordinare il cartellone, ricco, delle ospitalità, ma è attivo anche sul piano organizzativo. È in via di definizione infatti un consorzio con il Granbadò, Sosta Palmizi e Marcido Marcidorjs oltre, naturalmente, al Teatro di Dioniso di Malosti, per unire le forze, anche economiche, e partire alla conquista di nuovi spazi.

VACIS - Dietro il Teatro Regio c'è una vecchia rimessa abbandonata, la «Cavallerizza», che noi potremmo, con il contributo degli enti locali e di finanziatori privati, ristrutturare



Le vacanze smaniose di una società con gli occhi chiusi al futuro

VILLEGGIATURA. SMANIE, AVVENTURE E RITORNO, da Carlo Goldoni. Regia (intelligente) di Gabriele Vacis. Scene e allestimenti (curati e coerenti) di Lucio Diana e Roberto Tarasco. Con (tutti bravi) Eugenio Allegri, Marco Paolini, Lucilla Giagnoni, Laura Curino, Beppe Rosso, Mariella Fabbris, Mirco Artuso, Benedetta Francardo, Massimo Giovana e Paola Rotta. Prod. Moby Dick-Teatro Settimo.

Questo allestimento è, possiamo dire, la consacrazione del Laboratorio Teatro Settimo. Fondato una dozzina di anni fa, ha attraversato, con diversa fortuna, diversi stili teatrali e tentato avventure organizzative a volte contrastanti tra di loro. Mancava ancora, nel già ricco carnet di spettacoli, il confronto con un grande classico, che qui è stato presentato non in una semplice, per quanto accurata, rappresentazione del testo come teorizza qualche sacro regista, né in una personalissima rielaborazione come insegna invece qualche cattivo maestro dell'avanguardia. Anche in questa occasione il Laboratorio Teatro Settimo ha rappresentato il testo di Goldoni alla sua maniera: coralità di interpretazione, sfruttamento totale dello spazio, soluzioni sorprendenti senza per questo essere provocatorie – e quindi estranee al tono dell'opera – tagli e marginali aggiunte «intelligenti», massima attenzione all'aspetto narrativo e ai diritti dello spettatore che, come nella poesia di Gozzano, «a teatro va per divertirsi».

Vacis ha ridotto le sei ore delle tre commedie di questa trilogia a tre atti di quattro ore complessive, mettendo quindi in atto un robusto prosciugamento che però ha salvato il nucleo narrativo e gli snodi psicologici fondamentali, integrati da passi tratti dalle *Memorie* e, con la propria regia, ha offerto interpretazioni diverse: il vaudeville, il musical brechtiano, la farsa tinta di black humour.

Le vicende dei borghesi e dei nobili che, per smania di villeggiatura e per protagonismo, eccedono nelle spese e rischiano la rovina, si sviluppano in una serie di macchiette stravaganti e nervose che recitano e si guardano recitare. In una cornice di specchi e di tendaggi, tra costumi spiritosi ed esagerati, questi piccoli protagonisti del loro tempo si avventurano tra i sarcasmi, le liti, le gelosie, le ripicche, le fastosità e le miserie della triplice commedia, passando dall'allegria farsesca del primo atto ai toni cupi della tragedia, evocata nel finale dal drappo rosso issato sulla scena. Colonna sonora quasi ininterrotta è la musica di un clavicembalo che passa da ritmi ecclesiastici a più moderne contaminazioni rap e sostiene coretti che sottolineano la levità del tutto evocando – come i balli del Titanic – la tragedia imminente anche se non ancora rappresentata. *Franco Garnerò*

Al convegno dell'Idi: ministero della Cultura!

I convenuti hanno chiesto strutture più moderne.

VALERIA PANICCIA

Prima lo detestavano. Ora che non c'è più lo rimpiangono e lo rivogliono, purché assolutamente diverso da quel che era prima. Molti teatranti italiani si sono riuniti al Piccolo Eliseo di Roma al convegno annuale dell'Idi intitolato: «Il teatro decapitato», ovvero à la recherche di un Ministero perduto».

Ghigo De Chiara, che ha introdotto i lavori, ha esordito con una precisazione: il suo ministero vagheggiato è vicino al modello francese, vale a dire «un centro propositivo destinato a valorizzare l'antico e a progettare il nuovo, ma non certo ad amministrare il confuso esistente. Il timore – continua De Chiara – è che un dipartimento cui sia demandata la cura delle attività culturali nel loro complesso divenga uno spazio di troppo potere. Ma forse è necessario che lo divenga, a patto che di tale potere partecipino realmente gli uomini di cultura con facoltà decisionali e non, come ancora usa da noi, a titolo platonicamente consultivo, per fornire un alibi di facciata a chi tutto stabilisce. Se il nostro ordinamento giuridico prevede commissioni ministeriali di esperti a solo fine di consulenza, si cambino le norme e le si adeguino a quelle di Paesi che tra le pieghe dei regolamenti del pubblico impiego hanno previsto, e non da oggi, la cooptazione a posti di responsabilità di artisti, intellettuali, maestri di pensiero».

Tra i primi relatori, Franco Ruggieri ha puntato l'indice soprattutto sull'Agis che sta cambiando, «non è più un'organizzazione burocratica e all'interno di essa si può riconoscere una costellazione di figure – non solo gli imprenditori – che costituiscono la forza di un ente, in via di riforma». «Controllare i controllori» è l'ultimo slogan dell'Agis, che ha già visto insediare tre nuovi rappresentanti, al di fuori di interessi diretti, nelle commissioni ministeriali «per un confronto trasparente e non consociativo». Ruggieri, inoltre, ha contestato la critica italiana «per le ombre, i sospetti o le collaborazioni trasversali» che rendono oggettivamente meno credibile il ruolo dei recensori italiani, e ha criticato l'ultima circolare ministeriale «più vesatoria di un 740, di difficilissima lettura», auspicando una proposta sostitutiva con alcune modifiche indispensabili: la non responsabilità assoluta di programmazione affidata al direttore generale dello Spettacolo. Ruggieri è per «il ritorno ad una libertà di individuazione delle proprie linee artistiche da parte dei teatri e delle compagnie». Infine, sul ministero da costituire Ruggieri ha affermato che «servono segnali concreti, altrimenti è indispensabile una vera mobilitazione del mondo del teatro».

Per Lucio Ardenzi non è stato fatto nulla per salvare il ministero: «avevamo tutti i mezzi – ha ribadito – per fare sapere all'elettore che stava votando per una cosa di cui non capiva nulla. La circolare ministeriale è un mezzo vetusto che ha solo generato guasti nel teatro italiano; i criteri sono diventati parametri. Non si faceva più uno spettacolo per il pub-

blico, per la critica o per scelta, ma si calcolava abilmente per sapere se con quel parametro si potevano avere cinque milioni in più dal ministero». La proposta di Ardenzi è su due fronti: defiscalizzazione e abolizione della differenza tra teatro pubblico e privato. Un'ultima precisazione: le misure protezionistiche per l'autore contemporaneo italiano, imposte nel passato, non hanno funzionato e «hanno determinato una specie di imposizione antipatica».

Sisto Dalla Palma ha ribadito la separatezza e la non omologazione del teatro rispetto ad altri settori come la televisione («nessun armistizio è possibile con la tivù»); ha disilluso chi crede nei dieci milioni di presenze a teatro, chi crede nelle fortezze assediata di poche città per salvare la crisi del palcoscenico o chi crede di mettere a confronto il nostro teatro con quello dei francesi («le dimensioni dei budget non sono paragonabili, il teatro italiano è fondamentalmente erede della tradizione capocomicale e lo sviluppo di questa tradizione si è ulteriormente deformato essendo questa tradizione subalterna alle logiche dei media: alla fine il teatro invece di garantire e studiare le differenze ha sviluppato subalternità»).

Enzo Gentile, non presente al convegno, ha mandato un suo intervento sulla distribuzione teatrale in cui sottolineava la necessità di sviluppare «il giro» e la possibilità di elaborare «un progetto teso alla realizzazione di un sistema di spazi polifunzionali capaci di diventare veri punti di riferimento per la vita sociale e culturale di tante situazioni degradate». Infine Giuseppe Battista ha affermato che «urge una mobilitazione per riprendere il ruolo dovuto agli operatori teatrali. Il problema principale è che il nostro settore è stato investito in modo traumatico dalla risposta referendaria che in effetti chiedeva soltanto l'abolizione del ministero del Turismo e dello Spettacolo con il grande equivoco che le Regioni avevano avanzato la richiesta di soppressione solo per il Turismo. Ne consegue che dopo 34 anni di attività riferita ad un organo ministeriale ci siamo trovati ad affrontare una situazione incerta specie per il settore della prosa, con danni che mettono in crisi la regolare programmazione». Due sono le proposte di Battista: razionalizzazione delle risorse attraverso la promulgazione della legge sulla prosa, studiare, pensare al pubblico nuovo, quello dei giovani, degli operai, degli studenti e istituire, con le scuole e le aziende, un rapporto che non sia commerciale ma di carattere preparatorio e culturale. Con l'augurio che la forza adoperata per annullare il vecchio venga adoperata per costruire il nuovo. La conclusione dei lavori è toccata a Ghigo De Chiara: «C'è l'urgenza di un ministero della Cultura, ma in vista di questo centro di propulsione ha ragione chi dice che questo non può avvenire con le cattive abitudini della burocrazia. Ma sul suo rinnovo non mi faccio illusioni». □

e rendere adatta a ospitare la nuova spettacolarità. In Italia infatti esistono i teatri all'italiana, poco o nulla adatti ad ospitare il nuovo linguaggio teatrale, e i non-teatri. La «Cavalierizza» potrebbe diventare un centro in grado di accogliere prosa, danza o quant'altro voglia confrontarsi con uno spazio nuovo, in grado di ispirare anche creazioni particolari, dove la struttura sia parte integrante dell'allestimento. Anche se è stata la nostra culla, il Garybaldi ormai ci sta stretto, ma potrebbe continuare a funzionare come sala prove o accogliere gli spettacoli minori. Potrebbe essere pronta in un paio di anni. Ne ho parlato anche con lo Stabile, che si è detto disposto a coadiuvare la nascita di un nuovo centro teatrale in Piemonte che sarebbe, in questo caso, il secondo per dimensioni e potenziale produttivo.

LA CRISI DEGLI ALTRI

HYSTRIO - *Forse questo non è però il momento migliore per tentare simili azzardi. Non si dice da ogni parte che il teatro è in crisi?*

V. - Mi permetto di dire che non è in crisi il teatro, ma che lo sono piuttosto certi gruppi e un certo modo di fare teatro, con la complicità di un buon numero di impresari pubblici e privati che non sanno vedere quale sia il loro interesse. Non è mia intenzione demonizzare lo sforzo di un investitore privato che vede il teatro come un modo per creare profitti, ma mi permetto di criticare chi non è in grado di fare le scelte giuste penalizzando così tutto il settore. Giulio Bosetti, per fare un esempio assolutamente casuale, è un bravo attore e, per qualche tempo, ha riempito i teatri grazie alla popolarità guadagnata in apparizioni televisive di una ventina, o più, di anni fa. È inevitabile che i ragazzi di oggi non lo conoscano e che quindi non si sentano attratti dagli spettacoli in cui lavora, ed è altrettanto naturale che vogliano invece frequentare le sale dove trovano un linguaggio in cui si riconoscono e interpreti che possono comprendere. L'esempio di quest'autunno è incoraggiante: i nostri spettacoli, e quelli di gente come noi, richiamano il pubblico, fanno il tutto esaurito perché sono in sintonia con il pubblico, senza contare che, invitando a incasso un gruppo in via di affermazione, questo si impegnerà al massimo per riempire il teatro, facendo di sicuro i propri interessi ma anche quelli di chi lo ospita. Vorrei sottolineare infine che il pubblico si affeziona facilmente al teatro. Anni fa è stata fatta, in televisione, una massiccia campagna pubblicitaria per il Manzoni di Milano che non è stato necessario ripetere negli anni successivi perché quasi tutti gli abbonati avevano confermato la loro adesione.

H. - *Entrando più nello specifico, quali sono le caratteristiche di questo teatro che riesce a riempire le platee?*

V. - L'avanguardia teatrale in Italia ha spesso prodotto buone cose, ma è stata sempre soffocata da operatori come Bartolucci, per fare l'esempio più noto, che hanno privilegiato e proposto al pubblico, grazie al loro potere, i gruppi più ermetici, complessi e fumosi, creando così la convinzione triste e cupa che il teatro sia una conventicola riservata a pochi iniziati e censurando, credo di proposito, chi invece cercava di fare un teatro «narrativo» con un linguaggio più accessibile. □

LA RASSEGNA DEL BICENTENARIO DELL'ETI

ARLECCHINO SI MOLTIPLICA SUL PALCOSCENICO DI ROMA

Francia, Inghilterra, Israele e Italia hanno riproposto Il servitore di due padroni - Il giocatore del francese Penchenat e Una delle ultime sere di Carnovale del catalano Lluís Pasqual - Sono venuti da Zagabria L'impresario delle Smirne e da Pietroburgo una Locandiera con arie di un musical.

ANTONELLA MELILLI



Il pubblico della capitale è, contro ogni aspettativa, poco incline a cogliere l'occasione di uno spettacolo in lingua. Ed è un peccato perché la rassegna internazionale promossa dal Comitato nazionale per le celebrazioni goldoniane al Teatro Valle di Roma sotto l'egida della Presidenza del Consiglio e con la collaborazione dell'Etì e dell'Itì, ha costituito un evento di notevole interesse. Che ha avuto tra i meriti quello di confermare, del drammaturgo veneziano, una statura di poeta davvero nostro contemporaneo, capace di imporre, a distanza di due secoli, una sua inesauribile modernità che della realtà restituisce tipologie e tematiche valide in ogni tempo. E soprattutto quello di offrire un'ulteriore occasione di riflessione sulla peculiarità di un linguaggio teatrale che dall'incontro fra la pagina scritta e la fantasia dell'artista si solleva oltre l'oggetti-

ività della parola, restituendone spesso sfumature o addirittura anime diverse nella miracolosa illusione del palcoscenico.

Esemplare in questo senso quella maschera di Arlecchino che, presente in quattro spettacoli e altrettante lingue, ha costituito il cuore pulsante della rassegna, trasformandosi nel contatto con culture e tradizioni diverse, in un'autentica fucina di creatività. Che attinge a un canovaccio goldoniano e al portato sperimentale di Ravenna Teatro e Tam Teatromusica nei *Ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, messo in scena da Michele Sambin tracciando, già nel titolo, una sorta di diretta discendenza fra la fame degli antichi Zanni bergamaschi e un moderno «vù cumprà» che ha la pelle nera del senegalese Mor Awa Nyang. Dove gli schemi della commedia dell'arte, rielaborati in risvolti vagamente psicologici, si intrecciano a

vitalissimi ritmi africani dando vita ad uno spettacolo non privo di cadute e tuttavia ricco di suggestione e di inventiva. Mentre era iscritto in uno spirito prettamente francese l'intelligente e divertentissimo *Arlecchino servitore di due padroni*, messo in scena dalla Compagnie du Matamore per la regia di Serge Lipszyc, autore della traduzione insieme a Marc Culersi. Che ne ha tratto un allestimento ricco di verve e d'ironia spumeggiante, punteggiato di godibilissime incursioni tra le canzoni di Mina e i ritmi del rock'n roll. Mentre Henry Payet, ha reinventato con durezza sapiente nel suo Arlecchino la gestualità chapliniana di *Tempi moderni* e il cantilenante argot di un gamin parigino.

Ciccioletto e pronto ad accendersi davanti a una scarruffata Smeraldina è invece il *Truffaldino* presentato da Phelim Mc Dermont e dall'inglese



Finisce al suono di un carillon la giovinezza focosa di Mirandolina

LA LOCANDIERA (1753), di Carlo Goldoni. Regia (fedele ma innovativa) di Marco Bernardi. Scene (eleganza, astrazione lirica) di Gisbert Jaekel. Costumi (semplicità raffinata) di Roberto Banci. Con Patrizia Milani (semplicemente ammirevole), Carlo Simoni (ottima prova), Alvisse Battain e Mario Pachi (gustose interpretazioni) e (bene) Andrea Emeri, Elena Ursitti, Maria Pia Zanetti, Massimo Cattaruzza, Paolo Beretta. Prod. Teatro Stabile di Bolzano.

Un'altra *Locandiera*? Sì, ma non sbuffate, anzi cercate di vederla quando girerà per l'Italia. È una vera *Locandiera* da Bicentenario, realizzata con fedeltà filologica ma anche con estrosità poetica da Marco Bernardi, che ne ha fatto uno spettacolo giovane, moderno, tutto giocato sulla meravigliosa discorsività di Goldoni. Una *Locandiera* di cristallo, splendente, luminosa; una festa con la malinconia della fine, quando «il gioco dell'amore e del caso» si conclude con il matrimonio della Grande Allumeuse.

L'incendiaria è Patrizia Milani, ossia la sensibilità, l'intelligenza e la grazia, una capacità di esprimere il personaggio dal di dentro, di contenerlo senza inutili vocalizzi nella sfera dell'umano e di essere, nel recitarlo, come un cielo di primavera, nuvole e azzurro. Sostengo non da oggi che la Milani è, della sua generazione, una delle migliori; posso aggiungere adesso che la sua Mirandolina va a raggiungere quelle della Morelli, della Moriconi, della Gravina e, forse, è più vicina di tutte a come l'aveva sognata Goldoni. In questi ultimi tempi Patrizia Milani aveva già messo d'accordo tutti, pubblico e critica, con le sue interpretazioni nel *Maggiore Barbara* di Shaw e in *Libertà a Brema* di Fassbinder (per le quali ha vinto i premi Veretium e Fondi). Adesso, alla sua seconda, affinata *Locandiera* dopo quella al Biondo di Palermo, ha raggiunto un altro significativo traguardo.

Secondata da un cast solido ed equilibrato, nel quale primeggiano il Simoni, il Battain e il Pachi, l'attrice riesce in tutti i pezzi di bravura di questa summa del teatro al femminile che è il capolavoro goldoniano: la scena del pranzo servita al Cavaliere fra adulazione e malizia, il brindisi «assassino», lo svenimento che il regista ha presentato fra le coltri di una stampa galante, la sequenza della stiratura situata fra lenzuola di viscontiana memoria; e il «rinsavimento» finale con le nozze di ragione. Ma di suo la Milani aggiunge altre finesse: così il calcolo dell'adesamento, programmato con durezza quasi crudele, si spezza nella sua interpretazione nel gioco più ambiguo e disarmante della seduzione e si conclude con una risata di bimbe. Così l'intrigo amoroso finisce per prendere i colori di una paura, anch'essa quasi infantile, davanti all'impeto amoroso del Cavaliere. Dopo avere scatenato una guerra dei sessi, insomma, questa Mirandolina s'arrende alla vita, fragile e umana. Il Cavaliere di Ripafratta di Carlo Simoni rifugge - benissimo - da una misoginia en noir di maniera. È un anti-libertino di formazione filosofica, razionalmente determinato. La sua battaglia sentimentale con Mirandolina acquista perciò credibilità e spessore, il suo capitolare fino all'innamoramento furioso è un saggio raffinato di recitazione in progress, modulata su giusti passaggi. Alvisse Battain è un agro, irsuto Marchese di Forlimpopoli; ma la sua frequentazione del vecchio mondo delle maschere è solo apparente, serve a mettere a nudo alla fine la coscienza di una povertà anche morale. Così come Mario Pachi, Conte di Albafiorita di ironica leggerezza, annega la sua allegra albagia nella tristezza della partenza. I giovani attori usciti dall'incubatrice dello Stabile di Bolzano se la cavano bene: Andrea Emeri è un Fabrizio contadino fra gelosia e calcolo, Elena Ursitti e Maria Pia Zanetti prestano fresche grazie alle due comiche disinibite.

Resta da dire dell'efficace, suggestivo cambiamento di ritmo e di atmosfera fra il primo e il secondo tempo dello spettacolo: avventurosamente più mosso il secondo, quando alla scena di Jaekel subentra un esterno surreale, bagnato dalla luce della luna. Allora la piattaforma della scena girevole simula un carillon, il finale è onirico. Mirandolina sparisce nel buio dei sogni.

Ugo Ronfani

The Yorkshire Playhouse sullo sfondo favolistico, percorso a tratti da un brivido di misteriosa suspense, di una città che s'inerpica a piramide sull'illusione di pannelli dipinti. Mentre i personaggi fortemente caricaturali nei loro abiti ottocenteschi, disegnano essi stessi, con le sagome di cartone che tengono in mano, i diversi ambienti della commedia.

LO SPRAY DI ARLECCHINO

Ispirata invece a una realtà drammaticamente vissuta la versione ebraica dello stesso testo, realizzata dal Teatro Nazionale Habima, fondato a Mosca nel 1917, e dal 1928 operante a Tel Aviv. Dove un violento corpo a corpo concluso da uno sparso fa da tragico antefatto alla vicenda. Che è drasticamente amputata del personaggio di Brighella, e condotta da Omri Nitzan fra l'ironia contestataria di bombolette spray, usate dagli interpreti per esternare in slogan o fumetti tracciati sulle pareti rivestite di carta, personali tragedie e ribellioni. Mentre quelle parole, «l'amore vincerà», tracciate in caratteri cubitali da una disperata Clarice, iscrivono nella speranza di un popolo intero il senso dello spettacolo. Al cui interno Shmuel Vilojny va disegnando con poliedrica sensibilità un umanissimo e modernissimo Truffaldino.

Accanto a questo protendersi verso possibili affinità coi nostri tempi, la rassegna goldoniana ha avuto altri momenti, più specificamente tesi a indagare gli eleganti languori di un Settecento già fragile davanti a una rivoluzione incombente. Come quel *Giocatore*, messo in scena dal Théâtre du Campagnol, che Jean-Claude Penchenat ha avvolto in un pulviscolo di crepuscolare preziosità, tessendone una trama equilibrata di caratteri indagati con realistica attenzione e raffinata levità. Tra cui un vigoroso Brighella, interpretato da Philippe Nottier, e uno statuario Arlecchino, reso da Mathia Mlekuz in una sorta di ottusa e lunare malinconia. Mentre il catalano Teatre Lluïre ha offerto con *Una delle ultime sere di Carnevale*, diretto da Lluï Pasqual, un allestimento di grande corralità e rigorosa limpidezza, in cui ogni personaggio appare cesellato con sensibilità minuziosa. A Vladimir Vorobjev e al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, che per primo la fece conoscere nel 1834 al pubblico russo, infine il vanto di un'inedita e spiritosa *Locandiera*, sospesa tra l'ironia del musical e l'enfasi da cappa e spada. Dove Mirandolina gioiosamente si muta in provetta spadaccina per sbaragliare sul suo stesso terreno di maschio lo scorbuto Cavaliere di Ripafratta, avviandosi tuttavia, nel suo disinvoltato disporre di ognuno, verso il pianto dirotto di donna capricciosa e abbandonata da tutti, su cui si conclude il piglio brioso dello spettacolo. In cui, accanto alla giovane Natalja Panina e all'intenso cavaliere delineato da Nikolaj Burov, si notano le due spiritose commedianti di Victoria Susko ed Elena Zimina e il bravissimo servo Konstantin Flicenkov. Mentre un peso particolare ha acquistato, nel segno di una sovranzionalità dell'arte capace di forzare le barriere di guerra su cui purtroppo si apre, contro ogni speranza, l'atteso incontro con l'Europa unita, la presenza del Teatro nazionale croato di Zagabria. Che ha partecipato alla rassegna con un allestimento, diretto da Paolo Magelli, dell'*Impresario delle Smirne*. In cui la pittura di Vedova, richiamata nell'impianto scenico, e le musiche del rossiniano *Turco in Italia* si sono intrecciate nel segno di un illusorio altrove destinato a dissolversi nella distruzione di un rogo finale. □

A pag. 5, «Una delle ultime sere di Carnevale» messo in scena da Lluï Pasqual: uno degli spettacoli più stimolanti della rassegna presentata a Roma.

PARTE LA OMNIA GOLDONIANA DELLA MARSILIO

UNA COMMEDIA DI GOLDONI OGNI MESE PER DIECI ANNI

L'iniziativa varata a Roma presente il senatore Maccanico - Sono disponibili i primi tre volumi: garantita la collaborazione fra scena e università.

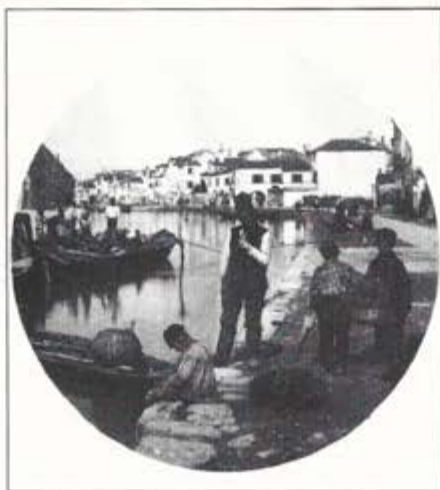
UGO RONFANI

Meglio tardi che mai: a due mesi dalla chiusura dell'anno Goldoni, è partita con tre volumi, presentati alla grande al Teatro Valle in Roma, presente il senatore Antonio Maccanico, sottosegretario alla presidenza del Consiglio incaricato dello Spettacolo, la Omnia goldoniana: come dire la ristampa integrale delle 120 commedie che il grande Veneziano ha lasciato in eredità.

Un volume al mese, dodici all'anno per dieci anni. Alla fine del 2003, salvo incidenti di percorso, i 120 volumi 12x18, copertina avorio e dorso grigio, completi di prefazioni, avvertenze a chi legge dell'autore, apparati critici, bibliografie e note sulla fortuna teatrale dei testi, si allineeranno nelle biblioteche pubbliche, delle università, dei teatri, delle istituzioni teatrali o dei privati; e accanto ai titoli arcinoti, *La locandiera* o *Il campiello* figureranno quelli di commedie dimenticate, *La pupilla*, *Il buon campatriota*, *L'Ircana in Julfa*, e di libretti per melodrammi giocosi o non che dormivano negli archivi insieme agli spartiti di Salieri, Paisiello, Galuppi, Cimarosa, Mozart e via dicendo, *La Pelarina*, *Il conte Caramella*, *Il mercato di Malmantile*. Ci sono studiosi e teatranti pronti a giurare che almeno un terzo della sterminata produzione goldoniana è ancora degno di stare in scena.

Il Bicentenario che si chiude si prolungherà dunque anche con questa iniziativa che, già inconsueta in un panorama editoriale dominato dal fast-food del bestseller o dalla frammentarietà delle escursioni fra i classici, è del tutto eccezionale nel settore, colpevolmente trascurato, dell'editoria teatrale: basti pensare al riguardo all'eternamente rinviata rifondazione, nel Paese che ha dato Goldoni e Pirandello, dell'Enciclopedia nazionale dello spettacolo, fermatasi con la morte di Silvio D'Amico.

È con gioia che, come segretario e coordinatore artistico del Bicentenario, ho sfogliato i primi tre volumi usciti or ora dai torchi della Marsilio, l'editrice veneziana che si è lanciata nell'avventurosa - anzi, temeraria - iniziativa. È un incipit sfizioso e degno la stampa, nel volume numero uno, delle incisioni che adornarono le prime edizioni di Bettinelli, del Paperini, del Pitteri e del Pasquali, uscite vivente l'autore; poi ecco *Le*



Maccanico: «Presto una nuova legge per il teatro»

Il governo sta preparando una legge per il teatro, settore che da quarant'anni invoca un ordinamento stabile: con questo annuncio a sorpresa il sottosegretario Antonio Maccanico ha concluso il suo intervento alla «Giornata goldoniana» organizzata il 13 dicembre a Roma al Teatro Valle. Maccanico, che non ha fornito alcun particolare sul provvedimento allo studio, ha detto: «Viviamo in una fase di grandi cambiamenti, che riguardano anche l'ordinamento dello spettacolo e della cultura. Abbiamo fatto un decreto legge in fretta, dopo il referendum che ha abolito il ministero per lo spettacolo, ma si trattava solo di una prima fase. Miriamo ad un ministero dei beni e delle attività culturali, come propulsore di tutto il settore, compreso lo spettacolo. Certo dovremo abituarci a risorse scarse, e dunque farne buon uso». □

baruffe chiozzotte tornate in scena trionfalmente nel Bicentenario grazie a Strehler, il quale giustamente firma un'illuminante prefazione intrisa di passione e di perizia teatrale, a dimostrare che l'«allegria» dei baruffanti nasconde in realtà un più duro, perfino crudele gioco per la vita, e - terzo volume - la commedia del congedo da Venezia, *Una delle ultime sere di Carnevale*, curata di Gilberto Pizzamiglio.

Come ha detto Sergio Romagnoli - che presiede il comitato scientifico composto da docenti, teatranti e critici -, dopo le numerose ma malfide edizioni settecentesche la cultura italiana e internazionale s'era accomodata all'ombra delle meritorie fatiche di Giuseppe Ortolani, iniziata nei primi anni del secolo ma senza un preordinato progetto e precisi criteri filologici, e ormai introvabile sul mercato librario.

Quando il Comitato Goldoni s'insediò a Milano, alla fine del '91, la stampa di una Omnia fu dunque da noi posta fra gli obiettivi del Bicentenario, nonostante la proposta di una «prudente attesa» da parte di studiosi che avrebbero voluto anteporre una fase di «rifondazione» metodologica. E quando la Marsilio si fece avanti, con la dichiarata disponibilità del suo presidente, il professor Cesare De Michelis, ci trovammo a sostenere che - mentre gli amici francesi traducevano qualcosa come 40 testi e Goldoni veniva tradotto in spagnolo, cinese, russo, rumeno, ungherese o svedese - noi italiani non potevamo restare nella posizione inerte delle «comparses dell'*Aida*» («Partiam, partiam!»), stando fermi in palcoscenico, ma che occorreva - come si dice - «trovare il movimento camminando»: ristampare spingendo il più avanti possibile l'aggiornamento critico-filologico, e fondendo il lavoro dello studioso con quello dell'uomo di palcoscenico e del critico. Così si è fatto.

Al termine della manifestazione, promossa oltre che dal Comitato nazionale goldoniano e dalla casa editrice Marsilio, anche dall'Eta, sono andati in scena, sotto il titolo *Il teatro nel teatro*, le tre commedie goldoniane *L'impresario dello Smirne*, *Il teatro comico* e *Il Molière*, nell'allestimento del giovane Teatro Stabile abruzzese, in collaborazione con l'Accademia nazionale d'Arte drammatica «Silvio D'Amico». □



PAOLO PUPPA: DIZIONARIETTO DEL BICENTENARIO

TUTTO GOLDONI IN SOLE DIECI VOCI

Ambiguità, Arlecchino, carnevale, censura, compagnia, lingua, luoghi, memorie, musica, servette: parole-chiave per entrare nel suo Teatro del Mondo.

PAOLO PUPPA



scenari del Théâtre des Italiens, proprio nella fase che vede costoro fondersi coll'Opéra comique, pure in precedenza cioè, fin dal periodo del San Luca. Goldoni contende colle sue spose persiane, colle peruviane e colle belle selvagge ai rivali Gozzi e Chiari il monopolio del meraviglioso.

COMPAGNIA. Altra fonte di ambiguità e di compromessi. Il poeta sequestrato dalla troupe, accerchiato dalla gerarchia dei ruoli, condizionato dalla grammatica delle parti. I vecchi e gli zanni, i padroni e i servi omologati nell'uso della maschera, e poi i giovani amorosi del codazzo di coppie e di doppi, e di servette disinvolute, tutta una memoria di stereotipi di trame, di zibaldoni,



AMBIGUITÀ. Ambigua, la riforma goldoniana, all'insegna di un compromesso inevitabile. La scena aperta verso il mondo, tesa a imitare il reale e il presente della sala, deve convivere colle convenzioni e colle pigri del palcoscenico. Il percorso che dagli scenari e dalle maschere conduce ai capolavori della maturità, ai *Rusteghi*, alla *Casa nova*, alla *Trilogia per la Villeggiatura* si incrocia colle resistenze del mercato culturale e coll'articolazione dei gusti e dei modelli dell'epoca. Ogni teatro è associato infatti ad un determinato repertorio, e specie tra il San Samuele, il Sant'Angelo e il San Luca riverberano libelli, gazzette, denunce, con capocomici contesi dall'uno all'altro a suon di ingaggi. Non di una evoluzione lineare, pertanto, si tratta, ma di una convivenza incessante, che crea smottamenti, equilibri e contraddizioni tra vecchio e nuovo entro la medesima drammaturgia. Insomma, la strategia dello specchio e quella della lanterna magica si coniugano tra di loro.

MUSICA. Sono, innanzitutto, ragioni di geografia teatrale. Negli anni della riforma, sono di fatto più le sale in cui si canta che quelle dove si dialoga. L'audience privilegia drammi giocosi e melodrammi, la nobiltà imprenditoriale investe in conservatori e in accademie musicali. Anche se ne *L'impresario delle Smirne* del 1760 ne fa una feroce parodia grazie allo sguardo straniero del turco Ali, Goldoni sforna di continuo arie e recitativi, mentre gli infiniti libretti composti per musica influenzano pure i duetti dialogici, i concertati, il ritmo coreutico della conversazione. E se nel copione-manifesto della riforma, *Il teatro comico* del 1750 la cantatrice Eleonora viene umiliata nella leggerezza della dizione e nella fatuità d'interprete, nondimeno pathos e tenerezze illanguidiscono spesso gli innamorati del commediografo veneziano. E l'opera lirica produce un clima fiabesco, determina l'elogio dell'inverosimile, implica le fantasticherie al potere. Anche prima del trentennio parigino in cui si rassegna agli



di gag e di funambolismi verbali e fisici, l'eredità della commedia dell'arte, ossia un raffinato artigianato industriale che per due secoli ha girato e s'è imposto nelle corti e nelle piazze di tutta Europa. Questo il destino dell'avvocato. Ma in ogni caso, là dove sussiste la maschera, bisogna procedere con cautela, stendere le battute «premeditate» a poco a poco, sostituendole a quelle «improvvisate», scelte dagli attori. Dunque, si può affermare che il testo goldoniano nasce anche dall'incrocio tra il canto e l'acrobazia, tra un suono e un'immagine ginnica che si contendono il primato nella percezione della sala. Certo, Goldoni si ripromette di rieducare la troupe teatrale che gli commissiona di volta in volta i copioni, smascherandola alla lettera, ridando cioè un volto individuale ai personaggi. E coll'anima psicologica, di memoria cartesiana, un copione sempre più scritto, da imparare. Da qui, la ridda di mogli buone e sagge, di padri di famiglia e di figlie obbedienti, di madri amorose, tra finali rassicuranti che puntualmente suggellano veri e propri inferni domestici. Da qui, la riabilitazione del mercante Pantalone, tolto ai pruriti erotici che lo distraevano negli scenari secenteschi, e trasformato in spartitraffico di equilibrio sociale e di armonia

coniugale, specie nel periodo del Sant'Angelo. Ma nel frattempo, il commediografo sequestrato dalla compagnia rovescia la costrizione in vantaggi, in stimoli costanti per la scrittura stessa, quasi una metrica per la versificazione. Al di là del bon ton, quante bizzarrie in effetti emergono dalla convivenza cogli attori, quale formidabile concentrato di vizi e di nevrosi entro la gerarchia della compagnia stessa, con rotture brusche e ritorni inopinati di attori, feroci gelosie professionali, coll'avvocato piccolo Casanova che colleziona cuori infranti fra le attrici, specie se servette. Quale osservatorio del mondo, garantito da dietro le quinte!

SERVETTE. Le Baccherini, le Marliani, le Bresciani, ecc... Tutte interpreti dotate di inventiva, adatte a metamorfosi frenetiche, a giochi di seduzioni e di travestimenti, esaltando la macchina teatrale, quasi portavoce dell'autore nel suo portar avanti la storia. In una parola, donne di spirito contrapposte nel linguaggio del commediografo alle donne dei vapori, ossia alle prime attrici, alle Rosaure amorose, abituate a spadroneggiare nella troupe grazie alle peripizie della passione. Le Smeraldine, le Coralline, le Argentine, le Mirandoline, e dunque le cameriere brillanti, le serve amorose, le castalde, le locandiere, tolte agli intermezzi comici di Colombina, ai lazzi coi servi cenciosi nei sottoscala degli scenari a parodiare le svenevolezze delle padroncine, vengono adesso riabilitate dall'avvocato, nominate sul campo protagoniste, al punto da sfiorare negli intrecci nozze clamorose coi loro datori di lavoro, o da sbaragliare finte misoginie nella controparte maschile. Questione di pochi anni. La loro rivolta verrà rintuzzata, se già nelle *Massere* del 1754 le rivediamo in gruppo, declassate e rese innocue nel loro muoversi in massa, alla ricerca di avventure carnevalesche. Ma intanto, proprio da queste *suivantes*, nel gergo di Marivaux, cioè confidenti, e dal ruolo della brillante nella compagnia goldoniana sprigioneranno in seguito i lustrini e le paillettes della soubrette nel varietà novecentesco...



CARNEVALE. Ben tredici, nella drammaturgia goldoniana, sono le commedie che ospitano il carnevale, o meglio che debuttano a chiusura del detto periodo festivo. Da *La putta onorata* del 1749 a *Chi la fa l'aspetta* del 1764, il morbin, i chiassetti, gli spassi, le amene licenziosità esaltate dai balli e dalle maschere, incalzano dalla strada, bussano alla porta di case tristi o parsimoniose, creano un vociante teatro fuori dai palcoscenici deputati. I rusteghi stessi, così refrattari ai palchi, così inibiti allo spettacolo, non si accorgono che lo spettacolo della finzione sarà allestito proprio al di qua delle loro porte inutilmente sbarbate. Così, una non resistibile voglia di incontri e di occasioni amoroze, in un turbinio di gemellaggi e di scambi di identità assale Momoli scapestrati e Anzoletti disponibili, garzoni e vecchi avari, acerbe giovinette e decrepite in fregola, le Roseghe massere e le Silvestre Morbinose, queste ultime interpretate da attori maschili secondo le regole del travestimento antico.

CENSURA. Ma c'è, oltre al resto, una severissima magistratura che controlla gli spettacoli. Sulle scene della Serenissima non è consentito ai servi bastonarsi i padroni, a donne sole mostrarsi in una strada o a preti infilarsi negli intrecci. La licenziosità e il libertinaggio, praticati nei palchi e nei ridotti, sono viceversa banditi dal palcoscenico, anche nel clima di riforma morale che soffia nel tempo dell'*Encyclopédie*. Così, guai alla *mésaillance*, vale a dire il matrimonio tra aristocratici e borghesi. E l'avvocato Goldoni, se nel 1750 rimaneggia la *Pamela* di Samuel Richardson, consentendo alla virtuosa protagonista le nozze col nobile, solo dopo che s'è scoperto sangue blu nelle vene della fanciulla, lo fa non per la natura moderata del suo illuminismo (e dei ceti intellettuali veneti in generale), ma per specifiche leggi istituzionali che sanciscono la cancellazione dei nobili, sposati con donne borghesi, dal *curus honorum*...

LUOGHI. Altra forma di censura, l'obbligo di collocare in altre città personaggi nobili, qualora viziosi. Così le Palermo, le Napoli, le Livorno, a dispiegare una araldica di fantasia. Ma luoghi oltre le calli e i campielli veneziani, oltre i salotti della Serenissima non son dettati solo dalle sanzioni della magistratura. Tutta l'Italia, al di là del labirinto lagunare, diviene un albergo di libero scambio, un'infinita locanda, un contrassegno di spostamenti autobiografici e simbolici per il commediografo viaggiatore, un'occasione socializzante per confronti antropologici. Può essere l'Inghilterra dei filosofi amati, o la Francia e la serie di etnie nazionali contrapposte alla nostra nell'utopia del civile confronto cosmopolita. E non manca l'antico, i luoghi della biblioteca ideale, la Ferrara del Tasso o la Roma di Terenzio o la stessa Parigi di Molière, là dove il commediografo sospende la sua riforma, coll'angoscia dell'effimero che potrebbe subentrare, e si volge indietro verso l'alloro del poeta incoronato, cui l'avvicinano tribolazioni da parte dei nemici e i vapori malinconico-depressivi. E ancora l'esotico, l'oltre nello spazio, più che nel tempo. Tutte contraddizioni rispetto alla priorità dello specchio, ad una strategia, ripeto, in cui la scena adegua spazi e tempi sulla

diografo viaggiatore, un'occasione socializzante per confronti antropologici. Può essere l'Inghilterra dei filosofi amati, o la Francia e la serie di etnie nazionali contrapposte alla nostra nell'utopia del civile confronto cosmopolita. E non manca l'antico, i luoghi della biblioteca ideale, la Ferrara del Tasso o la Roma di Terenzio o la stessa Parigi di Molière, là dove il commediografo sospende la sua riforma, coll'angoscia dell'effimero che potrebbe subentrare, e si volge indietro verso l'alloro del poeta incoronato, cui l'avvicinano tribolazioni da parte dei nemici e i vapori malinconico-depressivi. E ancora l'esotico, l'oltre nello spazio, più che nel tempo. Tutte contraddizioni rispetto alla priorità dello specchio, ad una strategia, ripeto, in cui la scena adegua spazi e tempi sulla



misura della sala.

ARLECCHINO. Ultima maschera a sparire (sarà un editto della Milano cisalpina del 1801 a decretare la fine delle maschere tutte dai nostri palcoscenici), è Arlecchino a intrattenere con Goldoni un oscuro legame di rivalità feroci e di funzionali alleanze. Zanni disceso dalle valli bergamasche, e prima ancora forse uscito da un sottosuolo demonico o dai riti di fecondazione, attestato dalla screziatura cromatica dell'abito, eroe goffo e gaglioffo negli scenari di due secoli, immortalato nell'immaginario del pubblico europeo dai virili contorsionismi dei Martinelli o dalle eleganze rococò dei Visentini, pur sotto una proliferante varietà di nomi, da Truffaldino a Mezzettino a Traccagnino, Arlecchino si impone all'avvocato, lo stana dalle carte forensi di Pisa negli anni '40 incarnandosi nelle giullarate sublimi di Antonio Sacchi, e lo accoglie profugo a Parigi negli anni '60 effugiandosi nella grazia e nella leggiadria del Carlin Bertinazzi. Togliergli la maschera, magari mostrarlo nei panni d'un moro, d'un africano, come nelle *Femmine puntigliose* del 1750, ne accentua solo la diversità. Sotto la maschera, infatti, non c'è che un volto anonimo. Sotto il simulacro, non traspare la psicologia d'un individuo autonomo, ma la fame, la paura, la rabbia d'un imbroglione disperato e rabbioso, fonte di disagio più che di riso per la sala illuminista.

LINGUA. Servette e Arlecchini, nobili e borghesi, e una gamma vastissima di diversi mestieri, come si esprimono? In dialetto, di solito, un dialetto però non più veicolo di subalternità culturale, oggetto di scherno, associato a caricature umane, quanto piuttosto dignificato, innalzato a contesti molto articolati e dalle infinite sfumature esistenziali. E questo dialetto sale fino ad incontrarsi con un italiano non pedantesco, a sua volta abbassatosi di livello lessicale-sintattico, mentre una terza lingua, la francese, sta all'orizzonte. Si crea in tal modo una sorta di casa per i parlanti, citando la bella metafora di Folena, dove ogni piano, da quello a terra al mezzanino al piano nobile corrisponde ad uno di questi codici linguistici, tra i quali piani il personaggio si sposta altresì di continuo a seconda e del suo interlocutore e della propria condizione emotiva. Ma attenzione! Se dal mondo alla rovescia, caro al carnevale, e dalla tradizione delle maschere persiste la comunicazione sfasata tra parlanti idiomi diversi, con bisticci, alterazioni di senso, ipercorrettismi con effetti pa-



rodici, insomma la babele linguistica degli scenari, Goldoni recupera tale ingrediente comico depurandolo e motivandolo. Le «stroppiature» vengono rese più sobrie, come annuncia il capocomico Orazio nel *Teatro comico*, magari agganciate ad un intervento moralistico: ad esempio, l'Isidoro levantino nelle *Donne di casa soa* del 1755 che si esprime in un veneziano maccheronico per lanciar anatemi nemmeno tanto inverosimili contro le donne italiane spendaccione e ipocrite. E la casa, del resto, la pur esplicita tendenza all'omologazione non evita, anzi sviluppa quel ritmo straordinario di concertato, il miracoloso intarsio di entrate ed uscite dei protagonisti dalla battuta. Qui van ribaditi i rimandi di tale ariosità oltre che dalla musica contigua, anche dalle tecniche



all'improvviso, annullate da Goldoni, ma innestate indirettamente nel montaggio del testo. Paradossalmente, dagli idilli popolani, dal *Campello* e dalle *Baruffe*, nasce più di uno stimolo e di situazioni e di atmosfere linguistiche per la mediazione nazionale che attraverso i *Promessi sposi* manzoniani tende a inglobare l'oralità in un italiano non letterario.

MEMORIE. Iniziati nel 1783, a quasi ottant'anni, durante il soggiorno parigino, editi quattro anni dopo in tre tomi, i *Mémoires* costituiscono una parziale, lacunosa ricostruzione della propria tumultuosa, nomadica esistenza. Un'affabulazione, un filò, una bugia colorata, non solo per l'intento agiografico e gnomico che consegna una vocazione teatrale ai posteri, ma soprattutto per i registri da romanzo settecentesco, che vi mescola le tecniche e le formule più astute in voga entro l'industria culturale della fiction nell'epoca dei Lumi, dalla commedia lagrimosa all'intreccio libertino al romanzo di formazione (il Bildungsroman) sicché se la carretta dei comici non l'avesse distratto, chissà che De Foe o Fielding avremmo avuto in Laguna! □

A pag. 8, dall'alto in basso e da sinistra a destra, illustrazioni per «Le massere», «Chi la fa l'aspetta» e «Pamela nubile». In questa pagina, «Terenzio», «Il Molière», «Le donne puntigliose», «Le donne di casa soa» e «Il teatro comico».





IL LAVORO DI ALBERTI PER IL BICENTENARIO

VISITE GUIDATE NEI TESTI DI GOLDONI

Una vetrina goldoniana a Palazzo Mocenigo, le commedie sulla mania del gioco, l'analisi delle varianti linguistiche, il rapporto fra l'autore e le interpreti: direzioni di lavoro e di studio per un nuovo approccio del suo teatro.

CARMELO ALBERTI



Nel panorama delle iniziative dedicate a Carlo Goldoni è giusto segnalare l'attività di elaborazione e di adattamento che ha svolto Carmelo Alberti, studioso della scena settecentesca e direttore dell'Istituto teatrale di Casa Goldoni. Hystrio ha chiesto ad Alberti di parlarci dei suoi lavori più recenti.

La matrice segreta dei testi di Goldoni rimanda continuamente alla scena e alle sue ambiguità: pertanto una tessitura sottile, quasi invisibile, lega la sua produzione e permette di selezionare temi, spunti e personaggi, passando senza remore da un'opera all'altra. Mentre resta valido il lavoro di revisione critica sulle singole opere risulta, dunque, plausibile attraversare quei testi, senza timore di profanarli, oppure intervenire sulla struttura segreta di singoli capolavori. Forte è stata la tentazione di legare, ad esempio, la parola goldoniana all'ambiente veneziano;

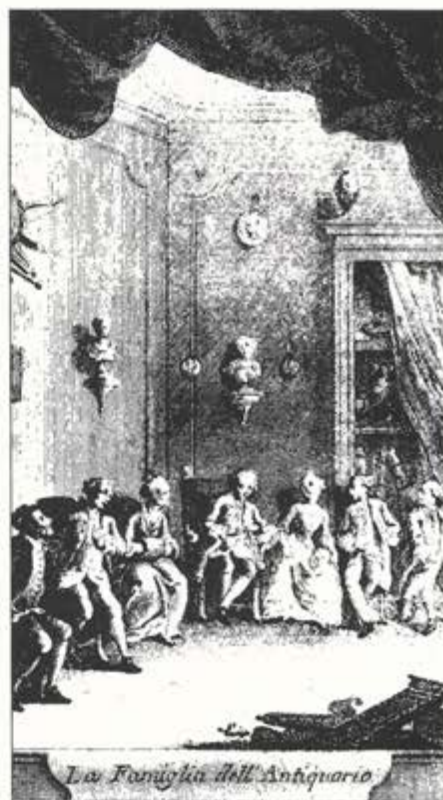
le stanze di un palazzo del XVII secolo, che i successivi interventi non hanno snaturato, possono presentarsi benissimo a divenire la scena ideale per far rivivere personaggi e temi che, a dispetto del tempo, sembrano acquistare vita propria.

Un primo esperimento di rielaborazione ha dato luogo, quindi, allo spettacolo *Nelle stanze di Carlo Goldoni, poeta comico*, ambientato nel salone e in sette camere di Palazzo Mocenigo (di San Stae) a Venezia, il 16 settembre 1991, con la Compagnia Teatro Niovo diretta da Giuseppe Emiliani, nell'ambito della Mostra del Teatro, promossa da Giorgio Gaber e dal Teatro Goldoni. Gli spettatori seguivano, accanto ad attori in costume del Settecento, un itinerario che iniziava nell'atrio dell'edificio e quindi si diversificava nelle varie stanze; in esse si rappresentavano, contemporaneamente, situazioni tratte da undici commedie goldoniane: *Il teatro comico*, *Il servitore di due padroni*, *La putta onorata*, *Gli innamorati*, *Il giuocatore*, *La famiglia dell'antiquario*, *Pamela*, *Le smanie per la villeggiatura*, *La serva amorosa*, *I rusteghi* e *Sior Todero brontolon*.

Al pubblico veniva offerta la possibilità di costruirsi un proprio percorso passando da un ambiente all'altro, cogliendo brani di ogni recita a ridosso degli attori, i quali spesso si muovevano da un luogo all'altro e parlavano nella lingua di Goldoni in una dimensione amplificata dall'austerità del luogo.

Sullo stesso schema e nello stesso palazzo si è sviluppato un secondo evento, intitolato «*Signor Goldoni, io sono incognito!*» ovvero: *le smanie del gioco e del teatro*, andato in scena il 22 aprile 1993, sempre a cura del Teatro Niovo, con la regia di Giuseppe Emiliani. Il viaggio esplorativo partiva, stavolta, dall'insuccesso de *Il vecchio bizzarro* (carnevale 1754); come si racconta nei *Mémoires*, il poeta abbandona precipitosamente il teatro per sfuggire alla valanga di contestazioni che avevano costretto gli attori a chiudere in fretta il sipario. Indossata la maschera, Goldoni si rifugia nel Ridotto, dove gli spettatori erano soliti radunarsi per commentare, intorno ai tavoli da gioco, gli esiti della stagione teatrale. «Goldoni è finito», diceva qualcuno. «Ha vuotato il sacco», aggiungeva un altro. Tornato a casa il commediografo passa una notte agitata, poi decide di rispondere alle critiche con nuove composizioni teatrali.

Il rapporto fra commedia e gioco attraversa l'esperienza di Goldoni: anche quando si è già stabilito in Francia, l'ultimo progetto che sogna di realizzare è una commedia per musica sulle smanie di una giocatrice; ne traccia addirittura la trama, ne indica i personaggi, l'azione e l'esito finale, ne suggerisce persino il titolo, la *Bouillotte*.



Madame de la Biche sfoga la sua passione per il gioco, accogliendo nella sua casa avventurieri d'ogni sorta. Invano il marito vuol farla ragionare: a Monsieur non resta che imporle la scelta fra il cambiar vita e il partirsene per sempre dalla loro dimora.

I testi di riferimento nella stesura del progetto, che ha costruito anche un possibile testo per la *Bouillotte*, sono stati numerosi; fra questi: *Il vecchio bizzarro*, *Il giuocatore*, *La bottega del caffè*, *Le donne gelose*, *La putta onorata*, *L'impresario delle Smirne*, *Il campiello*, *Una delle ultime sere di Carnevale*, *Il genio buono e il genio cattivo*, passi dei *Mémoires*; inoltre, sono stati utilizzati spunti dal *Calcolo sopra i giuochi della bassetta* di Giammaria Ortes, dal *Ragionamento sopra i giuochi di Anonimo*, dal *Candide* di Voltaire, dai *Mémoires* di Casanova.

Su un altro versante, quello delle realizzazioni in teatro, invece, va ricordato, anzitutto, l'episodio di revisione linguistica de *La bottega del caffè*,



avviato già nell'estate 1989 insieme a Mario Tonello, per conto dell'Estate Teatrale Veronese e della Compagnia di Giulio Bosetti, con la regia di Gianfranco De Bosio. Dopo una lunga tournée, la messinscena ha avuto una ripresa di prestigio nel luglio 1993, in campo San Trovaso a Venezia, per iniziativa del Teatro Stabile del Veneto, diretto da Giulio Bosetti, ancora sotto la guida di Gianfranco De Bosio.

Punto di partenza sono state le indicazioni che Goldoni dà nella Prefazione della *Bottega*: «Quando composti da prima la presente commedia lo feci col Brighella e coll'Arlecchino»; nel pubblicarla il commediografo decide di tradurre in toscano le parti in dialetto: così Brighella diventa Ridolfo e Arlecchino Trappola. Il lavoro di elaborazione aveva chiaro l'obiettivo di giungere ad una ipotetica, ma coerente versione originale; più complesso si prospettava, invece, il procedimento. Bastava il supporto offerto dalla moderna tecnologia, la possibilità – cioè – di usare un computer, per superare le secche di un'operazione condotta sul terreno minato di un autore protetto da una solida tradizione attoriale e da una prestigiosa mediazione registica?

AMORI DI SCENA

A sostenerci era la convinzione che Goldoni, come i veri scrittori di teatro, disponesse di una tastiera semplice: dalla combinazione all'infinito dei motivi più immediati nascono i grandi capolavori, che rivivono, ogni volta, grazie agli interpreti e ai mediatori scenici. Si trattava, pertanto, di entrare nell'officina di Goldoni, di scoprire gli ingredienti-base della lingua goldoniana, indagando su opere contigue, quelle scritte fra il 1749 e il 1752. Disaggregando frazioni di linguaggio si ricomponeva, battuta dopo battuta, la nuova partitura, si svelava quello che Mario Tonello ha definito una «misura dell'ovvietà»; per tale ragione abbiamo consegnato al regista un copione aperta, ricca di varianti linguistiche, da sperimentare durante il lavoro di messinscena.

L'11 febbraio 1993 al Politeama Rossetti di Trieste è stato rappresentato «*Con la virtù d'un femminil semblante*», *Sette attrici per Carlo Goldoni*, per conto del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, con la regia di John Bardwell. La storia della riforma goldoniana è, anzitutto, una storia

IL SETTECENTO DI ALBERGATI-CAPACELLI

Un «dilettante per mestiere» fra Goldoni, Diderot e Molière

Enrico Mattioda, *Il dilettante per mestiere - Francesco Albergati-Capacelli - Commediografo*, Il Mulino, Bologna, pagg. 272, L. 35.000.

In anni recenti, gli studi di Marco Cerruti e di Roberta Turchi hanno permesso di riaprire un discorso più approfondito su Francesco Albergati-Capacelli (1728/1804), molto sbrigativamente considerato un epigono di Goldoni. La monografia di Enrico Mattioda credo debba essere considerata come il primo vero punto di partenza per accostarsi ad una personalità tanto complessa quanto spesso superficialmente studiata. Mattioda, lavorando su tre fonti principali – Archivio di Stato di Bologna, biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, biblioteca Palatina di Parma – ha potuto così inserirlo, per le sue tematiche (il rifiuto della civiltà di corte, delle «buone maniere», l'introduzione della compassione e la critica della famiglia patriarcale), in un ambito più attento al dibattito e alla storia delle idee del Settecento non solo italiano, ma anche europeo. Partendo da Mario Baratto – che lamentava l'assenza di studi su testi tardo-settecenteschi, sepolti sotto il peso di due autori come Goldoni e Alfieri – Mattioda, lavorando sulla poderosa mole di manoscritti, ha iniziato un lavoro ermeneutico teso a liberare la figura dell'Albergati-Capacelli dalla disinvoltura con cui l'aveva trattato certa storiografia ottocentesca e dell'ambiguità che caratterizzava la prima monografia scritta da Ernesto Masi che, pur pignola e puntigliosa, finiva per confinare l'Albergati ai margini della nostra storia letteraria del secondo Settecento.

La storia dell'Albergati-Capacelli – che, schernendosi, amava definirsi «un dilettante per mestiere» – può essere quella di chi sta per raggiungere grandi traguardi che poi non gli verranno riconosciuti. Fu un buon attore, sia nella commedia che nella tragedia; anzi fu paragonato a Garrick che doveva la sua fortuna sulle scene inglesi ad un modo di recitare «naturale», senza retorica ed affettazione, che fu riconosciuto anche al Capacelli. Discreto autore, seppe scostarsi dal modello goldoniano, per avvicinarsi a quello di Diderot (*Il figlio naturale* e *Il padre di famiglia*); fu anche uno studioso che cercò di teorizzare una nuova forma di teatro, ben evidenziata nell'opuscolo *Della drammatica* (1797), dove era ben visibile una certa spregiudicatezza, specie quando considerava la commedia un genere per smascherare «l'orgoglio brutale degli aristocratici, l'impostura dell'ipocrita superstizioso, l'ambizione ridicola del ricco, etc.». Egli non nascose i due modelli principali, Molière e Goldoni, e rifiutò ogni forma di teatro propagandistico, educativo, utopico o, tanto peggio, un teatro come passatempo e sollazzo della classe aristocratica.

Il teatro – egli diceva – deve istruire senza troppi sermoni, senza lunghe parlate, senza invettive personali: deve «migliorare i costumi schernendo e vituperando i difetti, i vizi, le azioni contrarie alla morale, ai culti, alla politica, al buon governo». *Andrea Bisicchia*

d'attori: il commediografo definisce i «caratteri» sulle qualità degli interpreti. La sperimentazione più avanzata avviene, però, sul versante femminile: una vasta tipologia di donne anima la drammaturgia di Goldoni: sono figure che, il più delle volte, tendono a diventare il perno dell'azione scenica.

Basta guardare con attenzione dietro a quelle creazioni per scoprire attrici capaci ed eclettiche, disposte a recitare fuor di ruolo. Per esse Goldoni elabora, spesso, testi ricchi di suggestioni meta-teatrali, senza celare i riferimenti ad un rapporto ravvicinato, ad una intesa che non si fermava al confronto professionale. In molti casi, infatti, è facile capire come fra il commediografo e la commediante di turno s'instaurasse una relazione sentimentale, che il teatro esaltava.

Il copione dello spettacolo andava alla ricerca di tali ambiguità: intorno ad un ampio tavolo imbandito una compagnia formata da due attori e sette attrici riviveva, quasi per gioco, la vicenda dei rapporti tra il grande commediografo settecentesco e le sue commedianti preferite. Prima fra tutte Elisabetta Passalacqua, servetta e cantante d'intermezzi nella compagnia di Giuseppe Imer; per lei Goldoni inventa una galleria di piccoli ritratti femminili, a cominciare da Elisa, la «pastorella castigliana» del *Don Giovanni Tenorio* (1736). Segue Anna Baccherini, la servetta del Teatro di San Samuele, che muore improvvisamente nel 1743, senza recitare *La donna di garbo*, commedia che Goldoni aveva definito per lei.

Teodora Medebach, prima attrice del Teatro di Sant'Angelo, è una delle presenze decisive della «riforma» goldoniana. Maddalena Mariani è, invece, la vivace servetta della compagnia Medebach, il modello e l'interprete di Corallina de *La serva amorosa* e di Mirandolina de *La locandiera*.

Caterina Bresciani, seconda donna della compagnia del San Luca, porta al successo la trilogia de *La sposa persiana* (1753-56). Infine, Camilla Veronese è la *servante* della Comédie Italienne a Parigi, donna «allegra ed amabile», ispiratrice del difficile lavoro che Goldoni svolge in Francia.

L'ultimo intervento di revisione ha riguardato *Il feudatario*, messo in scena dal Gruppo della Rocca, con la regia di Paolo Trevisi, al Teatro Comunale di Treviso il 22 luglio 1993. Il testo goldoniano rappresenta una comunità mentre si prepara ad accogliere, secondo regole proprie, il nuovo feudatario. Ma, oltre al tema comunitario, l'autore mostra la vacuità delle maschere dell'arte, disattiva i meccanismi del romanzesco, accomuna una varietà di tipi comici. Anche il motivo base della commedia regolare, la trama d'amore, appare contaminato dall'interesse. La scena goldoniana, mentre individua l'irrazionalità del mondo, svela in modo esemplare l'emergere di un vero «paradosso», insito nel sistema di un'antica comunità feudale. Per mettere in evidenza tali spunti valeva la pena di scarnificare il testo goldoniano, prosciugando il dialogo, eliminando gli eccessi narrativi, valorizzando i tic farseschi e la incongruenza delle maschere.

Ogni occasione d'incontro con la drammaturgia del poeta comico veneziano ha finito per affermare quanto sia intangibile la forza di un linguaggio pensato per la scena e ricavato dall'osservazione del mondo. È per questo che ancora oggi la parola di Goldoni non cede il passo alle tracce del tempo. □

A pag. 10, da sinistra a destra, illustrazioni per «Il vecchio bizzarro» e «La famiglia dell'anti-quario». In questa pagina, «Il servitore di due padroni».



BICENTENARIO TRILINGUE A VENEZIA

SE ALLA CORTE DI ARLECCHINO I SERVITORI SONO STRANIERI

La compagnia inglese The West Yorkshire Playhouse, la francese Compagnie du Mathamore e l'israeliano Habiman National Theatre hanno presentato al Teatro Goldoni tre versioni curiose de Il servitore di due padroni.

CARMELO ALBERTI



Finalmente sulla scena del Bicentenario goldoniano s'accende un confronto diretto fra stili e lingue differenti: sul palcoscenico del Teatro Goldoni di Venezia il Teatro Stabile del Veneto ha ospitato, nell'ambito di una densa rassegna d'autunno, tre soluzioni straniere de *Il servitore di due padroni*. In novembre si sono alternate, infatti, la compagnia inglese The West Yorkshire Playhouse, la francese Compagnie du Mathamore di Vésinet e, infine, l'Habiman National Theatre of Israel. È stata un'opportunità esaltante, a giudicare dai risultati tutti di buon livello, che è servita a mostrare ai pochi appassionati, accorsi ad applaudire il ciclo di spettacoli, quanto alto sia il livello di professionismo teatrale degli altri Paesi rispetto alla sempre più ampia degenerazione interpretativa nazionale. Nell'edizione inglese, in un'ambientazione da paese dei balocchi, che allude ad una Venezia sghemba, accartocciata dentro un inutile souvenir, galleggiante sotto una bolla di vetro e uscita da un mantello acqueo, si agitano in modo bizzarro i personaggi della commedia goldoniana, che hanno perduto anche il costume settecentesco e indossano abiti di fine Ottocento. Sono figure che conservano comunque i modi tipici della farsa inglese e che si combinano bene con la trama romanzesca della vicenda, scandita dal sorgere e dal tramontare di un sole di cartone. Com'è nella buona tradizione, il regista Phelim McDermott fa perno sulla bambinesca ingenuità

di Truffaldino, recitato da un esilarante Toby Jones, il quale ricorda a tratti i tipi grotteschi delle commedie shakespeariane sospinti verso i ritmi delle comiche da cinema muto. In un andirivieni senza pausa, che percorre la scena anche in altezza, tra le case disegnate da Julian Crouch, s'intersecano dialoghi serrati e battute a raffica, trasposti in inglese da David Turner e Paul Lapworth; il risultato è un apprezzabile concertato che l'intero cast governa con sicurezza, senza mai esagerare.

PANTALONE BOXEUR

Altrettanto lodevole è la versione francese, definita, stavolta, sull'assenza di elementi scenografici e affidata al recupero del vecchio schema della commedia all'improvviso. Anche stavolta i costumi di scena sono bizzarramente avvicinati al nostro tempo; in una sorta di tempo neutro, da anni Cinquanta, il regista Serge Lipszyc, che è anche il traduttore insieme a Jean Marc Culièrsi, lascia i protagonisti ai margini del piccolo palcoscenico inclinato sul quale s'alternano le tappe di una vicenda ancora attuale con le sue situazioni paradossali e reali, ad un tempo. Dietro l'ideazione traspare una dichiarata filiazione dai suggerimenti di Mario Baratto, primo divulgatore di Goldoni in Francia: la macchina della recitazione all'improvviso finisce per esaltare, attraverso un disegno lucido, un universo di straordinaria im-

maginazione. S'infittiscono, allora, i segnali per identificare una quotidianità fuori dal tempo, si valorizza il contrappunto mimico, si accentua fino all'estremo la velocità della recitazione; la dinamica delle scene, poi, segna improvvise impen-nate, suggerite da situazioni convenzionali: una discussione animata fra Pantalone e il Dottore può ben delinearsi come un incontro di pugilato, una dichiarazione d'amore può innescare l'esecuzione di una sdolcinata canzone d'epoca. L'ironia e la derisione trovano un'ottima sintesi nell'irriverenza di Arlequin, affidato al bravo Henri Payet; ma altrettanto effervescente è stata l'esibizione degli altri protagonisti, che spesso hanno strappato calorosi applausi a scena aperta. Anche se il *Servitore* della compagnia israeliana è riportato alla nostra contemporaneità, s'avverte subito la decisa linea di demarcazione che lo separa dagli altri due allestimenti. La storia inizia al buio, in una sorta di cortile, fra pareti e terrazzi di case mediterranee: tra i bagliori di una luce livida e intermittente rimbomba lo sparo con cui Florindo uccide Federico Rasponi. La violenza e la crudeltà contraddistinguono la messinscena che Omri Nitzan ha definito partendo dalla traduzione in ebraico e dall'adattamento di Nissim Aloni: essenzialmente la trama rimane inalterata, tranne che per quanto concerne la soppressione di Brighella. Fin dal loro apparire in scena i protagonisti traducono la loro freddezza mimica in gesti di sopraffazione, persino quando s'intrecciano carezze d'amore.

Fra tante figure della degradazione sociale, mentre ciascuno sfoga la sua rabbiosa acredine, tracciando con lo spray scritte di protesta sulle pareti rosate, Truffaldino, impersonato da un eccellente Shmuel Vilojny, ha l'aria di un innocente sognatore piovuto su un pianeta disumano. Le sue malfatte, dallo scambio di lettere a quello dell'apertura dei bauli, persino i suoi trasporti sentimentali verso Colombina, gli procurano crudeli sevizie, fino a farlo sanguinare. Tale striscia di sangue, che traversa la pièce, trasforma la commedia goldoniana in un dramma dell'assurdo, un dramma che allude alle incomprensibili atrocità delle odierne guerre etniche e degli scontri di religione. Persino l'esilarante comicità del Truffaldino, servitore diviso, ha il sapore di una sfida perduta. Rimane, alla fine della trilogia, la conferma delle inesauribili possibilità sceniche offerte dalla drammaturgia di Goldoni, ben al di là della sua magica sapienza linguistica. □

Nella foto, «Arlecchino, servitore di due padroni» messo in scena dall'Habiman Theatre di Israele.

LEADER IN ITALIA PER LA INFORMATIZZAZIONE DELLE BIGLIETTERIE



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



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

Leoni Daniele si è qualificata nel 1987, col grande successo riscosso dalla prima bi-

glietteria elettronica, installata al Teatro Comunale di Bologna.

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



L'IDEOLOGIA TEATRALE NEL SECOLO DEI LUMI

VERRI, GOLDONI E LESSING UNITÀ NELL'ILLUMINISMO

Leggendo gli scritti sul teatro del fondatore del Caffé e mettendo a confronto L'amante militare, La guerra e Le donne de casa soa del Veneziano con la Minna von Barnhelm e Nathan il saggio dello scrittore tedesco, si scoprono significative convergenze sul rifiuto della violenza armata e del razzismo.

CLAUDIO BERETTA



Il nostro Pietro Verri (1728-1797), nella sua rivista meritatamente famosa *Il Caffé* (1764) tratta a più riprese del teatro di Carlo Goldoni (1707-1793) come di fattore decisamente innovativo sullo scenario culturale italiano ed europeo. Egli aveva maturato la sua esperienza anche nel servizio militare prestato nel reggimento «Clerici» durante la Guerra dei Sette Anni. Vi aveva partecipato nel 1759, alla battaglia di Sorau in Sassonia, passando poi ai quartieri invernali di Dresda e liberandosi finalmente in primavera. Si era arruolato considerando l'esercito «una unione di eroi che avvampano per la gloria»; ne usciva nel gennaio 1760 considerando la milizia «un mestiere da disperato».

MORALITÀ DELLA COMMEDIA

Parlando della commedia, in particolare della italiana, nei fogli IV e V del *Caffé* (pag. 32 della prima edizione del primo tomo, nel 1765) egli fonda le proprie argomentazioni sulla opposizione tra il dramma aulico (oramai fuori dalla realtà) e la commedia dell'arte (affidata alla estrosità di attori e capocomici) da una parte e la nuova commedia di Goldoni dall'altra; «...il benemerito, l'illustre Signor Dottor Goldoni, uomo al di cui talento comico ha resa giustizia in prima l'Italia, e al di d'oggi può dirsi la parte colta dell'Europa, al di cui onestissimo carattere e amabili costumi ne rendono giustizia i molti e rispettabili suoi amici» (...)

Verri continua: «Gli Abitatori di Parigi, quelli cioè che sono avvezzi ogni giorno a vedere sù loro Teatri le più belle produzioni Drammatiche, che gli uomini abbiano fatte, almeno dacché le memorie sono giunte a noi, essi ascoltano con applauso le Commedie del valoroso nostro Italiano. Nella Germania molte delle sue Commedie si rappresentano tradotte ed applaudite. (...) Sin dalle montagne, ove ha scelto di passare i giorni della gloriosa sua vecchiaia, il Maestro vivente del Teatro il Signor di Voltaire, vengono gli elogi al Ristoratore della Commedia, al liberatore dell'Italia dai Barbari, al vero dipintore della Natura Signor Goldoni; (...) Egli è vero ancora, che il pennello di questo dipintore della natura riesce meglio assai nel rappresentare i caratteri del popolo, che riesca rappresentando i caratteri delle persone più elevate, ...». Da queste citazioni si desumono i caratteri sia dell'arte comica di Goldoni sia delle concezioni illuministiche di Verri. Per ambedue «la Commedia è destinata a correggere i vizi diletando» (cioè mostrando come l'uomo animato dal retto sentire si districa nei roveti delle situazioni esistenziali).

L'aspetto positivo della comicità è del resto già anticipato nel teatro di Carlo Maria Maggi (1630-1699) in particolare nel prologo a *Il Concorso de' Meneghini*, proprio nella concezione del Riso non come fattore risolutivo della tensione creata dal brutto e dal malvagio bensì come fattore educativo verso il buono ed il bello.

Questi concetti vengono ripresi in altri articoli del *Caffé*: «Sullo spirito della Letteratura Italiana» (Pietro Verri), «Sullo stile» (Cesare Beccaria) in particolare su «Le Maschere della Commedia italiana».

Qui Verri mostra come queste maschere non siano invenzione burlesca ma nascono da personaggi reali, ad esempio il Dottor Balanzone, di Bologna, dalla tradizione dei grandi giuristi di quella università, o quella del Pantalone di Venezia correlato ai vastissimi commerci della patria di Goldoni, fermo restando che tali personaggi, entrando in un teatro come la Commedia dell'arte, avevano ricevuto la maschera tradizionale che già risaliva alla commedia dei tempi di Roma.

Nel tomo successivo edito nel 1766 Pietro Secchi (1734-1816) dedica un articolo alla questione: «Del Teatro» sostenendo l'esigenza di abbandonare il principio classico della unità di tempo, luogo, azione. La causa ne è chiarissima: la tragedia greca era data fondamentalmente, specialmente ai suoi inizi in Eschilo, dal racconto del protagonista. Nella commedia la situazione era già diversa e in tempi moderni il teatro era fondato non più sul racconto ma sull'azione la quale non può tollerare eccessive restrizioni. Già nei drammi di Shakespeare questa unità è abbandonata.

Concludendo, abbiamo constatato quanto stretto fosse il rapporto culturale tra Goldoni e l'illuminismo lombardo e quale fama il teatro goldoniano avesse già acquisito in tutta Europa, sia nei testi originali, sia nelle traduzioni nelle varie lingue.

Teatro di idee sì, ma fondato sulla realtà quotidiana, anche nella scelta del linguaggio orientato al dialetto o all'espressione locale, riferito di norma a personaggi specifici del mondo policromo della Venezia del Settecento.

GUERRA E PASSIONE AMOROSA

Il primo accostamento tra Goldoni e Lessing, premesso quanto abbiamo detto parlando del *Caffè*, riguarda due commedie del primo: *L'amante militare* (1751), *La guerra* (1759) e la famosa *Minna von Barnhelm* (1763), del secondo.

La dedica per *L'amante militare* è indirizzata a Giovannantonio Ruzzini II, patrizio veneto. I tratti salienti ne sono: «il vero non può produrre che la virtù, la correzione e il bene. Non nasce l'odio dalla verità ma dall'ambizione». Sono principi illuministici che già si ritrovano in Carlo Maria Maggi in particolare ne *I consigli di Meneghino*, intermezzo I, parlando dell'ambizione «...l'ambizion di bassa ne fa rid / l'ambizion di grand la ne fa piang...» («l'ambizione dei miseri ci fa ridere, l'ambizione dei potenti ci fa piangere...»).

Lo scrittore non può andare contro i principi nobiliari e militari di queste casate, pertanto scrive: «*L'amante militare* che io consacro all'eccellenza vostra non è argomento che corrisponda alla di lei situazione; ma il carattere dell'eroe principale di questa mia commedia può in lei riconoscersi perfettamente. Un Uomo che apprezza l'onore più della vita, che è pronto a sacrificare tutte le sue passioni pel suo dovere, pel suo decoro, è un ritratto fedelissimo V.E.».

Però nella commedia i soli personaggi validi sono quelli che rifiutano la guerra, in primis Alonso: una volta soddisfatto il proprio impegno d'onore dà le dimissioni da ufficiale e si ritira a vita privata per godersi in santa pace Rosaura, anch'essa contraria alla guerra, figlia di Pantalone, mercante, che si trova sulle stesse posizioni. Campioni di ottusità sono invece il Generale, Don Garzia il tenente, impetuoso, violento, provocatore, Brighella, sergente, due caporali e non meno Beatrice, vedova, la quale spera di sposare Don Garzia per pura convenienza, senza scrupoli.

Goldoni ci racconta nella prefazione l'origine della sua esperienza militare: fu a Milano nel 1733 «quando i Gallosardi occuparono la Lombardia austriaca e vidi i trinceramenti e l'attacco di quel Castello...». Passò quindi a Crema quale segretario del Residente veneto, «in tempo di guerra viva fra il bollore dell'armi, con un fascio di lettere tutti i giorni importantissime, sotto un Ministro il più accurato, il più diligente del mondo, (...) e mi ricordo ancora quante volte, oppresso dalla stanchezza, m'addormentai sotto gli occhi suoi colla penna in mano». Fu quindi nel 1734 a Parma dove il giorno di San Pietro avvenne la battaglia memorabile fra i Gallosardi e gli Alemanni, «in cui perirono in un giorno venticinquemila uomini fra le due Armate. Belle occasioni furono per me queste per istruirmi nelle cose di guerra, ma per sempre più determinarmi a star da quella lontano». Immagini che non possono non richiamare il Jonathan Swift dei *Viaggi di Gulliver* ed il discorso di quest'ultimo al sovrano dei «nobili cavalli».

L'intreccio della commedia è semplice. L'azione avviene in una cittadina della Lombardia (risponde quindi alle esperienze citate). Don Alonso, giovane ufficiale, è acquarterato in casa di Pantalone e s'innamora, ricambiato, di Rosaura figlia di quest'ultimo. Rosaura non può comprendere come Don Alonso le professi il sentimento più profondo, promettendole, anzi esigendo di sposarla subito e al medesimo tempo professi altrettanto rigorosa fedeltà alle sue bandiere,



pronto in ogni momento a sacrificare la propria vita per l'onore. Quando Pantalone apprende di questo legame diventa molto preoccupato perché non sa se i «castelli in Spagna» di Alonso sono reali e teme che, subito dopo il matrimonio, lo sposo perda la vita o rimanga mutilato in un fatto d'arme. Alonso fa la sua scelta e promette che, terminata la campagna, si dimetterà dall'esercito per togliere ogni ansia a Rosaura e Pantalone.

Nell'intreccio s'inserisce Don Garzia che, invidioso di Alonso, lo provoca arrivando due volte ad un duello; nel primo caso Garzia rimarrà ferito, nel secondo caso, alla pistola, Garzia caricherà in modo erroneo la propria arma lasciando ad Alonso che invece l'ha caricata a dovere di ucciderlo o di donargli la vita. Evidentemente Alonso sceglie la seconda alternativa.

Il capitano di Don Alonso è Don Sancio, che è anche suo zio ed è conteso tra i due sentimenti del dovere nei confronti del giovane ufficiale e dell'amore per il nipote. Da ultimo il Generale non sa rendersi conto del perché un giovane alfiere tanto valoroso e avviato ad una carriera brillante decida di uscire dall'esercito. Ma il saggio Alonso ha deciso e da carattere sereno e forte qual è tornerà alla vita pacifica (non senza una tirata finale che salva le apparenze per il commediografo): «Tale esser deve l'amante militare, il quale sopra ogni altra cosa di questa terra amar deve la gloria, la fama, la riputazione dell'armi, il decoro di sé medesimo, quello della sua nazione; e far risplendere anche fra le passioni più tenere la robustezza dell'animo, il valore, la rassegnazione e l'onore».

Queste posizioni di Goldoni verranno riconfermate nella commedia intitolata *La guerra* data per la prima volta a Venezia nel Carnevale del 1760. Siamo nel pieno della Guerra dei Sette Anni (1756-1763) che ha come ragione di fondo l'antagonismo tra l'impero austriaco di Maria Teresa e l'emergente potenza prussiana di Federico II. Vi vengono coinvolti dalla parte austriaca la Francia, la Russia, la Sassonia, la Polonia e la Svezia mentre la Prussia si allea con l'Inghilterra. Federico II, informato di questa coalizione, si difende attaccando ed invadendo la Sassonia, senza nemmeno dichiarare la guerra. Si hanno numerose, alterne vicende punteggiate da grandi battaglie: a Rossbach (1757) dove Federico sbaraglia i francesi; Leuthen (nel dicembre dello stesso anno), con vittoria sugli austriaci. Kuner-

sdorf, nel '59 segna una sconfitta della Prussia che però già nel 1760, battendo in Slesia e in Sassonia gli austriaci, mentre l'Inghilterra distruggeva la flotta francese, si mette nelle condizioni migliori per il trattato di Hubertsburg (15 febbraio 1763) che riconfermava a Federico II il possesso della Slesia e segnava un passo importante per l'ascesa della Prussia all'egemonia continentale in Europa.

Abbiamo visto che Pietro Verri aveva partecipato direttamente nella primavera e nell'estate 1759 alle operazioni militari, riducendosi nei quartieri invernali a Dresda nel 1760 per poi dare le dimissioni dall'esercito e tornare a Milano. Situazione analoga a quella dell'Alfiere Alonso, benché per Verri non si abbia a *chercher la femme*.

Ne *La guerra*, presentata nel 1760 al Carnevale di Venezia, Goldoni elabora ulteriormente e conferma questi principi: non si tratta più del conflitto fra l'amore e l'onore militare; l'intreccio qui è più complesso: un esercito comandato dal Generale Don Sigismondo occupa un territorio e vi stringe d'assedio la fortezza. Don Egidio ha dovuto abbandonare detto territorio per difendersi entro la fortezza e, in un villaggio, ha lasciato la figlia Donna Florida per evitarle il pericolo dell'assedio. Nel campo di Don Sigismondo ci si appresta all'assalto attraverso una breccia nel muro del forte. La notte prima gli ufficiali giocano e bevono, evidentemente per la paura. Si ritrovano Don Ferdinando, alfiere, teso alla gloria. Il conte Don Claudio, tenente, che annega nel gioco il proprio vuoto interiore perdendo, bevendo e provocando specialmente Don Faustino. Quest'ultimo, alfiere, è un giovane molto equilibrato, innamorato di Donna Florida che lo contraccambia ed è molto preoccupata per lui.

La tensione drammatica nasce quindi in Donna Florida, il padre della quale comanda la fortezza assediata mentre il suo giovane amore, Don Faustino, dovrà assaltare quella fortezza e, almeno teoricamente, dovrà scontrarsi con il suo comandante. Tra i personaggi si nota ancora Don Cirillo, tenente, mutilato di guerra, il quale oramai non vive che per le battaglie. Don Polidoro, commissario di vettovagliamento dell'armata, la quale spera soltanto, unitamente a Donna Aspasia, sua figliola e ad Orsolina, vivandiera, che la guerra continui perché con questa essi si fanno ricchi. Tra lo sconcerto ed i sentimenti contrastanti dei vari personaggi arriva fortunatamente un messo dall'imperatore e annuncia una pace generale: l'assedio è tolto, Faustino può sposare Florida e tutto si risolve nel migliore dei modi. Con molto garbo Goldoni presenta la sua commedia di idee facendo vivere ogni personaggio in modo estremamente naturale ed immediato. Ma le idee ci sono: Florida rimprovera a Faustino la discordanza dei sentimenti contesi tra l'onore e l'amore. Faustino risponde «s'io fossi più filosofo che soldato, rendervi potrei ragione del modo con cui in un medesimo cuore per due contrarie ragioni può succedere l'una all'altra allegrezza. Alcuni principii di naturale filosofia sono per altro comuni a tutti, onde permettetemi ch'io vi dica, che i piaceri ed i dispiaceri vengono da noi concepiti secondo la disposizione dell'animo, e questa ora è mossa dall'affetto, or dal dovere, ed ora dalla necessità...».

Per concludere queste riflessioni diremo che la commedia è stata dedicata «al nobile e valoroso cavaliere il signor marchese Francesco Albergati VeZZa». Il VeZZa, come appare dalla dedica, ha avuto anche una vita molto avventurosa, coinvolta in molti fatti d'arme.

MINNA E L'UFFICIALE FERITO

Ma il pensiero di Goldoni emerge chiaro nella prefazione: «Tutt'arme è il mondo. Arma virumque cano. Le Donne, i Cavalieri, l'armi e gli amori. Canto l'armi pietose e il capitano (...) Così principierò io questo mio ragionamento al lettore. Tutt'arme è il Mondo. Ne' circoli, nelle piazze, nelle conversazioni, nelle botteghe non si sente che parlar di guerra, ed è venuto a me pure il capriccio di comporre una Commedia intitolata *La guerra*. (...) Il fine è lietissimo, poiché viene coronato dalla santa pace: fine che io desidero ardentemente sollecito alle presenti guerre d'Europa, che Dio lo voglia».

Occorreva naturalmente tutta l'abilità ed il prestigio di Goldoni per portare sulla scena, in un mondo retto ancora dal principio di potenza e di predominio, simili drammi dissacranti. Tanto più che le sue commedie giravano l'Europa e, come afferma Verri, già nel 1764 erano state in gran parte tradotte. Nelle biblioteche milanesi troviamo solo alcune tracce: *Die Familie des Antiquitätensammlers aus dem Italienischen des berühmten venetianischen Advokaten C. Goldoni übersetzt* Berlin u. Breslau s. 1. 1767 - 16°, come pure *Des Herrn Carl Goldoni Sämtliche Lustspiele mit Kupfern* Leipzig, Eissfeld - Breitkopf 1768-1777 - 7 Voll. 16°. L'italiano del resto era lingua colta internazionale e, per quanto riguarda *Le donne de casa soa*, in dialetto veneziano, Goldoni stesso nella prefazione afferma di aver adottato un dialetto molto trasparente, non volgare, tale da es-

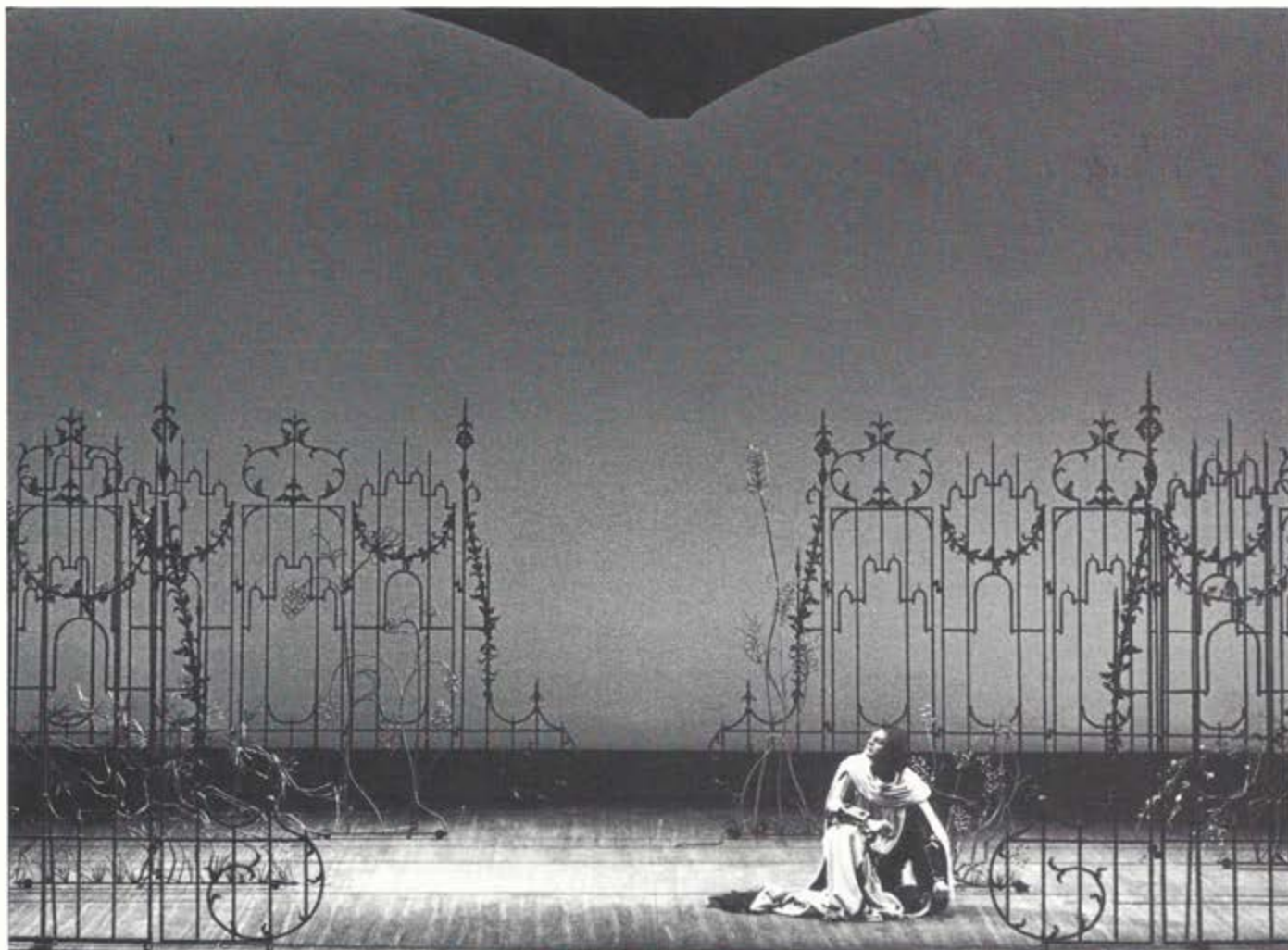
sere agevolmente compreso, come lo è ancora oggi, da tutti coloro che comprendono l'italiano.

Tenendo come base queste due commedie possiamo dire che le relazioni strutturali e concettuali più strette si rivelano tra *L'amante militare* e la *Minna von Barnhelm* che è del 1763 (lo stesso anno in cui termina la Guerra dei Sette Anni con la pace, come abbiamo visto, di Hubertsburg).

Il maggiore Tellheim partecipa con l'esercito prussiano all'invasione della Sassonia e riceve ordine di imporre rigorosi contributi a tutte le amministrazioni locali. Queste non riescono a consegnare le somme richieste e Tellheim, valoroso quanto generoso, anticipa dal suo patrimonio il mancante facendosi coprire con una cambiale dalle dette amministrazioni. S'innamora intanto di una giovane nobile, Minna von Barnhelm, ardentemente ricambiato dalla stessa e qui nasce la tensione drammatica tra il sentimento personale e la divisione tra le due nazionalità sassone e prussiana. Durante la vicenda bellica Tellheim rimane ferito ad un braccio. Per di più l'atto amministrativo da lui compiuto viene interpretato come abuso di ufficio per interessi personali e pertanto lui si ritrova in Dresda, avvilito ed impoverito, godendo dell'appoggio soltanto del proprio valletto Just e di un proprio sergente Werner che, riconoscendone l'onestà e la generosità sono pronti a sacrificarsi per lui anche nei propri averi. Nel medesimo albergo di Dresda arriva Minna, accompagnata dalla cameriera Franziska, alla ricerca dell'innamorato. Questi, essendo rimasto senza un soldo, decide di lasciare il proprio appartamento che l'albergatore dà in uso a Minna mettendone a disposizione uno più modesto per Tellheim. I due finiscono per incontrarsi. Tellheim ritiene di non imporre a Minna l'impegno matrimoniale già contratto in quanto la ragazza è ricca e potente mentre lui oramai è povero, ferito e per di più congedato senza onore per la causa pendente. Minna per non perderlo gli fa raccontare da Franziska una bugia: suo zio che doveva lasciarle in eredità un grande patrimonio l'ha diseredata in quanto, sassone, ha intrecciato questa relazione con un ufficiale prussiano. A tale notizia, trovandosi su un piano di parità, Tellheim si sente in dovere di proteggere la fanciulla e così la loro relazione si ristabilisce senza riserve. A conclusione arriva un messo dal quartier generale portando una lettera dell'imperatore che comunica a Tellheim la sua riabilitazione ed il rimborso della somma anticipata. Contemporaneamente arriva lo zio e la relazione tra i due innamorati si consolida sul piano naturale della loro posizione sociale. Ma Tellheim riabilitato dà le dimissioni dall'esercito perché vuole ritirarsi a vita privata godendosi in pace la sua Minna. In questo senso si rivelano le correlazioni tra le due commedie: abbiamo visto come Alonso rinunci per amore, soddisfatti i suoi doveri d'onore, alla carriera militare. Le parole di Alonso, qui sopra citate, ritornano sulle labbra di Tellheim: (rivolto a Minna) «Che tutta la mia vita sia dedicata al vostro servizio! I servizi resi ai grandi implicano pericoli e non ripagano della fatica, della costrizione, delle umiliazioni che costano. Minna non è di quelle, vanitose, che nei loro mariti non amano altro che il titolo e la posizione onorifica. Lei amerà me soltanto ed io per lei dimenticherò tutto il resto del mondo. Sono stato soldato per ragioni di parte, ma non so nemmeno io per quale principio politico e per il ghiribizzo che dovrebbe essere cosa buona per ogni uomo d'onore il tentare per un certo tempo, in questa sua condizione, di prendere confidenza con tutto ciò che è rischioso imparando freddezza e risoluzione. Soltanto una necessità estrema avrebbe potuto costringermi a fare di questo tentativo il mio destino e di questa occupazione occasionale la mia professione. Ma ora che nulla più costringe, ora tutta la mia ambizione è nuovamente ed esclusivamente quella di essere un uomo pacifico e soddisfatto. E questo io lo diventerò con voi, carissima Minna e tale rimarrò invariabilmente in vostra compagnia» (atto V scena IX).

Questa dichiarazione messa in bocca ad un ufficiale superiore prussiano nel 1763, al termine della Guerra dei Sette Anni, non poteva evidentemente essere gradita alla Corte e pertanto la commedia non ebbe il permesso di essere rappresentata. Altrettanto coraggioso sarà l'atto di Lessing che nel 1769, con *Nathan il saggio*, porta sulla scena un ebreo nella veste di uomo esemplare e personaggio-guida unitamente al sultano ed alla sorella di questi (musulmani) a fronte di uno stuolo di cristiani corrotti.

Un altro passo, comune alle due commedie, è significativo: ne *L'amante militare* (atto II scena VI) di fronte alla buona Corallina, cameriera di Rosaura, che piange perché teme per le sorti del buon Arlecchino arruolato per un raggio, il Sergente risponde «Signora sì, quando andemo a combatter, andemo a nozze. L'ozio ne rovina. Vorremmo sempre menar le man. Chi mor, bon viazo, chi vive pol sperar d'avanzar. Anca mi de soldado son diventà caporal, e de caporal son passà esser sergente: chi sa che col tempo non arriva a esser qualche cossa de più. In do maniere l'omo se pol avanzar, colla pen-



na, e colla spada: ma colla penna se va de passo, e colla spada se va de galoppo». Werner, suo lontano collega nell'esercito prussiano così si esprime al termine della commedia di Lessing dopo aver convinto Franziska, la cameriera, a sposarlo ed a seguirlo ovunque, anche in Persia: «Olà! Signor Maggiore! C'è poco da ringraziarmi! Ora ho anch'io una ragazza almeno tanto buona ed un amico almeno tanto sincero quanto Lei! - Dammi la mano signorina! Topp!... Tra dieci anni sarete la signora generale o una vedova!».

Esistono ancora dettagli che potrebbero lasciar supporre ulteriori relazioni: ad esempio il cambio di camera nell'una e nell'altra vicenda e l'andirivieni degli anelli strutturalmente analogo alla storia dell'anello di Tonino a Checca ne *Le donne de casa soa* e dell'altro anello sfarzoso che Isidoro vorrebbe regalare alla fanciulla ma che questa rifiuta. Gli anelli sembrano costituire in queste commedie un contesto simbolico nel quale i rispettivi autori pongono il significato dell'unione e della concordia.

NAZIONE, RELIGIONE, UMANITÀ

Il fulcro di questo secondo accostamento è dato da un dramma dell'età matura di Lessing e precisamente da *Nathan der Weise*. Tenteremo di esaminarne le relazioni con la commedia di Goldoni *Le donne de casa soa* rappresentata la prima volta nel «Carnovale dell'anno 1755, in Venezia». Tra le due commedie corrono ventiquattro anni durante i quali tutto l'orizzonte europeo compie esperienze le più diversificate. La Guerra dei Sette Anni (1756-1763) pone non soltanto il problema della formazione dello Stato prussiano e della sua vocazione a Stato-guida in Europa ma, come abbiamo visto, il problema delle nazionalità, ad esempio tra prussiani (Tellheim) e sassoni (Minna). Nel più puro spirito illuministico, animato da profondi sentimenti umani, Lessing supera il contrasto nel matrimonio tra i due giovani, come abbiamo visto, e nella priorità che il maggiore Tellheim dà ai valori umani della vita, rinunciando alla carriera militare in Oriente.

In *Nathan der Weise* (*Nathan il saggio*) Lessing supera pure, in un grande afflato di fratellanza universale, i contrasti non più delle na-

zionalità, ma addirittura di religioni da secoli radicalmente nemiche quali l'ebraica, la cristiana, la musulmana. Il tema era già stato affrontato dal giovane studente di teologia nel 1749, a Lipsia, nel suo dramma *Die Juden* (*Gli Ebrei*). Nei trent'anni intercorsi, lo scrittore raggiunge la vetta di una saggezza tollerante, di un amore morale per la verità, di una libertà dello spirito raggiunta attraverso la sofferenza.

GLI ANELLI DI GOLDONI

Le donne de casa soa venne presentata per la prima volta in Venezia per il carnevale del 1755. Si tratta di cinque atti, in versi alessandrini, accoppiati: nel complesso delle opere di Goldoni, che saranno prevalentemente in italiano e in prosa, abbiamo qui due punti singolari e cioè il verso alessandrino accoppiato e il dialetto veneto. È superfluo menzionare la scorrevolezza del verso stesso, la naturalezza delle rime, la dolcezza della lingua, specialmente in bocca femminile, ma anche da parte dei giovani la vivacità e l'acutezza delle battute grazie alle quali, con poche parole, si delinea un personaggio e la situazione nella quale si trova coinvolto.

L'intreccio è semplice: Checca, sedicenne molto avvenente, è sorella di Gasparo e cognata di Angiola che vorrebbe accasarla per liberarsene e rimanere sola «chiocchia nel pollaio». Nello stesso quartiere abita Tonino, diciottenne, nato a Corfù, di origine levantina, cresciuto però a Venezia, orfano. È un bel ragazzo, anche intelligente. Gli è rimasto solo uno zio, Isidoro, armeno, molto ricco, della azienda del quale lui, per eredità paterna, è comproprietario oltre a possedere una rendita propria di tremila ducati. Educatore «come si deve» è però tenuto a stecchetto dallo zio, che gli fa da padre, e che dopo il periodo di formazione a Venezia viene a prenderselo per portarlo a Corfù, farlo sposare con la giovane figlia di un suo amico greco ed associarlo quindi nei suoi affari in grande. Tonino, innamorato di Checca, non vuol saperne di partire. In un primo tempo Angiola aiutandosi con conoscenti, qui in funzione di mezzani, tenta di concludere il matrimonio con Tonino, ma ne parla alla nipote senza farne il nome e definendolo solo come «levantino». Checca che non sapeva di questa origine lo prende per altra ipotetica persona e nega la pro-

pria disponibilità. Isidoro, venuto a sapere della ragione per la quale Tonino non vuole partire, viene a casa di Angiola per trattare con Gasparo suo marito al fine d'interrompere la relazione tra Tonino e Checca, relazione che per altro era limitata a delle occhiate e saluti di nascosto tra strada e balcone. Angiola, visto Isidoro e intuiva la ricchezza di questo, tenta di indurre lo zio a sposare Checca, sacrificando il povero Tonino. Infatti lo zio, che era stato sempre dedito agli affari nei paesi più lontani e si era fatto scudo nella sua professione di una certa misoginia, vista Checca se ne innamora e vorrebbe sposarla anche lui. Di fronte al rifiuto netto di questa si ritira e le promette soltanto che tornerà per regalarle un anello prezioso (in fondo al cuore ha ancora qualche speranza). Nel frattempo Tonino, con l'aiuto di una conoscente di Angiola, riesce ad incontrare Checca ed a consegnarle un anello quale promessa di matrimonio cosicché l'impegno è reciproco e indissolubile. Torna Isidoro con l'anello prezioso, ma apprende che Checca è già impegnata con Tonino e allora fa pubblica ammenda dei propri sentimenti fuor di luogo, perdona a Tonino perché «visto per esperienza quel che pol bel visetto. Se tanto far mi omo; cossa far zovenetto? Ti perdonar...». Il comportamento di Isidoro è estremamente umano, anche nella sua debolezza, ma fondato su naturale moralità. Il sentimento ingenuo tra Checca e Tonino rischia di essere compromesso quando Checca viene a sapere che Tonino è levantino. Sia il giovane, sia il maturo Isidoro protestano allora l'alto concetto dell'onestà che regna anche in Levante e di questo fanno testimonianza i loro comportamenti che sono rigorosamente lineari.

Decisamente amorali sono invece i comportamenti delle «donne de casa soa», in particolare di Angiola che domina il marito, tende esclusivamente alla moneta, è decisa, per questa, a sacrificare Checca. Il nocciolo concettuale sta nel superamento sia dei comportamenti amorali, sia delle discriminazioni di razza, mediante la rettitudine e l'amore. L'oggetto che determina la catastrofe cioè lo scioglimento, in questo caso felice, del dramma è l'anello, particolare del quale dobbiamo tener conto per i vari confronti con la *Minna* ed il *Nathan*. Elemento di tensione drammatica è l'equivoco nel quale cade Checca, la quale non sa inizialmente che il levantino al quale dovrebbe essere promessa è lo stesso Tonino.

È evidente che si tratta di una commedia di idee espressa da Goldoni nel modo più garbato, spiritoso, attraente. L'idea base, cioè il superamento dei contrasti nazionali, sembra presa direttamente dal *Novellino*, la famosa raccolta di novelle del Duecento: «il Saladino, avendo mestiere di moneta, fue consigliato che cogliesse cagione ad uno ricco judeo, che era in sua terra, e poi li togliesse il mobile suo, che era grande oltre numero...». Tra i molti racconti che portati dai commercianti correvano il Mediterraneo, questo aveva un valore particolare in quanto esprimeva il superamento delle ostilità derivanti da razza e religione in una visione mediterranea globale con evidenti fini mercantili.

Il racconto stesso viene poi ripreso da Boccaccio che ne fa la novella terza del libro I: *Melchisedec giudeo, con una novella di tre anella, cessa un gran pericolo dal Saladino apparecchiato gli*. Vediamo ora come si articola il dramma che Lessing definì *Ein dramatisches Gedicht*. Tutti i drammi precedenti di Lessing sono in prosa (diversamente dall'uso teatrale corrente dell'alessandrino, cioè della combinazione di due settenari in quattordici sillabe). L'introduzione della prosa è quindi per il teatro tedesco già un'innovazione che avvicina la recitazione alla realtà quotidiana. Portano, volta a volta, il sottotitolo *Lustspiel* (commedia) oppure *Trauerspiel* (tragedia). *Nathan der Weise* rappresenta, nella evoluzione letteraria e concettuale di Lessing la matura affermazione dei principi illuministici e spirituali, una manifestazione che deve acquisire particolare solennità grazie alla forma poetica. Di qui il sottotitolo *Ein dramatisches Gedicht* (poema drammatico).

Il verso scelto è il pentametro giambico, qui usato per la prima volta nel teatro tedesco e che ne diverrà il metro classico, già nel *Faust* di Goethe. Si tratta di un verso «libero» che favorisce la libertà dell'espressione mantenendone la solennità epica richiesta dai valori apologetici del dramma: abbattimento di ogni barriera razziale, religiosa, politica nel segno di una superiore, serena umanità. L'ispirazione ne viene, come già detto, dalla novella di Boccaccio che a sua volta ha la matrice più genuina nel breve racconto del *Novellino*. Qui, abbiamo visto, la parabola dei tre anelli ha un fine ideologico che nasce da una esigenza prevalentemente mercantile. In Lessing questa esigenza è diventata il superamento di ogni possibilità di conflitto in quanto quegli intellettuali, compresi i nostri, prevedevano nel progresso tecnico ed industriale l'enorme pericolo delle carneficine militari come di lì a pochi anni si sarebbe verificato con Napoleone e come vediamo ancora ai nostri giorni. I due peggiori nemici di una soluzione serena dell'intreccio sono, nel *Nathan* il Patriarca e

il giovane Templare, cioè un grande sacerdote e un nobile soldato, ciascuno prigioniero del proprio schema ideologico. In una sua «operetta morale» che risale a quegli anni, intitolata *Colloqui sui soldati ed i monaci* Lessing paragona monaci e soldati alle lumache ed ai topi che annientano il raccolto. A questo punto la discussione se in Europa esistano, secondo i paesi, più monaci o più soldati, perde ogni rilevanza di fronte al pericolo che ambedue rappresentano.

Lo stesso Pietro Verri nel primo tomo del *Caffè* introduce un capitolo «Il Tempio dell' Ignoranza». In questo tempio «sono coperte le pareti di varie pitture, e stravaganti arnesi, ivi vedonsi sopravveste inzolfate, ivi mannaje e lacci, ivi eculei e torture d'ogni sorte, ivi stan delineati naufragi, e guerre civili, ivi d'ogn'intorno vedonsi espresse in varie forme la Morte, e la squallida sterilità (...) frattanto si urta la turba e s'avvanza, e si ritira e sbadiglia, e sorride, e vede e non osserva, e ascolta e non intende, e fendonla di tempo in tempo alcuni Medici i quali in abito da sacerdoti colla sacra bippene in mano strascinano all'ara della onorata Dea le innocenti vittime umane, le quali col loro sangue innaffiano il non mai disseccato Santuario».

L'eroe del dramma è un ebreo, Nathan, il quale apologeticamente riassume in sé tutte le virtù, unitamente al sultano ed alla sorella di questo, mentre i vizi passano dalla parte del patriarca e del templare. Il tema della, per così dire, riabilitazione degli ebrei che godevano di forti antipatie generalizzate in Germania, era già stato trattato, come già accennato, da Lessing in una commedia in un atto esattamente trent'anni prima nel 1749 *Die Juden (Gli Ebrei)*. In quel dramma un nobile tedesco con forti pregiudizi antisemiti viene salvato proprio da un ebreo. A questo punto non possono sfuggire due analogie importanti con *Le donne de casa soa* di Goldoni e cioè la struttura in versi del *Nathan*, benché in versi liberi mentre in Goldoni abbiamo alessandrini a rima accoppiata, e la concentrazione delle virtù su personaggi di norma detestati dagli europei (ebrei, musulmani, levantini) nonché dei vizi, in Goldoni proprio sulle donne ed anche sui loro mariti.

Un terzo fattore analogico determinante è il riconoscimento. In Goldoni questo riconoscimento di Tonino, creduto veneziano e quindi riconosciuto levantino, nipote del ricco e molto saggio Isidoro, salva la situazione e sana l'equivoco nel quale era caduta Checca.

DA DOVE VIENE LA SAGGEZZA

Nel *Nathan* vedremo come pari riconoscimento salvi una situazione estremamente drammatica. Anche nel *Nathan* dei personaggi ritenuti rispettivamente ebrei (Recha) ed europei (il giovane templare) si rivelano poi musulmani nipoti dello stesso sultano.

La trama del dramma non è eccessivamente complicata ma Lessing usa numerosi nodi per creare tensione: Nathan un maturo mercante ebreo, molto considerato per la sua saggezza in tutti gli ambienti di Gerusalemme, anche i cristiani ed i musulmani, torna da un lungo viaggio presso le città opulente del Medio Oriente dove ha riscosso i propri crediti e dove ha comprato merci preziose da rivendere ai suoi clienti in Gerusalemme, mediterranei ed europei. Arrivando viene a sapere che la sua casa ha sofferto un incendio e che la figlia, la giovane e bellissima Recha, è stata salvata da un giovane templare, nobile cavaliere tedesco che si è lanciato nella casa estraendola dalle fiamme. Frattanto il sultano Saladino, nobile e generoso, si trova economicamente in male acque perché non arriva dall'Egitto la carovana con i proventi delle tasse dovute da quelle terre. Pensa allora (e qui interviene il ricordo del *Novellino* e di Boccaccio) di tentar di rifarsi su Nathan. Lo chiama, lo interroga sulla «vera religione» e Nathan risponde ciò che sappiamo e cioè che nessuno di noi la conosce perché è nota soltanto a Dio, ma che tutti dobbiamo professare l'amore e la giustizia per essere degni del privilegio, cioè dell'anello regalato nella forma di una delle tre religioni musulmana, giudaica, cristiana. Il sultano diventa amico di Nathan e questo gli offre le ingenti somme in contanti provenienti dai suoi crediti, per superare il momento difficile. Nel frattempo il giovane templare si è acceso d'amore, ricambiato, per Recha. Inizialmente egli rifiutava questa possibilità e quasi si pente, quale cristiano, di aver salvato una giudea. Non accettava ringraziamenti perché il suo atto rientrava nei suoi doveri puri e semplici di cavaliere del Tempio. In un incontro con Nathan questi riesce a convincere il giovane a superare queste remore nel segno di un universale concetto della cristianità e pure diventando amici. È da notarsi che il templare vive a Gerusalemme in stato di libertà in quanto, preso prigioniero dai musulmani, è stato salvato dal sultano all'ultimo momento grazie ad una somiglianza che il sultano stesso aveva intravisto in lui con il proprio fratello Hassan. In questa aura d'amicizia tra Nathan, il sultano, il templare, con grande sorpresa di quest'ultimo Nathan oppone indugi al conceder-



gli la mano di Recha. La governante di Recha confida al templare che la giovane non è figlia vera di Nathan ma una cristiana, battezzata, affidatagli piccolissima dal padre in un terribile frangente (il padre vi è morto). La situazione espone Nathan al pericolo di essere giudicato e condannato secondo l'autorità del patriarca ed i principi cattolici in quanto egli avrebbe sottratto un'anima alla fede di Cristo per farla crescere infedele o addirittura libera pensatrice come l'aveva educata il saggio ebreo. Nell'ultimo atto tutti i nodi si sciolgono grazie alla testimonianza di un monaco che a sua volta era stato soldato. Sia il giovane templare, sia la giovane Recha, sono figli del defunto nobile fratello del sultano e pertanto sono, fra di loro, fratello e sorella. Dall'Egitto arriva la carovana con somme favolose derivanti appunto dai contributi fiscali di ben sette anni da quelle regioni. Nathan può riprendere i soldi prestati, ma, fatto importantissimo, il riconoscimento dimostra che l'eventuale punizione del vecchio ebreo, la ribellione ottusa del templare all'aver salvato una giudea, in conclusione, tutti questi conflitti non avevano alcun fondamento reale. In questo viluppo di eventi abbiamo anche appreso la fonte remota della saggezza di Nathan: molti anni prima nella città di Gath le truppe cristiane avevano massacrato tutti i giudei, tra questi anche la giovane moglie e sette figli innocenti dello stesso Nathan. Egli si era disperato e per tre giorni aveva invocato Dio coi capelli sparsi di cenere e di sabbia. Il terzo giorno arrivò da lui il monaco, allora scudiero e gli affidò una bambina, rimasta pure orfana in eventi bellici, affidatagli da una famiglia cristiana d'origine tedesca. Nathan l'accettò come segno di Dio e sublimò la propria esistenza nel crescere la bambina come propria figlia, ispirandole tutti gli ideali che la durissima esperienza gli aveva insegnato. Possiamo chiederci a questo punto se possono sussistere relazioni tra

la commedia di Goldoni e questo dramma di Lessing. La carica morale esplicita, il trasferimento dell'azione in Levante, l'adozione del pentametro giambico sembrano deporre per una ispirazione almeno in nuce dal lavoro goldoniano. Che Lessing comprendesse l'italiano e in particolare il veneto trasparente delle *Donne* non è da escludersi data l'importanza della lingua italiana nel teatro europeo e dati gli studi umanistici di Lessing. Il rapporto esplicito con Boccaccio depone a favore di questa tesi, come pure l'altra tragedia *Emilia Galotti*, che l'autore ambienta in Italia (Guastalla e Scandiano) ispirandosi all'episodio di Virginia insidiata da Appio Claudio, secondo Livio. I due accostamenti qui presentati, specialmente nel loro contesto, e tenuto conto che fra le due opere *Minna* e *Nathan* si inserisce *Emilia Galotti*, dimostrano innanzitutto una grande coerenza concettuale tra i diversi orizzonti illuministici in Europa e, in particolare, in Germania e in Italia. Permettono di ipotizzare una elevata probabilità che Lessing abbia colto due momenti di Goldoni, momenti che lo interessavano particolarmente e cioè la dissacrazione della guerra e il superamento di ogni barriera tra gli uomini, per trarne opere autonome di grande afflato che hanno percorso i tempi e che purtroppo ancora oggi, unitamente al pensiero di Pietro Verri e degli amici del *Caffè*, si rivelano di assoluta attualità. □

A pag. 14, Gotthold Ephraim Lessing. A pag. 15, illustrazione per «Minna von Barnhelm». A pag. 17, Mario Cei in «Nathan il saggio» messo in scena da Guido De Monticelli per il Teatro Stabile di Genova. In questa pagina, Andrea Jonasson nella «Minna» diretta da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano.

TEATRO LETTERATURA VIAGGI

«l'arte della seduzione»

ROCCO FAMILIARI

IL PRESIDENTE

Introduzione di Krzysztof Zanussi

LA MIA GERMANIA

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

MARINO FRESCHI

FRANZ KAFKA: LETTERA ALLA MADRE

ANGELO MAINARDI

LE DONNE DI KAFKA

Racconti

GIUSEPPE LEUZZI

FUORI L'ITALIA DAL SUD

Come risolvere la questione meridionale

EDGAR ALLAN POE

IL CORSARO

a cura di Giuseppe Recchia

ARTHUR SCHOPENHAUER

DISCORSO SULLE DONNE

a cura di Vladimira Zemanova e Giuseppe Recchia

MARIO PRAZ

VIAGGIO IN GRECIA

ROBERT MUSIL

DISCORSO SULLA STUPIDITÀ

PABLO PICASSO/JEAN COCTEAU

ARTE E CREAZIONE

a cura di Vladimira Zemanova

LUCIANO DE CRESCENZO & CO

VIAGGIO IN EGITTO

con interventi di: Paolo Caruso, Lucio Villari, Cesare De Seta, Mario Tosi e Giuseppe Recchia

UMBERTO CECCHI

LA LUNA DI HARAR

L'ultimo sogno africano di Arthur Rimbaud raccontato dal servo Jami

WOLFGANG KRAUS

LA RIVOLTA DELL'INDIVIDUO

nel pubblico e nel privato

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

IL MITO, LA GLORIA

FABRIZIO ROSSI LONGHI

LE ALI DI PEGASO

VITTORIO BRUNELLI

CRISTO MORÌ A LETTO

ALDO RIZZELLO

LA COMMEDIA DIVINA

LOUIS FERDINAND CÉLINE

I SOTTO UOMINI

testi sociali

a cura di Giuseppe Leuzzi

GIAN PAOLO TOZZOLI

LA SALIERA DEL CELLINI

Racconti

ROCCO FAMILIARI

LA PROVA D'AMORE

e altri testi

introduzione di Ugo Ronfani



Shakespeare and Company

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

PER UNA RIFONDAZIONE DELLA SOCIETÀ TEATRALE

AL SUD IL TEATRO È VIVO MA MANCANO LE STRUTTURE

La qualità degli spettacoli è stata spesso sacrificata all'invadenza della politica - Proporre teatro non vuol dire saper fare teatro - Un impegno per il futuro: valorizzare le scene municipali mediante l'intervento delle Regioni.

TATO RUSSO

Prima di parlare del teatro al Sud è necessario parlare del teatro in Italia, che vive oggi una flessione spaventosa, determinata anche dalla incapacità dei teatranti di rinnovarsi e di fissare il contenuto e le forme del nuovo. L'Italia teatrale è asservita alla politica, l'organizzazione è politicizzata; molti teatri appartengono a persone di partito. Non perché questo sia un male, ma certamente diventa un danno quando è la politica a dettare le leggi del teatro. Esistono oggi dei grossi monopoli organizzativi con intere regioni, con intere città e rendono impossibile la veicolazione e la circuitazione del prodotto teatrale, a meno che non si creino accordi tra le parti. Questa corsa all'accordo tra organizzatori è uno dei motivi per cui il teatro dei contenuti, quello autentico, viene affossato; in base a un accordo organizzativo si può proporre lo spettacolo più aberrante, in cui le scelte sono motivate per lo più da esigenze organizzative non da contenuti artistici. Avendo in mano il campo della distribuzione si può veicolare anche il peggior prodotto teatrale; in questi quarant'anni ci si è rafforzati dal punto di vista organizzativo tralasciando i contenuti del teatro autentico. Che cosa ne è venuto fuori? Una decadenza progressiva del prodotto teatrale, che non serve più né agli attori né al pubblico. Assistiamo al crollo del teatro di prosa, mentre sempre di più si affermano i «one man show» come Grillo, Paolo Rossi, i quali invece riempiono i teatri. La prosa non tira più, sia perché sconosciuta alle nuove generazioni in virtù della massiccia affermazione della televisione, sia perché è per lo più fatta male, in base a pretese intellettuali che non si sa dove vogliono andare a parare, con l'unico risultato di ridurre l'interesse del pubblico e gli incassi. La prosa si salva per la quota di abbonamenti e non sbaglia più una lira. La responsabilità è di coloro che hanno pensato al governo del teatro e non si sono soffermati sulla qualità del prodotto teatrale, di coloro che si sono impadroniti della capacità di proporre teatro che è ben diversa da quella di fare teatro. Sono proprio gli organizzatori che hanno impedito, secondo me, la crescita regolare degli artisti e del prodotto teatrale nuovo. Se non ci si libera di questo andamento per il teatro di prosa non ci sarà futuro.

Bisognerebbe liberare energie nuove, trovare più spazio nei cartelloni per quei gruppi che sperimentano una nuova comunicativa. Il teatro non gode più dei favori del pubblico e della stampa, forse perché vedono rappresentati testi che non rispondono più alla complessità del tempo in cui viviamo. Promuovere il teatro significa, quindi, anche un nuovo rapporto con i mass-media. Il teatro è stato distrutto dalla televisione. In questo attribuisco molte colpe all'Agis, che invece di diventare un organismo con l'unica preoccupazione di accaparrarsi poltrone negli enti teatrali, avrebbe potuto organizzare il teatro come ha fatto per il cinema. Bastava pensare ai trailers che avrebbero permesso al pubblico di conoscere e di scegliere gli spettacoli da vedere. I giornali, d'altra parte, non si interessano più della prosa perché vedono che come argomento giornalistico non tira più.

Si parla sempre di un teatro nazionale, ma non si mette mai abbastanza in evidenza il rischio di far passare per nazionale un teatro di tipo commerciale che, sicuramente, troverà accoglienza nei teatri più importanti, perché laddove regna il Dio denaro non esistono im-



pedimenti. Perché ci sia un teatro nazionale non basta un'etichetta che lo qualifichi come tale, c'è bisogno di creare un prodotto che eserciti il suo influsso su tutto il territorio dello Stato, ma liberato da certi vincoli organizzativi e garantito da certe istituzioni, per esempio l'Eta, che potrebbe, come ente nazionale, assicurare la veicolazione di spettacoli di qualità. Salvaguardare alcuni diritti dei teatranti, al di là dei gruppi di potere, potrebbe essere un altro scopo dell'Eta. In questo modo si garantirebbero artisti e prodotto nazionale.

Credo che le problematiche sorte con la fine del ministero dello Spettacolo potranno stimolare un cambiamento di rotta. Lo stesso ministero potrebbe ritagliarsi la gestione dei soli progetti nazionali, e non di tutte le iniziative come succedeva prima, in modo da dedicare più spazio a un teatro europeo. Con il passaggio di competenze e funzioni alle Regioni potrà essere agevolato un processo di nazionalizzazione e di internazionalizzazione del teatro italiano, perché il ministero potrebbe, per l'appunto, farsi carico dei progetti più ambiziosi e qualificati della nostra tradizione culturale. Il pericolo di un crollo totale del sistema teatrale esiste comunque, ma, forse, per azzerare vecchie posizioni consolidate sarebbe davvero salutare fare tabula rasa. Questo che abbiamo avuto finora è un sistema garantista: garantisce l'incapacità, il vecchio, gli accordi che negli anni sono stati fatti dall'Agis, le posizioni precostituite nel tempo che non corrispondono più alla realtà e ai contenuti delle attività. Devo dire che anche se si tratta di un periodo in cui ogni garanzia decade, io lo considero comunque come un momento propositivo.

Dopo questa ampia introduzione possiamo finalmente passare a parlare del teatro nel Sud che rappresenta un grande patrimonio per il Paese. Le vocazioni artistiche più importanti in Italia, quelle che

Un atto di fiducia

Grazie ad un accordo di collaborazione con il Teatro Bellini di Napoli, da questo numero *Hystrio* è in grado di riservare più ampi spazi alle realtà teatrali del Sud. L'iniziativa si imponeva mentre, nel quadro di un generale rinnovamento della cultura, della politica e della società italiane, anche per la scena nazionale si manifestano propositi di rifondazione. La vitalità del teatro nel nostro Meridione non ha bisogno di essere dimostrata; i nomi di Pirandello in Sicilia e di Eduardo a Napoli sono garanti di una vitalità che continua a manifestarsi. Ma il teatro nel Sud ha bisogno – come dice Tato Russo nella sua intervista – di nuove regole e di nuove strutture per esprimere al meglio tutte le sue possibilità. Come e dove bisognerà agire noi lo diremo, a partire da questo primo numero del '94, nelle pagine di *Scena Sud*: resoconti di eventi ma, anche, occasioni di riflessioni, di proposte, ed evocazioni del passato. Pagine con le quali *Hystrio*, una rivista che si stampa a Milano, vuole attestare il suo non limitato interesse per l'insieme della società teatrale italiana, dalle Alpi alla Sicilia. U.R.



hanno una consolidata tradizione alle spalle come strumento espressivo, sono proprio quelle della Campania, della Sicilia e di Venezia. Storicamente, quindi, per capacità di esprimersi attraverso il teatro e per produzione letteraria il Sud è molto avanzato. Ha una forte capacità di proposta. Anche oggi esiste una notevole produzione drammatica in queste due regioni meridionali, a fronte delle altre regioni italiane che hanno affinato piuttosto la capacità di ricevere il prodotto teatrale, di organizzarlo e di distribuirlo. Vari tentativi di produzioni in Puglia e in Calabria sono falliti, mentre storicamente sono stati territori di distribuzione teatrale; ricordiamoci che dopo il primo dopoguerra la Puglia era la regione meridionale dove tutte le compagnie nazionali rappresentavano i loro spettacoli. Se si vuole quindi considerare il teatro al Sud e farne una analisi approfondita, bisogna che si tenga conto delle vocazioni storiche delle diverse regioni.

C'è anche da considerare che oggi certi luoghi teatrali dovrebbero modificarsi: ad esempio certi teatri stabili che hanno la pretesa di produrre potrebbero essere ben trasformati in teatri comunali. Non è giusto e neppure razionale produrre laddove non ci sono i motivi per una attività produttiva, dove non c'è territorio culturale, non c'è storia, poiché tante realtà teatrali sono nate come risposta politica di una regione ad un'altra. Si è confusa l'idea della produzione con l'esigenza di avere un servizio reale sul territorio. Io credo che bisognerà distinguere finalmente, con le nuove leggi, tra quei teatri che sono esclusivamente di produzione, che corrispondono a esigenze del luogo, da quelli che forniscono un servizio territoriale, un servizio per quei cittadini che vogliono andare a teatro. La corsa alla formazione degli stabili dovrebbe cessare con la fine di una certa politica di questo quarantennio; spero che si dismetteranno molti di essi e si valorizzeranno i teatri municipali attraverso le Regioni.

Al Nord alla incapacità produttiva di alcuni teatri corrisponde comunque una condizione organizzativa di medio livello assicurata da strutture non fatiscenti; al Sud, laddove esiste il momento organizzativo, questo è per lo più impoverito dalla mancanza di strutture. Questo perché – e la storia ce lo insegna –, mentre al Nord l'Italia dei comuni ha fatto sì che nascessero sale di un certo tipo, al Sud, il Regno delle due Sicilie, con la voglia di centralizzare tutto, ha impedito ovunque la nascita di strutture comunali. Quindi troviamo un impoverimento del tessuto teatrale esistente affidato per lo più a gesto-

ri di cinema, che di teatro sanno ben poco. Il problema fondamentale del Sud rimane, quindi, ancora quello organizzativo. Le Regioni del Sud dovrebbero impegnarsi a migliorare le strutture esistenti e attivarne delle altre. Non è possibile che dal dopoguerra in poi non sia nato nessun teatro costruito da un Comune. Credo che una politica di programma nel settore teatrale deve essere innanzitutto una politica delle strutture, perché per portare la gente a teatro c'è bisogno di strutture. C'è da dire che nonostante il disagio che può creare seguire uno spettacolo in un locale cinematografico, tutto questo è valso a creare un amore per il teatro al Sud.

LE ISTITUZIONI E IL TEATRO

In mancanza della delega dello spettacolo alle Regioni, soprattutto al Sud, si è verificato che alcune Regioni hanno emanato, in materia teatrale, leggi per lo più monche, che creavano solo nuovi motivi di assistenza; nello stesso momento molti finanziamenti sul capitolo del turismo rimanevano liberi, per cui un certo teatro legato a occasioni turistiche veniva finanziato anche a dismisura. Abbiamo così visto manifestazioni teatrali di valenza turistica impossessarsi di miliardi, senza presentare nessun contenuto artistico e teatrale. I fondi che sono stati il contenuto alle imprese di teatro in termini di assistenza e quelli provenienti dal grande mare del turismo devono avere un momento di raccolta unitaria e una legge che, raggruppandoli, disciplini il tutto con una sensibilità nuova, che non deve essere quella di accontentare i piccoli e i grandi imprenditori teatrali. Credo che finita, almeno si spera, la cultura della distribuzione dei pani e dei pesci, la cultura delle grandi tangenti, che sono state pagate anche in questo settore, saranno raccolti e diretti alla programmazione di cose importanti, estranee alle pratiche clientelari. Spero che sia questo il nostro futuro, altrimenti sarà meglio che il ministero non deleghi nulla e si vada a un nuovo referendum. □

A pag. 21, Tato Russo in «La tempesta» di Shakespeare. In questa pagina, la nuova edizione del «Sogno di una notte di mezza estate» che ha debuttato al Teatro Nazionale di Milano.

RITRATTO DELL'ECCLETTICO INTELLETTUALE NAPOLETANO DEL '500

IL TEATRO E LE MAGIE DELL'INQUIETO DELLA PORTA

Autodidatta geniale, studioso della natura e appassionato di occultismo, il solitario di Vico Equense scrisse anche commedie come Olimpia, I fratelli rivali, Penelope e Trappolaria - La lite con Galilei e l'Accademia dei Lincei.

GIUSEPPE GRIECO

Giovan Battista Della Porta la sua leggenda se la creò da sé, anno per anno, con la sorprendente forza dei pigri i quali sanno che spesso basta non muovere un dito quando gli altri agitano le braccia per creare tutta una serie di illusioni nella fantasia degli spettatori. E se è vero come pur fu detto, che la pigrizia è la salvaguardia dell'intelligenza, bisogna onestamente convenire che pochi uomini riuscirono così bene a difendere il proprio ingegno.

Sulle qualità di questa pigrizia, però, occorre intendersi a scanso di equivoci, perché essa rivestì un carattere tutto particolare. Fu, per esempio, una pigrizia ciarliera. Uomo di lettere, il Della Porta dà l'impressione più di una volta di aver fatto suo il detto popolare secondo cui il leggere e scrivere è stato inventato per imbrogliare la gente. Quando vuole, infatti, nessuno meglio di lui riesce a mettere insieme tante parole unicamente allo scopo di confondere le idee di chi lo ascolta. Se durante tutta la vita non lo avesse posseduto quella furiosa passione per le cose occulte e per i segreti della natura, probabilmente egli non si sarebbe mai mosso da Napoli e non avrebbe dilapidato, in viaggi e ricerche, un intero patrimonio, come lui stesso confessa, ma senza amarezza di sorta. È fin troppo facile immaginare, anzi, che dopo aver alquanto corso la cavallina in gioventù, avrebbe finito con il ritirarsi nella paterna villa di Pacognano, in quel di Vico Equense, pago e felice dell'esistenza tranquilla riservata ai gentiluomini di campagna in una delle contrade più amene del mondo.

La curiosità e la sete del sapere lo spinsero fuori dell'uscio di casa, lo mescolarono alle lotte e diatribe del tempo, non gli diedero requie fino agli anni della lunga vecchiaia.

La pigrizia del Della Porta si manifestò esteriormente con la più assoluta trascuraggine delle vesti e di tutto ciò che attiniva alla sua persona. In gioventù, infatti, non brillò mai per eleganza e negli anni della maturità lui stesso si definì «obbrobrio degli amici». Ma fu nella vecchiaia che raggiunse un primato difficilmente eguagliabile. In casa e fuori egli ignorava sovraneamente gli abiti che aveva (o non aveva) addosso. Finì che i familiari si videro costretti a mettergli accanto un servo con il compito di controllare scrupolosamente il suo abbigliamento.

E poi c'erano gli uomini. Quante cose non si possono leggere nel volto di una persona? Misterioso e affascinante come il regno della natura, l'uomo è uno dei «soggetti» su cui maggiormente si esercitò l'indagine del Della Porta. Egli lo vide in balia di due forze: una buona e una cattiva; una «simpativa» e l'altra «antipatica». Di queste forze cercò le cause occulte e s'industriò di «isolarle» nella fisionomia, che gli parve lo specchio del



destino, della salute e della malattia. Per l'uomo, in sostanza, egli si fece «mago» e, a suo modo, medico: del corpo e dell'anima. Perché anche le commedie egli le considerò in parte una medicina. Scritte per divertire e allietare l'animo, secondo i suoi intendimenti avrebbero influito beneficamente anche sul corpo perché le cause occulte di molti mali risiederebbero, appunto, in affezioni dello spirito.

Strano impasto di superstizione popolare e di «incredulità» scientifica, di pigrizia corporale e di operosità mentale, G.B. Della Porta tracciò di se stesso il seguente ritratto: «La mia figura è questa, e sia detto non per iattanza, ma acciocché si vegga la mia imperfezione. La fronte distesa in largo, i capelli né duri, né negri, né dritti, né crespi; l'orecchie ben scolpite, la faccia magra e mediocre, le ciglia grandi, rare e smisurate, gli occhi caropi, alti, grandi e splendidi, umidi, il collo e le spalle delicate e ben sciolte, le cosce e le gambe non carnose, il ventre mediocre, la carne colorita, la statura né alta né bassa, i talloni gagliardi; le giunture delle mani e dei piedi forti e ben sciolte, le dita molli, lunghe e distinte fra loro; la voce mezzana tra la gagliarda e rimessa...».

G.B. Della Porta, fu uno di quegli ingegni bizzar-

ri e irrequieti che fioriscono (e acquistano nome) soprattutto nelle epoche di transizione, quando cambia la «misura» del mondo e il sapore antico cerca di resistere strizzando l'occhio al sapere nuovo che avanza.

Ben sapeva il Della Porta che panni veste il mondo, lui che a lungo ebbe a destreggiarsi – e lo fece con sottile e smalzata abilità – con i sospettosi censori dell'Inquisizione, quegli stessi censori, cioè, che non esitarono a bruciare al fuoco di materialissime fiamme il suo contemporaneo e paesano, forse anche amico, comunque conoscente, Giordano Bruno.

In un giudizio globale sull'uomo è necessario tener conto anche delle commedie che egli scrisse, e non certo solo per puro diletto. Qui basti accennare al fatto che in quell'epoca l'aver contatti coi comici non era certo esente da pericoli. Ne fanno fede bandi, anatemi, esortazioni a tenersi lontani da quella gente infetta, che erano in molti a ritenere avesse continuo commercio col demonio. Tutte cose che il Della Porta sapeva benissimo. E, che dire, infine, della «fissazione», ricorrente a intervalli più o meno lunghi nel corso della sua esistenza, di attingere il maximum dell'arte magica, cioè la scoperta della formula per la fabbricazione del «lapis», la mitica pietra filosofale? Dal modo come ne parla, in lettere ambigue e prolisse, piene di particolari che non c'illuminano affatto sulla fanatica ricerca, balza evidente l'atmosfera spirituale dell'epoca e, soprattutto della società in cui egli operò: società che a tratti dà quasi l'impressione di voler essere illusa a ogni costo.

È fuor di dubbio che la grandissima fama che il Della Porta ebbe in vita fu in buona parte dovuta alle «ricette» magiche che egli dispensava a piene mani con lo stesso spirito con cui compiva studi severi che aprivano spiragli folgoranti sul futuro delle scienze. D'altra parte occorre sempre tener presente che la visione magica del mondo aveva raggiunto, ai suoi tempi, una completezza formale ineccepibile e altamente suggestiva. Al Della Porta toccò la non invidiabile ventura di ereditarne i capisaldi mentre ingigantiva all'orizzonte la concentrazione galileiana.

Su Giovan Battista Della Porta le notizie biografiche sono poche e incerte: perfino di molte sue opere si hanno informazioni vaghe e non sempre attendibili. Di talune edizioni dei suoi libri si dice addirittura che furono letteralmente consumate dai troppi lettori che le ricercarono. Di altre opere si ignora se furono o no stampate.

Secondo i testi più attendibili G.B. Della Porta nacque a Napoli nel 1535. Questa notazione è basata su una notizia fornita dallo stesso Della Porta, il quale ricorda un terremoto verificatosi nell'agro napoletano nel 1538 e precisa che lui allora era bambino. Per conseguenza sarebbero



senz'altro da scartare le date avanzate da altri studiosi, del 1538 e del 1540. Ma una semplice controversia di date non è di per sé tale da conferire alle origini di un «mago» quell'alone leggendario di cui si discorreva. E ecco, infatti, affacciarsi un'altra ipotesi secondo la quale il Della Porta sarebbe un napoletano di adozione ma non di nascita.

GENIALE AUTODIDATTA

I Della Porta risultano essere una famiglia di antica e illustre casata che possedeva stabili e terreni nel territorio di Vico Equense, più una stupenda villa nel casale di Pacagnano. Il padre di Giovan Battista fu Nardo (o Leonardo) Antonio e di lui non risulta che stabilisse mai la sua residenza a Napoli o che comunque a Napoli esercitasse qualche pubblica funzione. È lecito quindi supporre che egli se ne vivesse tranquillo e appartato in quel di Vico Equense, amministrando personalmente le sue terre e i suoi beni.

Se la nascita del Della Porta è avvolta nel mistero, non certo nella luce della certezza si presenta la sua adolescenza. Poche, frammentarie e vaghe sono infatti le notizie che a essa si riferiscono. È possibile a ogni modo, trarne la conclusione che Giovan Battista mostrò una precoce tendenza al sapere e che la sua inclinazione verso gli studi fu incoraggiata e sorretta dall'ambiente familiare. I suoi primi maestri furono il fratello maggiore Giovan Vincenzo, persona di vasta e varia cultura, e lo zio Adriano Spadafora, di origine calabrese, celebre a Napoli per la sua profonda erudizione, che nel 1536 gli era valsa la nomina a conservatore dell'archivio partenopeo. Tuttavia né il fratello né lo zio materno (una Spadafora, appunto, fu la madre di Giovan Battista) ebbero un'influenza determinante sullo spirito del giovanetto. Più ancora che di libri, questi crebbe studioso della natura e dei suoi mille fenomeni che lo affascinarono, sicché poi sempre si giovò dell'osservazione diretta delle cose.

Di altri maestri non è traccia nell'opera portiana, se si eccettua l'accenno che egli fa ad Antonio Pisani, eruditissimo medico e filosofo, dal quale forse mutuò certo suo continuo scivolare intorno alla medicina, senza però mai addentrarsi veramente. Anche di Simone Porzio è fatto il nome, ma non come di un maestro bensì di uno di cui aveva letto e meditato i libri, che peraltro in parecchi punti lo avevano lasciato perplesso. In sostanza Giovan Battista Della Porta fu un geniale autodidatta dotato di ottima memoria, di fervida fantasia e di ancora più fervida e sbrigliata immaginazione. Filosofo, non cercò mai di risolvere problemi metafisici, ma applicò il suo non comune ingegno a ridurre in forme e formulette (sia pure magiche ed occulte) il mistero dell'universo.

Giovan Battista Della Porta, aveva ventitré anni quando nel 1558 apparve la prima edizione della sua *Magia naturalis, sive de miraculis natura-*

lium. Non ci sembrano quindi legittimi i dubbi, che pur sono stati avanzati, sulla reale paternità dell'opera. Effettivamente ventitré anni non sono molti ma non possono dirsi nemmeno pochi per chi consideri la qualità dell'opera e la metta in rapporto con la cultura dell'epoca. Comunque balza subito all'occhio il fatto che si tratta di un lavoro giovanile, spesso farraginoso e non sufficientemente meditato.

Chi, come i medici, ha vaghezza di un certo tipo di letture erudite, tuttavia, non rimpiangerà il tempo eventualmente speso nello scorrere i quattro libri di cui si compone l'opera; tantomeno si meraviglierà dell'affermazione che il Della Porta cominciò a scriverla all'età di quindici anni. È manifesta, infatti, in molte pagine, la baldanza dell'adolescente che s'illude di dar fondo all'universo anche quando in realtà procede lungo sentieri abusatissimi.

Ma la stessa facilità con cui, oggi, è possibile ridere di tante affermazioni del Della Porta dovrebbe mettere in guardia l'avveduto lettore e indurre a cercare altrove il vero significato dell'opera. La premessa di questa, infatti, va molto al di là delle dimostrazioni, più o meno ingegnose e peregrine. E del resto non fu lo stesso autore ad accorgersi ben presto della scarsa fondatezza scientifica del suo primo lavoro?

L'UOMO E IL MAGO

Il giovane Della Porta accolse senza vaglio critico notizie provenienti da tradizioni scritte e orali, magari solo per fare sfoggio di cognizioni peregrine, altrimenti non si spiegherebbero affermazioni del genere che la saliva dell'uomo digiuno ammazza lo scorpione; che il leone più feroce ha un sacro terrore del canto del gallo, specialmente se si tratta di un gallo bianco; che il lupo perderebbe tutta la sua forza e ferocia se scoperto e fissato negli occhi per primo dall'uomo.

Il mondo magico del Della Porta, con le sue occulte simpatie e antipatie, è del tutto sgombro di demoni, di interventi extra-naturali. Con lui, dunque, ci veniamo a trovare esattamente al polo opposto della magia medioevale che tutto spiegava mercé l'intervento dei demoni.

Al centro dell'«universo» del Della Porta noi troviamo una sola figura: l'uomo, anzi il «mago». In questo individuo privilegiato nulla è affidato al caso e nulla è senza scopo. Egli indaga sui segreti della natura al fine di acquistare armi sempre più potenti atte ad aumentare l'efficacia dell'azione pratica, ma opera sperimentalmente per approfondire la teoria e perfezionarla con la conquista di nuove verità.

La magia, vista sotto questa luce, s'identifica con la filosofia, anzi è l'apice del sapere filosofico: un sapere mai fine a se stesso e mai irrigidito entro gli schemi fissi di una metafisica. Della Porta non cerca verità astratte ma conoscenze sperimentali. Ciò che è al di là della natura non lo interessa, non



sollecita la sua mente che rimane singolarmente inerte a questi problemi. Il suo orizzonte è circoscritto e le cause occulte che lo affascinano sono tali solo perché non si è ancora riusciti a individuarle e a isolarle dal contesto dei fenomeni naturali.

Il «lapis philosophiae», inquadrato entro questo schema, non ci appare più l'infantile utopia di uno spirito confusionario e nemmeno l'impossibile meta di una ricerca assurda. Esso è piuttosto un simbolo, la misteriosa chiave che apre tutti i segreti della natura e che brilla in cima ai sogni di ogni «mago» e quindi anche del Della Porta.

Non bisogna dimenticare che Giovan Battista Della Porta amò sempre ammantare la sua persona di un certo velo di mistero e che la condizione di «mago», con tutto ciò ch'essa comportava agli occhi dei profani, sollecitava singolarmente la sua vanità. Così quando, dopo la pubblicazione della *Magia naturalis*, la sua casa napoletana divenne meta continua di personaggi illustri e di anonimi importuni che si rivolgevano a lui magari soltanto per chiedere un volgare oroscopo prima d'iniziare un'impresa, oppure per invocare una «ricetta» che servisse a guarire il mal di capo, egli spalancò ben volentieri i battenti, più che disposto a perdere un tempo enorme con quei postulantini.

Sulle ali della fama acquistata di colpo, e spinto dalla sua incoercibile curiosità, Giovan Battista Della Porta si diede ai viaggi. Fu in Calabria, nelle Puglie, a Venezia, dove strinse amicizia con Paolo Sarpi; quindi attraversò le Alpi e girò in lungo e in largo Francia e Spagna. Dovunque andava non mancava di visitare le biblioteche (se ce n'erano) e di interrogare i dotti in qualsiasi scienza (se la loro fama era giunta al suo orecchio). Tuttavia la sua sete di sapere non si arrestava qui. Il più umile artigiano, il più ignorante contadino secondo lui potevano essere i depositari di segreti arcani. Perciò interrogava anch'essi sui più svariati argomenti.

Tanta e così varia e intensa attività, aggiunta alla fama di «mago» che si veniva diffondendo anche oltre la cerchia delle Alpi, era in un certo senso fatale che finisse con l'attirare sul Della Porta i sospetti della romana Inquisizione. Recatosi dinanzi al severo tribunale egli seppe però così bene difendere la sua opera che uscì dal giudizio a testa alta, confortato autorevolmente a proseguire nei suoi studi, con il solo obbligo di non occuparsi più di astronomia, obbligo al quale egli sottostette perfino con troppa sollecitudine, dichiarando che da quel momento aborriva le stelle e tutto ciò che a esse si riferiva.

Il Della Porta fondò anche a Napoli l'Accademia de' Segreti della quale poteva far parte solo chi era in grado di comunicare ai membri fondatori uno dei tanti meravigliosi arcani della natura. Questa Accademia ebbe vita breve e non proprio fortunata. Essa tuttavia sta a indicare una delle caratteristiche del suo spirito; quello spirito che circa mezzo secolo dopo la pubblicazione della



Magia naturalis lo porterà a essere uno dei fondatori della romana Accademia dei Lincei, il cui nome è già implicito in un precepto del medesimo Della Porta: «*Lynceis oculis perpendens quae sibi demonstrant, ut re inspecta, seculo operetur*», che Bacon mise in testa al suo *Novus Organum*. Oltre trent'anni (1558-1589) corrono tra la pubblicazione della prima magia e quella della seconda, in venti libri. È un periodo ricco di attività intensa e di avventure talvolta spericolate. Via via che passano gli anni, Della Porta si libera di molte ingenuità e il suo spirito critico si affina. Ciò ch'egli desidera offrire agli uomini, adesso, è la grande enciclopedia della natura. E si lamenta (Inquisizione in vista?) di essere stato definito un «mago veufico».

I TESTI DI MEDICINA

È opinione diffusa tra gli studiosi che il Della Porta attese alla compilazione delle *Villae* nella cascina ch'egli possedeva nell'agro puteolano, terra sacra alla memoria di Virgilio. Cinzia, l'unica figlia nata dal matrimonio di Giovan Battista, andò sposa a un nobile di Pozzuoli, Alfonso di Costanzo, e diede al padre tre nipoti - Fileasio, Eugenio e Leandro - che ereditarono poi la casa e il nome del nonno materno. Varie ragioni ci inducono però a credere che almeno la maggior parte della stesura di questa grande enciclopedia campestre avvenne invece nella villa di Pacognano, che appariva circondata da una flora ben più copiosa e variata, sicché l'osservazione diretta risultava facile e immediata.

Nel 1568 Paolo Regio impiantò a Vico Equense un'ottima tipografia. In essa si stamparono, in elegantissime edizioni, testi di Pietro Bembo, dello stesso Regio, del poeta Luigi Tansillo. Il Della Porta, forse perché incoraggiato dagli ottimi esempi che aveva sott'occhio, vi fece imprimere

la sua *De humana physiognomonia*, che richiese particolari cure e accorgimenti di stampa. L'opera, di cui risulta editore un certo Iosephum Caccium, apparve nel 1586, ma era già pronta nel 1583. I tre anni di intervallo sono imputabili alla censura romana che aveva voluto pensarci a lungo prima di decidersi a concedere l'indispensabile permesso per la pubblicazione.

Un po', forse, per riannodare un'amicizia che poteva sempre riuscirgli preziosa, ma anche per mettere la sua opera al sicuro da ogni sorpresa, il Della Porta pensò bene di dedicare i quattro libri che componevano la *De humana physiognomonia* al Cardinale d'Este. A questo singolare trattato, nel quale l'uomo è studiato attraverso l'esame minuzioso della fisionomia, fece seguito la *Fitoognomonia*, in otto libri, che la stessa indagine portava sulle piante.

Si tratta di due opere in cui le osservazioni che interessano la medicina sono moltissime e singolarmente stuzzicanti a volte. A forzare un po' le cose si potrebbe addirittura, nelle pagine della prima, trovare delle anticipazioni della psicanalisi.

LA SECONDA MAGIA

E finalmente, nel 1589, ecco apparire la «nuova» magia, senza intestazioni di protettori. Dopo averla chiamata *Enciclopedia* e dopo averne dato l'annuncio al Cardinale d'Este col titolo *Magnalia naturae*, l'opera apparve con la seguente intestazione: *Jo: Rapistae Portae Neapolitani Magiae naturalis libri viginti*. Tutto sommato era quello un atto di coraggio, dato il sospetto di eresia e di commercio col demone che suscitava nei sensibili censori dell'Inquisizione la sola parola «magia». Ma il Della Porta si difese nel modo migliore: attaccando a viso aperto i suoi nemici, e in primo luogo, pur senza mai nominarlo direttamente, il magistrato Giovanni Bodin.

La prefazione alla nuova *Magia* è in sostanza un appassionato elogio della scienza e una non meno appassionata rivendicazione dei diritti dello scienziato a indagare liberamente sui fenomeni della natura. Difendendo a spada tratta la sua opera, il «possibilista» Della Porta si dimostra in sostanza uno dei più coraggiosi avversari del conformismo dell'epoca. E se è vero che anche in questa nuova *Magia* non mancano le parti scientificamente poco ortodosse, è però fuor di dubbio che le intuizioni geniali sono molte. Ciò che poi non bisogna mai chiedere al Della Porta è un'opera pensata e scritta con metodo rigoroso. La sua immaginazione era troppo vivace e i suoi interessi troppo vari e contrastanti perché egli potesse accettare un simile cilicio.

Il 1589 è una data di capitale importanza nella vita del Della Porta non soltanto per la pubblicazione della nuova *Magia* ma anche per la stampa della commedia *Olimpia*, che egli si vantava di aver composto quand'era ancora fanciullo e che comunque va riportata ai suoi anni giovanili. Finora, infatti, egli ha voluto tenere completamente separate le sue due principali attività: quella scientifica e quella, diciamo così, «fantastica». Quest'ultima l'ha relegata in un ambito strettamente privato, come una sorta di svago elegante e niente di più. Il fatto che accetti di dare alle stampe, e col proprio nome, una commedia, vuol significare che egli, a partire da questo momento, considera con un altro occhio la sua attività artistica. In altre parole, accanto allo studioso di scienze naturali, nasce il commediografo; e vedremo che si tratta di un autore al quale forse dobbiamo ancora rendere piena giustizia. L'anno successivo segna l'apparizione di un'altra commedia, scritta in versi, e che si intitola *Penelope*. La serie continua nel 1592 con *La fantesca*, che esce a Venezia ed è presto seguita da altre opere del genere. Evidentemente il Della Porta cominciava a pigliar gusto alla sua attività di autore; e in uno spirito curioso come il suo ogni novità era sempre più che gradita. Ma bisogna anche dire che la moda di rappresentar commedie in piccoli teatri privati era venuta diffondendosi largamente a Napoli presso le più cospicue famiglie della città. Infatti l'*Olimpia*, prima di essere data alle stampe, era stata rappresentata da «virtuosissimi» giovani con un «superbo apparato» di macchine sceniche. Del 1593 è la pubblicazione di un'altra opera fondamentale nell'infaticabile attività scientifica del Della Porta. Concepiti in un rigore metodologico superiore alla stessa seconda *Magia*, i nove libri che compongono il *De refractione* poco concedono al meraviglioso e agli excursus stravaganti. L'opera è un esame, molte volte acutissimo, di tutti i fenomeni ottici. Vi si parla della funzione del vedere, della struttura fisiologica dell'occhio, dell'utilità delle lenti. Buttate lì a caso, quasi con negligenza, vi troviamo la esatta intuizione del telescopio e della camera oscura.

Non è a dire che in questi anni se ne stesse fermo, anzi viaggiò spesso e fu tra l'altro a Venezia e a Bergamo. E appunto a Bergamo, nel 1596, diede alle stampe una delle sue commedie più gustose,





la *Trappolaria*. Sotto il segno di una «vacanza» poetica, piena di umori vari, di riso e di sorrisi, e si chiude dunque un altro periodo della sua vita. Poi è il silenzio che ai nostri occhi si configura popolato d'ombre e di incubi e che dura ininterrotto per cinque anni.

Tuttavia riesce difficile immaginare un tipo come il Della Porta completamente immerso nella tristezza e nella malinconia. Certo motivi di consolazione egli ebbe modo di trovarne; se non altro nella quiete della villa di Pacognano e nell'ottimo vino che si produce nella zona.

IL NEMICO DI GALILEO

Tra le disavventure postume del Della Porta una delle peggiori è quella di essere additato, da molti, come «il nemico di Galileo». Che fra i due a un certo momento non corresse buon sangue è un fatto inoppugnabile, ma anche fuor di dubbio che l'episodio galileiano occupa solo un posticino di secondo piano nella complessa vita del Della Porta. Il quale non è poi detto che avesse tutti i torti a prendersela col grande pisano.

Ma tant'è: dinanzi al tribunale dei posteri è bastato il nome di Galilei per far sì che troppo spesso si finisce col circoscrivere la personalità del Della Porta sotto un'etichetta che assolutamente non gli si addice.

Il pomo della discordia fu il telescopio. Quando Galilei rese nota a tutti la sua invenzione, Della Porta dapprima si congratulò per il fatto che da una rozza idea da lui avuta si fosse potuto trarre così grande profitto, ma in seguito cercò di far valere i suoi diritti di priorità. Apriti cielo! Galilei — che pur aveva ripetutamente riconosciuto le qualità positive dell'ingegno del Della Porta — questa volta se la sbrìgò definendo «buffissima» tutta l'opera del rivale.

Dal canto suo il Della Porta non se ne stette certo con le mani in mano a subire gli strali galileiani, ma contrattacò con vigore.

Qui ci conviene però fare più di un passo indietro, visto che il telescopio prima e il «lapis» dopo ci hanno indotti a trascurare alcune cose importanti. E innanzitutto a spiegare i cinque anni di silenzio che stanno nella vita di Della Porta come una zona d'ombra che va dal 1596 al 1601, anno in cui egli si rifà vivo. Cosa è accaduto in questo periodo? La risposta non è difficile se si tiene presente

l'attività dell'Inquisizione in quegli anni, e massimamente se si guarda ai processi celebrati contro Giordano Bruno e Tommaso Campanella. La morte sul rogo del primo, in special modo, dovette grandemente preoccupare il non eroico Della Porta la cui coscienza, quanto a eresie, non poteva certo dirsi in regola.

Per fortuna la bufera si placò abbastanza presto e Giovan Battista rimise fuori il capo, pubblicando a Venezia nel 1601 due commedie: *I fratelli rivali* e *Cinthia*, opere sicuramente non compromettenti, così come non compromettente fu l'*Ars reminiscendi* che egli fece stampare a Napoli l'anno dopo.

In un chiacchierone patentato quale fu sicuramente il Della Porta, desta stupore il fatto che egli nemmeno una volta ebbe ad accennare nei suoi scritti alla triste sorte del Bruno e del Campanella. Conformista, almeno nel titolo e nei propositi dichiarati, fu la *Coelesti physiognomiae*, edita nel 1603. In essa Della Porta sostiene di voler combattere la vanità degli indovini i quali pretendono di leggere il destino dell'uomo nientemeno che nelle stelle.

Sempre nel 1603 assistiamo a un incontro singolare, che si rivelerà in breve prezioso. A Roma il vecchio Giovan Battista fa la conoscenza del giovanissimo patrizio Federigo Cesi. Tra i due ci sono la bellezza di sessant'anni di differenza, la qual cosa, però, non impedisce il nascere di un'affettuosa e intima amicizia. Col concorso di altri giovani, il diciottenne Cesi e il quasi ottantenne Della Porta fondano un'Accademia per la quale scelgono a simbolo la linca. Scopo di questa nuova Accademia è lo studio e l'osservazione della natura, che i fondatori si propongono di guardare con l'acutezza di sguardo proprio della linca.

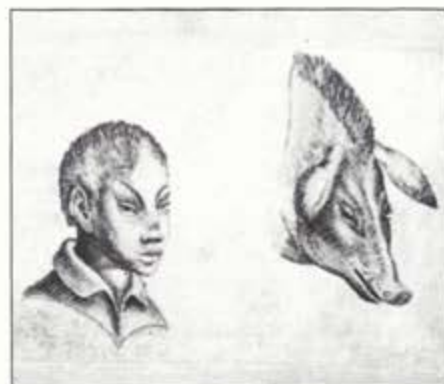
Nonostante le migliori intenzioni, l'Accademia dei Lincei (così era stata chiamata) non resistette che pochi mesi, dopo di che si sciolse senza praticamente aver davvero cominciato a funzionare. Ma sette anni dopo, nel 1610, venne ricostituita, soprattutto per merito del Della Porta che ne fu in sostanza l'animatore. Un po' per l'età che naturalmente incuteva rispetto e molto per la fama che si era acquistata in tutta Europa, esercitò sulla rinnovata Accademia un'influenza enorme.

In tutti questi studi, che abbracciano i campi più svariati e spesso addirittura contrastanti, esiste però un elemento comune, che del resto è rintracciabile in qualsiasi opera scientifica del Della Porta: la tendenza al conoscere per fare. Egli non è mai un teorico puro, è un uomo che punta costantemente al pratico, a riportare ogni osservazione e ogni scoperta al soddisfacimento di un bisogno. E anche in questo, tutto sommato, rimane un grande e geniale dilettante, un perfetto uomo del suo tempo. Ciò è dimostrato, sia pure indirettamente, dal successo immediato che segue la pubblicazione di quasi tutte le sue troppe opere. Esse, infatti, in un modo o in un altro, erano *necessarie*, soddisfacevano un bisogno comunemente avvertito.

L'ultima opera scientifica fu stampata nel 1610; dopo apparvero di lui soltanto scritti letterari: una tragedia di argomento sacro, le commedie *Tabernaria* (1612) e *Due fratelli simili* (1614), ancora una tragedia: *Ulisse* (1614). Altri scritti, e in un numero non indifferente, rimasero però inediti. Sembra, infatti, che il teatro del Della Porta comprendesse in tutto oltre trenta opere, ma non si hanno notizie veramente precise al riguardo.

Probabilmente ciò che finora ha impedito una più equa valutazione delle commedie del Della Porta è stato il linguaggio, non certo agevole per un lettore moderno. Infatti in una sola commedia, come per esempio la *Tabernaria*, troviamo personaggi che parlano in dialetto napoletano, altri in spagnolo, altri in «italiano», altri ancora in un misto di latino e di volgare. E non manca l'oste tedesco che si esprime con parole della sua patria d'origine!

Questa ecletticità di linguaggio rispecchia benissimo lo spirito del Della Porta, curioso della vita e dei suoi fenomeni, nessuno dei quali lo lascia indifferente. Ciò va spesso a scapito della profondità dell'indagine psicologica, ma il «mago» napoletano, almeno in questo campo, non intende



scoprire mondi nuovi. Il suo scopo dichiarato è divertire, intrattenere con piacevolezza gli spettatori. E ci riesce quasi sempre a meraviglia.

Una riprova la si è avuta pochi anni or sono allorché un giovane animoso ha ripresentato al pubblico la *Tabernaria*, riducendo in tre gli originari cinque atti. Lo schietto successo che ha coronato l'iniziativa sta a dimostrare chiaramente che almeno le principali commedie del Della Porta potrebbero essere ripresentate alla ribalta e senza bisogno di ricorrere alle solite pezze d'appoggio delle rievocazioni.

Il «commediografo» Della Porta si inserisce idealmente a mezzo tra le imitazioni erudite dei modelli antichi e le sollecitazioni popolari che «esplodono» nella commedia dell'arte. Specialmente i suoi personaggi che parlano il dialetto napoletano sono i parenti stretti dei Covielli e dei Pulcinelli, insomma di tutta quella variopinta serie di figure destinate a conquistare l'Europa con la loro comicità irresistibile appunto perché spontanea e naturale.

A Napoli, poi, il nome di Giovan Battista Della Porta va collocato idealmente alla base di quella che fu poi la splendida fioritura del teatro Sancarolino. Perché la tradizione teatrale napoletana, così come si è sviluppata fino a Eduardo De Filippo, obbedisce a «regole» di ferro nella sua apparente anarchia. E fra queste «regole» la prima è l'osservazione diretta dei costumi e degli uomini, il farsi specchio fedele del proprio tempo. Ma tutto questo mantenendo fermo il principio che innanzitutto bisogna saper divertire lo spettatore. □

A pag. 23, ritratto di Giovan Battista Della Porta, sul frontespizio del volume «*De humana physiognomonia*», Biblioteca universitaria di Napoli. A pag. 24, da sinistra a destra, veduta di Vico Equense, da una incisione del Lavezari, 1857; resti del vecchio portone della villa che immetteva sulla mulattiera di Vico Equense. A pag. 25, dall'alto e in basso e da sinistra a destra: particolare dell'aia dove il Della Porta faceva spesso rappresentare le sue commedie; il mondo vegetale e il mondo animale in tre illustrazioni della «*Fitognomonia*». In questa pagina, da sinistra a destra e dall'alto in basso: una pagina del «*De humana physiognomonia*»; e, dallo stesso volume, uomini e animali messi a confronto.

DALIA FREDIANI FRA LE PIUME E I LUSTRINI

NINÌ, L'ULTIMA SCIANTOSA DELLA SCENA PARTENOPEA

Da Ninì Tirabuscìò, di cui è l'autrice e interprete, a Non ti conosco più di De Benedetti con la regia di Viktjuk - Il sodalizio artistico con Tato Russo e il desiderio di poter lavorare un giorno con Pozzetto, Cannavale e Troisi.

ANNA DELLA PORTA

HYSTRIO - *Dalla commedia napoletana Ninì Tirabuscìò, del 1992, a Non ti conosco più di Aldo De Benedetti, del '93, con la quale ha inaugurato la stagione teatrale del Teatro Bellini di Napoli. Come è avvenuto questo passaggio?*

FREDIANI - *Ninì Tirabuscìò è una commedia divertente napoletana. Sono molto legata a questo lavoro perchè oltre ad esserne la protagonista ha segnato anche il mio esordio come autrice. Era da tempo che pensavo di scrivere una commedia e di metterla in scena. È nata così la storia di Ninì Tirabuscìò che da moglie fedele diventa, per gelosia e per far dispetto al marito fedifrago, soubrette di Café chantant. Quando lo scorso anno interpretai Ninì credevo che sarebbe stata l'ultima volta in cui avrei indossato i panni di una sciantosa, visto che avevo già in programma di vestire quelli della protagonista di *Non ti conosco più* di Aldo De Benedetti che è un testo comunque molto esilarante, ma in italiano, e ambientato in un contesto borghese. Ma non è stato così, visto che anche quest'anno ho una tournée programmata con lo spettacolo *Ninì Tirabuscìò*.*

H. - *La regia di Non ti conosco più è del russo Roman Viktjuk. Come si è trovata a lavorare con lui?*

F. - *È stato molto interessante. Lui ha un'esperienza artistica molto diversa dalla nostra. Durante le prove si è respirato per certi versi un'aria internazionale ed effervescente anche se non nascondo le difficoltà iniziali per adattarsi a un modo di lavorare nuovo.*

H. - *Il ruolo della sciantosa nella sua carriera di attrice lo ha interpretato spesso, fino a considerarsi l'ultima sciantosa della tradizione napoletana. Le piace davvero tanto vestirsi sulla scena di piume e lustrini?*

F. - *La sciantosa era una sorta di cantante, ballerina, soubrette indispensabile per la riuscita di un buon Café chantant napoletano. Una donna che sapesse da sola stare in scena, essere divertente, bella e spiritosa tanto da cogliere al volo le battute del pubblico e di rispondere a tono eventualmente ce ne fossero state di scurrili. Veramente non ho scelto io i ruoli di sciantosa, sono lo-*





E con la sua «mossa» Ninì conquista pubblico e marito

NINÌ TIRABUSCIÒ, di Dalia Frediani. Regia (scorrevole) di Livio Galassi. Scene (funzionali) di Paolo Petti. Coreografie di Graziella Di Rauso. Musiche di Zeno Craig. Con Dalia Frediani (solarità e verve), Loredana Martinez (vitalità ed esattezza), Mimmo Brescia (grande duttilità), Alessio Boni (precisione), e con Renato De Rienzo, Patrizia Rizzo, Enzo Romano, Anna Damiani, Salvino Fiore, Beatrice Burati, Giuseppe Gramaglia. Prod. Consorzio 90.

Ha la colorata vivezza dei pastelli questo *Ninì Tirabusciò*, messo in scena dal Consorzio 90 e dal Centro di Drammaturgia europeo sotto gli auspici del Centro internazionale del Teatro Unesco e dell'Amministrazione provinciale di Potenza. Autrice e interprete del testo Dalia Frediani, che fa rivivere il mondo frivolo e malizioso del café-chantant all'interno di un intreccio scarpettiano ricco di equivoci e gustosi qui pro quo. Accostandolo nel segno di una spensierata rievocazione attraverso gli occhi di Nina, moglie ignara di un fedifrago impresario, e sfiorando nell'artefatta pretenziosità di una soubrette, che ne è l'amante, quei risvolti di vanità e perdita inscindibilmente legati a questo tipo di spettacolo. Che rivive nella sua popolarità trascendente e gioiosa, quando la donna, resa edotta dall'amica Virginia, piomba in teatro e ne caccia la sciantosa, trovando nel proprio orgoglio ferito la forza di avviare finalmente una sua trionfante carriera di canzonettista, sacrificata finora all'amore e al decoro familiare. Inventando peraltro, nel suo lottare contro il marito che la trattiene, quella mossa rimasta famosa negli annali del café-chantant. Che certo doveva entusiasmare un pubblico pronto a turbarsi alla nudità di una caviglia. E che Dalia Frediani riprende con la potenza di una salva di cannone, imprimendole energia di un temperamento volitivo, quasi antesignano di un futuro femminismo, grazie al quale Nina si rende padrona della propria vita, imponendosi sulle scene per poi decidere di abbandonarle nel nome di una incipiente gravidanza e di un marito tornato a chiederle perdono. Condotto con attenzione lieve da Livio Galassi, lo spettacolo vede fra gli altri una vivacissima Loredana Martinez nel ruolo di Virginia e un sorprendente Mimmo Brescia che si cimenta con gustosa efficacia con la gestualità di Totò e Petrolini. È simpatica e brava è ovviamente Dalia Frediani che, in quel suo ritirarsi tra vergogna e terrore davanti alle facce sconosciute del pubblico, richiama alla memoria l'interpretazione cinematografica di Monica Vitti. Mentre lo spettacolo, sia pure tra qualche leggera discrepanza di ritmi e di stile, appare nel complesso brioso ed equilibrato. Grazie anche alle scene di Paolo Petti, spiritose e funzionali a questo teatro nel teatro, che vede nelle scene di cabaret, accompagnate in sala dall'orchestra diretta da Tommy De Paola, i suoi momenti più brillanti e festosi. Antonella Melilli

ro che hanno cercato me e visto che piacevo al pubblico, la gente si divertiva, ho voluto essere sciantosa per alcuni anni.

H. - *Ci sono dei ruoli che oggi vorrebbe interpretare?*

F. - Tanti e tutti diversi tra loro. Credo che per un'attrice è importante interpretare anche altri ruoli rispetto a quelli che alla fine ti ritagliano addosso. In questo modo ti puoi sperimentare.

PIRANDELLO CON DE NIRO

H. - *Con quale attore le piacerebbe lavorare?*

F. - In passato ho lavorato spesso con mio marito, Tato Russo, e mi sono trovata bene. Dipende dal testo: una commedia brillante la interpreterei con Renato Pozzetto; un testo del repertorio classico napoletano con Enzo Cannavale o Massimo Troisi, che mi divertono tantissimo. Comunque posso anche rivelare le mie fantasie artistiche: mi piacerebbe mettere in scena un testo di Pirandello in americano con Robert De Niro e un musical con Silvester Stallone.

H. - *È sposata, ha tre figli e lavora molto. È difficile conciliare il ruolo di madre con quello di attrice?*

F. - Certamente non è facile. Quando i miei figli erano piccoli ogni volta che dovevo lasciarli per una tournée mi assaliva l'ansia e la preoccupazione che si ammalassero; ora che sono cresciuti le cose non sono migliorate, nel senso che ora mi sento in colpa perché non li seguo abbastanza. Ogni volta che parto per una tournée provo un profondo dispiacere.

H. - *Ha dei rimpianti?*

F. - No, forse qualche critica verso me stessa per l'impegno nel lavoro che non è stato mai totale, proprio perché ho scelto anche di essere madre.

H. - *Ha avuto difficoltà nel suo lavoro di attrice?*

F. - La maggiore difficoltà è stata la mia svergiatezza caratteriale che mi ha impedito di fare di più nel campo artistico.

H. - *Quale pubblico ama di più?*

F. - Il pubblico è uguale in ogni parte d'Italia. Ai miei spettacoli tutti si divertono, fatta eccezione per quegli spettatori che io chiamo imbalsamati e che sono capaci di rimanere rigidi sulla poltrona per due ore di seguito. Ma questi si incontrano in ogni teatro italiano. Il pubblico è bello quando è numeroso, riempie le sale e quando ha voglia di divertirsi.

H. - *Come si trova a lavorare con Tato Russo?*

F. - Prima lavoravo solo con lui, poi ci siamo separati artisticamente. Oggi mi piacerebbe ritornare a lavorare insieme, anche perché credo che ad ogni attore piace fare coppia con persone brillanti e creative. Credo che Tato Russo sia oltre che un bravo attore anche uno dei pochi registi italiani sicuramente geniali.

H. - *Ha già in mente lo spettacolo del prossimo anno?*

F. - Sì, anzi i titoli che ho in mente sono due, ma non ne parlo per scaramanzia. □

A pag. 27, Dalia Frediani e Tato Russo.

UNA NUOVA SIGLA: BELLINI OPERA MUSICAL

GRAZIE A TATO RUSSO L'OPERETTA FA IL LIFTING

Nei nuovi allestimenti questo genere un tempo popolare viene accostato alla moderna commedia musicale - Scugnizza di Lombardo nella Napoli degli sciuscià - Nuove versioni della Vedova allegra e del Cavallino bianco.

LUIGI PALUMBO



Negli ultimi anni si sta assistendo ad una vera e propria rinascita dell'operetta. Trieste ogni anno le dedica un festival, ed anche i giovani si stanno appassionando a questo genere. Ma molte compagnie di giro, pur nel lodevole intento di tenere in vita una gloriosa e antica tradizione, le rendono un pessimo servizio con allestimenti aborracciati.

«Bellini Opera Musical» è la nuova sigla creata da Tato Russo, volta a rappresentare classici dell'operetta in veste nuova, smagliante e senza, tuttavia, tradirne lo spirito.

Si è incominciato con *Scugnizza* che, dopo il debutto al Teatro dell'Unione di Viterbo, è passata sul palcoscenico del Bellini, dal quale partirà per una tournée nella maggiori città italiane.

L'operetta di Lombardo e Costa narra la storia d'amore tra gli scugnizzi Salomè e Totò, contrastata dal ricchissimo colonnello americano Toby Gutter, che vorrebbe sposare la bella scugnizza e portarla in America. Ma l'amore dei due giovani finisce col trionfare e il colonnello, per consolarsi, impalma la matura zia della ragazza.

Mettere in scena quest'operetta è impresa difficile. La difficoltà principale consiste nel trovare gli





interpreti giusti per Salomè e Totò. Dovrebbero essere giovani, prestanti e briosi, dotati di un vivace gioco scenico e di una bella voce. Il problema è stato brillantemente risolto con Antonio Murro e Madeline Alonso, che hanno tutti i requisiti necessari. Antonella Lori, nel ruolo di Maria Grazia, zia di Salomè, strappa al pubblico risate in continuazione.

Tato Russo, adattatore e regista, ha trasposto l'azione nel 1947. Si potrebbe osservare che quest'idea la ebbe anche Gino Landi per il suo allestimento triestino, ma quello che in Landi era mero pretesto diventa qui necessità drammaturgica. Come ha notato Camillo Bertucci, «la Napoli dell'immediato dopoguerra favorisce l'eliminazione di quel folklore di superficie, troppo presente nell'operetta di Lombardo, al punto da condizionarne la resa finale e il definitivo salto di qualità, così che - lavati o stinti i panni troppo colorati di quel genere di teatro nel gran fiume del neo-realismo italiano del '50 - Tato Russo, senza per questo sacrificare le tipiche, favolose atmosfere da operetta avvicinando la favola alla realtà e rendendo personaggi quelli che erano solo stereotipi e luoghi comuni, consente all'opera un più consistente volo drammaturgico».

Il testo di Lombardo acquista così la struttura di una moderna commedia musicale. La fame oleografica dei napoletani diventa reale, concreta: per loro il sogno americano è il cibo portato dai «libe-



ratori». Gli scugnizzi sono diventati «sciucià» ed i personaggi parlano la lingua americana del potere e quella napoletana dell'indigenza.

Totò e Salomè - le cui battute sono state in buona parte tradotte in napoletano, come pure alcune delle arie che cantano - diventano, con i loro giochi, i loro sogni e la loro fame, uomini veri di una città che stenta a venir fuori dalle macerie e dalle rovine della guerra, ma che ha in sé una grande, vitale convinzione delle sue capacità ed una grande speranza nell'avvenire. Quando Salomè vuol lasciare Napoli, Totò non cerca più di trattenerla ricordandole che sentirà la mancanza della sua città, del mare, del cielo sempre terso, della pizza, dei mandolini. No. Lo scugnizzo, adesso, le consiglia di restare, poiché: «Poch'ate anno e cagnarrà ogniccosa. E sarrà America pure coà e pure pe' nnuie».

Nessuna retorica neanche nella scenografia di Renato Lori, piena di macerie polverose sulle quali troneggia una gru, simbolo della ricostruzione, da cui sbucano fuori cartoline illustrate di saluti da Napoli e di soldati che scrivono dal fronte («Meno male che sta per finire - 1943»).

Il confronto tra la cultura e la civiltà napoletana ed americana finisce così per toccare le due rispettive culture musicali nazionali. L'eccellente elaborazione musicale è dovuta ad Antonio Sinagra, mentre agli spiritosi costumi ha provveduto Giusi Giustino.

A Scugnizza faranno seguito *La vedova allegra* di Lehár e *Al cavallino bianco* di Benatzky, Stolz ed altri autori. Non sarà la solita *Vedova allegra*, quella allestita da Tato Russo. Innanzitutto c'è un ritorno alle fonti, a quell'*Attaché d'ambassade* di Meilhac dal quale Léon e Stein trassero il libretto. Tato Russo concepisce le ripicche amorose, che si snodano di festa in festa, del Conte Danilo - addetto d'ambasciata per professione e viveur per vocazione - e della multimilionaria Hanna Glawarila, vedova allegra ma non troppo, tormentata dal perenne dubbio che gli uomini la corteggino solo per la sua dote - come la storia di un ballo e, nel contempo, come una marcia militare verso la guerra del '14-'18. Alcuni brani della partitura sono stati tagliati, sostituiti da altri tratti da *Frasquita* e da *La danza delle libellule*, naturalmente di Lehár.

Al cavallino bianco, invece, è l'operetta à grand spectacle per eccellenza, importata da noi, nel 1931, dai leggendari fratelli Schwarz. *Al cavallino bianco* è un lindo alberghetto di S. Wolfgang, nel Salzkammogut. Leopoldo, primo cameriere, ama l'albergatrice Giosetta, ma questa non ha occhi che per l'avvocato Bellati. Il brillante professionista, però, s'innamora della figlia di un cliente. A sbloccare la situazione interverrà il kaiser Francesco Giuseppe in persona, dispensatore di saggi consigli. E così gli Asburgo, scacciati dalla storia, riappaiono nell'operetta come deus ex machina. Livio Galassi, che ne firma l'adattamento e la regia, ha sfrondato il testo e gli ha conferito quel maggiore spessore drammaturgico che, come si è visto, è comune a tutti e tre gli allestimenti, o li caratterizza. L'orchestra è quella del Bellini, mentre ad impreziosire queste operette c'è il Balletto nazionale di Cuba che, fondato 45 anni fa, si è fatto conoscere ed apprezzare in tutto il mondo sotto la direzione della grande ballerina Alicia Alonso. Speriamo che Tato Russo ed i suoi collaboratori continuino per questo cammino innovatore brillantemente intrapreso, perché questo procedimento drammaturgico e musicale di lifting, che apparenta l'operetta al musical, andrebbe esteso a moltissime belle operette italiane che, a causa dell'intrinseca fragilità dei loro libretti, sono cadute in un immediato oblio. □



Tato Russo
Eduardo Scarpetta



A pag. 29, da sinistra a destra e dall'alto in basso, Antonio Murro, Madeline Alonso, Yamilla Castro e Marcello Romolo; totale di «Scugnizza». In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra, figurina della Belle Époque; la Alonso e Murro; programma di «Café Chantant»; figurina della Belle Époque.

CUTICCHIO AL FESTIVAL DEL TEATRO DEI PUPPI



L'ultimo puparo ha messo in moto la macchina dei sogni

CARLO ROSATI

Grande successo a Palermo per la decima edizione della «Macchina dei sogni» diretta da Mimmo Cuticchio e organizzata dall'Associazione «Figli d'arte Cuticchio» che si è svolta a Palermo nel mese di novembre in edizione «straordinaria», non per festeggiare il primo decennale di questo festival dedicato ai pupi e al teatro di figura, ma per far rilevare la straordinarietà di questa edizione e della situazione del teatro italiano, oltre che per i mezzi – scarsi – con i quali è stata organizzata.

Grande affabulatore, attore ancor prima che puparo, come da dimostrazione anche in questa «Macchina dei sogni», Mimmo Cuticchio ha indubbiamente il merito e l'onere di essere uno dei depositari di un'arte antica, passata da padre in figlio secondo una tradizione orale, quella del puparo, che lo ha imposto nel mondo.

Ed a Palermo nel suo Teatrino di via Bara, colmo di grandi e piccini, con le pareti illustrate da preziosi e antichi cartoni dei cantastorie e dalle gesta dei pupi, ha mostrato la sapienza della sua arte, anche con una novità, *Francesco e il Sultano*, nel quale il poverello viene a muoversi in un'Assisi ricostruita con i colori accesi di un carro siciliano, con preziosi fondalini che fanno da sfondo a questa storia che si sviluppa tra Palermo e l'Egitto, dove Francesco ha l'illusione di fermare la Quinta Crociata: il massacro tra cristiani e saraceni. Uno spettacolo che rivela tutta la creatività, l'enfasi e la maestria di Cuticchio nel portare sulla scena frati e combattenti, saraceni e cristiani. Ma il «nuovo» Cuticchio si è proposto anche in *Visita guidata al museo dei pupi*, scritta sempre con Salvo Licata, nel quale ha messo in scena il Pupo come «personaggio divino», proponendolo nella sua nudità: interprete di un gioco di teatro nel teatro, presentandolo senza teatrino e magie, senza schermi: puparo e pupo ad un tempo, proprio per rivelare il gioco dei meccanismi e delle immedesimazioni, dell'incanto e del disincanto.

Ma a Palermo non sono mancate altre opere, come il TeatrOmbrio, che ha proposto il *Barbablu* di Grazia Bellucci attraverso la trasposizione intima e simbolica delle ombre, oppure i due Pulcinella, quello francese del Cirkub'ù di Alain Le Bon, e quello napoletano proposto dai Teatri di Napoli. Tra gli altri lavori, quelli prettamente teatrali, c'è stato *Bustric* che ha sfidato i pupi con la sua valigia e la sua magia, mentre Donati e Olesen con il loro collaudato *Buonanotte brivido* hanno proposto tutta la loro bravura di attori e clown, fantasisti e soprattutto diumoristi, in questa loro radioteatralità dove fanno di tutto, in un vorticoso giro di situazioni e di gags che funziona a meraviglia. □

Tra farsa e grottesco il dramma del padre tradito

LA FIGLIATA, di Raffaele Viviani. Regia (accorta, privilegia gli spunti comici) di Gennaro Magliulo. Con Luisa Conte (attrice-manager), Enzo Cannavale, Giulio Adinolfi, Ingrid Sansone, Bob Vinci, Cloris Brosca, Giacomo Rizzo, Mimmo Esposito e Caterina De Santis.

Da oltre vent'anni, la sala del Sannazaro di Napoli, si riempie tutte le sere. Lo spettatore sa che cosa può trovare in quello spazio che catalizzò il successo dei tre De Filippo ed ospitò Nino Taranto alla chiusura della brillante carriera. Lì un affiatato gruppo di attori, rinnovandosi costantemente con l'immissione di nuove leve, ha recitato una ventina di testi scritti dallo scomparso Gaetano Di Maio, prolifico poeta di compagnia che seppe trovare il filone giusto per rispondere alle attese di una larga fetta di pubblico.

Un teatro comico di autore contemporaneo ha potuto reggere per oltre vent'anni soprattutto in virtù della straordinaria capacità di Luisa Conte, abile sul piano manageriale ed amatissima per le alte doti di attrice istintiva.

Quest'anno è in scena *La figliata* che appartiene al periodo della maturità drammaturgica di Viviani. Abbozzato nel 1912, il testo trovò stesura definitiva nel '24, quando venne rappresentato al Nuovo dallo stesso autore.

Il teatro di Raffaele Viviani sta ritrovando, forse ancora troppo lentamente, chi contribuisce all'assegnazione del posto che gli compete nella storia della drammaturgia italiana e tende a dimostrare, ragionevolmente, che se Don Rafele confezionò per le sue spalle d'attore l'abito su misura, riuscì ugualmente a sottrarre le sue creature alla fatale destinazione delle opere dialettali nate attorno alla personalità del grande artista, fattosi anche maggiore interprete.

Nella nutrita anagrafe dei personaggi che meritano di essere ricordati vi è certamente il Don Gen-



naro de *La figliata*. Costui aspetta con trepidazione la nascita del figlio che non è suo ma è frutto di una relazione adulterina della moglie con il compare Don Peppino. Tutti sanno: madre di lei, levatrice, vicinato. Ma lui, ingenuo, mentalmente instabile, afflitto da allusiva cecità, ignora. Quando il bambino viene alla luce, il poveraccio assapora impagabili momenti di felicità, mentre il coro delle comari lo commiserà toccando i limiti dell'aperta derisione. L'allegria del protagonista e la diligente partecipazione degli altri cede presto il campo alla tragedia che scoppia quando la verità è rivelata dalla loquace portinaia.

La vicenda scenica, che si esaurisce nella brevità temporale del bozzetto, sintetizza, nella situazione permeata di malinconia, il dramma e la farsa, gli episodi grotteschi e gli spunti di ilarità, suspense e tragedia.

Luisa Conte, Enzo Cannavale e Giulio Adinolfi, nei rispettivi ruoli della portinaia, del marito e dell'antagonista, hanno saputo dare al testo la giusta risposta scenica. *Giovanni Sirano*

Se lo zio d'America resiste all'identikit

IL NASO DI FAMIGLIA, di Manlio Santanelli. Regia di Nello Mascia. Scene e costumi di Bruno Buonincontri (si adeguano). Musiche (spiritose) a cura di Pasquale Scialò. Con Nuccia Fumo (brava caratterista), Nello Mascia (efficace anche nel genere comico), Pina Irace, Adele Pandolfi, Gino Monteleone, Franco Iavarone (attore felliniano), Stefania Aloj, Luca Palma e Bruno Vitale. Prod. Coop. Gli Ipcriti.

Tra le tante forme dell'appendice fatte elencare da Rostand al suo Cirano nella celebre tirata ne mancava qualcuna; per esempio, il «Naso di famiglia», cui ha provveduto Manlio Santanelli con la commedia messa ora in scena da Gli Ipcriti. «Il naso di famiglia», nello spettacolo diretto e interpretato da Nello Mascia, serve da chiave per la soluzione di un'intricata vicenda che nasce da un banale scambio di persona e si sviluppa lungo una catena di parentele a rischio.

A Napoli, e non solo lì, nell'immediato dopoguerra le ristrettezze economiche erano sovente mitigate dalla speranza dell'arrivo di uno zio d'America capace di rinnovare il legame affettivo mediante l'invio di qualche dollaro in più; non poche volte, però, il parente d'oltreoceano risultava uno squattrinato che non aveva saputo trarre vantaggio dall'emigrazione e aggiungeva grattacapi ai guai antichi.

Nella vicenda narrata da Santanelli con il sapiente uso degli ingredienti del teatro antico, l'insostituibile servo sciocco che muove i fili da buon burattinaio e le situazioni paradossali creano momenti farseschi resi grotteschi dall'incertezza sulla vera identità del parente del quale occorre ridisegnare il volto ai fini del riconoscimento. All'identikit rispondente alle sembianze la famiglia napoletana deve aggiungere il tracciato di un profilo morale che renda raccomandabile quella faccia da gangster che lo zio si porta appresso. La storia si ingarbuglia fino ai limiti della commedia nera dal vago sapore metafisico. Poi i tasselli trovano idonea collocazione al sorprendente finale. Santanelli è riuscito a mutare dalla comicità di tutti i tempi i blocchi scenici tradizionali e a trattarli nel modo nuovo che non li rinnega ma ne vivifica, con spirito sottile, l'immortalità in movimento. Egli ha creato una farsa accettabile dai contemporanei ed ha assicurato agli attori un copione dall'agile ritmo narrativo e dai divertenti spunti comici. Nuccia Fumo è una caratterista misurata nella intonazione e nelle espressioni; Nello Mascia conferma le ottime doti che sa impiegare anche nel genere comico; Franco Iavarone aggiunge un accorto impegno interpretativo alla naturale maschera tanto apprezzata da Federico Fellini. Gli attori dal sicuro rendimento, le adeguate scene di Bruno Buonincontri e le spiritose musiche curate da Pasquale Scialò, le idee chiare di Mascia regista, propiziano a *Il naso di famiglia* risate e applausi. *Giovanni Sirano*



Gli zingari di Viviani nelle campagne brulle

ZINGARI, di Raffaele Viviani. Regia e scene di Tony Servillo. Con Tonino Taiuti, Iaia Forte, Tony Servillo, Mariella Lo Sardo, Lucia Ragni, Anna Romano. Prod. Teatri Uniti-Ctr.

Nel 1926, Raffaele Viviani produceva in versi prosa e musica *Zingari*, un copione al quale, in date successive, aggiungeva sottotitoli come *Tre atti con nenie, danze e musiche zingaresche* o *Il sogno, la realtà, il delirio. Tre visioni con musiche, danze e nenie zingaresche*. Il testo originale, dallo stesso autore veniva modificato, nel 1927, e alleggerito con lo sviluppo in chiave comica della parte più caratteristica e folkloristica.

Era questo il particolare modo, per Viviani, di rendere meglio accreditabile presso il pubblico una tragedia. Nell'uso di comunicare il suo pensiero attraverso se stesso attore, l'autore partenopeo privilegiava la fase «orale» rispetto a quella scritta alla quale, però, assicurava l'ampio corredo di didascalie minuziose. Viviani, insomma, cuciva diligentemente i panni del personaggio addosso all'interprete. E suggeriva la maniera adeguata di indossarli bene.

Nel caso di *Zingari*, egli non edulcorò in lieto fine la vicenda ma consentì allo spettatore di allentare per qualche momento la tensione emotiva. Gennarino (il trovatello), 'o diavulone (capo tribù), 'a fattucchiera (che confeziona malefiche

pozioni), Marella (zingara verace, voluttuosa e provocante), Palomma (la ragazza contesa che origina il dramma), con la Tatuata, 'a mariola (la ladra), Pupella, Guarracino e tutto il gruppo dei personaggi minori popolano l'accampamento dei nomadi. Nella campagna arsa di sole partecipano alla storia di amore e gelosia, di forgia e coltello, che offre uno spaccato della vita degli zingari, «carne di sudore» — come dice Viviani — «che sistemano tende e fanno cento mestieri». Se uno muore, evidenzia il testo, resta lì. Le sue povere cose sono bruciate e la carovana, all'alba, riparte con un compagno in meno e con una porzione di zuppa in più.

Ad ogni «conta», dice una nenia triste e desolata, «ne simme cchiù poche», cioè ne siamo meno. Così canta Gennarino, predestinato a rimanere nella campagna brulla con quel che resta dei miseri cenci dati al fuoco.

Spettacolo decoroso, con regia idonea a far cogliere l'essenza del dramma e con attori dotati di istintive qualità che sanno venire incontro alle richieste del testo. *Giovanni Sirano*

Quando il maschio oscilla tra donna-madre e pasionaria

DONNE IN AMORE, di Pam Gems. Regia e scene di Beno Mazzone. Traduzione di Chiara Vatteroni. Con Lia Chiappara, Renzo Morselli e Laura Jacobi. Prod. Teatro Libero-Incontrazione.

Lui ha subito una crisi di panico, ma forse è stanco dell'ideologia, preferisce buttarla sull'esistenziale. Si trova in una casa «alternativa», adagiato su un letto a terra. Siamo negli anni Settanta e la casa è di Susannah, la sua donna, che lo segue trepida, ma con l'autorità della donna-madre. L'altra, più giovane, Crystal, ha mansioni di infermiera. Ma non appena Susannah esce, si avvia verso il suo «impegno sociale», Frank e Crystal mostrano le tenere convergenze della loro causa.

Ci troviamo in un triangolo che ha il suo vertice in Frank, diviso tra un'utopistica «pasionaria» ed una realistica parrucchiera, Crystal, quella che vincerà la partita. Lo sposerà, avrà due figli, lo porterà verso un'esistenza borghese, della quale lui si giustificherà con Susannah, dicendole che è un bell'afrodisiaco stare con una donna reale, Crystal, lontana dalle utopie; una donna che tutti desiderano. Ma negli anni Ottanta ritroviamo Frank in un tardivo ed inutile «impegno» politico con il quale cerca di esorcizzare i tradimenti della moglie, la quale lo mantiene ed è stanca della sua pochezza. Crystal si ritrova con Susannah, tornata dai campi della Bolivia e desiderosa di avere un figlio. Le due donne, anzi, varano un «progetto» di esistenza a tre ma restano sole, almeno per un momento, perché Frank, l'uomo manipolato, preferisce lasciarle, anche se questa lontananza sembra riguardare il breve periodo.



TATO RUSSO A MILANO CON SHAKESPEARE



La bacchetta di un mago della scena per i sortilegi di Oberon e di Puck

UGO RONFANI

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE (1596), di William Shakespeare. Rielaborazione, scene e regia di Tato Russo, anche nel ruolo di Zeppola e come datore di voci. Costumi (sfarzo mitologico-fiabesco) di Giusi Giustino. Musiche originali (molto suggestive e pertinenti) di Patrizio Marrone. Coreografie (contaminazioni barocche di effetto) di Aurelio Gatti. Quattordici attori di livello e otto danzatori dell'Incorporea. Prod. Teatro Bellini, Napoli.

Tato Russo ha scelto Milano per il debutto del suo secondo allestimento (il primo 14 anni orsono) dello scespiriano *Sogno di una notte di mezza estate*. E Milano ha apprezzato, confermando che ormai - dopo il successo di suoi spettacoli come *La tempesta* o *Café chantant* - considera il direttore del Bellini di Napoli fra i grandi della scena che confortano il botteghino senza rinunciare a fare teatro d'arte. La sua *Tempesta* era tutta fatta d'aria, l'elemento delle magie di Prospero. Il *Sogno*, nonostante sia il dominio delle fate, degli elfi e delle creature dell'inconscio, mescola tre piani: il fantastico, ossia i sortilegi di Oberon e del suo aiutante Puck; il simbolico, vale a dire la vita di corte intorno a Teseo e alla sua promessa Ippolita, e il reale, con i comici dilettanti di Bottom, qui chiamato Zeppola. Ma il clima - per dirla con Jan Kott - è tutto intriso di una terribilità fatta di appetiti carnali, di impulsi fisici e di passioni elementari in un grande rondò nel quale figure del potere e misteriose divinità dei boschi si inseguono con ipnotica circolarità.

Ecco un regista che sa affrontare un capolavoro avendo le idee ben chiare. Tato Russo usa senza risparmio - attingendo sia all'iconografia di Bosch, Blake, Reynolds che al fantastico dell'Art Déco e al kitsch del music-hall - le risorse di una tecnica teatrale posseduta in sommo grado, badando però a distillarle negli alambicchi di una poesia che riconduce il tutto alle memorie dell'infanzia. Nei momenti più alti, e più improbabili, delle magie appare in palcoscenico una donna in rosso, che ora culla un neonato e ora conduce per mano due bambini, gli stessi che riappaiono poi, nudi e dorati, col serpente o gli archi delle raffigurazioni mitologiche: bellissima intuizione scenica che scioglie l'avventura visionaria del sesso nell'innocenza oscura del subconscio freudiano.

Tato Russo, ancora, gioca come un mago fra lo sfavillio dei costumi di corte e quelli ferrosi degli esseri del bosco, fra il tenebroso della notte degli incantesimi e degli inganni amorosi e la solarità dell'alba raffigurata con una pioggia di cuscini dorati. E niente romanticismi dolcissimi nelle musiche, ma nella bellissima partitura del giovane Patrizio Marrone scontri e contrasti di elaborazioni elettroniche intorno al tema filigranato della marcia nuziale di Mendelssohn. Le coreografie giocano anch'esse sui contrasti fra il simbolismo ieratico della vita di corte e l'animalità strisciante del bosco, usando le risorse anatomiche e gestuali dei giovani del gruppo Incorporea. Dopo lo spettacolo degli artigiani guitti lo scioglimento degli incantesimi si conclude con la deposizione in proscenio delle protesi dei travestimenti: a significare che «il teatro è finito». Grande teatro, l'incontro di un poeta della scena con un capolavoro. □

Il testo di Pam Gems, rappresentato nel febbraio dell'84 a Londra, e successivamente a Parigi e Bruxelles, è stato messo in scena da Beno Mazonne tenendo presenti i climi ideologici e anche dello spazio della sua Sala Liberty dove si viene a bruciare il sacro fuoco di questa «rivoluzione», con queste esistenze chiuse tra impegno e oppor-

tunismo, pigrizia e casualità. Un bell'affresco sullo scollamento e la confusione dei nostri tempi, che viene fatto vivere grazie all'impegno ideologico di Susannah (Lia Chiappara), al vitale e sensuale realismo di Crystal (Laura Jacobbi) e all'apatica accondiscendenza di Frank (Renzo Morselli). Carlo Rosati

«Sciarre» di cortile nella Sicilia del '700

IL CORTILE DEGLI ARAGONESI, di anonimo siciliano del '700. Regia di Giuditta Lelio. Costumi di Carmela Maniscalco. Musiche, dal vivo, dei Dioscuri. Con Enzo Gambino, Mari Siragusa, Elio La Fiura, Carla Calò, Eduardo Tuminelli, Paola Lelio e Giovanni Moscato. Prod. Teatro Lelio, Palermo.

Con il plauso del pubblico (numeroso) è andato in scena, nel dicembre scorso, al Teatro Lelio di Palermo *Il cortile degli Aragonesi*. Il testo - un canovaccio di un anonimo siciliano del Settecento - nasce dall'acuta osservazione dei modi di vivere e delle abitudini consolidate e consumate entro i limiti di un «cortile» siciliano, dove i primi abitanti furono aragonesi. Scritto in una lingua arcaica e piena di colore, poetica anche se urlata, ricca di metafore, motti e mediterranea musicalità, *Il cortile degli Aragonesi* ha trovato nella regia di Giuditta Lelio un adattamento adeguato e un riscontro di certe usanze e comportamenti ancora oggi non del tutto scomparsi. Un adattamento basato sulla lettura simbolica dei fatti quotidiani dei personaggi, delle loro zuffe per gelosie e piccoli interessi, così come della loro capacità di allearsi per deridere chi dai piani alti si impone con la sua decadente nobiltà. Puntando sui sentimenti della gente, sulla rabbia con la quale essa esprime la consapevolezza del suo misero stato, sui sogni che trascendono ma rendono vivibile la realtà, per quanto amara e umiliante, Giuditta Lelio ha accorciato le distanze temporali tra passato e presente e, al contempo, ha voluto rendere omaggio a Goldoni, in chiusura del Bicentenario. Questo accostamento potrebbe sembrare strano e originale, ma, per Giuditta Lelio, il Goldoni delle «baruffe» e l'anonimo siciliano delle «sciarre» (liti) appartengono allo stesso mondo della Commedia dell'Arte. E, d'altra parte, la scelta del «cortile» siciliano ripropone gli schemi di riferimento della Commedia dell'Arte. La storia: due innamorati, Nofrio e Lisa (interpretati da Enzo Gambino e Mari Siragusa), vengono ostacolati dal padre di lui, Cosimo (Elio La Fiura) e dalla madre di lei, Laura (Carla Calò), che sono anche amanti. Motivo dell'ostacolo: la dote alla quale aspirano i quattro contendenti. I giovani innamorati tentano di celebrare il matrimonio con l'inganno, ma scoperti decidono di fuggire. Per fortuna interviene il barone di Bagheria (Eduardo Tuminelli) che pone fine all'ingarbugliata vicenda con la stesura degli atti matrimoniali, così che vengono uniti in matrimonio sia Lisa e Nofrio, che Laura e Cosimo. Gli interpreti quasi tutti palermitani, hanno reso al massimo con perfetta aderenza ai personaggi. La storia è stata sottolineata dai ritmi delle musiche dei Dioscuri suonate dal vivo dagli stessi che, di volta in volta, hanno interpretato gli amici di Nofrio: popolani, sognatori, complici. *Angela Barbagallo*

Le figurine di Viviani nell'osteria di campagna

OSTERIA DI CAMPAGNA, di Raffaele Viviani. Regia di Mariano Rigillo. Scene di Paolo Petti. Costumi di Maria Rosaria Donadio. Con Mariano Rigillo, Mariangela D'Abbraccio, Massimo Abbate, Marta Bifano, Nicola Di Pinto, Sergio Solli, Antonio Izzo, Irma Ciaramella, Alfonso Liguoro, Ruben Rigillo, Simona Guarino, Simona Celi, Eduardo Tartaglia, Margherita Smedile, Mauro Di Domenico (alla chitarra) e Gennaro Cappabianca (al violino). Coprod. Teatro di Messina e Compagnia Doppio Gioco. Al Teatro Vittorio Emanuele di Messina.

Costretto ad iniziare la sua carriera di drammaturgo da un decreto che vietava gli spettacoli di varietà, Raffaele Viviani portò le sue scenette nel teatro di prosa, non abbandonando il suo mondo, Napoli e i napoletani di *Uvico*, oppure di *Toledo 'e notte* o di questa *Osteria di campagna*, messa in scena e interpretata da Mariano Rigillo nella

prima parte del progetto sul «Teatro delle Due Sicilie» varato dal Teatro di Messina, che verrà concluso dal pirandelliano *Enrico IV* ed integrato da letture e convegni su Rosso di San Secondo, Roberto Bracco, Sciascia, Patroni Griffi, Vasile, Consolo, Belfiore, Ruccello e Cavosi, oltre a Joppolo, del quale sono stati presentati, sempre a Messina, *I carabinieri*.

Mariano Rigillo sia come attore, che come regista, ha una buona frequentazione con Viviani, dall'interpretazione di *Napoli notte e giorno* allestita da Patroni Griffi, ai suoi allestimenti di *Zingari e Pescatori*, prima di *Osteria di campagna* proposta, in prima nazionale, al Teatro Vittorio Emanuele di Messina. Questo Viviani di Rigillo si muove nella solare scena di Paolo Petti, dove viene a materializzarsi questa *Osteria* fuori città, con i personaggi che tradiscono il caldo ed anche le caldane, come accade all'Assunta di Mariangela D'Abbraccio, la «traviata» moglie di Don Pasquale (Nicola Di Pinto), che non fa nulla per nascondere la sua passione per il giovane Peppino. Alla fine, però, quando pensa di fuggire, viene fermata da un guappo d'onore, Tore 'o sellaro, che mette le cose al giusto posto: ordina ad Assunta di seguire il marito ed a Peppino di sparire. Uno spettacolo allestito seguendo i caratteri forti della drammaturgia vivianesca, con questa *Osteria* disegnata come da un quadro di Salvator Rosa, dove queste figurine si agitano e muovono rivelando vizi e vezzi popolari, dall'ubriaco di Rigillo alla vorace e vitale Russinella di Marta Bifano, dal gagà di Ruben Rigillo alla coppia che porta sulla scena la più schietta e malinconica comicità, quella formata da Sergio Solli e Simona Celi, il pavido e risparmiario Don Leopoldo e sua moglie, Ortensia. Un allestimento che alla lentezza iniziale propone un ottimo secondo tempo con 'O Professore, il poetico e lunare clown bianco interpretato da Rigillo, una delle «figure» di questo corale spettacolo, fortemente napoletano; che rivela un Viviani proletario e sanguigno che passa dal dramma e dalla poesia alla comicità. Un allestimento umorale e gradevole, una storia formata da tante piccole e minime storie: una giornata di festa dove la solarità meteorologica viene ombrata dalla nube della melanconia.

Tra gli attori dobbiamo ricordare soprattutto Rigillo poetico Professore e grandioso Guappo d'onore, e la bravissima Mariangela D'Abbraccio, sia per l'intensità che per la carnalità della sua Assunta. Carlo Rosati



NASCE IL TEATRO DELLE DUE SICILIE

Raffaele Viviani per il Progetto Sud

Con la produzione di *Osteria di campagna*, di Raffaele Viviani, (andata in scena nel novembre scorso al Teatro Vittorio Emanuele di Messina) ha preso corpo il Teatro delle Due Sicilie, che intende proporre la rilettura del Novecento teatrale del Meridione d'Italia. Fra gli autori inclusi nel progetto – che è biennale – nomi noti, dimenticati e nuovi. In un percorso di tipo circolare l'avvio, che è stato dato con Raffaele Viviani, si chiuderà con Luigi Pirandello (*Enrico IV*). Rosso di San Secondo, Roberto Bracco (di cui ricorre quest'anno il cinquantenario della morte), Corrado Alvaro, Consolo e Cavosi (giovane autore premio Idi 1993) costituiranno il nucleo di una ricerca sulle origini e i percorsi della drammaturgia nel Sud. E se alcuni autori non sono meridionali, tuttavia hanno parlato e parlano questo linguaggio. Perché il Teatro delle due Sicilie si è aperto con Viviani e concluderà la sua stagione biennale con Pirandello? Cosa c'è in comune tra Viviani e Pirandello? Risponde Mariano Rigillo, direttore artistico dell'Ente Teatro di Messina: «Con Viviani si annuncia il clima drammatico che troverà in Pirandello la sua espressione massima. Nella realtà sociale descritta la loro diversità: Viviani è autenticamente popolare; si rivolge al proletariato attraverso macchiette e farse. I suoi personaggi sono i protagonisti di un quotidiano tragicomico ed egli è l'interprete di una Napoli sconosciuta, dove l'esistenza è invenzione per sopravvivere. Pirandello, invece, è un borghese che consuma i suoi drammi all'interno del suo mondo. Tra questi due poli, tra Viviani e Pirandello, c'è stata una fioritura di autori che li ha uniti almeno nella forma». Scritta e messa in scena nel 1918 al Teatro Umberto I di Napoli, *Osteria di campagna* non era mai stata ripresa dopo la morte di Viviani. I personaggi da lui creati e interpretati nei teatri di varietà o anche nelle feste di nozze e di compleanno furono poi riorganizzati in un unico atto, che Mariano Rigillo ha adattato in due tempi. Angela Barbagallo

Togliersi gli occhiali per andare verso la musica

Sans lunettes vuol dire senza occhiali, ma, nel caso della rassegna musicale accostata alle produzioni teatrali del gruppo barese Kismet Opera, è una frase che assume ben altri significati. La trache di concerti allestiti in collaborazione con il batterista Aldo Bagnoni, il pianista Gianni Lenoci, il sassofonista Roberto Ottaviano e la vocalist Rosanna Santamaria, è infatti partita dal principio che, per accostarsi alla musica, sia assolutamente necessario togliersi gli occhiali concentrandosi su un ascolto il più possibile epidermico, così da potersi far condurre quasi alla deriva in un viaggio fantastico, a tratti persino dionisiaco, ma assolutamente privo di preclusioni intellettuali di stampo eurocentrico o di inutili suddivisioni stilistiche.

Non a caso, la prima tappa di questo itinerario sonoro, significativamente intitolata «Intercity Project» ha riunito un pubblico estremamente numeroso nel foyer del teatro – una ex palazzina industriale posta al confine tra la periferia cittadina e la campagna – luogo scelto appositamente al posto della platea per stimolare un diverso tipo di percezione. Così, con sedie, divani e tavolini posti al centro della sala, i presenti sono stati costretti a privilegiare l'udito sulla vista, per cogliere tutto ciò che veniva alternativamente proposto da oltre quaranta performers sistemati nei quattro angoli.

C'era la musica dell'ensemble di fiati, pronta a passare dai temi di Disney a quelli di Rota e Satie; le poesie dell'humour agrodolce di Vittorino Curci, lette con l'ausilio di un clownesco abito di scena; le voci di otto cantanti sempre pronti a passare dalle nenie mediterranee al gospel; quelle degli attori Lucia Zotti ed Annibal Bugoni, intenti a rivestire le parole di un ritmo e di una musicalità indipendenti dal loro stesso significato; i tuonanti interventi di un gruppo formato da quattro percussionisti; e c'era infine il jazz libero dell'ensemble guidato da Gianni Lenoci.

Un caleidoscopio sonoro di grande suggestione, organizzato – come spiegano al Kismet –, «per cominciare a riattivare le relazioni creative di una città che per molti si va spegnendo». Ugo Sbisà

HANNO SCRITTO

Hystrio, Verga e la Sicilia

Caro direttore, abbiamo visto con piacere l'ampio spazio che l'ultimo numero della prestigiosa rivista da Lei diretta ha dedicato alla manifestazione verghiana, con grande impegno e passione organizzata e promossa a Vizzini dall'Azienda provinciale per l'incremento turistico di Catania, e realizzata con la consueta professionalità dal Piccolo Teatro della città etnea. Quella verghiana è sicuramente una delle manifestazioni di maggiore spessore culturale tra quelle organizzate dall'Ente di promozione turistica etneo e testimonia che passione e volontà di fare cultura sono sempre in grado di avere ragione di difficoltà oggettive, quali quelle derivanti da limitate disponibilità finanziarie e temporali. L'attenzione che Hystrio ha prestato alla manifestazione (e che certamente presterà anche per il futuro!) ci ha piacevolmente sorpreso anche perché ci è parso di coglierla, pur in terra lombarda, un interesse per la Sicilia e per i suoi eventi non necessariamente legati alla cronaca nera. Con molta cordialità.

Enzo Zappulla, direttore dell'Istituto di Storia dello Spettacolo siciliano

Rivista di studi pirandelliani, n. 10, a. XI, giugno 1993, terza serie, Palermo, G.B. Palumbo editore, pp. 131, L. 17.500. Contiene: Rino Caputo, «Litterarum primordiis imbutus»: arte, vita e teatro nell'epistolario del giovane Pirandello – Anna Meda, D'Annunzio, Pirandello e il recupero del mito – Rena A. Lamparska, Lo specchio nascosto ovvero la pietà in *Così è (se vi pare)* e in *Enrico IV* – Giorgio Pullini, Un ventennio di «tensione elettrica» fra attori e registi pirandelliani in Italia (1965-1985) – Luigi Squarzina, La favola del dramma cambiato – Pietro Milone, Don Chisciotte, Moscarda e Ilse. (Arte e coscienza cent'anni dopo).

COME UN TEATRO PRIVATO RESISTE ALLA CRISI

AL LELIO DI PALERMO VIVE LA SICILIA ANTICA

Dai canovacci dei pupari lo spettacolo L'ultimo canto di Orlando e da un testo del Settecento Il cortile degli Aragonesi - Un cartellone dove la comicità non è mai disgiunta dalla riflessione sulle questioni del nostro tempo.

ANGELA BARBAGALLO

Quello del Teatro Lelio di Palermo era stato annunciato - da Giuditta Lelio, direttore artistico - come un cartellone ricco di proposte, sulla linea dell'ironia graffiante. E, in effetti, i presupposti sono stati confermati con il debutto di Rosalia Maggio, interprete di *Tu, io... e il nostro teatro* (brani tratti da Viviani, Scarpetta e altri autori napoletani), andata in scena in novembre. Una conferma è poi arrivata anche con lo spettacolo *Eh!* di Yves Lebreton. Un altro «esperimento» di Giuditta Lelio per «saggiare il pubblico» e tentare un'operazione di recupero di quella parte di spettatori alieni da un teatro soltanto di approfondimento.

HYSTRIO - Questa ipotesi di cambiamento rispetto alle scelte degli anni passati, per verificare se il pubblico riesce a dare ancora delle risposte o a determinare proposte nuove, in che direzione si muove?

LELIO - Sono scivolata su temi leggeri, tuttavia non ho dimenticato questioni più serie. Le opere in cartellone seguono questo orientamento: non soltanto divertimento, ma anche riflessione; le risate solo se accompagnate da un impegno a pensare sulle sorti del mondo in cui viviamo, con le sue contraddizioni e in linea di continuità col passato. *Nerone* di Beppe Barra, *Bruciati* di Longoni, *Pinocchio di Bergerac* di Daniele Formica, *Love Letters* con Paolo Ferrari e Valeria Valeri, *Aspettando Godot* del Piccolo Teatro di Catania, *Concerto di risate* di Gianfranco Jannuzzo corrispondono a questa scelta.

H. - Ma il pubblico non cerca invece l'evasione? Non tenta, in teatro, di sfuggire alla violenza delle immagini televisive?

L. - Anche la televisione è usata come mezzo di evasione, ma siamo certi che lo spettatore vuole solo quiz e giochi a premio? Il pubblico non va a teatro per evadere; diciamo che le sue richieste sono confuse, perchè non riesce ancora ad orientarsi. Spesso continua a credere che il teatro sia luogo di divertimento e non di riflessione, di ascolto, confronto, crescita. Credo dunque che ogni teatro, per tenere fede ad un impegno civile e sociale, debba individuare la propria funzione e le scelte specifiche che intende proporre. È quindi necessario un indirizzo preciso che lo identifichi e lo distingua. Palermo è una città di lunghe tradizioni teatrali, ma oggi non si può più circoscrivere il discorso a una sola città. Noi, cittadini della stessa nazione, siamo vittime di una politica culturale sbagliata. E noi teatranti paghiamo lo scotto di una televisione che ha eliminato quasi del tutto gli spazi dedicati al teatro. Chi dice che il teatro non è adeguato al mezzo televisivo? È chiaro che la diseducazione al teatro passa anche attraverso un mezzo così penetrante come la televisione.



H. - Quest'anno il cartellone presenta anche una produzione del Teatro Lelio, *L'ultimo canto di Orlando*, che è un suo testo, e di cui ha firmato la regia.

L. - *L'ultimo canto di Orlando* è l'esempio di una sfida che ho raccolto e portato avanti con fatica. Finora, in molti avevano pensato fosse impossibile trasformare i testi sfilacciati e dispersivi dell'opera dei pupi in un copione teatrale. Ho lavorato a lungo fino a quando sono riuscita a creare una situazione dove il classico teatrino dell'opera dei pupi fa da scena agli attori che prestano la loro voce ai «pupi» manovrati dal puparo. Il copione è il risultato di un assemblaggio delle tante narrazioni che i pupari recitavano a braccio. Ne è nata una storia compiuta di Orlando, dalla sua nascita alla morte, dove l'amore, la follia e la guerra adombrano la vita stessa e dove la cristianità di Orlando è messa in discussione con l'ultima battuta dello spettacolo. Nonostante le difficoltà economiche, *L'ultimo canto di Orlando* rappresenta la volontà di andare avanti nella difficile gestione privata di un teatro.

H. - Lei ha firmato la regia de *Il cortile degli Aragonesi* e di *Scibilia Nobili*.

L. - *Il cortile degli Aragonesi* è una riedizione di

uno spettacolo messo in scena nove anni fa. Un ritorno, dunque. Ho riadattato il testo su un canovaccio siciliano del Settecento, spingendo fino all'esasperazione drammatica e ironica le situazioni descritte e mantenendomi fedele alle scelte generali del programma. La guerra tra i poveri di un «cortile» fa da sfondo a tante piccole storie. Le liti, le zuffe rappresentano le difficoltà quotidiane non soltanto dei protagonisti, ma anche di tanta gente costretta a lottare ogni giorno per sopravvivere e, per questo, costretta ad avvilire i suoi sentimenti. Un matrimonio insperato, il riconoscimento del figlio da parte di un vecchio nobile costituiscono la trama e al contempo le speranze e le illusioni di tutti quelli che ancora oggi vivono in condizioni disperate. *Scibilia Nobili* è la storia di una fanciulla rapita al marito dai Turchi durante un'invasione. Lo stupro è l'elemento sociale di condanna e lo spettacolo si sviluppa in prosa e in musica. Otello Profazio canta delle ballate, alle quali si alternano brani recitati. □

Nella foto, Mario Valdemarin e Giuditta Lelio in «Lunga notte di Medea» di Corrado Alvaro.

VIA ALL'ORTIGIA DRAMA & FILM FESTIVAL

TEATRO E CINEMA CUGINI DIFFIDENTI

A Siracusa si è tenuta la prima edizione di una rassegna che mette a confronto le due arti - Premiati con l'Aretusa d'oro Arnoldo Foà e Franca Valeri.

CLAUDIA PAMPINELLA



Un altro festival in Italia? Perché no: soprattutto se non si tratta del solito festival di teatro o di cinema, di teatro e cinema separatamente e parallelamente gestiti all'interno di un'unica manifestazione.

Ortigia Drama & Film Festival (promossa dall'Associazione Aretusa, la prima edizione si è svolta a Siracusa dal 9 al 12 dicembre '93) è nato con un sottotitolo: «Il teatro nel cinema, il cinema nel teatro», per buona pace delle due arti tra loro finalmente collegate pur nella diversità dei reciproci linguaggi. «Fratelli separati, cugini diffidenti, amici-nemici, avversari, estranei, gemelli (quasi) omozigotici: questo e tante altre cose ancora sono stati e sono il teatro e il cinema, da quando quest'ultimo è nato ed ha soppiantato il primo, ma non completamente e non sempre, nel cuore delle moltitudini e nei risvolti delle abitudini popolari». Così Claudio G. Fava, direttore artistico della sezione cinema al Festival di Ortigia, ha inquadrato la relazione tra le due arti. E Mariano Rigillo, direttore artistico della sezione teatro, ha aggiunto: «In principio era il Verbo, così dice Giovanni apostolo, e il verbo era il Teatro, aggiungerebbe un teatrante puro, ovvero un asceta. Ma questa rischia di essere una figura sempre più dissonante nella nostra non certo invidiabile civiltà. Convinciamoci quindi che bisogna vivere consapevolmente il proprio tempo e ciò significa anche, ad esempio, prendere atto di quanto tutte le arti si siano vicendevolmente attraversate, facen-

do che ciascuna potesse arricchirsi, quando non addirittura rinnovarsi, grazie proprio alla contaminazione...». «Fratelli separati» e «contaminazione», forse più di ogni altra definizione, sono sufficienti a testimoniare l'enorme contributo che il teatro ha dato al cinema e viceversa, anche se in Italia è inveterata l'abitudine a considerare teatro e cinema nettamente separati. È il giudizio di Susan Strasberg, del mitico Actor's Studio di New York, che durante il festival di Ortigia ha rilevato che gli attori italiani di cinema non hanno una preparazione specifica e quindi improvvisano, mentre quelli di teatro hanno un modo di recitare eccessivamente artificioso. Per la Strasberg, la separazione tra teatro e cinema significa la morte dell'uno e dell'altro.

Dello stesso parere anche Arnoldo Foà che, in virtù della sua lunga permanenza sui due fronti, è convinto che non esistano differenze recitative nel teatro e nel cinema. La contrapposizione, anche per lui, è solo italiana e non tiene conto che da Visconti a Randone esistono soltanto i grandi registi e i grandi attori, in qualunque manifestazione artistica si cimentino. Ma ci sono gli irriducibili come Turi Ferro, anch'egli sulla passerella del Drama & Film Festival, che ha ammesso di detestare il cinema. «Io il cinema lo detesto - ha detto - perché presenta solo fantasmi, mentre io porto la realtà. Una macchina da presa per registrarmi non è stata ancora inventata».

Un'affermazione in contrasto con la convinzione

di Mario Martone che ha presentato il suo film *Rasoi* proprio a testimonianza di un lavoro cominciato in teatro e trasferito felicemente in una pellicola. «*Rasoi* - ha detto Martone - è un esempio di superamento della separazione e il tentativo di non sovrapporre le due arti. Abbiamo girato il film sempre al Teatro Mercadante di Napoli: lo spettacolo andava in scena la sera, mentre facevamo le riprese durante il giorno. Avere realizzato il film è stato come un gioco che può permettere a tanti spettatori di vedere lo spettacolo a Parigi, ma non a Siracusa». Come dire: non più spettatori privilegiati. Tutti possono avvicinarsi al teatro se un mezzo tecnico (in questo caso la presa diretta) assume le caratteristiche di un mezzo divulgativo di conoscenza e di gusto.

Il primo Ortigia Drama & Film Festival è stato questo: un serio, problematico e contraddittorio dibattito al quale hanno partecipato attori, registi, critici teatrali e cinematografici, docenti universitari dello spettacolo. Quattro giorni, intensi e concentrati, per tentare di raggiungere un obiettivo quanto mai temerario: avviare una seria riflessione sulle interconnessioni fra le due arti, nonostante i separatismi. Il programma è stato incentrato su un convegno di due giorni, intitolato Platea Teatro, sul tema «Come si odiano, come si amano: i difficili e appassionanti rapporti tra teatro e cinema», al quale hanno partecipato Ferruccio Marotti («Introduzione generale»); Masolino D'Amico («Il teatro nel cinema inglese»); Guido Fink («Da Broadway a Hollywood: 1930-1950»); Angelo Libertini («Le riduzioni cinematografiche da opere di Goldoni»); Mauro Manciotti («Attori italiani dal teatro al cinema»); Mario Martone («La mia esperienza tra teatro e cinema»); Giorgio Pressburger («Pasolini tra teatro e cinema»); Aggeo Savioli («Luchino Visconti tra teatro di prosa e di posa»); Susan Strasberg («Differenze nell'insegnamento e nelle tecniche di recitazione nel teatro e nel cinema secondo l'Actor's Studio»); Renato Tomasino («Il set e lo stage come pratiche dell'immaginario»). Per il cinema, tre anteprime e una retrospettiva, «Dalla commedia alla tragedia nel cinema italiano», per la quale sono stati selezionati sedici film tratti da opere teatrali e che abbracciano un lungo periodo della storia del cinema (dal '30 ai nostri giorni). Il primo Ortigia Drama & Film Festival si è concluso con l'assegnazione dell'Aretusa d'oro, simbolo della città di Siracusa e dell'associazione omonima che ha prodotto il festival. I premi sono andati a Franca Valeri e Arnoldo Foà. □

Nella foto, da sinistra a destra: il direttore artistico del festival Claudio G. Fava premia l'attrice Susan Strasberg.

RILEGGENDO LE UNDICI COMMEDIE DELLA GINZBURG

NATALIA O LA TRAGICA OVVIETÀ DEL QUOTIDIANO

La romanziera di Lessico familiare diventò commediografa «per allegria», anzi per curiosità, su richiesta di Adriana Asti - E rappresentò un universo femminile gentile e umanissimo, spesso segnato dalle ferite maschili.

MARICLA BOGGIO

Signora della parola, scomparsa da poco, rimpianta dopo anche come autrice di teatro mentre in vita lasciò perplessi molti tra noi, che pur la amavano per i suoi libri affettuosi nel linguaggio e nei temi, portatori di una dimensione familiare inusitata per questi tempi vogliosi di scandali e provocazioni, Natalia Ginzburg portava con discrezione dalla sua interiorità all'esterno un clima di discorsi appassionati nelle case degli intellettuali antifascisti torinesi a cui, anche se nata a Bari, era abituata per famiglia, una Levi, e per frequentazioni, il gruppo degli scrittori intorno alla casa editrice Einaudi. Ed era, quel linguaggio echeggiato dal ricordo - dalle urla del padre alle chiacchiere con gli amici, alle liti con i fratelli e così via - una sorta di rispecchiata realtà che nello specchio della memoria si trasformava in qualcosa d'altro, l'immagine di un mondo remoto - come sosteneva Nicola Chiaromonte - o la scoperta della vivezza di un linguaggio apparentemente grigio, come scriveva Eugenio Montale (sul *Corriere della Sera*, 20 giugno 1961) a proposito di *Voci della sera*: «Quel che le interessava, senza dubbio, era di darci un racconto dal basso continuo del gossip, della chiacchiera; un racconto così grigio da risultare poi vivamente luminoso, una volta che gli occhi si siano abituati a quella uniformità di colore». Questa «riproduzione» mutata dal microcosmo privato assume, nelle commedie dell'autrice, un sapore più distaccato, quasi essa, per molti versi biografa nelle opere letterarie, per il teatro abbia voluto distaccarsene per osservare quei gruppi di medio-borghesi con aspirazioni intellettuali che sono i protagonisti dei suoi lavori: permane un affetto di fondo, una tenerezza che consente di scusare ogni più bislacco comportamento, ma c'è in questi personaggi teatrali più casualità nelle situazioni; i protagonisti paiono aver perso il controllo della propria ragione, giocano e soffrono al tempo stesso, e girano a vuoto accompagnati dal loro stesso parlare, cullandovisi, incantati e scontenti.

Undici commedie scrisse, Natalia, per sua stessa affermazione venute dopo un rifiuto al teatro dettato da un senso di fastidio, forse di incapacità a sentirlo come proprio nel linguaggio, nelle aperture al reale dello spettacolo sempre mutevole, abituata com'era al rigore della pagina immutabile. E furono le donne a smuoverla da questa caparbia di timida, da questo sottrarsi quasi per vezzo (aveva appena detto a una giornalista che non riusciva a immaginare una commedia da lei scritta senza subito detestarla): Adriana Asti - che sarebbe poi riuscita a far fare teatro perfino a Cesare Musatti, il grande «padre» della psicanalisi in Italia - le chiese una commedia; lei rimase di sasso, non credeva che ci sarebbe mai riuscita. Una complicità inconsapevole fra donne fece



scattare l'avvio alla Ginzburg drammaturga. Quell'estate del 1965, annoiata di stare in campagna, si mise a scrivere, sola, circondata dal silenzio di una vacanza forse forzata e non divertente. *Ti ho sposato per allegria* venne giù dalla penna

in una settimana e la Asti la trovò bella, subito da mettere in scena.

Non credo che di Natalia Ginzburg si possa parlare come di una autrice dai caratteri femministi; non lo credo, tuttavia, per nessuna autrice che si debba valutare prima di tutto come tale, poi per i contenuti dei suoi scritti. Tuttavia nella Ginzburg, per niente femminista, schiva da lotte verbali o dimostrative di gruppo, lontana perfino da quel teatro della Maddalena che agli inizi degli anni Settanta radunò tante di noi a usare la strada dello spettacolo teatrale per dare immagine e gesto alle rivendicazioni delle donne di quegli anni - eppure era a Roma, Natalia, e frequentava la Maraini che fu una leader di quell'iniziativa -, la Ginzburg fu attenta ascoltatrice dei linguaggi femminili, e rifletté su quelle storie di donne lasciate, speranzose di fasti letterari, mendicanti di illuso-

QUESTE LE SUE COMMEDIE

Ti ho sposato per allegria (1965), *La segretaria* (1967), *L'inserzione* (1969), *La parrucca* (1971), *Dialogo* (1972), *Paese di mare* (1972), *La porta sbagliata* (1973), *Fragola e panna* (1975), *La poltrona* (1985), *L'intervista* (1989).

FESTIVAL D'AUTUNNO

Santarcangelo per la Bosnia

CRISTINA GUALANDI

Dislocato in diversi centri della Romagna si è svolto, nella seconda metà di ottobre, il primo Festival d'Autunno. Per il teatro italiano un'occasione d'impegno civile; di solidarietà e di riflessione con in più un obiettivo concreto: l'intero ricavato degli spettacoli è stato destinato all'organizzazione del prossimo Festival d'Inverno di Sarajevo.

Tale evento, voluto da Antonio Attisani, direttore di Santarcangelo dei Teatri e da Fabio Biondi, curatore del festival, è stato realizzato grazie al lavoro di volontari e alla collaborazione dei Comuni di Santarcangelo, Riccione, Rimini, Savignano sul Rubicone, San Giovanni in Marignano, del Teatro dell'Arca di Forlì e di Ravenna Teatro. Impegno straordinario, quello offerto da trenta compagnie, organizzatori, uomini e donne di cultura italiani e stranieri, per affermare, in un momento così difficile e buio, l'importanza e il valore della parola, dell'arte, dello spettacolo ma soprattutto del gesto concreto come fondamenti di una società di pace, di convivenza e solidarietà. Per affermare un forte punto di vista e che sfugge ben oltre il politico: il punto di vista *umano*, giacché guardando con tali occhi si può vedere che «sempre si può fare qualche cosa di più», come afferma nella propria compostezza e gravità, Rade Petrovič, docente dell'Università di Sarajevo, presente a Santarcangelo.

Il programma del festival, che ha visto impegnati, oltre ai gruppi teatrali anche musicisti (Trio Vlah, musiche etniche) e danzatori (Monica Francia, *L'uomo coriandolo*; Compagnia Ffnd, *Wu - Il sogno dell'interpretazione*), ha intrecciato, come in un arazzo variamente sfumato, i fili dell'impegno civile, della parola che pesa, delle simbologie che restano più che nella mente, sul cuore. A partire dalle messe in scena che in modo più o meno diretto hanno reagito al tema della guerra, tra cui quelle dello Slac Teatro con *Vittime* (di Katia Ippaso, regia di Domenico Polidoro), un sogno che rasenta l'incubo nel quale una donna, profuga della ex Jugoslavia, vittima di stupro e della perdita della figlia, partorisce la propria storia ed altre segnate da violenza e sopruso; del Teatro dell'Arca con *In alto mare* (di Slavomir Mrozek, polacco, regia di Tadeusz Bradecki), una metafora sulle relazioni sociali tra uomini che mostra, su una zattera, tre naufraghi nella lotta per sopravvivere, riproducenti tutti i modi del potere e della sopraffazione; del gruppo Tara con *La guerra santa* (prima rappresentazione), una lettura del breve poema di René Daumal (a cura di Alessandra Maggioli, Paola Nervi, Simona Trevisi), potente illuminazione di un dramma intimo che si fa universale, nella poesia.

Ancora, dell'incontro con alcuni luoghi della reclusione e dell'emarginazione hanno testimoniato i gruppi Teatro Nucleo - Gruppo Exodus con *Icaro* (regia di Cora Herrendorf), spettacolo di piazza, risultato del laboratorio condotto dal Teatro Nucleo con i ragazzi della comunità di recupero Exodus di Ferrara; Aenigma con *Nof 4* (regia di Vito Minoia), ispirato al graffito che Nannetti Oreste Fernando ha inciso con una fibbia su 180 metri di muro perimetrale dell'ex manicomio di Volterra; Aura Teatro con *Arca degli specchi* (regia di Enzo Alaimo), che rappresenta come una prigioniera politica in un carcere speciale reimpara a percepire la propria vita e il proprio corpo; e infine i gruppi Distinta Compagnia Colombazzi e Teatro Due Mondi i quali hanno offerto le loro parate-spettacolo all'interno del Campo Profughi di San Mauro Pascoli.

Tra gli altri ricordiamo infine il Masque Teatro, neonato gruppo romagnolo diretto da Lorenzo Bazzocchi con *Prigione detto Atlante*, riflessione ambiziosa, di spessore metafisico sulla fisicità come prigione; Sonia Grassi con *Una voce quasi umana* (regia di Alessandro Garzella), riletture in chiave comica del monologo di Cocteau *La voce umana*; Ravenna Teatro con *Griot Fulèr* di Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye, che prosegue la ricerca di questo gruppo sulle origini, sulle radici, sul meticcio; Teatro Ridotto con *L'ultima notte* (regia di Renzo Filippetti) con Lina Della Rocca nei panni della donna e poetessa inquieta e tragica, Sylvia Plath; e il Teatro Metastasio con *Autoritratto di gruppo* dal testo di Luisa Passerini (regia di Mario Rellini, in prima rappresentazione in versione non definitiva), un ripensamento dei fatti e delle idee del Sessantotto visti dall'interno, come progressione verso la ricostruzione di una identità attraverso parole, gesti e ricordi, di una delle sue protagoniste. □



affiorate stanno tramontando, ma la voglia di vivere e la speranza sono ancora forti; gente alla ricerca di qualche sicurezza, economica, sociale, affettiva; vagano tutti come anime in pena e non trovano mai pace, se si eccettuano forse quella Giuliana di cui dicevamo, il primo personaggio teatrale inventato da Natalia: sposata «per allegria» appunto, così povera e misera e sfortunata com'è rispetto a «lui», benestante e con un sicuro avvenire di avvocato, Elsa Morante, che scrisse romanzi e pensò al teatro forse con paura e nostalgia, richiesta di un parere sulla commedia dall'amica Natalia, la stroncò con decisione, considerandola «fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa». «Aveva cominciato dicendomi "Ti dirò la verità" - ha ricordato la Ginzburg -. Quella sera i suoi rimproveri erano fortemente aspri e severi, ed era come se io avessi fatto non una brutta commedia, ma una brutta azione». Ecco dunque come due donne di grande valore possono avere idee diametralmente opposte rispetto a quello che vale e che non vale non solo come stile, ma anche come contenuti circa i temi di un racconto che riguardi la nostra società e il nostro tempo.

Pur amandola, Natalia non diede retta ad Elsa e continuò a scrivere come si sentiva; quando lesse *L'inserzione* la Morante fu meno drastica; il colore più cupo dei dialoghi l'aveva un po' rassicurata sulla serietà della materia trattata. Certo, i colori si erano fatti meno allegri in quel teatro di Natalia che venne dopo; ma era, io credo, l'influenza delle frequentazioni romane, disincantate, popolate di personaggi in perenne avventura di vita, non cattivi ma sempre più lontani da quel piccolo universo ordinato e litigioso solo a livelli familiari da cui l'autrice era partita, in quella Torino ancora illusa di ideali e guidata dalla mano sicura dei libri della Einaudi, a cui lei a Roma continuò comunque ad essere legata, anche nel prezioso lavoro editoriale, al di là dei suoi libri. Non teatro al femminile, ma teatro fortemente connotato da una sensibilità femminile, quello realizzato in un breve arco temporale, rispetto alla notevole produzione letteraria della stessa autrice; queste commedie pongono in evidenza un universo femminile gentile e umanissimo, spesso segnato da ferite maschili; ma riemerge a perdonare, l'antica tenerezza di stampo familiare, e l'invettiva si stempera in un rimpianto per l'affetto negato, in un sempre rinascente richiamo ad una sperata quanto irraggiungibile unione di coppia felice. □

A pag. 37, Natalia Ginzburg. In questa pagina, Adriana Asti ne «L'inserzione», 1969.

ric vicende sentimentali, rigide sostenitrici di perbenismi antichi in opposizione a flessibili sostenitrici di una esistenza dolce-amara, affidata al caso, all'incontro fortuito, alla piccola mania salvatrice per riempire il vuoto della vita e crederci al mondo con una ragione.

Piccoli mondi dove le donne sono sempre in posizione di sudditanza, le commedie - dal monologo *La parrucca* alle altre che hanno da due a sei personaggi - creano come una piccola «galleria» di esigui affanni moderni e universali; a ben guardarle, molto ci lasciano, in forme struggenti e di rimpianto, a testimoniare di anni duri eppure, immaginati a ritroso, perfino amabili. Dal 1965 al 1989 - periodo in cui si sviluppa la scrittura drammaturgica dell'autrice - passano gli anni del rivoluzionario e fantasioso Sessantotto e gli anni bui e tremendi del brigatismo, misterioso ancor oggi; le donne che popolano questi minidrammi borghesi non hanno storia, ma somigliano a tante che abbiamo conosciuto; per questo molte attrici hanno interpretato con entusiasmo quei personaggi, dalla Asti che più volte riprese quel primo lavoro, a Maddalena Crippa che la rifece con più

suntuoso allestimento in anni recenti, a Claudia Giannotti che fu la prima interprete de *La segretaria*, fino a Giulia Lazzarini alla quale fu la Ginzburg a pensare per la sua ultima, *L'intervista*, che il Piccolo di Milano portò con successo in giro per due stagioni.

E poi in cinema Monica Vitti interpretò con nuovi stupori la Giuliana di *Ti ho sposato per allegria*, dimostrando che era possibile mantenere qualcosa di quel magico micromondo anche con il linguaggio filmico così diverso da quello teatrale, così meno bisognoso di parole. «La vita è molto avara di tragedie», dice uno dei personaggi dell'autrice; ciò che vi è di tragico, infatti, in queste mini-storie, si decanta nell'ovvietà del quotidiano; e su questo registro vivono i personaggi, raccontandosi ognuno la propria storia. Le loro situazioni sono colte in un momento di crisi, ma superate secondo un andamento che scopre la ripetitività, la routine del vivere, che si illude di modificare una situazione ma vi ricade poi, con varianti che approdano agli stessi risultati. Sono sempre coppie, uomo e donna ancora giovani o appena di mezza età, negli anni in cui le delusioni

INCONTRO CON L'AUTRICE E INTERPRETE PAOLA NERVI

LAMORALE: UNA PROPOSTA SULLA VITA DI SIMONE WEIL

CRISTINA GUALANDI

Incontriamo Paola Nervi, ideatrice dello spettacolo *Lamorale*, ispirato all'opera e alla biografia di Simone Weil, la pensatrice e poetessa francese del primo '900, e realizzato dal Gruppo Tara (Santarcangelo). Uno dei motivi di interesse di questa messa in scena risiede nel fatto che non si avvia da un copione, ma dal rapporto instauratosi tra un'attrice e l'opera di una pensatrice scomoda, che sfugge ad ogni ortodossia di pensiero, o incasellamento stilistico.

HYSTRIO - Perché ha scelto Simone Weil?

NERVI - Ho letto un copione per un film su di lei, mai realizzato, e che non mi è piaciuto. Ma lei vi era descritta come una donna tanto eccessiva, che infine ne sono stata attratta. Ho iniziato allora a leggere le sue opere, senza preoccuparmi del fatto che avevo di fronte un pensiero filosofico. L'ho considerato semplicemente un pensiero umano. Quelle parole mi sono servite perché mi hanno fatto capire, o mi hanno confermato delle intuizioni. Ma non sono stati i concetti a fare questo, bensì il modo in cui i suoi pensieri si susseguono, selvaggiamente e coraggiosamente, in quella loro forma, insolita per la teoria, che è il frammento.

H. - Le parole di Simone Weil nel suo lavoro scompaiono per diventare oggetti, corpi che compiono azioni. Come ha lavorato per rendere visibile, abitabile quel pensiero?

N. - La strada che lei aveva percorso con le parole, io l'ho in un certo senso ripercorsa di fianco, lasciando che il mio corpo e il mio pensiero reagissero a quelle parole. Alla fine i gesti, i segni presenti in *Lamorale* sono come un altro punto di vista rispetto a quelle parole.

H. - Insomma, ha cercato di far rivivere quel pensiero.

N. - Ho lasciato che quel pensiero facesse scaturire domande, fino a ridurle ad una: come transitare, come concepire un'esistenza su questa Terra? Come una preparazione all'abbandono, oppure come un attaccamento a tutto? Io non so se questa fosse la sua domanda, ma so che è quella scaturita dall'incontro tra il suo pensiero e il mio.

H. - Dunque il pensiero di Simone Weil è anche un pensiero concreto. Per questo forse non è improprio pensarne una messa in scena. Tutto può entrare in scena, secondo lei?

N. - Secondo me vi entra sempre una sola cosa, ed è la necessità, di qualche cosa. A che cosa poi s'appoggia tale necessità per poter essere espressa, questo cambia, e tutto allora diventa possibile. Penso che l'opera, in qualsiasi artista, sia una, unica necessità. Il lavoro concerne poi l'attaccare questa necessità da diversi lati.

H. - *Lamorale* è il primo lavoro che progetta da sola. Riconosce una forza femminile, agente in questo lavoro?

N. - Sì, la fiducia nell'intuito. Mi son detta: se queste parole hanno prodotto qualcosa in me che va oltre il giudizio, vuol dire che hanno una forza. Ho scelto allora di non sapere più nulla, di non leggere più saggi critici, di prendere quello che mi toccava. È nato tutto per intuito: le tre madri, la fi-



glia, le bacinelle, a partire dalle poche frasi che avevo trascritto (190) dai testi della Weil. Il gioco con le attrici è stato poi di considerare quell'insieme di parole come un mondo compiuto, e da ciò il credere che non si potesse intuire altro da qualcosa che lì già c'era. È un gioco a limitarsi per poter essere liberi. Abitare quel pensiero è stato il riconoscergli un valore assoluto, che tuttavia non aveva, perché era un estratto.

H. - In questo agire concreto con le parole, trattate quasi come cose, credo stia il rigore del suo lavoro, la sua leggibilità.

N. - Il rigore è un segno necessario. L'inizio di un lavoro nuovo è sempre uno schema, sono numeri. Sto scrivendo ora il copione di *Lamorale*. Esso parte da una domanda, che pian piano si sviluppa in sette tappe. Lavoro sempre con questo numero. In *Lamorale*, ad esempio, quattro persone agiscono in scena, e tre rappresentano congiuntamente un corpo solo (le tre madri). Tutto è così rigido da permettere, paradossalmente, l'intuizione.

H. - Qual è oggi, il ruolo delle donne nel teatro?

N. - Sovvertire il modo delle categorie, lo sguardo che riduce l'oggetto alla risposta che si sta cercando. Occorre ammettere che esistono anime irriducibili a questa o quella categoria, come Simone Weil. Accettare l'idea che esistono esperienze così, è ammettere che l'orizzonte di conoscenza non è finito, che ci sono altre possibilità. Ancora in certi spettacoli di donne su donne, vedo un vecchio gioco che si ripete: la riabilitazione del pensiero delle donne, non la sua comprensione. Occorre uscire da questa logica, cambiare il punto da cui si osserva. □

Nella foto, «Lamorale. A Simone Weil, riconoscenti» presentato dal Gruppo Tara al Teatro Rasi di Ravenna.

CRONACHE

TORINO - Al Teatro Regio è andato in scena in dicembre l'opera *Il caso Makropulos* di Leoš Janáček, tratta dall'omonima commedia di Karel Capek. Regista di questo nuovo allestimento è stato - come per lo spettacolo con Mariangela Melato, in scena nello stesso periodo al Teatro Carignano dopo il debutto a Genova - Luca Ronconi, le scene erano di Margherita Palli e i costumi di Carlo Diappi. Il ruolo di Emilia Marty era interpretato da Raina Kabaivanska diretta, insieme all'orchestra e al Coro del Teatro Regio di Torino, dal maestro Pinchas Steinberg.

MILANO - Casa Ricordi, in collaborazione con l'Istituto austriaco di Cultura ha presentato in novembre la lettura scenica in tedesco e in italiano di *Sibirien* di Felix Mitterer, che ha letto il suo testo insieme ad Alarico Salaroli per la regia di Silvano Piccardi. Successivamente, al Teatro Franco Parenti, è andato in scena *Vineta*, la città sommersa di Jura Soyfer con la regia di Riccardo Massai, per l'Associazione Teatro di Firenze. Lo spettacolo è stato preceduto dalla tavola rotonda «Jura Soyfer - lo scrittore sommerso», alla quale hanno partecipato Fausto Cercignani, Fabrizio Cambi, Primus Heinz Kucher, Laura Masi e Riccardo Massai.

ROMA - Interessante edizione di *Passo a due*, rassegna di spettacoli per due interpreti ideata da Ennio Coltorti, che ha visto il debutto di Margaret Mazzantini come autrice.

C'È DEL NUOVO NELLA PERIFERIA TEATRALE DELLA CAPITALE

ROMA: SEGNI DI LUCE IN UNA STAGIONE OSCURA

GIOVANNI CALENDOLI

La prima fase dell'attuale stagione teatrale romana consente, anzi provoca alcune considerazioni.

I teatri maggiori, come al solito, sono occupati da spettacoli, che, interpretati da attori notissimi o noti, ripropongono prevalentemente autori di infallibile successo da Dante a Pirandello, da Shakespeare a Ibsen, ignorando che un teatro vitale è costituito dagli attori, dai registi, dagli autori consacrati nei secoli e nelle scene straniere, ma anche dagli autori direttamente partecipi della comunità (o - se lo preferite - del popolo, della nazione, della società, della cultura) degli spettatori odierni.

Quest'ultima componente, cioè gli scrittori italiani contemporanei, è fortemente carente nella nostra scena: eppure essi sono una miniera tanto ricca quanto inesplorata. Lo dimostrano nella presente stagione le inaspettate riapparizioni di Leonardo Sciascia (con *L'onorevole*, regia di Paolo Castagna), di Vitaliano Brancati (con *Don Giovanni involontario*, regia di Pino Micol), di Giuseppe Berto (con *Il male oscuro*, adattamento di Salvatore Cardone) e di Aldo Palazzeschi (con *Interrogatorio della contessa Maria*, adattamento e regia di Egisto Marcucci): autori nostri contemporanei tutti, che purtroppo secondo certa gente hanno principalmente il privilegio di essere defunti, come i classici, e non quello di essere grandi. Ma a dispetto di certa gente, mentre si rappresentavano queste opere, a Roma finalmente ritornava alle scene, con la regia di Geppy Gleijeses, un autore vivo e vegeto, Giorgio Prosperi, con *Vendetta trasversale*, apologo sulla mafia, che nel 1991 aveva vinto il Premio Fava.

Per un teatro che non voglia ridursi a un regime museografico o a uno stato di dipendenza coloniale, i testi contemporanei sono una materia prima assolutamente indispensabile. Ma non bisogna dimenticare che gli scrittori teatrali (come Eschilo, Shakespeare, Goldoni, Pirandello e infiniti altri di ogni epoca insegnano) crescono anzitutto frequentando le scene, sempre che siano ad essi aperte anche per esperimenti rischiosi.

Nella prima fase dell'attuale stagione teatrale un altro segno molto significativo è dato dalla moltiplicazione spontanea degli spazi minori, dove numerosi autori giovani possono compiere sui propri testi una prova operativa dinnanzi agli spettatori: sono in gran parte teatrini ricavati con mezzi di fortuna da luoghi altrimenti inutilizzabili, ma



nell'era delle tecnologie avanzate esercitano persino un certo fascino. Ed inoltre si è incominciato ad impiegare con notevole frequenza, specialmente per la rappresentazione di atti unici o di monologhi, i ridotti, i *foyers* e gli atri dei teatri (al Delle Arti, ai Satri ecc.)

Le opere che appaiono per la prima volta alle luci di queste ribalte, traggono spunto quasi sempre da problemi e situazioni anche scottanti della nostra vita quotidiana. L'esigenza di essere dentro la società, che è essenziale in un teatro veramente creativo ed impegnativo, si manifesta talvolta in maniera persino troppo azzardata e violenta. Nel Ridotto del Teatro Colosseo è stato rappresentato *Animali a sangue freddo* di Francesco Apolloni e Luca Armenia, ispirato scopertamente alla vicenda di Pietro Maso assassinio dei genitori.

Nelle scene minori hanno nuovamente cercato e trovato ospitalità autori giovani, ma già qualificati, come Angelo Longoni (con *Bruciati all'Argot Teatro*) e Giuseppe Manfredi (con *Tommy* al Teatro dell'Arciliuto). Anni addietro, quando era allo stato nascente, questo circuito o sistema «alternativo» ha rischiato di impantanarsi in un avanguardismo di dubbia lega, che tuttavia è servito a liberarlo da alcune scorie di una tradizione teatrale per altro gloriosa. Ma il rischio sembra ormai superato e non è improbabile che in avvenire i transfughi di oggi divengano gli autentici difensori della tradizione. Pilastro «storico» del sistema è il Teatro Politecnico, inaugurato il capodanno del 1974 e diretto da Mario Prosperi, che ha organizzato nella scorsa primavera un convegno sulla «Drammaturgia del teatro italiano vivente». L'ultimo arrivato è il Teatro dell'Arciliuto in piazza Montevicchio.

In conclusione, poiché il «grande» teatro risulta in questo momento impraticabile per ragioni che si dicono di carattere impresariali, ma che sono viceversa di natura eminentemente culturale, la nuova drammaturgia italiana si rifugia nel microteatro, che assume pertanto la funzione di una fucina e attrae spettatori lontani o assenti dall'altro teatro. Sette autori giovani e meno giovani (Arnaldo Bagnasco, Riccardo Reim, Ghigo De Chiara, Enzo Siciliano, Elio Pecora, Bernardino Zapponi e Pietro Favari) hanno praticamente affermato - forse senza volerlo - la necessità e la legittimità del microteatro collaborando con altrettanti brevi testi appositamente composti ad uno spettacolo, *I sette peccati capitali*, che, promosso da Manuela Morosini, deve considerarsi sotto questo aspetto come una polemica dichiarazione contro l'altro teatro, sordo alle voci italiane. Lo spettacolo, curato da sette registi e presentato per la prima volta al Festival di Benevento, è stato replicato a Roma nello Spaziouno, che è fra le più attive scene alternative.

Lo spettacolo intitolato ai sette peccati capitali in sostanza ha finito col denunciare un peccato solo, anche esso capitale, quello del teatro italiano, che, disconoscendoli, ha costretto i suoi autori all'esilio non certamente dorato in una periferia di se stesso. È auspicabile che l'assurda condanna non sia di lunga durata. □

Nella foto, Valeria Moriconi.

SULLA QUESTIONE DEI COMPENSI DEGLI ATTORI

LA GUERRA DELLE PAGHE NELL'OTTOCENTO

Caro Direttore, frequentando gli archivi del nostro Teatro, non sempre perfettamente organizzati ma certamente ricchi di materiali, ho fatto una piccola scoperta che mi consiglia di chiederti un'appendice al dossier sui compensi agli attori al quale ho collaborato.

Si tratta di una lettera di Giovanni Emanuel¹ al critico Giuseppe Cauda (10 novembre 1885). Risulta che all'inizio dell'anno 1885 erano inintercorse trattative tra l'illustre attrice Adelaide Tesserò e l'Emanuel per la costituzione di una nuova compagnia. In autunno, essendo sfumato il progetto, la Tesserò chiedeva a Giuseppe Cauda di intervenire presso Emanuel per vedere se c'erano possibilità per lei di essere scritturata. Alla lettera di Cauda, Emanuel rispose subito riferendo sulle difficoltà delle recite in provincia e dichiarando che nella piazza in cui si trovava in quel momento sperava di raggiungere per la compagnia un incasso di 300 lire al giorno: «risultato abbastanza meraviglioso per Vercelli».

Passando poi alla proposta della «grande e disgraziata Adelaide Tesserò» (sono parole sue), Emanuel si dice non disponibile a riprendere progetti abbandonati, ma propenso a scritturare la Tesserò a patto che ella gli scriva in questi termini: «Per l'anno venturo sono libera e posso accettare le tue antiche proposte, cioè 40 lire al giorno, due mesi di riposo e una serata per piazza» (evidentemente, per «serata» s'intende quella d'onore con incasso intero o parziale a vantaggio del festeggiato). A queste condizioni Emanuel si dice volenteroso di rinunciare alla sua compagnia composta tutta di giovani e costituita per riformare il repertorio. Bel gesto, non c'è che dire.

Val la pena di riportare integralmente le successive annotazioni: «La Tesserò è sempre una grandissima attrice, ma volere o volare gli anni sono venuti, e perché la Tesserò possa ancora figurare bisogna assolutamente non spostarla mai, ciò che attualmente Ella invece fa tre o quattro volte per settimana; ora perché la Tesserò figuri bisogna che la compagnia sia buona; perché la compagnia sia buona deve costare, e una compagnia che costi troppo al giorno d'oggi è una ruina sicura. Offrendo alla Tesserò 40 lire al giorno dal primo sabato di quaresima a tutto il carnevale, meno due mesi di riposo, io le offesi quanto seriamente le si poteva offrire». Di seguito Emanuel si dilunga a riferire di certi patti truffaldini che altri impresari avrebbero tentato con la Tesserò: a fronte di incassi lordi di 300 lire, 75 alla Tesserò, 180 per le spese serali, 30 per quelle ordinarie della compagnia e altre 10 per gli autori; ne sarebbero rimaste solo 45 per pagare la compagnia... Il punto delicato è quello della retribuzione, poiché un'offerta di circa dodici mila lire all'anno conferma le piccole pretese della prime attrici dell'epoca. *Nuccio Messina*

¹ Giovanni Emanuel (1848-1902). Attore e capocomico. Scrittore Giacinta Pezzana, Virginia Reiter, Graziosa Glech, Virginia Marini e altre famose attrici della sua epoca.

LA SITUAZIONE IN GERMANIA OGGI

Qual'è la situazione retributiva degli attori di teatro tedeschi? Dopo la polemica apertasi in Italia, e a completare il dossier pubblicato a riguardo sul numero 3 del '94 di *Hystrio*, abbiamo interpellato in proposito tre teatri tedeschi ai quali abbiamo rivolto le seguenti domande:

1 - Può riferire in generale l'ordine dei compensi in vigore nel suo teatro (da quelli minimi delle comparse fino agli attori principali)?

2 - Chi influenza di più la definizione dei compensi (sovrintendente, regista, ufficio amministrativo)?

3 - I sindacati hanno voce in capitolo?

4 - Può riferire i compensi pattuiti in una recente produzione (senza nominare i nomi degli attori)?

5 - Ritiene la situazione attuale nel suo teatro e più in generale nella Repubblica federale tedesca adeguata?

Ecco le risposte:

JÜRGEN SCHITTHELM (direttore artistico della Schaubühne, Berlino)

1 - Da DM 2.900 a DM 11.200 (da L. 2.620.000 a L. 10.115.000 circa), immagino che non abbiano tenuto conto delle comparse (*n.d.a.*).

2 - Direzione e direzione artistica.

3 - La definizione dei compensi nei teatri tedeschi è libera. I sindacati non hanno voce in capitolo.

4 - Non posso rispondere.

5 - Nel nostro teatro è adeguata: i compensi minimi sono leggermente più alti e quelli massimi nettamente inferiori a quelli di altri grandi teatri tedeschi. Ritengo adeguati tali compensi anche in ragione del fatto che gli attori di teatro, ad eccezione della pausa estiva, non hanno diritto a giorni di riposo e ad orari di lavoro regolari. Tenendo conto delle prove e delle rappresentazioni, si può calcolare che gli attori hanno di solito una settimana lavorativa di 60 ore.

THEATER PODEWILL, ex-Berlino est

1 - Per sera, da DM 50 a DM 1.000 (da L. 45.000 a L. 90.000 circa).

2 - Regista.

3 - No.

4 - Compenso mensile forfettario per le prove: DM 3.000 (L. 2.710.000 circa); compenso per rappresentazione: DM 250 (L. 225.000 circa).

5 - Sì.

ANDRÉ SCHMITZ (direttore amministrativo della Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, ex-Berlino est)

1 - Non tenendo conto delle comparse, da DM 3.000 a DM 7.000 (da L. 2.710.000 a L. 6.320.000 circa) per gli attori protagonisti. Si deve tenere presente che siamo un teatro della parte est della città e che pertanto disponiamo di fondi notevolmente inferiori ad altri teatri di Berlino ovest o della Repubblica federale tedesca.

2 - Il sovrintendente innanzitutto, poi il regista.

3 - No.

4 - Si veda la mia risposta alla domanda n. 1.

5 - Come ho già detto al punto 3, i nostri compensi sono inferiori a quelli di altri teatri.

Ecco alcuni dati sui compensi in relazione a tre diverse categorie di produzione teatrale.

1 - Teatri con compagnie stabili (statali o comunali):

- Teatri comunali piccoli: da DM 2.400 (L. 2.167.000 circa) per gli esordienti fino a DM 5.000 (L. 4.515.000 circa).

- Städtischen Bühnen (opera, operetta, musical, prosa, balletto): da DM 2.400 fino a DM 7.000 (da L. 2.167.000 a L. 6.320.000 circa).

- Staatstheater (teatri statali) di grandi città: da DM 3.000 a DM 9.000/10.000 (da L. 2.710.000 a L. 8.127.000/9.030.000 circa).

- Landestheater (regionali) con finanziamenti di vario genere: da DM 2.000 a DM 6.500 (da L. 1.800.000 a L. 5.870.000 circa).

2 - Liberi impresari (regista e attori vengono scritturati per la singola produzione):

- Compensi pattuiti liberamente. Nessun compenso per le prove, ma solo a rappresentazione (Abendgage): da DM 100 fino a DM 2.000 (da L. 90.000 a L. 1.800.000 circa).

3 - Teatri privati:

- Nei teatri privati delle grandi città (dove un allestimento rimane in scena da tre a sei mesi di seguito): da DM 80 fino a DM 1.000 (da L. 80.000 a L. 900.000 circa) senza compensi per le prove.

- Teatri privati di piccole dimensioni: normalmente dividono gli incassi con gli attori (di solito 60 per cento alla compagnia e 30 per cento al teatro); può capitare che gli attori tornino a casa dopo la rappresentazione con DM 20 (L. 19.000 circa), nei casi migliori con DM 120 (L. 110.000 circa).

Comparse: da DM 20 a DM 50 (da L. 19.000 a L. 47.000 circa) per ogni prova; da DM 50 a DM 80 (da L. 47.000 a L. 80.000 circa) per ogni replica (a meno che non siano stati concordati compensi forfettari). Di solito il regista deve limitarsi a dieci prove con le comparse. *A.N.*

IL PERCORSO DI UN GRANDE REGISTA STANISLAVSKIANO

LA PASSIONE TEATRALE DI LEV DODIN IL NOMADE

Dal successo dell'epopea contadina di Abramov allo spettacolo dai Demoni di Dostoevskij, passando attraverso Gaudeamus, ha guidato la lunga marcia del Malyj Dramatičeskij Teatr - Il rifiuto del teatro come fabbrica.

ROBERTA ARCELLONI



Appena si abbandona il celebre Nevskij Prospekt per entrare in via Rubinstejn, già si scorge da lontano il rosso balcone angolare dello studio di Lev Dodin, che a Pietroburgo, dove lo sguardo è ancora libero di percorrere le linee disegnate dalle case senza restare impigliato in insegne luminose, ci annuncia che di lì a poco giungeremo alla semplice facciata bianca d'inizio secolo del Malyj Dramatičeskij Teatr. È uno studio diventato ormai leggendario in questa città, il simbolo dello spirito rigoroso e al contempo familiare che regna in questa «casa-teatro», perché è da lì, e non dal palcoscenico che, prima dell'inizio dello spettacolo, risuonano le voci degli attori della compagnia, chiamati a raccolta dal loro «patron» per qualche esercizio di voce o per rimettere a punto una canzone o il momento particolare di una scena. E lì che il regista trascorre gran parte del suo tempo, lavorando in stretta collaborazione con tutti i membri del teatro, ed è lì che la sera dopo lo spettacolo lo si trova immancabilmente.

EPOPEA CONTADINA

Leggendario, del resto, è anche lo spettacolo con cui questo regista - del quale, pochi mesi or sono, abbiamo potuto ammirare in Italia il dirompente

Gaudeamus - si impose improvvisamente alla ribalta. Nel 1978, nella piccola sala del teatro dell'Istituto di studi teatrali, artistici e musicali dell'allora Leningrado, una folla straripante ed entusiasta accolse lo spettacolo-saggio degli allievi attori giunti all'ultimo anno di scuola. Lo spettacolo, intitolato *Fratelli e sorelle*, era un'elaborazione scenica dell'omonima tetralogia di Fëdor Abramov, appassionante epopea contadina di un piccolo kolchoz sulle rive della Pinega negli anni della guerra e del dopoguerra. Era il frutto di due anni di lavoro e di studio condotti da Lev Dodin, in qualità di pedagogo del corso del regista Aleksej Kazman. Per avvicinare i giovani aspiranti attori al lacerato mondo contadino di Abramov e ai suoi eroi, Dodin si era recato più volte con loro nelle nordiche campagne di Verkola, nella terra delle notti bianche, delle antiche fiabe e dei boschi sterminati, dove avevano potuto conoscere di persona lo scrittore che li viveva e lavorava.

Là gli allievi avevano incontrato i personaggi che avrebbero poi dovuto interpretare, erano entrati nelle loro case, si erano seduti alla loro tavola e avevano potuto vedere coi loro occhi la violenza cui era stata sottoposta la campagna russa dalla fine della guerra in poi, lo sradicamento della gente che lo stesso Abramov, proprio in quegli anni, aveva denunciato in una lettera aperta ai suoi con-

nazionali, con parole disperate e impotenti. «Noi cerchiamo il sale della terra, noi cerchiamo il dolore di questa terra», cantavano gli studenti durante lo spettacolo, e con quei loro contadini così epicamente vivi e sinceri ponevano termine a quattro anni di scuola in cui l'apprendimento delle tecniche espressive dell'attore non era andato disgiunto, grazie all'insegnamento stanislavskiano di Dodin, da un persistente stimolo a osservare e studiare il mondo. Da allora Dodin non abbandonerà più questi «viaggi», momenti per lui necessari delle prove di uno spettacolo, riallacciandosi a quella che lui stesso ha definito una delle tradizioni gloriose della cultura russa; e non abbandonerà neppure per lungo tempo Abramov. Nel 1980, invitato dal regista Efim Padke, allestirà con la compagnia del Malyj - che per l'occasione accoglierà giovani attori della scuola - l'ultima parte della tetralogia, *La casa*; e nel 1984, in qualità di primo regista del teatro, inizierà a lavorare a una nuova edizione di *Fratelli e sorelle*. «Il teatro - scrisse Dodin - deve avere un suo credo. Il nostro teatro ha Abramov e il mondo sconfinato delle sue passioni». Ciò non impedì al regista di rielaborare liberamente l'epopea di Abramov, adottando un procedimento drammaturgico che accostava scene liriche e che potevano definire di segno «positivo», dove i valori della comunità contadina sembrano poter resistere alla tragedia della guerra e alle dure condizioni di vita imposte dalla costruzione del comunismo, a scene di segno «negativo», permeate da un senso di morte, dove la miseria della campagna russa, attraverso gli odi familiari e ideologici, mostra il suo volto nero.

TRONCHI GREZZI

Se nella *Casa* lo spazio vuoto pensato da Kočergin, lo scenografo con cui Dodin collabora da sempre, è tagliato soltanto da una prospettiva di lunghi tronchi orizzontali sospesi al soffitto che, in un continuo gioco di saliscendi, fungono di volta in volta da cavalli di legno su cui si dondolano i piccoli abitanti del kolchoz, o da poveri tavolacci delle case contadine, oppure da semplici travi delle izbe, in *Fratelli e sorelle* i grezzi tronchi di legno si uniscono a formare una sorta di simbolica zattera che, mossa da funi, naviga, durante le otto ore di spettacolo, da una scena all'altra, diventando solitaria parete di un'izba, tetto scosceso di un fienile, declivio di un campo o piattaforma per le danze festive, mentre due sottili pertiche sulla linea della ribalta si aprono e si chiudono, sorvolando di poche dita le teste degli spettatori, a significare lo steccato d'ingresso in uso nei villaggi del nord.

Ma le pur molteplici e sempre diverse composizioni degli elementi scenici non si presentano mai come «cambiamenti di scena», appaiono piuttosto come l'improvvisato e spontaneo concretizzarsi del «come se» stanislavskiano, il frutto naturale di una ragione interpretativa. La scenografia, insomma, non rafforza o esemplifica una linea di regia, ma sembra quasi il prolungamento della fortissima fisicità degli attori, è anch'essa parola e gesto del personaggio. Ed è difficile scindere l'interpretazione registica da quella degli attori: lo spettacolo è davvero un corpo unico, vivo ed energico, che respira armonicamente in ogni sua cellula e, nonostante gli oltre dieci anni di repliche, la assai nutrita compagnia del Malyj (ventinove attori nella *Casa* e più di quaranta in *Fratelli e sorelle*) ha mantenuto intatta la profonda e vibrante adesione ai contadini di Abramov che all'epoca del debutto tanto aveva colpito critica e pubblico.

IN GIRO PER IL MONDO

A partire dalla *Casa* di Abramov, Dodin incominciò anche a porre le fondamenta della propria «casa teatrale», un luogo dove «non ci si occupa d'arte, ma d'arte si vive». L'insegnamento dei grandi maestri russi del teatro del Novecento torna a rivivere nelle lunghe e tormentate prove, non meno di un anno, nel quotidiano esercizio fisico e vocale a cui sono tenuti gli attori, nello studio appassionato del mondo particolare di ogni scrittore, nei puntuali allontanamenti dal teatro per cercare di tenere sempre viva la «scintilla dello stupore». Dodin, senza timore di apparire ingenuo e banale, riafferma il valore della «sofferenza della creazione». Ogni difficoltà, ogni intoppo nel corso dell'allestimento di uno spettacolo – scrive –, ogni prova che termini senza un risultato chiaro e tangibile, è vissuta come un avvenimento anomalo. L'atmosfera si raffredda subito, si crea immediatamente la sfiducia nel successo, gli attori hanno la sensazione che il regista non sappia cosa vuole e il regista arriva alla conclusione che l'attore non sia adatto al ruolo. Tutto ciò che non riesce rapidamente, con facilità e leggerezza, assume un'aria sospetta, e viene giudicato di scarso valore».

Dodin sottopone l'attore a un lavoro volutamente eccessivo, spesso al limite della sopportazione fisica e spirituale, capace di liberare quelle riserve segrete che giacciono in ognuno di noi; durante le prove l'attore è invitato costantemente a «sprecare» le proprie energie, a fare un dono estremo e sofferto di sé, a coltivare il «germe della parte», per usare un'espressione stanislavskiana, abbandonando la lente abituale e quotidiana della propria visione del mondo, per penetrare le leggi del tutto particolari della creazione poetica di un autore.

Un anno dopo *Fratelli e sorelle*, Dodin mise in scena *Il Signore delle mosche* di William Golding – un romanzo dal quale, si ricorderà, Peter Brook trasse un suo celebre film –, e nel frattempo continua a insegnare all'Istituto teatrale, dove nel corso di alcuni anni prepara con gli studenti dei suoi corsi *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, *Ah, queste stelle!*, uno spettacolo musicale sul mondo della musica leggera e *Il vecchio* da un racconto di Jurij Trifonov sugli anni del terrore bianco e rosso durante la guerra civile sul Don. Nel 1989 per la compagnia del Malyj Teatr giunse improvvisa la fama ed ebbero inizio le tournées internazionali e la partecipazione a festival e seminari, che tutt'oggi la tengono lontana da Pietroburgo per lunghi periodi dell'anno. L'ultimo spettacolo a riscuotere grossi successi fuori dai confini della Russia è *Gaudeamus*, tratto dal romanzo *Battaglione di costruzione* di Kaledin, che è anche l'ultimo frutto del lavoro pedagogico svolto da Dodin all'Istituto teatrale di Pietroburgo. Molti oggi rimproverano Dodin di abbandonare troppo frequentemente il suo Paese, gli rinfacciano di provare i nuovi spettacoli in tournée e, come è accaduto per i recenti *Demoni* di Dostoevskij, di non aver neanche debuttato a Pietroburgo, bensì a Braunschweig, in Germania. Eppure i



lunghe periodi di prova con cui «tormenta» i suoi attori (superiori persino a quelli del suo compatriota Anatolij Vasilev), il lavoro appassionato con gli allievi e la fedeltà alla propria compagnia, insomma la sua consapevole adesione al modello teatrale creato da Stanislavskij, e poi raccolto da Vachtangov, che si può sintetizzare nel trinomio «teatro-studio-scuola», fanno di Dodin uno dei peggiori nemici del teatro di stampo occidentale. «Io difendo il teatro come unità artistica – ha dichiarato in una recente intervista –. Il teatro di repertorio esiste da tempo nel mondo, ma sotto questo termine si cela qualcosa di completamente diverso: la compagnia viene formata appositamente e quasi ex-novo per lo spettacolo, il periodo di prova è limitato, come limitata è la vita dello spettacolo. Non è un caso che ora è entrato nell'uso il termine "production" e si è abbandonato il termine francese "spectacle". Il teatro si è trasformato in una fabbrica, e lo spettacolo in qualcosa che velocemente si prepara, velocemente si fruisce e altrettanto velocemente si accantona (e quindi si dimentica): vale a dire in qualcosa di non artistico. Perché all'arte è propria l'aspirazione all'eternità». In realtà, una delle ragioni per cui il teatro di Dodin sfrutta fino in fondo la fama internazionale che si è guadagnata, sta proprio nella necessità di procurarsi i mezzi di sostentamento che, nella tragica situazione economica e sociale in cui versa oggi la Russia, non sono più garantiti come prima dallo Stato e senza i quali un teatro come il suo sarebbe destinato a morire.

FRA DIO E IL DIAVOLO

Tre lunghi anni di prove in tournée e, quando era possibile, a «casa», la compagnia del Malyj ha impiegato per mettere in piedi le nove ore di spettacolo incentrate sui *Demoni* di Dostoevskij, un romanzo fra i più rappresentati sulle scene russe, ma che Dodin, il quale nutre una decisa predilezione per un teatro narrativo di ampio respiro, per lo spettacolo-epopea, contrariamente ad altri, ha avuto l'ambizione di portare in scena per intero. In epigrafe al programma dello spettacolo, una frase del filosofo e teologo Sergej Bulgakov, già ci chiarisce quale tema appassioni soprattutto Dodin: «Fra Dio e il diavolo si svolge una lotta, e il suo campo di battaglia è il cuore degli uomini...». Gli aspetti politici e sociali del romanzo di Dostoevskij vengono, quindi, deliberatamente messi in secondo piano, e tutta l'attenzione è volta a indagare l'opera di terribile seduzione che lo Spirito del male – concreta e ineliminabile presenza nel mondo – riesce a compiere nell'animo uma-

no, solleticandone le corde più segrete e insospettabili.

E così Pëtr Stepanovič Verchovenskij, che nel romanzo è ispirato alla figura del fanatico rivoluzionario russo Nečëev, assume sul palcoscenico il ruolo del Maligno in persona, del Principe delle tenebre, di un Mefistofele russo che per incarnarsi ha scelto i lineamenti straordinariamente angelici e gentili dell'attore Sergej Bechterej; un volto che alla sua prima apparizione ti sconcerta e ti smarrisce, perché se non sapessi di assistere ai *Demoni*, penseresti proprio che quello è il principe Myškin. Come hanno osservato in molti, basterebbe la sola interpretazione di quest'attore a giustificare l'intero spettacolo. A sentirlo parlare con quella sua dizione perfetta, rapida ma sempre precisa, a vedere quei suoi passi anch'essi affrettati, ma al contempo pacati, e quei suoi gesti così ben educati, ti capita davvero quel che Dostoevskij descrive nel suo romanzo: in un primo momento provi un sentimento di piacere, poi, man mano che ti giungono all'orecchio quelle sue parole insinuanti, e che sembrano rotolargli fuori dalle labbra con facilità e prontezza inusitate, ti afferra una forte ripugnanza e proprio in virtù di ciò che prima ti aveva procurato piacere.

La messa in scena, di rigorosa e acuta intelligenza, austera e talvolta persino cupa, immersa com'è dall'inizio alla fine in una oscurità quasi luttuosa, tagliata solo in alcuni momenti da lunghe e oblique lame di luce glaciale, risente fortemente del suo prolungato travaglio e sulle oltre nove ore di spettacolo sono ancora evidenti i segni di quella «sofferenza della creazione» che Dodin rivendica al suo lavoro di regista e a quello degli attori.

Com'è lontano l'appassionato e candido umanesimo di Abramov, che Dodin aveva eletto a credo del suo teatro! Il dolore della terra, cantato, ballato, urlato dai contadini di *Fratelli e sorelle*, era fatto della stessa materia a trama grossa, spessa e ruvida delle loro casacche; ora questo dolore si è raggrumato in un gemito livido, plumbeo come le marsine e i pastrani indossati dagli «ossessi» di Dostoevskij. Insomma, la terra russa in cui affondano saldamente le radici del palcoscenico di Lev Dodin questa volta ha rilasciato umori e vapori che sanno di zolfo infernale; è come se, con l'antico nome di Pietroburgo, la città nata dalle paludi abbia riacquisito anche tutti gli inquieti fantasmi che si diceva la abitassero. □

A pag. 47, il regista Lev Dodin. In questa pagina, un momento di «Fratelli e sorelle» di Fëdor Abramov, diretto da Dodin.

LETTERA DA PARIGI: STAGIONE INQUIETA

IL COMICO BEDOS È HITLER NELL'ARTURO UI DI SAVARY

Isabelle Huppert nell'Orlando secondo Bob Wilson - Comincia con Ibsen il mandato di Jean-Pierre Miquel alla Comédie - Il ritorno del mimo Marceau.

GIULIA CERIANI

Una stagione teatrale inquieta. Al cambio di guardia dell'amministrazione culturale, la scena parigina sembra far seguire un progetto poco riconoscibile, una dispersione di forze che, se poco concede al piacere della scoperta, è ancor più sconsolatamente avaro sul fronte delle retrouvailles, delle frequentazioni che ritornano ogni anno puntuali, come buone o cattive abitudini. Con qualche luminosa eccezione. All'Odeon-Théâtre de l'Europe Bob Wilson ha regalato lo stupore rarefatto di uno spettacolo di geometrica perfezione, quell'*Orlando* interpretato da Isabelle Huppert in un lungo monologo dai ritmi taglienti, introflessi, scarno e ferocemente ambiguo come il suo personaggio. Per farlo seguire da una *Madame Butterfly* che ha rinnovato, sulla scena dell'Opéra Bastille, i riti di una sapienza registica astratta e puntigliosa, sempre più avara di materialità e ormai felicemente asettica, restituita alla scansione spazio-temporale più pura e profonda, quella dell'interpretazione sotterranea tra la luce e il tempo, tra il tempo e la musica.



LA COMÉDIE DI MIQUEL

Dall'estrema sintesi all'eccesso estremo: altri, come è facile immaginare, sono lo stile e le scelte espressive di un Jérôme Savary. A Chaillot (fino al 26 febbraio), *La resistibile ascesa di Arturo Ui* si avvale di una messa in scena prevedibilmente poco filologica, fiamme veloci scandite dalle puppe e dal jazz, da gessati e camice nere e carrozzerie vistose e una voglia di Chicago anni Trenta non restia alle citazioni da film noir. Sulla scena sono in quaranta, più il grande solista del riso Guy Bedos, voluto dalla regia nell'inattesa interpretazione di Arturo. «Ancora fecondo, scriveva Brecht nel '41, è il ventre da cui è nata la bestia immonda...». La parabola anti-hitleriana che lui non vide mai rappresentata è per Savary una puntuale parodia del quotidiano nostro contemporaneo, e il suo circo risuona questa volta di un riso amaro che si fa perdonare compiacenze e biacca sovraccarica, e perfino quella piroetta in più.

Piccola stagione alle Bouffes du Nord, dove Niels Aresstrup recita Rilke (*Lettres d'un*

poète) fino al 2 febbraio. Grande stagione alla Comédie Française, fresca del cambio del suo direttore, con Jean-Pierre Miquel che succede a Jacques Lassalle. È in corso fino al 9 aprile la messa in scena ibseniana de *L'anatra selvatica* curata da Alain Françon, progetto ancora elaborato sotto la direzione Lassalle. *Volaille* quanto mai carica di valenze simboliche, l'anitra a tendenza suicida ormai domesticata, che si aggira per casa Edkal, è la metafora della menzogna che oscura il cielo familiare e che rinnova il dibattito filosofico kierkegaardiano intorno alla dissimulazione vitale. Questa pièce entra per la prima volta nel repertorio della Comédie Française. Françon, direttore del Centre dramatique national de Savoie, ha voluto che la gravità dell'opera non fosse esente da un riso sommerso, affiorante più spesso in forma di derisione, ghigno realista e simbolico insieme, in equilibrio quasi perfetto. Fino al 30 gennaio, la Comédie ha messo in scena, nella sede del Vieux Colombier, anche le ossessioni e i desideri impossibili de *Les amants puérils* di Crommelynck, dove la velata Elisabeth de Grou-

lingen è Catherine Samie e la regia è di Mauriel Mayette. Tra le priorità del nuovo direttore sono la modernizzazione della struttura e il maggiore accento internazionale che le si vorrebbe veder sostenere, ma anche – ed è quanto ci sembra più essenziale – un approfondimento del repertorio che comporti qualche deviazione rispetto ai *sentiers battus*.

Ritornando al trimestre appena concluso, non possiamo non ricordare il rientro in scena di Marcel Marceau all'Espace Cardin, con la sua nuova compagnia (dieci mimi usciti dalla sua Ecole Internationale de mimodrame). Nella prima parte dello spettacolo Bip è solo in tre pantomime delicate e passionali: mani che creano pesci e poi uccelli in *La création du monde*, timori e esitazioni nel *Patineur sur glace*, panico vicino alla follia nel *Fabricant de masques* che non riesce a manipolarne una sola, quella del suo viso. Lieve e giovanissimo sulle sue gambe sottili, Marceau è accompagnato nella seconda parte dai suoi ragazzi, nella pantomima del *Manteau* di Gogol.

NEGRITUDINE DI CÉSAIRE

Poche le novità, rare le emozioni e più spesso prevedibili, come la bravura di David Warrilow ne *L'Inquisiteur* di Robert Pinget, con la regia di Joël Jouanneau. Tra le sorprese, prezioso è stato senz'altro il monologo dell'immensa negritudine di Bakary Sangaré, attore di Peter Brook e interprete del grande poema surrealista di Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. Né ha certo mancato di risvegliare l'attenzione Reza Abdoh, nel cui teatro sfilano, su schermo video, gli orrori del mondo, la morte, la guerra, l'Aids, un'America trucidata e desolata, vitale, bizzarra e nevrotica di energia esasperata. *The Hip Hop Waltz of Eurydice*, agli Amandiers di Nanterre, mixa ossessioni come milk-shakes, cerca lo scandalo, butta in scena due giovani e inconsueti attori, Julian Francis e Tom Fitzpatrick. Per qualche sera almeno, la sonnolenza di quest'inverno parigino è stata scossa dall'ironico posticcio di uno spettacolo ingenuamente, balordamente *fauve*. □

Nella foto, Jérôme Savary.

LETTERA DA BERLINO

MÜLLER, UN'ANIMA DIVISA NELLA GERMANIA UNITA

L'autore dell'ex Ddr ha messo in scena *Duell-Traktor-Fatzer*, un collage di testi suoi e di Brecht, al Berliner Ensemble costantemente al centro di polemiche dopo la riapertura risultata economicamente molto onerosa.

ALESSANDRO NIGRO

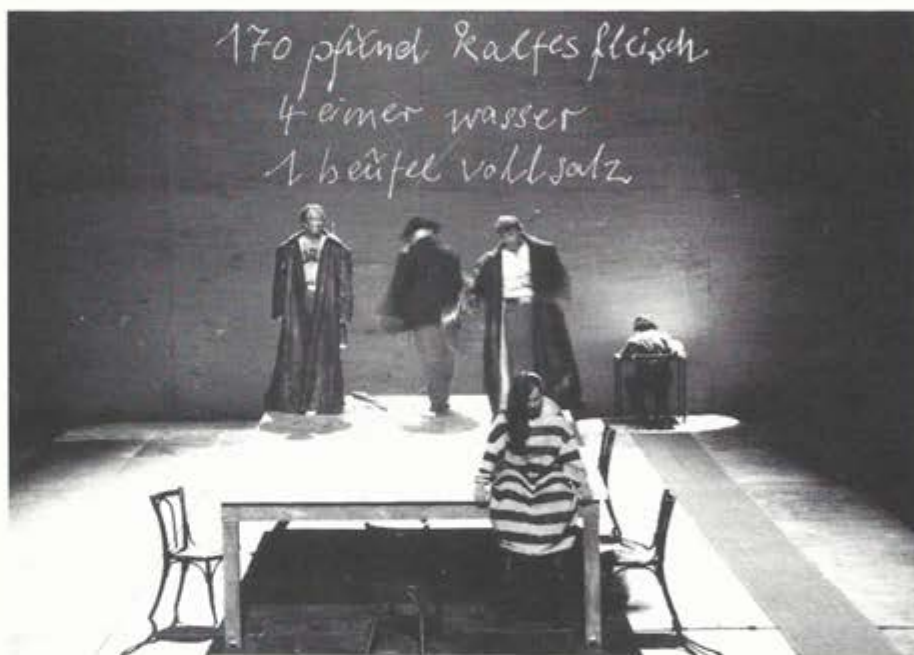
Costantemente al centro delle polemiche, bersaglio prediletto della critica da quando l'assessorato alla Cultura di Berlino lo ha riaperto con una nuova e costosa formula di gestione a cinque sovrintendenti (divenuti nel frattempo quattro dopo la defezione di Matthias Langhoff) e tuttavia sempre amato dal pubblico, il Berliner Ensemble ha concluso il primo ciclo di allestimenti del nuovo corso - dopo le regie di Palitzsch (*Pericle*), Marquadt (*Sladek* di Horvath) e Zadek (*Miracolo a Milano* di Zavattini) - con *Duell-Traktor-Fatzer*, un collage di testi brechtiani e di Heiner Müller messi in scena dallo stesso Müller.

Molto atteso, sia per lo scarso successo riscosso dalle tre precedenti produzioni (benché il *Pericle* di Palitzsch fosse assai bello), sia perché prima regia brechtiana dopo la riapertura del Berliner Ensemble, lo spettacolo di Heiner Müller non ha invertito la tendenza alla critica negativa di cui il teatro sullo Schiffbauerdamm detiene attualmente il primato.

Duell-Traktor-Fatzer presenta complessivamente cinque testi. *Der Findling* (Il trovatello), il primo, è l'unico a non trattare direttamente un argomento tedesco; tratta da *Wolokolamsker Chaussee* (La strada dei panzer), l'opera mette a confronto un antifascista alto funzionario di partito che denuncia suo figlio, coinvolto nella protesta contro l'intervento russo al tempo della primavera di Praga del '68. Sempre dalla *Wolokolamsker Chaussee* è tratto *Das Duell* (Il duello) che ci immerge nella realtà dell'insurrezione del 17 giugno 1953 a Berlino Est. *Traktor* conclude il primo tempo: la storia di un trattorista che si avventura sui campi minati nella Berlino del dopoguerra perdendo una gamba e divenendo suo malgrado un eroe.

BRECHT E LA RAF

Fin qui il primo tempo. Durante la pausa un alto-parlante diffonde in sala il testo mülleriano di *Mommsens Block*, il cui tema è il quarto volume non scritto della *Storia di Roma* di Mommsen, dedicato all'età imperiale, che avrebbe presentato per la sua decadenza difficoltà di approccio all'erudito. Dopo la pausa non-pausa si passa alla parte brechtiana. Delle circa 400 pagine del manoscritto di *Fatzer*, cui Brecht ha lavorato tra il 1929 e il 1932, Heiner Müller aveva già curato una revisione critica per le scene. La vicenda di *Fatzer*, anarchico che alla fine della prima guerra mondiale induce quattro commilitoni alla diserzione per poi esserne a sua volta ucciso, è letta da Müller con espliciti riferimenti alla storia tedesca



più recente, in particolare alle vicende della Raf (Rote Armee Fraktion).

Fatzer rappresenta, secondo Müller, l'apice della produzione brechtiana ed è caratterizzato da una lingua talmente forte da rendere difficile una riduzione scenica. Forse per questa forza intrinseca dello stile in *Fatzer*, o forse per le tematiche toccate, tutta la regia di Müller è caratterizzata da una tendenza al rigore e all'automortificazione che fa pensare piuttosto ad una lettura scenica che non ad un vero e proprio allestimento.

Scena unica per tutta la rappresentazione è un immenso tavolo inclinato sul palcoscenico nudo, immerso in uno squallido grigiore generale solamente interrotto dalla comparsa di rossi squillanti. Attorno a questa sorta di desco della Storia si svolgono i vari episodi di cui si è detto. Nel prologo Eva Mattes accompagna in scena Erwin Geschonnek (vecchia gloria del Berliner e stella cinematografica della Defa) e cita le parole di ammirata meraviglia per il mondo della Miranda della *Tempesta* di Shakespeare. Da questa dichiarazione di ottimismo al di fuori del tempo si passa all'atmosfera grigia e cupa della storia reale: tutta la serata si può infatti leggere come una specie di requiem della storia tedesca di questo secolo.

Heiner Müller non si stanca di scrivere e di dichiarare ad ogni intervista la sua esigenza di ri-

cordare, di non dimenticare, e questa messinscena, così diversa dal fascino delle precedenti regie per il Deutsches Theater (*Mauser* e *Hamletmaschine*), è emblematica della sua crisi e del suo isolamento (e più in generale di quelli dell'intellettuale tedesco orientale all'indomani della riunificazione). D'altronde nella sua discussa autobiografia (*Guerra senza battaglia - vivere tra due dittature*, Kiepenheuer & Witsch, 1992) Müller non fa altro che raccontare la sua difficoltà o incapacità di distaccarsi dalla Ddr improvvisamente scomparsa: «Improvvisamente manca un avversario, manca il potere e si diventa avversari di se stessi». Forse è questo, piuttosto che il riferimento al terrorismo della Raf, il senso da dare alla conclusione della rappresentazione, in cui *Fatzer*, prima di essere ucciso dai suoi compagni, esclama (e Heiner Müller, come se volesse sintetizzare con questa battuta il senso della serata, la fa ripetere tre volte a Hermann Beyer/Fatzer e per tre volte lo fa morire): «D'ora in poi e per molto tempo non vi saranno più vincitori ma soltanto vinti». □

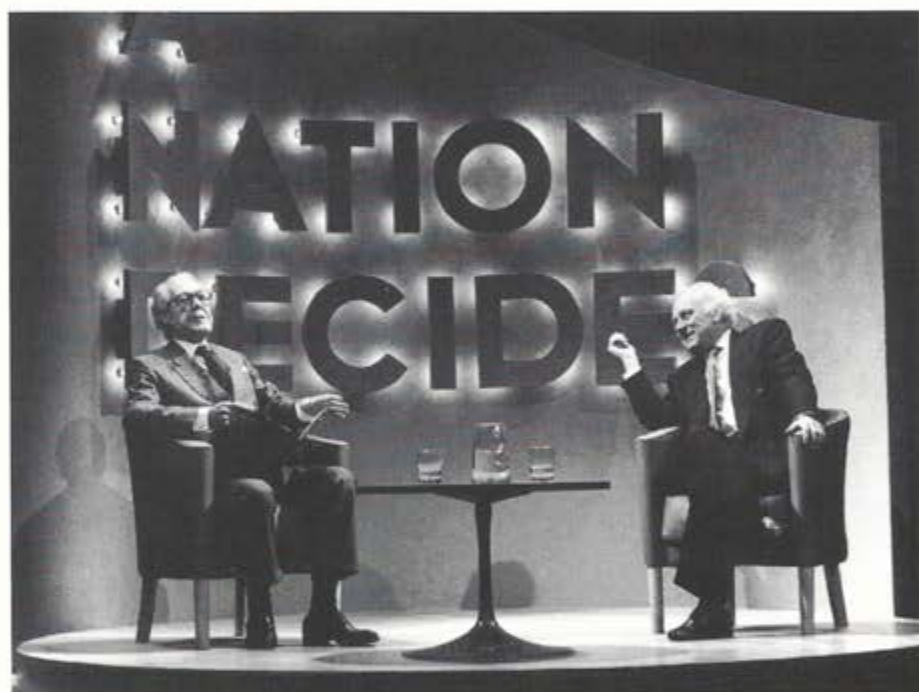
Nella foto, «*Duell-Traktor-Fatzer*» messo in scena da Heiner Müller al Berliner Ensemble.

COME LA SCENA INGLESE COMBATTE LA CRISI

SPETTACOLI SPETTACOLARI AL NATIONAL DI LONDRA

Machinal dell'americana Treadwell, che fu interpretato da Clark Gable, ripreso da Stephen Daldry - L'ultimo lavoro di Pinter e una provocatoria trilogia di David Hare sull'Inghilterra di oggi - Un Freud isterico immaginato da Terry Johnson, The Odyssey di Walcott e un testo di Tom Stoppard.

GABRIELLA GIANNACHI



Una delle conseguenze dell'effetto della crisi economica sui teatri è che sempre più raramente vengono messi in scena spettacoli «spettacolari» con grandi cast, grandi interpreti e «grandi» scenografie.

Che senso avrebbe però essere designati dalla nazione a rappresentare il «teatro nazionale», con vantaggi pubblicitari ed economici da non sottovalutare, se non offrire al pubblico testi e messe in scena difficili, originali e, perché no, costosi? Stephen Daldry, del quale abbiamo già segnalato l'acclamata (e premiata) messa in scena di *An Inspector Calls*, sembra conoscere la risposta. Regista d'eccezione, non solo per la curiosa formazione, che lo ha visto passare dal circo di Nando Orfei alla direzione artistica di uno dei più interessanti teatri londinesi, il Gate Theatre, e che lo vede attualmente direttore artistico del celebre Royal Court, si conferma come uno dei più interessanti e originali artisti d'Europa. In stretta collaborazione con lo straordinario scenografo Ian MacNeil, che aveva già firmato la scenografia di *An Inspector Calls*, il giovane Daldry ha infatti allestito al Lyttelton (il più grande e difficile dei

tre palchi del National Theatre) una riedizione di *Machinal*.

Scritto dall'americana Sophie Treadwell (1885-1970) e messo in scena per la prima volta a New York nel 1928 con Clark Gable nel ruolo del giovane amante, *Machinal* è un testo complesso, costituito da una serie di tableau che, traendo spunto dalla cronaca dell'epoca, l'assassinio Snyder-Gray avvenuto a New York nel 1927, narra la storia di una giovane donna che, forse per sfuggire ad una madre petulante, forse per obbedire alle regole sociali dell'epoca, sposa contro voglia il vicepresidente della ditta in cui lavora come stenografa. Incapace però di adattarsi ai ruoli di moglie e madre, la giovane si innamora di un altro uomo e si sbarazza del marito. Al processo, denunciata da una lettera dell'amante, nel frattempo rifugiata in Messico, viene condannata a morire sulla sedia elettrica.

Interpretata da una delle più brave attrici del teatro inglese di questi ultimi anni, Fiona Shaw che molti qui ricordano per le bellissime interpretazioni di *Edda Gabler*, *Elettra* e *l'anima buona di Sezuan*, o i numerosi film, fra cui *Il mio piede si-*

nistro e il recente *Super Mario Bros*, la giovane protagonista di *Machinal* è l'unica ad avere una personalità individuale, contrapposta ad un mondo meccanico, materialista, i cui ingranaggi – stanze che ruotano su se stesse, pavimenti che si alzano, soffitti che si abbassano fino quasi a stritolare la protagonista – sembrano essere dotati di vita propria. Il suo linguaggio, ripetitivo, frammentario, i cui ritmi sono stati paragonati dalla critica americana a quelli di Beckett, Pinter e Mamet, tenta di contrapporsi alla infernale cacofonia urbana di un mondo anonimo, meccanicizzato che non lascia spazio a chi pensa di poter scegliere per se stesso. Agghiacciante il finale: la grande e minacciosa scenografia si richiude trangugiando sia la protagonista, fulminata dalla sedia elettrica, sia le forti emozioni del pubblico, che viene così lasciato a chiedersi come ancora oggi possano esistere, persone che credono che la morte si paghi con la morte.

PINTER E LA MORTE

Di natura molto diversa e, purtroppo, assai meno coinvolgente è l'ultimo testo di Pinter, *Moonlight*, messo in scena in ante prima mondiale all'Almeida. Anche in questo caso il cast è d'eccezione, basti pensare alla regia di David Leveau, alla scenografia di Bob Crowley, alle bellissime luci qui, come in *Machinal*, di Rick Fisher, o infine alla squisita interpretazione di Ian Holm, che, assente delle scene teatrali dal 1976, quando dovette abbandonare il palcoscenico colto da una crisi di panico da pubblico, è forse più noto in Italia come interprete cinematografico, da *Brazil* e *Chariots of Fire* a *Dance with a Stranger*. *Moonlight* presenta temi familiari ai conoscitori di Pinter, arricchiti qui dall'utilizzo di un linguaggio poetico che cita Shakespeare, tenta di richiamare *Happy Days* di Beckett e rievoca tematiche già sviluppate in *Betrayal* o *Old Times*, utilizzando la tecnica dei dialoghi paralleli.

Privo di uno sviluppo drammatico lineare e costruito secondo tecniche più cinematografiche che teatrali, *Moonlight* presenta l'argomento della morte e si svolge in tre spazi scenici distinti. Nel primo, quasi prevalentemente occupato da un grande letto matrimoniale, il protagonista, l'irascibile Andy, assistito in punto di morte dalla moglie Bel, rievoca alcuni momenti – e tradimenti – del loro passato coniugale; nel secondo a sua volta, occupato da una squallida branda e un tavolino, i due figli, Jake e Fred, presi in trappola dal loro stesso linguaggio ripetitivo, ricco di doppi sensi, confondono nomi e memorie del passato; nel

Convegno a Roma per ricordare Gerardo Guerrieri

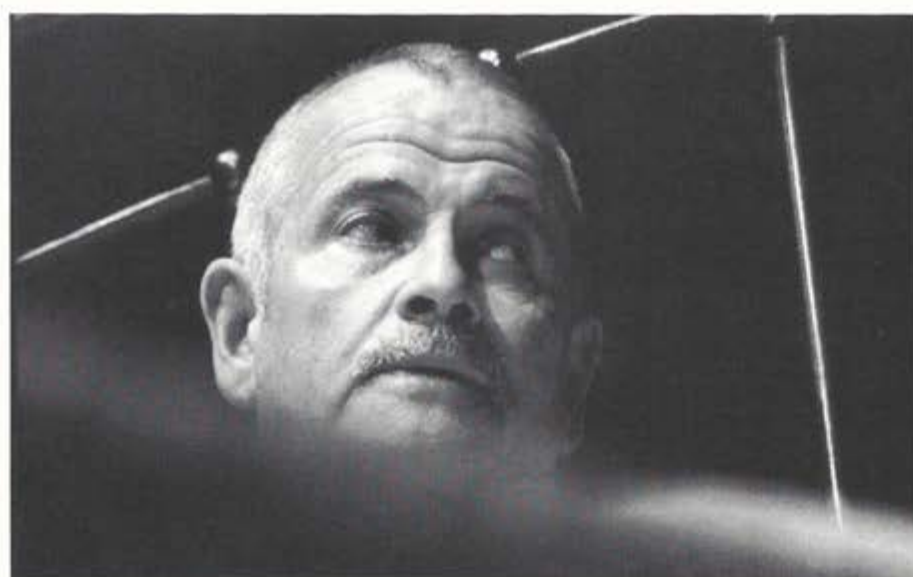
Chi era Gerardo Guerrieri? Questa la domanda posta da numerosi relatori del convegno promosso in novembre dall'Eta e a lui dedicato. Quesito senza risposta, che cela in sé il fascino di un uomo di teatro enigmatico e sfuggente. Guerrieri era soprattutto un uomo in anticipo sui tempi, esperto traduttore, conoscitore di numerose lingue, interessato in maniera quasi ossessiva all'idea di un teatro che fosse luogo d'identità culturale multietnico. Era alla ricerca continua di una origine comune delle forme di comunicazione spettacolare, specie nelle loro primigenie manifestazioni rituali.

Al di là della mera ispezione sul suo lavoro, questo convegno si proponeva – dicevamo – di ricercare le tracce dell'uomo Guerrieri. Nulla ci è sembrato più difficile; nelle parole degli intervenuti si è materializzata, di volta in volta, un'ombra diversa, spesso contraddittoria, provocatoria, sempre stimolante. Ma nessuno pareva conoscerlo, Gerardo Guerrieri; a nessuno egli dava la possibilità di penetrare attraverso la cortina di nebbia che ne proteggeva la memoria.

L'avventura e l'archeologia culturale parevano essere – un dato che è emerso dalla maggior parte degli interventi – il suo interesse primario. Amava imbarcarsi continuamente in imprese che avessero per fine la conoscenza, a tutti i livelli, cercando tra esse la chiave d'accesso per una possibilità di comunicazione che fosse aperta, libera, universale. Per questo il suo animo era inquieto, mai sazio, come minato dal desiderio di carpire quante più notizie possibile, per aggiungere, sempre aggiungere, al suo Libro del sapere.

Particolarmente esauriente, e fedele al personaggio, ci è parso l'intervento di Agostino Lombardo, il quale ha illustrato la modernità e l'acume della traduzione di Guerrieri dell'*Amleto*, traduzione che si avvale di uno studio particolarmente puntuale dell'autore sul ritmo e la cadenza dell'eloquio, con qualche libertà di natura filologica, ma nella fedeltà all'effetto fonetico. Ewa Lewinson si è invece soffermata, durante la prima giornata di lavori, sull'importanza di Guerrieri per la scoperta del lavoro di Antoine Vitez, il quale gli dovette interamente la sua fortuna nel nostro Paese, come del resto Grotowski, Bob Wilson e il Living Theatre. Claudio Strinati ha ricordato l'interesse di Guerrieri per le arti figurative presentando uno studio, in parte audiovisivo, che Guerrieri aveva compiuto sul Giudizio universale della Cappella Sistina. La giornata ha chiuso con l'occasione per Mario Prosperi di intrattenere il pubblico su una persona alla quale lo legava anche una solida amicizia. Ciò nonostante il suo discorso non ha potuto gettare luce sul misterioso universo interiore di Guerrieri; Prosperi ha potuto solo tentare di fare confluire il suo trasporto emotivo al servizio di un ritratto ancora lontano dall'essere definito. *Giorgio Serafini*

PISA - Il Cut, Centro Universitario Teatrale di Pisa, in collaborazione con il Centro cinematografico universitario e l'Associazione Teatro di Pisa, ha organizzato un importante convegno dal titolo «Fenomenologia della drammaturgia italiana contemporanea». Al convegno erano presenti il giornalista Rodolfo di Giammarco, critico teatrale di La Repubblica, Roberto Tessari, docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Cosenza, il professor Luigi Allegri docente di Storia del Teatro all'Università di Parma, Anna Barsotti, ricercatrice dell'Università di Pisa e i drammaturghi Enzo Moscato, Giuseppe Manfredi e Ugo Chiti



terzo, bianco-nero lunare, spazio dell'oltretomba o del sogno, la figlia, Bridget, probabilmente morta da tempo, evoca l'immagine forse più bella dello spettacolo; soltanto i bambini piccolissimi conoscono la morte perché nel momento in cui ricordano l'istante preciso in cui ebbe inizio la loro vita ricordano anche l'istante precedente in cui erano, appunto, morti.

Appartenente invece alla corrente teatrale sociologica, sviluppatasi in Inghilterra a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, è ancora al National – la provocatoria trilogia di David Hare, una denuncia delle istituzioni dell'Inghilterra contemporanea che, come è stato giustamente notato da Michael Billington, critico teatrale del *Guardian*, tenta di rappresentare una vera e propria cronaca dell'Inghilterra di oggi. Mentre i già noti *Racing Demons* e *Murmuring Judges* analizzavano rispettivamente la Chiesa e la Legge, *The Absence of War*, allestito in prima mondiale con la regia di Richard Eyre, studia le ragioni della recente sconfitta elettorale da parte dei laburisti. Nella figura del protagonista George Jones, interpretato intelligentemente da John Thaw, l'autore presenta così un onesto e valoroso leader laburista la cui personalità viene progressivamente distrutta dagli «image maker» e dalla stampa.

Al Royal Court va certamente visto *Hysteria*, esilarante farsa di Terry Johnson, l'acclamato autore di *Insignificance*, con la regia di Phyllida Lloyd e la bella interpretazione di Henry Goodman. Ambientato nel 1938, *Hysteria*, narra l'incontro, veramente avvenuto, fra Freud (Goodman), ormai malato di cancro e sul punto di annunciare al mondo che bisogna distruggere dio in modo da

iniziare a credere in se stessi, un giovane Dall, rappresentato come un donnaiolo privo di scrupoli la cui maggiore ambizione è quella di essere riconosciuto dal grande maestro della psicoanalisi come l'unico pittore in grado di dipingere l'inconscio e, infine, la figlia di una vecchia paziente che lo accusa di opportunismo per aver modificato la sua teoria psicoanalitica sull'isteria. L'unico però a diventare veramente isterico sarà alla fine lo stesso Freud, che dopo numerosissimi colpi di scena, finirà per trasformarsi, appunto, in un «personaggio» di un quadro di Dalì.

Segnaliamo infine due spettacoli alla Royal Shakespeare Company: l'affascinante *The Odyssey* scritto da Derek Walkott, con la regia di Gregory Doran e la bella interpretazione di Ron Cook che, utilizzando versi quasi imagisti in una produzione altrimenti naturalista, reinterpretava l'epica omerica in chiave politica, e *Travesties*, post-moderna pastiche di citazioni e parodia pluralistica, scritta nel 1974 da Tom Stoppard e qui riproposta, forse un po' pigramente, dalla regia di Adrian Noble con Anthony Sher nei panni di un insignificante e divertente impiegato del consolato britannico che, nella Zurigo del 1917, si ritrova involontariamente implicato nella costituzione di movimenti artistici e politici rivoluzionari perché amico di Tzara, Joyce e Lenin. □

A pag. 46, «Absence of War» allestito in prima mondiale da David Hare all'Olivier Theatre. In questa pagina, dall'alto in basso, Fiona Shaw in «Machinal» di Sophie Treadwell e Ian Holm in «Moonlight» di Harold Pinter.

LETTERA DA VIENNA

LA RISATA METAFISICA DELLA FARSA VIENNESE

Dopo gli eccessi di modernità provocatoriamente imposti da Peymann, il pubblico della capitale austriaca ha ritrovato la tradizione «rinnovata» nel Talismano di Nestroy in un allestimento musicale con la regia di Benning.

GRAZIA PULVIRENTI

Un teatrante filosofo, o più esattamente un uomo di teatro che filosofeggia adoperando con ingenua naturalezza strumenti originariamente e pur astutamente teatrali; un sarcastico beffeggiatore della propria epoca e società, i cui strali critici non rimangono attaccati ai vizi ed agli individui del proprio tempo, ma riescono a raggiungere i prototipi metastorici dei mali umani e sociali: ecco due fra i molteplici volti di Johann Nestroy (1801-1862), uno dei maggiori scrittori europei di teatro, sempre minacciato da un ingiusto oblio. Dopo i trionfi che ebbe in vita – sia come scrittore che, e soprattutto, come interprete – le sue opere furono messe da parte, forse perché impropriamente considerate semplici e grossolane farse popolari, buone solo per quei teatri di periferia che, dopo la grande fioritura settecentesca e dell'epoca Biedermeier, venivano sempre più messi in ombra dal teatro di corte, finché la celebre commemorazione di Karl Kraus *Nestroy e la posterità* del 1912 riportò alla ribalta la figura del comico drammaturgo. Un certo ostracismo si abbatté più recentemente sulla sua opera che appariva agli occhi degli innovatori più sfegatati come un banal-popolar quadretto di varia umanità di una Vienna parata a festa fra comitive riunite in salotti di pessimo gusto ed ameni boschetti alla Waldmüller. Nulla di più errato e superficiale: l'allestimento voluto e curato da Achim Benning, lungi dal voler compiacere il pubblico della capitale austriaca assetato di tradizione, dopo il tour de force nei sentieri della modernità, provocatoriamente imposto da Claus Peymann, è palese dimostrazione della modernità del linguaggio parlato da Nestroy, della carica esplosiva che la sua astuta ingenuità possiede oggi come ieri. Il suo linguaggio rimanda ad una realtà altra, metafisica se si vuole, cioè a quella misteriosa regione dove la parola si fonde con la verità del pensiero, prima che essa degradi nelle falsità dell'uso e della menzogna quotidiana, e pur tuttavia rimane la lingua parlata, intrisa di dialetto e di pungenti scherzi, giochi di parole e arguti *Witz*, il tutto condito con una naturalezza ed ingenuità che, svelandosi come apparenti, creano l'effetto di straniante sorpresa che a volte incrina la risata.

Il «beffeggiatore malandrino» come lo ebbe a definire Karl Kraus non conosce la risata catartica e liberatoria, dietro il sorriso è quasi sempre una smorfia che lo incrina, senza attenuarlo. Così, il lieto fine del *Talismano* è velato da una certa amarezza che si cela agli angoli delle risate sulle labbra del pubblico e dei personaggi: l'emarginato perché rosso di capelli – il colore della rivolta – Titus Feuerfuchs (Tito Volpe-di-fuoco) viene accettato nelle sfere della società, la cui massima autorità è interpretata dalla Signora di Cypressen-



burg (Castello-dei-cipressi), solo perché il parente ricco lo ha eletto erede universale – e ciò accade perché quest'ultimo ha creduto che Titus sia divenuto canuto anzitempo – e non per le sue doti. Il lieto fine viene smascherato come tale dal rifiuto di Titus di accettare l'eredità e dalla scelta di sposare la pure «rossa» Salomè: l'integrazione nella società basata sulle esteriorità ed apparenze non è riuscita, il diverso rimane un emarginato, che acquisisce però eroica statura per il rifiuto dell'integrazione offerta solo per il denaro. Titus, interpretato dal camaleontico Robert Meyer, focoso – non solo di capelli – e bizzoso, devoto e modesto o borioso ed iroso, come il caso richiede, è la figura che compie un processo di maturazione e cresce, per raggiungere quell'atteggiamento da orgoglioso emarginato che era stato sin dall'inizio della energica guardiana d'ocche Salomè, da lui in tono idillico apostrofata come «accurata educatrice di giovani ocche». Se la Salomè della decisa Regina Fritsch, piena di temperamento e di giovanile vitalità, ingenua e sicura della propria verità, sin dall'inizio si pone al di fuori della società, Titus cerca di integrarsi in essa mediante l'inganno, ripetuto tre volte, dopo aver ottenuto il talismano dal parrucchiere Monsieur Marquis (questa figura di trionfo untuoso è ben resa da Gerhard Ernst): il magico oggetto non è altro che una realissima parrucca, con la quale Titus, nascosta l'infamia della chioma, cercherà di conquistare un lavoro ed il cuore di tre vedove, in un processo ascendente che promette di condurlo sempre più in alto (dalla giardiniera, alla dama di compagnia, alla nobile signora) finché la fortuna bendata non lo farà precipitare sicché appena giunto nella società della Signora di Cypressenburg, verrà spogliato dalla parrucca di Monsieur Marquis (geloso della dama di compagnia) e verrà cacciato dal castello con un

«Quodlibet» esilarante. In una scena musicale di straordinaria comicità che sfrutta melodie celebri della lirica, i *couplets* divertentissimi composti su modello di quelli ottocenteschi dallo stesso versatile Meyer e da Fritz Schindlacker, prendono di mira figure e personaggi del mondo dello spettacolo austriaco ed un certo stile di far teatro, così distante dalla prassi scenica, nonché mali del pensiero come la xenofobia, o, infine, il tramonto di certe ideologie.

Astuta ed ingenua come la scrittura di Nestroy, la regia di Achim Benning non solo ha restituito alla scena la comicità brillante del testo, ma ha colto la modernità della critica alla società e dell'anatomia delle umane vanità in esso contenute, avvalendosi di uno scenario (Maria-Elena Amos che ha curato anche i costumi sognanti) dipinto con una stilizzata citazione di elementi realistici, quali porte, alberi, cortile con fontana, dai colori però estremamente poetici fino alla bellissima scena al chiar di luna dell'ultimo atto, sciogliendo l'esteriore realismo dell'ambientazione nestroyana in forme di più astratta tipizzazione. Tutti gli ambienti sono disegnati con tocco sapido ed icastico: il quarto stato dei popolani come Salomè, il protagonista e i vari inservienti del palazzo della Signora di Cypressenburg; l'ambiente borghesotto della giardiniera, resa nella sua grossolana voracità (d'uomini) da Sylvia Lukan; quello nobiliare della svenevole dama, una Elisabeth Augustin troppo manierata, fino al cenacolo letterario della nobildonna di Cypressenburg, la bravissima Erika Pluhar. □

Robert Meyer e l'ensemble del Burgtheater di Vienna in «Der Talisman» di Johann Nestroy.

VISITA AL CANKARJEV DOM, CENTRO CULTURALE SLOVENO

SAPETE CHE A LUBIANA IL TEATRO È UNA COSA SERIA?

Nato nel 1981, il Centro comprende quattro teatri e numerosi spazi per ogni tipo di iniziativa culturale - Vive del contributo finanziario dello Stato.

VALERIA CARRAROLI

Aria di provincia. Ogni cosa quietamente al suo posto. Il respiro dell'Impero asburgico è vicinissimo, rimbalza di tetto in tetto tra le vecchie case ordinate del centro storico. Il socialismo pare solo un ricordo. Da dimenticare in fretta. Dove sono le tracce della Federazione? Lubiana non se lo ricorda più. Per le strade i dolcetti della Sweet Sweet Way, i maglioni della Benetton, l'odore dei free-burger. Odore d'Europa. Patatine fritte e jeans. Eppure c'è un gran palazzo, là in fondo oltre la piazza, che si erge enorme tra i profumi dell'Occidente industriale. È Cankarjev Dom. Il Centro culturale di Lubiana. Data di nascita: 1981. Dentro, i telefoni sono ancora rossi. Ma se a indicarli si sorride, la guida diventa seria e parla d'altro, imbarazzata. E di cose da parlare qui ce ne sono proprio tante. Questo centro è un paradiso. Il paradiso del Teatro. Tre piani, più di 300 spazi per 5 mila visitatori, tecniche d'ospitalità ed equipaggiamenti modernissimi, servizi di standard internazionale, un grande ristorante in cima all'edificio, estetica perfetta delle installazioni, condizioni ottimali per esibizioni e incontri di ogni genere. E quattro teatri. Il più grande conta 2 mila posti, con un'altezza di 20 metri e uno spazio tecnico sotterraneo da far invidia ai migliori stabili italiani. Il più piccolo, tutto tondo, copre 250 posti, mentre quello medio arriva a 600.

È non è tutto. Intorno agli spettacoli ruotano convegni, concerti, mostre, esposizioni. Ogni manifestazione trova posto nella dimensione più adatta: gradevole, accogliente, sofisticata. Un'autentica culla della cultura. I numeri parlano da soli. Un esempio? Prendiamo la stagione '91-'92: 800 iniziative e un unico giorno di riposo, una domenica. «Certo ora la guerra ha rallentato un po' gli spostamenti. Muoversi fa paura e gli artisti fanno più fatica ad arrivare qui da noi», dice Maruša Stupica, manager del design e delle esposizioni del Centro. «Ma la linea culturale non per questo è cambiata. Quando fanno il tutto esaurito, cioè quasi sempre, gli spettacoli coprono il 5 per cento delle spese annue dell'intero complesso. Al resto pensano i finanziamenti pubblici». Incredibile. Anche perché a tutte le manifestazioni si chiede un unico gettone d'ingresso: la qualità. L'estate scorsa per esempio il

Centro ha ospitato parte dell'esposizione della XX Biennale internazionale d'arte grafica di Lubiana, con il Gran premio d'onore assegnato allo straordinario Max Bill e il premio italiano della società San Zanobi, presieduta da Marilena Ferrari, conquistato dalla polacca Izabella Gustowska. Nell'occasione andò in scena nel teatro grande uno spettacolo di violento impatto emotivo. Molto bello. Si chiamava *Per ogni parola un soldino d'oro* e in realtà di parole ne usava assai poche perché era quasi muto. Ma parlava una lingua forte. Incisiva. Che le nostre pièce hanno un po' dimenticato. Raccontava di muri che cadono. Di gente diversa per cultura, sesso, cittadinanza. Che non sa trovare una lingua comune. E diventa sempre più violenta. I confini della vita si stanno facendo così stretti, diceva lo spettacolo, che l'aria da respirare va comperata. E se ci si vuole assicurare il proprio metro quadrato di ossigeno bisogna passare dall'altra parte del muro, ma occorre pagare. Come accade sempre: è

necessario pagare.

In platea c'era il pienone. Per gli operatori è normale: qui il pubblico non si fa certo desiderare, spiegano. La gente entra, guarda, discute. E la Commissione statale si dà un gran daffare per assegnare gli spazi a iniziative di livello. Solo i congressi pagano l'affitto delle sale. Per il resto chiunque abbia una buona idea può chiedere di venire a lavorare al Centro. Cankarjev Dom è della città e la città ci viene volentieri. E ospita con entusiasmo artisti di tutto il mondo. «Durante la guerra d'indipendenza - racconta Maruša Stupica - il sotterraneo si è trasformato nel nostro rifugio. Dieci giorni di allarmi aerei. Dieci giorni di corse fin quaggiù. E qui ci sentivamo sicuri. Ora vorremmo che il Centro tornasse ad essere solo un luogo di pace e di cultura. Vivo, grazie al contributo e al pensiero di tutti». Un augurio che facciamo nostro. Con un po' di invidia, a dire il vero. Perché da noi un posto così - nato per le idee, abitato dalle idee - non esiste davvero. □

A Budapest una serata Goldoni

Nell'ambito delle celebrazioni del Bicentenario goldoniano, ha avuto luogo, in dicembre, nella sede prestigiosa dell'Istituto nazionale ungherese di Musicologia (Castello Reale - Budapest), una serata dedicata al grande commediografo veneziano.

La manifestazione, articolata in due settori, letterario e musicale, ha visto la partecipazione di eminenti studiosi e specialisti di teatro, quali Ugo Ronfani, critico e direttore della rivista teatrale *Hystrio*, nonché segretario generale e direttore artistico del Comitato nazionale per le celebrazioni del Bicentenario goldoniano, il professor Paolo Puppa, segretario dell'Istituto di Casa Goldoni a Venezia, professore di Storia del Teatro e dello Spettacolo a Cà Foscari - Università di Venezia, e drammaturgo egli stesso, il professore László Nyerges, direttore del Lettorato di Lingue straniere dell'Istituto del Teatro di Budapest, massimo studioso di Goldoni in Ungheria ed autore del testo *La fortuna scenica di Goldoni in Ungheria*. Ugo Ronfani ha illustrato la figura del grande veneziano, mettendone innanzitutto in rilievo la sua contemporaneità ed il suo carattere «europeo» e ponendo l'accento, con grande competenza, sull'importanza e l'attualità delle opere meno note di Goldoni, sminuito spesso dalla tradizione critica e teatrale, che nel corso di due secoli, si è soffermata solo su un aspetto ed una piccola parte della sua produzione. Per la novità delle tesi espresse e per la sua brillante vivacità, il relatore è stato accolto con grande favore.

Con altrettanto brio, il professore Paolo Puppa ha catturato l'interesse del pubblico, riferendosi soprattutto ai *Mémoires*, nel soffermarsi sull'«uomo» Goldoni, mettendo così in luce aspetti curiosi e inediti del grande commediografo.

Il professore László Nyerges, infine, a seguito di studi approfonditi, ha potuto dimostrare ad un pubblico incuriosito quanto vasta sia stata la fortuna scenica di Goldoni in Ungheria, nel corso di due secoli. La serata si è piacevolmente conclusa con un concerto di brani tratti dal libretto goldoniano *Il mondo della Luna*, musicato da Haydn. C.P.

IL FESTIVAL INTERCITY-MONTREAL A SESTO FIORENTINO

FRA GEOLOGI E ALIENI UN RUZANTE DAL QUEBEC

PAOLO LUCCHESINI

Ultimo ad occuparsi del Ruzante è stato Dario Fo con una lezione-spettacolo per il Festival dei Due Mondi, un'occasione unica, non accademica, quindi viva: la cattedra come palcoscenico per incontrare Angelo Beolco, autore-attore pavano. Fu un incontro fra due artisti straordinariamente affini per linguaggio e per temi, per attenzione minuziosa verso il popolo che fatica e muore in guerra, ma anche per la gran voglia di vivere, di amare, di sognare un paradiso immaginario di totale libertà, un'agreste Città del Sole.

Un'operazione vagamente simile ci è parsa quella del Laboratorio Nove che, inaugurando l'Intercity-Montreal 2, ha allestito «un montaggio drammaturgico di testi di Angelo Beolco detto Ruzante» realizzato da Angelo Savelli alla soglia degli anni Ottanta ed ora recuperato utilizzando la nota traduzione in italiano di Ludovico Zorzi, a sua volta riscritta in quebecchese, un francese rimpolpato di lemmi arcaici e schegge di inglese. Tutto ciò avrebbe voluto accorpere le diverse lingue per poi porle a confronto per realizzare una sorta di un pavano-quebecchese: un'impresa «titanica» che, purtroppo, non è andata oltre uno spettacolo brillante e dinamico nella prima parte, e affannoso nella seconda tranche, verbosa e statica. In poche parole, *D'après Ruzante* (brani della *Lettera al Cardinal Carnaro*, *La Fiorina*, *La Moscheta*, *Il Parlamento*...) ha funzionato fin quando il dialetto, colorito e sanguigno, forse mutuato dalla lingua del Ruzante, è stato almeno congruo all'eccezionale dinamicità dei tre ottimi attori. Barbara Nativi ha creato tre quarti d'ora strepitosi nella perfezione di un concerto di parole che sono suoni, accenti, allusioni e gesti eloquenti, ma verso la fine dello spettacolo la magia rapidamente scompare e la componente recitativa, nell'epilogo, appare quella più debole. Ciononostante i tre attori d'oltreoceano sono campioni di simpatia e di immaginazione proprio nello stile ruzantiano: Paul Antonine Taillefer un Ruzante di molte risorse, affannato, generoso, ilare; Patrice Coquereau un Menato pungente, atletico, approfittatore di donne altrui; deliziosa Lene Parker una Betia seducente, ragionevole, padrona di due uomini. Semplice la scena di Dimitri Milopulos, un salone patrizio con una guida rossa e candelabri e due savonarole, poi una strada sterrata. Sempre stupende le musiche di Marco Baraldi.

Secondo spettacolo del festival di Sesto è una storia misteriosa fra studiosi. Com'è morto Toni van Saikin? S'è suicidato? S'è lasciato morire, corroso da un male incurabile? Qualcuno lo ha aiutato a morire? O è stata la delusione del fallimento di quella spedizione in Cambogia forse boicottata dagli stessi geologi? Oppure ucciso da uno dei suoi colleghi? O da tutti e quattro gli studiosi stanchi di una missione intorno al mondo nell'intento di far funzionare un progetto per produrre acqua pulita ovunque? Un giallo, quindi, questi *Frammenti di una lettera d'addio letti dai geologi del canadese Normand Churette*, presentati in prima europea al Niccolini. Un giallo di marca

britannica, nello stile di Aghata Christie, con un pugno di personaggi, tutti invitati intorno al faticoso tavolo con una sorta di giudice, il presidente dell'ente che ha foraggiato l'impresa, e in più la vedova e l'ingegnere: una classica matassa da sdipanare con pochi elementi a disposizione.

Il testo, organizzato da Churette con perfetta tecnica è uno scatolone cinese beffardo che non offre alcuna sorpresa. Un gioco che, per tre quarti (una sfrontatina sarebbe stata salutare, in particolare quando svolazzano pesanti lessici scientifici) tiene il pubblico sulla corda. In quanto alla regia di Paula de Vasconcelos non c'è parsa particolarmente brillante: bravissima e attenta nella recitazione esaltando il comparto degli attori a cominciare con Rinaldo Naldini, limpidoissimo Lloyds, il primo geologo a tentare di spiegare la povertà dei famosi frammenti; seguono gli altri, Gianluigi Tosto, vivace Jason; Roberto Gioffrè, ilare Ralph; Fernando Maraghini, severo Dadid. E ancora Silvano Panichi, lo sbigottito presidente Ostwald. Due i monologhi, quello di Simona Arighi, la vedova Carla van Saikin, e l'altro lirico, ma che non conclude il rapporto di Xu Sojen, affidato a un composto Alessandro Baldinotti. Scene e costumi di Dimitri Milopulos.

E ancora due dense giornate con quattro letture di altrettante drammaturgie nuove per il nostro Paese. I testi tradotti in italiano sono stati *Il vero mondo?* e *Le cognate* tutte due di Michel Tremblay, *La carica dell'alce «formentoso»* di Claude Gauvreau e *Provincetown*, *Playhouse*, luglio 1919, *avevo 19 anni* di Normand Churette.

Finale eccezionale con *Sangue sul collo del gatto* un vecchio testo di Rainer Werner Fassbinder, allestito da una ben diversa Paula de Vasconcelos che ci ha fatti dimenticare la modesta regia dei *Frammenti*. Il dramma, testualmente un po' impolverato dal tempo, è stato rivisitato totalmente facendone uno stupendo balletto grottesco, in cui una greve gestualità, una verve scatenata, una volgarità voluta, un eros consumato malamente, vanno a creare una robusta scrittura corporale che non ha più niente a che fare con la drammaturgia fassbinderiana. Nel 1971 il dramma, minimonologhi e scene stringate, ruotava intorno al tema della «inaffidabilità della comunicazione». Personaggio chiave Phoebe Zeigeist, figura discesa da una stella lontana sulla Terra per imparare il linguaggio degli uomini. Ignara testimone di una conflittualità diffusa, azzarda man mano la ripetizione di mozziconi di frasi captate. Ma quelle poche parole non sono che espressioni meccaniche pronunciate a sproposito. Alla fine, il gruppo sembra non sopportare più l'imprevedibile alieno che ha instaurato una situazione caotica. E Phoebe? Secondo noi è una dei nostri, una ragazza venuta dal Sud, che cerca d'inserirsi in una società composita, di farsi vedere, scioccando un po' tutti. Splendidi i dieci attori, donne di rango, tacchi a punta, non bellissime, ma gagliarde; uomini strafottenti, un po' maneschi, rapaci: Nathalie Claude, Diane Langlois, Lene Parker, Marie Louise Leblanc, Sylvie Moreau e Francois Papi-neau, Gregory Hlady, Patrice Coquereau, Marcel Pomerleau, Paul Antonine Taillefer. □

EXIT

Addio alla grande Elvire Popesco

PARIGI - È morta a 97 anni, Elvire Popesco, la grande attrice di origini romene, per oltre mezzo secolo «mostro sacro» del teatro parigino. Si era trasferita da Bucarest a Parigi nel 1923, dove aveva ottenuto il suo primo successo con Mio cugino di Varsavia di Louis Verneuil, poi ripreso in cinema nel 1933 con la regia di Carmine Gallone. Per lei Jacques Deval aveva scritto *Tovarich*, Henry Bernstein *Elvire*, Sacha Guitry *Florence e André Roussin* Nina (che sta girando in Italia con Nancy Brilli). Roussin, poi, aveva adattato per la scena il bell'Antonio di Brancati, trasformandola in protagonista nel ruolo della madre del giovane siciliano. La Popesco, attrice dal temperamento di fuoco e dal portamento aristocratico, oltre che donna di grande bellezza, prima di ritirarsi dalle scene, nel 1988, aveva diretto il *Théâtre de Paris* e il *Marigny*. Nel 1987 le era stata assegnata la Legion d'Onore per la sua eccezionale carriera. Interpretò anche numerosi film, tra i quali *Delitto in pieno sole* di René Clément e *Austerlitz* di Abel Gance. □

È morto il critico Sergio Trasatti

ROMA - Un amico ci ha lasciati. È morto a Roma, poco prima di Natale, Sergio Trasatti, critico cinematografico, presidente dell'Ente dello spettacolo e caporedattore dell'Osservatore romano. Aveva 54 anni. Nel 1981 aveva subito un infarto e, davanti alla sua abitazione, è stato colto da un malore fatale. Poi la morte al Policlinico Gemelli. Autore di libri sul pontificato di Giovanni Paolo II, Trasatti era presidente dell'Associazione nazionale critici radiotelevisivi italiani (nuova Aicret), direttore editoriale della Rivista del cinematografo e del Centro cattolico cinematografico, animatore del Premio di Teatro Diego Fabbrì, docente di Storia del cinema nella Pontificia università salesiana. Trasatti aveva fondato, nel 1989, a Roma, la scuola di giornalismo «Dante Alighieri». Aveva scritto di cinema e di televisione. Qui vogliamo ricordare, oltre che l'amico, l'operatore culturale infaticabile e l'artefice di intelligenti iniziative volte a ridare slancio alla drammaturgia cattolica. □

POCHE LE NOVITÀ E UN PANORAMA TUTTO DA RIDISEGNARE

DANZA NOVANTA ANNI DEL DISINCANTO

Occorre ridare ossigeno al settore facendo leva sui giovani e sulla creatività - La lezione di vitalità di Béjart, di Maguy Marin e di Patrick Dupont.

DOMENICO RIGOTTI

Erano gli anni Sessanta, forse ancora prima e, forte dei primi successi, Maurice Béjart proclamava che «la danza è l'arte del ventesimo secolo». Può darsi avesse ragione. Garri del resto a lungo la bandiera del suo «Ballet du XXème siècle». Ma Béjart - almeno ci pare - non fu profeta fino in fondo. Guardiamoci intorno. Sembra venuto il momento dell'eclisse, almeno a giudicare dai fatti di casa nostra. Troppe le delusioni e troppe le occasioni mancate in questi opachi anni Novanta. Quel poco che resta o si fa, lo si fa fra tante indifferenze. Indifferenze di gente stessa del teatro, di impresari, di pubblico, di intellettuali. Ma si sa, da noi gli intellettuali non hanno mai avuto un occhio di riguardo per la danza. Un Cocteau, da noi, non è mai nato e nemmeno avrebbe avuto il terreno per nascere. Insomma, intorno poca allegria e non piccoli guai. Pensiamo del resto a come naviga in non facili acque (d'accordo, è stato trovato un piccolo accomodamento per tenerlo in vita; ma fino a quando?) quello stesso Aterballetto che pure ha avuto un suo lungo momento di piccoli splendori tanto da far scrivere al balletto italiano una fra le sue pagine più interessanti.

RISPARMIO E FANTASIA

Crisi dunque nelle vicinanze. E allora? Allora, dimenticato il lamento bisogna forse dire che è giunto il momento di cambiare qualcosa. Di trovare regole o formule nuove o solo un tantino diverse da quelle solite per ridare ossigeno ad un settore che non deve vivere nell'emarginazione. Ci sono meno soldi in giro e non c'è più un Ministero pronto ad allargare la borsa e magari anche ad elargizioni poco corrette? Allora è giunto il momento di lavorare al risparmio, di ridurre pretese e lussi scenici praticando un po' meglio la fantasia. Non basta? Bisogna allora far leva di più sul pubblico, soprattutto su quello giovanile il più interessato al nuovo e con maggiori curiosità intellettuali. Certo, per procurarsi questo pubblico bisognerebbe che la politica dei prezzi fosse un poco corretta. Perché, si sa, andare a teatro per vedere un balletto costa di più, spesso ben molto di più, che non accedere ad una discoteca. Non è sufficiente ancora? Si potrebbe praticare una migliore consociazione fra teatri di varie città per la produzione e la distribuzione di nuovi lavori. Non solo, promuovere anche rassegne che siano vetrina di spettacoli di qualità e di contenuti originali, come Montpellier Danse, come il Festival di Chateaufvallon, come la Biennale di Lione o anche, e lo si sottolinea perché lo si è appena avuto sotto gli occhi, il Festival de la Danse di Cannes. Vale a dire, quest'ultima, la rassegna che, ogni anno d'autunno, prima delle grandi feste natali-



zie, viene messa in cantiere con intelligenza e fantasia dalla bella cittadina balneare.

È giunta alla sua nona edizione, e sotto il polso fermo del suo direttore artistico Yorgos Loukos anche quest'anno è riuscita a mettere insieme un cartellone costruito all'insegna del nuovo senza per questo tradire la tradizione. Con un doppio appuntamento giornaliero, indirizzando il pubblico verso spazi appropriati (il Théâtre Palais de la Croisette, il Grand Auditorium e il Théâtre Debussy), il Festival di Cannes in una manciata di giorni ben spesi è riuscito a fare sfilare in quest'ultima, vivace edizione una doppia dozzina di coreografi e una decina di nuove creazioni. Nomi di emergenti in locandina insieme ad altri ben noti (fra i vari, quelli di Odile Duboc e del sempre più bravo Nacho Duato ma anche l'americana Bill T. Jones - Arnie Zane Company), e sulla scena una carrellata di proposte significative nella loro maggioranza. Non è poco se si pensa che il budget non è elevatissimo. Sei milioni di franchi francesi, molti dei quali rimediati grazie anche ad uno sponsor (il Carlton Casino Club) che sa come spendere bene il suo denaro.

Una rassegna siffatta sarebbe auspicabile anche in casa nostra (d'accordo, ci sono i festival estivi: ma quelli sono quasi tutti vetrine dell'effimero e del banale). Si potrà dire che qualche passo in avanti l'ha fatto quest'anno il capoluogo lomar-

do tramite un Milano Festival organizzato dal Teatro Carcano. Ma, a parte la sua eccessiva diluizione nel tempo - sette appuntamenti programmati dall'autunno alla primavera - la formula non è poi tanto brillante. Più che il nuovo è parso essere privilegiato il nome e la compagnia nota e di facile commercializzazione. Pur non avendo nulla in contrario al flamenco della brava Cristina Hoyos e così agli atletismi della compagnia Moisseiev, sono cose - è da sottolineare - che si possono, o si potrebbero, vedere su qualsiasi ribalta. D'accordo, si è riaffacciata anche la Twyla Tharp Dance Company, ma il programma è parso piuttosto opaco. E viene da aggiungere, anche se è poco elegante scriverlo: come mai la rassegna non ha sfruttato il nome ben più elettrizzante di Maguy Marin, considerato poi come l'eterna «arrabbiata» della nouvelle o ex nouvelle danse francese è stata con il suo validissimo gruppo ospite di altra ribalta milanese? Era una buona occasione, visto che il suo ultimissimo lavoro (la prima assoluta al Romolo Valli di Reggio Emilia, ma poi subito a ruota al Piccolo Teatro di Milano), anche se non è magari da annoverare tra i suoi migliori in assoluto, poteva comunque essere opera da apparire in una rassegna internazionale. E infatti *Waterzooi* il Festival di Cannes se l'è subito accaparrata. Va accennato al proposito come questa volta e con un titolo estremamente allusivo (*Waterzooi* è un piatto povero della cucina fiamminga, un misto di carne e di pesce capace di lasciarti l'amaro in bocca), la ribelle della scena francese si è concentrata sulle emozioni più correnti della vita umana. L'amicizia, l'amore e la gioia «raccontate» alla ribalta ma anche, o soprattutto, la tristezza, l'inquietudine, la collera e l'odio. Il tutto trattato con quel linguaggio aspro, aggressivo, dai toni forti e grotteschi che è tipico della Marin; un linguaggio, tanto più in quest'occasione, in questa pièce ricca di umorismo nero, che appare lontanissimo dalle solide e chiare armonie del suo lontano maestro Béjart. Il quale Béjart, vedi la coincidenza, pure lui, appena qualche settimana prima, è passato da protagonista, sempre a Milano, sulla ben più vasta ribalta della Scala.

Anche lui aveva da offrire in primizia italiana la sua ultima novità. O, meglio, da offrire l'aveva il Tokio Ballet per il quale il lavoro, *M*, così tout court, era stato confezionato. Chierico vagante fra popoli e modi di vivere i più diversi, il celebre coreografo francese ha dedicato qui un altro omaggio al Giappone prendendo spunto da quel Yukio Mishima, scrittore già dichiarato in altre occasioni tra i suoi referenti culturali. E anche in questa occasione Béjart è parso procedere per simboli e grandi metafore. *M* infatti sta sì per Mishima, il raffinatissimo romanziere cultore pure lui come Béjart della bellezza del corpo che si tol-

A scuola di Teatro gli studenti di Verona

Acospetto dei mille problemi istituzionali ed economici in cui si dibatte il teatro italiano, c'è qualcosa che si sta muovendo per preparare il teatro del «dopodomani». A Verona è al varo una Scuola provinciale di Teatro aperta a tutti gli studenti delle scuole superiori, promossa dal Provveditorato agli Studi e finanziata dall'azienda Glaxo. Nulla nasce dal nulla: all'origine di questa notevole impresa (250 iscrizioni da tutta la provincia) c'è un liceo classico, il «Scipione Maffei», che da cinque anni offre ai suoi studenti una scuola regolare di teatro tenuta da professionisti esterni, e che da quest'anno ha voluto aprire l'esperienza anche agli allievi delle altre scuole. *Hystrio* ha interrogato Gloriana Ferlini e Gaetano Miglioranzani, già conduttori della scuola di teatro del liceo «Maffei», ed ora direttori della Scuola provinciale.

HYSTRIO - *Che cosa significa esattamente «Scuola provinciale di Teatro»?*

MIGLIORANZI - Si chiama «scuola» e non «corso» perché è articolata a vari livelli: recitazione, dizione, gestualità, storia della drammaturgia, regia; e poi perché si colloca in una prospettiva di continuità negli anni: non vuole essere episodica, o solo finalizzata all'allestimento di uno spettacolo. L'esperienza di questi cinque anni al «Maffei» ci ha insegnato che bisogna puntare alla professionalità della didattica teatrale nelle scuole, perché il teatro non sia un complemento esornativo, ma disciplina in sé completa ed strumento didattico insostituibile.

FERLINI - I ragazzi del «Maffei» e, quest'anno, tutti i ragazzi delle scuole superiori, sono chiamati ad un impegno oneroso: due pomeriggi la settimana, che poi diventano tre o anche di più in fase di allestimento dello spettacolo. D'altronde, volendo ottenere dei risultati, occorre trattare la materia con la dovuta serietà.

H. - *Quali sono i «risultati» che vi proponete di conseguire?*

F. - Il nostro obiettivo principale: è offrire ai ragazzi un'esperienza quanto più possibile completa del «fare teatro», perché ne sentano la necessità culturale, e diventino dei buoni spettatori. Con il gruppo teatrale del liceo «Maffei» abbiamo prodotto ogni anno uno spettacolo, creandolo in toto, dal soggetto, al testo, alla regia... Questi spettacoli hanno vinto premi prestigiosi: il premio «Techne» a Rimini, il premio «Teatro della Scuola» a Serra San Quirico, un premio speciale della giuria «A. Ferrarin» di Vicenza, un altro premio speciale della Stampa, tanto che ormai ci invitano alle rassegne, ma fuori concorso.

H. - *Come farete a fare recitare 250 allievi?*

M. - Il numero delle adesioni ha sorpreso anche noi. Finora, siamo riusciti a portare sulla scena fino a cinquanta studenti, scrivendo appositamente copioni «corali» che consentissero a tutti di parlare, muoversi e danzare sul palcoscenico. Per questa scuola provinciale avevamo ipotizzato un numero di 75 allievi che, suddivisi in gruppi, avrebbero potuto lavorare bene. Ora ci è stato proposto di effettuare provini di accesso, ma è un sistema che noi abbiamo sempre rifiutato: come si possono valutare le attitudini attoriali di un ragazzo dai 15 ai 19 anni con un provino? E poi, se siamo una scuola, è ovvio che dovremmo considerare più il desiderio di imparare, che l'abilità già acquisita.

H. - *E allora?*

F. - Tutti gli iscritti partecipano ad un seminario intensivo di tre settimane, durante il quale si insegnano i rudimenti della recitazione, della danza e dell'espressione corporea. In tal modo, molti potranno valutare meglio le loro disponibilità fisiche, mentali e di tempo a questo tipo di lavoro. Chi «sopravviverà» ci avrà comunque fornito qualche elemento in più per capire le sue attitudini e i suoi bisogni. Ma questo è solo l'inizio, l'anno di prova. Già dal prossimo anno la scuola si darà le strutture e i tempi necessari per soddisfare le esigenze di tutti.

H. - *Perché, secondo voi, c'è stata questa massiccia richiesta di imparare a far teatro da parte degli studenti?*

M. - Molti di loro dichiarano di essere affascinati dal teatro, anche se spesso non lo conoscono. Rimane comunque questo il momento privilegiato, se non l'unico, per dare corpo, parola ed espressione ad un proprio immaginario, per poter fantasticare e realizzare un sogno che non sia preconfezionato. *Claudia Pampinella*

se la vita con un agghiacciante harikiri, ma sta anche per mare, per madre, per morte, realtà evocate nello spettacolo attraverso grandi quadri coreografici di estrema eleganza costruiti sulla musica di Toshiro Mayuzumi ma con inserti anche di Debussy, Strauss, Satie, Wagner. Spettacolo densissimo di rimandi sia dallo stesso Mishima che dal retroterra coreografico béjartiano, *M* è stato salutato dal più vivo successo dovuto anche al piccolo esercito di splendidi danzatori del Tokio Ballet.

Béjart, Maguy Marin con le loro novità e si dovrebbe aggiungere anche i Momix i quali, con il loro nuovissimo *Passion* (il primo, ben costruito lavoro a serata intera firmato da Moses Pendleton), hanno acceso d'entusiasmo tanto il pubblico barese e milanese prima, poi quello romano, tra le poche interessanti presenze che hanno caratterizzato questa prima «tranche» di stagione. Ma nell'elenco da mettere anche la pur fugace apparizione dell'Opera di Parigi. Anzi, apparizione fugacissima visto che non ha interessato che Reggio Emilia. La splendida compagnia - una delle poche che nel settore si possono ancora considerare davvero di serie A - non aveva in quest'occasione novità da offrire ma un collaudatissimo programma, un grande omaggio ai Ballets Russes. Sarà un caso, ma quasi nello stesso periodo anche i Ballets de Montecarlo sono scesi in Italia, al Palazzo dei Congressi di Bologna, con un quasi uguale tritico.

Pezzi storici dunque alla ribalta (in verità un po' strettina) del Romolo Valli e in scena una presenza carismatica come quella di Patrick Dupond che si presentava anche in veste di direttore artistico del celebre complesso. Un Dupond, più che a mettere in mostra i suoi virtuosismi, questa volta pronto a dar prova delle sue doti di attore tragico e di interprete sensibile. Come Petruska è parso degno dei migliori modelli e nel Fauno è riuscito a essere misurato e sofferto tanto da togliere quel poco di polvere che sembra coprire l'originale coreografia «osée» del mitico Nijinskij. Ad altri, ai bravi Charles Jude ed Eric Quilleré (in alternanza) ha lasciato invece che mettessero in risalto le finezze e la non incrinata bellezza di quel *Figliol prodigo* che resta fra i capolavori di Balanchine. Quel Balanchine del quale è ricorso pure il decennale della morte, ma da noi nessuno s'è ricordato, o si è fatto finta di non ricordare. E il discorso torna a quell'indifferenza di cui si diceva all'inizio. □

Il video è nemico della promozione teatrale?

IVREA - *Verso la fine di ottobre si è tenuto, presso la sala Santa Maria, il convegno «Il video di promozione teatrale. Nascita di un genere o mercificazione del teatro?», organizzato dal Crut piemontese. Al centro del dibattito i rapporti tra il linguaggio teatrale e quello video: la telecamera asettica che riprende l'evento senza interventi registici, i servizi di cronaca e recensione dei telegiornali, il videoteatro vero e proprio e i video a scopo promozionale. Luigi Allegri, dell'Università di Parma, ha condotto alla discussione che si è quasi subito ristretta all'ambito dei video promozionali e si sono creati ben presto due schieramenti - uno favorevole e uno contrario alla pubblicità del prodotto teatrale - che si sono confrontati, più in generale, sul rapporto tra teatro e pubblicità e su come questo possa determinare l'affluenza nelle sale. Alcuni, tra cui il moderatore, hanno parlato con timore dell'ingresso di vere e proprie campagne pubblicitarie nel mondo del teatro, convinti che questo porterebbe alla desacralizzazione dell'evento, già prefigurata nella recente iniziativa video legata alle opere di Shakespeare disponibili in edicola. Altri, al contrario, soprattutto gente di teatro, hanno difeso la democratizzazione e la «volgarizzazione» del prodotto. Furio Gunnella*

All'Accademia di Brera consegnati i Premi Ubu 1993

Alla Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera di Milano sono stati consegnati lo scorso novembre i Premi Ubu 1993. La formula del Premio Ubu ha la singolarità di rappresentare le scelte finali, espresse in due turni, di cinquantadue fra critici ed esperti. Hanno ritirato i riconoscimenti Leo De Berardinis per la sua libera elaborazione di I giganti della montagna di Pirandello (spettacolo dell'anno); Giancarlo Cobelli per Troilo e Cressida, altrettanto liberamente ricavato da Shakespeare (migliore regia); Emanuele Luzzati, per l'apparato scenico dello spettacolo di Paolo Poli La leggenda di San Gregorio (migliore sceno-

grafia); Gabriele Ferzetti per l'interpretazione, accanto alla Proclamer, di Danza di morte di Strindberg con la regia di Calenda (migliore attore); Isa Daniels per la sua interpretazione di Napoli milionaria, di Eduardo De Filippo (migliore attrice); il russo Lev Dodin per la regia e l'adattamento di Gaudemur di Kaledin nell'interpretazione del Malyj Dramatičeskij di Pietroburgo (migliore spettacolo straniero). Premi speciali anche a Luca Ronconi, per il lavoro drammaturgico e di formazione degli allievi dello Stabile di Torino intorno al Progetto Pasolini; Giorgio Barberio Corsetti per il progetto su America di Kafka; Andrea Taddei per la scrittura drammaturgica di Gloria e Le tentazioni di Toni e, alla memoria, Cesare Lievi, per lo spettacolo Barbabù.

La cerimonia di premiazione è stata anche l'occasione per presentare il Patalogo 16, l'annuario del teatro in Italia per il 1993 (ed. Ubulibri, pagg. 271, L. 70.000). *Claudia Cannella*

MORTE PREMATURA E DOLOROSA DI VITTORIO MEZZOGIORNO

SI È SPEZZATO L'ARCO MAGICO DI ARJUNA

Il popolare commissario della Piovra in tv aveva dato in palcoscenico prove rigorose e convincenti - La scuola di Eduardo, il Mahabharata di Brook.

UGO RONFANI

Non sarà Louis Althusser, non porterà alle scene la tragedia del filosofo marxista finito in una clinica psichiatrica per uxoricidio. Vittorio Mezzogiorno ci ha lasciati a soli 52 anni, crudelmente stroncato da un tumore ai polmoni, la notizia ci ha raggiunti in chiusura della rivista.

Il dramma su Althusser era un progetto di cui gli avevo parlato a nome dell'amico Piero Sanavio, autore del testo, perché prendesse corpo il suo sogno di fare teatro accanto alla moglie, Cecilia Sacchi. Un sogno al quale sentiva di avere diritto, che anzi riteneva indispensabile perché verso quella maschera del commissario Licata non provava alcun snobistico pregiudizio, ma teneva a ricordare che la sua storia era cominciata sulle tavole di un palcoscenico, nella Napoli dov'era cresciuto ultimo di sette fratelli, e alla scuola non di uno qualsiasi ma di Eduardo.

Il più grande dei De Filippo aveva stregato il giovane laureando in legge che aveva debuttato a otto anni nella *Cantata dei pastori*, nella parte di un pastorello assonnato che diceva «Deh, padre, lasciatemi dormire». «Ricordati, guagliò, che prima viene il teatro e poi il resto» gli diceva Eduardo; e lui, per dimostrare che se ne ricordava, passava in oscure parti da Scarpetta ad Aristofane, da Martoglio a Brecht. Tanto che nell'89 aveva voluto rischiare fama e denari con un *Woyzeck* spicciolato diretto da Martone.

Tre anni fa aveva allestito un dramma di Schnitzler, al Teatro 2 di Parma, accanto a Cecilia; gesto d'amore verso la compagna che s'era ritratta nell'ombra per fare posto a Licata. Recitare ancora insieme, loro due: era stato il discorso fatto un giorno d'inverno. Vittorio viveva gli ultimi giorni di quiete: poi il male s'era dichiarato, insidioso, nei polmoni; e all'incredulità subentrarono fra noi quei silenzi che cercano di proteggere i sentimenti nelle ore difficili.

La crudela notizia del decesso consente di piangere senza vergogna l'amico perduto. Di ricordarlo così come m'era apparso - quei suoi occhi di ghiaccio, quella lieve asimmetria nascosta dietro gli occhiali di intellettuale, quel naso da pugile di palestre popolari che componevano una maschera adatta a scolpire emozioni e sentimenti - quando nel parco della Maison Vilar di Avignone, 1986, ci era stato presentato come il napoletano che «aveva incontrato il dio Brook». Di vederlo poi con l'arco di Arjuna sulle rive del Rodano dove s'era recitato il *Mahabharata*. Di risentire, adesso, l'orgoglio amaro di avere letto la motivazione con cui avevamo voluto premiarlo: «A Vittorio Mezzogiorno il Premio Montegrotto Europa '91 per la passione, il rigore e lo studio con cui è stato, fino in fondo, un attore del nostro tempo».



Il teatro vince il disagio giovanile

L'interesse rivolto al teatro prodotto nelle scuole sembra essere ancora aumentato negli ultimi tempi, e sono sempre più frequenti i momenti di riflessione o di confronto su questo fenomeno, promossi sia dalle istituzioni pubbliche sia da organismi privati. Tra i più recenti realizzati a Milano: il festival Spettacolo come scuola, dello scorso maggio, il convegno Percorsi teatrali e programmi scolastici, in ottobre, ambedue organizzati dal Centro San Fedele, e ancora in ottobre la seconda rassegna Teatro a scuola, curata dal provveditorato. In queste occasioni pedagogisti, storici del teatro, psicologi, docenti ed operatori teatrali hanno discusso sul senso del fare teatro a scuola, sulle valenze educative di una pratica antica, che sta ritrovando in questi anni, anche all'interno di una strategia di prevenzione del disagio giovanile, un suo spazio riconosciuto. Ma l'elemento più sorprendente che emerge in queste occasioni è la varietà delle strade con le quali i giovani si accostano attivamente al teatro, secondo modalità che sono ugualmente distanti dal vecchio schema dello spettacolo studentesco di fine d'anno, di impostazione goliardica, quanto dalla pura e semplice imitazione amatoriale del teatro di tradizione. Indicativi a questo proposito, proprio nella loro differenza, tre lavori realizzati nella scuola secondaria superiore, proposti al pubblico nel corso di quegli incontri. *Pas-sio* è una rielaborazione delle *Troiane*, realizzata da un gruppo di una ventina di ragazze (più un ragazzo) del liceo ginnasio «Manzoni» di Milano, che hanno integrato il testo di Euripide con brevi richiami alla condizione di altri personaggi femminili conculcati ed oppressi, alcuni reali, altri tratti dalla letteratura: dalla manzoniana Lucia ad Anna Frank, fino alle donne violentate della Bosnia. Qui la rilevanza del linguaggio del corpo, affidato all'intensità comunicativa degli sguardi, alla tensione dell'immobilità e del silenzio, alla pregnanza del contatto fisico, in un contesto figurativo di grande sobrietà e rigore, consente davvero alla parola di incarnarsi, di bruciare senza residuo, secondo un processo tanto più sorprendente in quanto nato in una scuola di tradizione verbale e cartacea, quale inevitabilmente è il liceo classico. Agli antipodi, nella sua sgrammaticata, ruspante genuinità, si colloca lo spettacolo *Eresse allo specchio*, prodotto da un istituto professionale di Quarto Oggiaro in collaborazione col Centro giovani della zona. In esso confluiscono le forme espressive più anarchiche della cultura giovanile odierna, come i graffiti, realizzati in scena in tempo reale, o il rap, e questi mezzi vengono utilizzati dai ragazzi per gridare la loro voglia di una periferia più vivibile, la loro risposta ai luoghi comuni sul degrado metropolitano. A metà strada, ma forse egualmente distante dai due esempi precedenti, *È finito il Ramadan*, realizzato dal liceo «Cremona» di Milano. Lo spettacolo coinvolge e mescola, in una struttura drammaturgica composita, studenti, bidelli, insegnanti, amici degli amici, riaffermando l'importanza della scuola come luogo di confronto generazionale, di elaborazione culturale, di incontro di etnie diverse. Emblematica, a questo proposito, la presenza di un giovane senegalese, cui è affidato il monologo finale che dà ragione del titolo. *Claudio Facchinelli*

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

Mi metto davanti alla tv (in b/n): il *Costanzo show* ha annunciato la messa (in onda) della consegna dei premi Idi, Istituto del dramma italiano. Compare Maurizio e spiega che la puntata prevista è rinviata all'inizio del '94 quando questo numero non sarà forse ancora tra le vostre mani e sotto i vostri occhi, ma sarà comunque «chiuso» – come si dice in gergo – cucinato, insomma. Al posto del rito teatrale, c'è il neoletto sindaco di Roma, Francesco Rutelli. Mi vien da parlare di lui, analizzandone registicamente i lineamenti: a me pare sinistramente somigliante a Mr. Clinton. Ma recita meglio (mi è capitato di seguire la campagna per le ultime presidenziali negli Stati Uniti). Beh, dunque sempre di «Dramma italiano» si tratta. Con Fini che vorrebbe euforicamente ricordare i tortellini e ha uno di quei ripieni rimediati che il buonsenso sconsiglia di consumare in trattoria...

L'attore Grillo, *profeta pazzo dell'etere*, energico-sinergico teatral televisivo, piace soprattutto, secondo un sondaggio, a diplomati e laureati. Il che la dice lunga sulla crisi dell'istruzione in Italia.

Raro Pirandello al Filodrammatici. È *L'innesto*. Tra gli interpreti, Pradella, Adriana Di Guilmi, Gianni Quillico. Tema: la violenza carnale. Regia di Fabio Battistini. Lo conoscete bene. Siamo nell'aprile del 1978.

Il già citato attore Grillo si scaglia contro la pubblicità. Confrontiamo la sua facile posizione con un segno: pare piccolo e non lo è. Il *Costanzo show* usa annunciare i «neri» pubblicitari, i *consigli per gli acquisti*, con riproduzioni di opere d'arte: nel periodo in cui stiamo scrivendo, protagonista di queste riproduzioni è Tamara de Lempicka, pittrice straordinaria, amata da D'Annunzio – e da Barbara Streisand, che colleziona Tamara nella sua casa di Malibù –. Alla possente figurativa, personalissima, tempo fa è stata dedicata una curiosa pièce, intitolata al suo nome e performantica. Ora, se tre quattro telespettatori si saranno lasciati affascinare da Tamara, grazie a Maurizio Costanzo. E ai suoi *consigli per gli acquisti*: talvolta, la pubblicità risarcisce.

Bene. Bene bene. Ha fatto bene, benissimo la nostra rivista a ricordare, nel numero precedente Angelo Gaudenzi, fondatore dei Rabbdomanti, cercatori di testi da anni e tutt'ora in attività. Proprio rabbdomanti di ieri e di oggi hanno parlato di quell'Entusiasta del teatro. La sua idea è stata di portare nuovi copioni, come sanno i nostri attenti lettori, in lettura. In una sala-prove del Piccolo di via Rovello. Al Centro Pirelli. In una sede propria. Al Filodrammatici. Gran milanese, Angelo! Proprio in via Rovello, Gaudenzi ha voluto leggere il primo testo in assoluto di un autore che, ventenne, l'anno successivo avrebbe vinto il premio Riccione: sì, si tratta del Vostro Inviato nel foyer del teatro contemporaneo. Angelo, angelo dei miei debutti, benevolo osservatore dei miei primi e mai scordati amori, spinse il suo entusiasmo fino alla conversione temporanea dei Rabbdomanti dalla lettura alla rappresentazione: su mia istigazione. Scrissi e diressi spettacoli in scena a Milano, Roma & Dintorni. Diressi attrici pirandelliane come Elena Pantano. Diressi affreschi teatrali di un pittore e autore da recuperare, Nando. Battagliammo. Avevo sempre Angelo al mio fianco. E il Direttore mi deve perdonare se parlo di me: qui lo faccio per il nostro angelo Angelo.

E le storie s'intrecciano. Mi ritrovo in via Rovello, a concordare una partecipazione, da attore, ad uno spettacolo pirandelliano: alla prima prova a tavolino, alla sala Copeau di via degli Angioli (ah, i nomi), trovo Carraro, Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini, Graziosi... e il pirandelliano Battistini. Questo vale come *trailer* per il prossimo Foyer: strehleriano.

«...i registi, a pretese didattiche, aggiungono la speranza – che in alcuni è certezza – di passare alla storia. Non si dirà più, essi credono fermamente, *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, ma di Orazio Costa e uno per uno i nomi di Shakespeare, Molière, Pirandello spariranno per dar luogo a quelli di Landi, Martelli e Gian Maria Guglielmino». Così diceva Mosca. No, non Paolo. No, non Maurizio. Giovanni Mosca. Era il '47.

Maner Lualdi? Maner Lualdi! «Piccolo principe» delle scene milanesi anni Cinquanta e Sessanta, aviatore come Saint Exupéry, giornalista, impresario, autore. Milano '90 dovrebbe riscoprirlo. Chissà se alla Sormani o su qualche fortunata bancarella ritroviamo il libro di Lualdi *Storia magica del professor Alán* (casa editrice Mediterranea)...

Ma sì! Abbiamo una storia. Da far uscire dalle biblioteche. Oppure che nelle biblioteche non è mai entrata. Abbiamo una storia: raccontiamola. *Magica*. Un attore, giovane ed ex povero ma bello, rifiuta un contratto cinemato-



grafico con la Fox di un milione di dollari. Vuol tener fede all'impegno di recitare *l'Amleto*.

Siamo nel 1953 e un milione di dollari... vediamo... con la fluttuazione del dollaro... corrisponde a quindici... diciotto... venti milioni. Di dollari. Che in lire fa... L'attore in questione è Richard Burton.

Anna Wiazemsky, pronipote di Mauriac, è apparsa in film di Bresson, Pasolini, Godard e Ferreri. Ora ha scritto un romanzo teatrale, ambientato al festival di Avignone. Un regista, piuttosto satanico e indubbiamente assatanato, si innamora di Alexandra e di Alma, la coppia di Amazzoni della *Penthesilea* che deve mettere in scena. Gli attori, alla fine, liberi dalla tirannia sconfitta del luciferino Lucerne, il regista, porteranno a compimento lo spettacolo. Deja vu? L'ombroso, importante romanziere Michel Tournier loda il libro proprio per la sua trama e per la scommessa, vinta, dell'autobiografismo a chiave.

«Ci sono due consiglieri comunali che, anche nel passato, hanno avuto manifestazioni, farneticazioni quasi grottesche. Sono Crespi e Bossi». Così Aldo Aniasi, ex sindaco, del consiglio comunale di Milano negli anni Settanta. E il Bossi di cui si parla era della Dc, di cui si parlava.

«Uno dei templi del *radical chic* è stato il Teatro Pier Lombardo»: così Tatti Sanguineti, ex collaboratore di Chiambretti, negli anni Settanta, quando a Milano si parlava di *radical chic*. E il tempo passa senza troppo spasso. Buon anno e che sia davvero nuovo quest'anno nuovo! □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «Storie di storia, speranze e memoria».

BOLOGNA VUOL ESSERE UN POLO FORTE DEL TEATRO

NUOVA SCENA PASSA ALL'ARENA DEL SOLE

La decisione fa parte di un progetto della Giunta comunale per ridefinire il sistema teatrale bolognese - Al Testoni il Centro per la Gioventù del Sanleonardo, e in quest'ultima sede il Teatro sperimentale di Leo De Berardinis.



Mentre si parla, finalmente, di un istituzione ministero della Cultura comprensivo dei settori dello Spettacolo e di una legge quadro per il teatro, come incombenze legislative del nuovo parlamento (mentre, cioè, la questione teatrale viene collocata, dopo anni di chiacchiere e diatribe, nel più vasto quadro di un progetto riformatore dell'insieme della società italiana), si fa avanti tra gli addetti ai lavori l'idea di ridisegnare la mappa teatrale del nostro Paese, puntando su nuovi «poli forti», non più dipendenti da protezioni o capricci, ma in rapporto con le potenzialità dei cosiddetti «bacini di utenza». In questo nuovo, futuro assetto (che comporterà una vera e propria «rivoluzione copernicana» nei Teatri Stabili) acquistano rilievo le potenzialità di alcune regioni, e fra queste l'Emilia Romagna. È perciò una novità di tutto rilievo quella secondo cui sta per essere rilanciata a Bologna l'attività dell'Arena del Sole, da anni inutilizzata nonostante che la domanda di teatro sia sempre stata, in questi anni, localmente elevata.

È notizia della fine del '93 che la Giunta comunale di Bologna, su proposta dell'assessore alla Cultura, Concetto Pozzati, ha deciso di chiedere alla Cooperativa Nuova Scena un progetto d'insieme - artistico, organizzativo e gestionale - per l'Arena del Sole: un luogo teatrale carico di passato, dove hanno recitato i «grandi», dalla Duse a Be-

nassi, e ricco di virtualità future, anche perché il 1994 sarà l'anno del completamento dei lavori di ristrutturazione iniziati nell'86: 1.200 posti, una seconda sala sotterranea, moderne tecnologie di palcoscenico.

La Giunta esaminerà il progetto commissionato a Nuova Scena nel primo periodo del '94, delibererà in conseguenza e lo collocherà in una ridefinizione del sistema teatrale bolognese che - in base alle informazioni di cui disponiamo in questo momento - dopo il trasferimento di Nuova Scena all'Arena del Sole vedrà l'assegnazione del Teatro Testoni (anch'esso ristrutturato, con un nuovo foyer e una nuova entrata) al Centro di produzione per l'Infanzia e la Gioventù La Baracca, attualmente con base al Sanleonardo (ottima idea a nostro parere: un investimento sul pubblico di domani), mentre quest'ultimo luogo teatrale diventerà la sede non più provvisoria del Teatro di Leo, diretto da Leo De Berardinis, e dunque uno dei luoghi più qualificati della sperimentazione.

Vedremo come la situazione evolverà, ma si può dire fin da ora che il previsto riassetto darà vita, a Bologna, ad una *Città del Teatro* dal promettente avvenire, in grado di esprimere una propria linea di politica culturale e teatrale, al di sopra di piccole logiche localistiche, volta a qualificare e modernizzare il sistema teatrale regionale e, di conseguenza, quello nazionale.

Sembra a noi sensata, ed equa, la decisione di affidare a Nuova Scena - ossia a una «realtà teatrale» che opera da sempre sul territorio, invece di sostenere operazioni di «paracadutaggio» esterne - il compito di riempire di contenuti l'Arena del Sole. Sono già troppi, in Italia, i teatri restaurati che languono per indigenza programmatica o imperizia gestionale. Ora, dopo una lunga e proficua attività al Teatro Testoni, Nuova Scena ha dimostrato di sapere fare scelte puntuali e coraggiose, di stimolare lo sviluppo delle potenzialità locali (si ricordino il periodo di Leo De Berardinis, quello di Vetrano e Randisi), di proporre la nuova drammaturgia con particolare attenzione agli autori del territorio, come Franceschi o Bergonzoni, di reclutare fra il pubblico giovane, di avviare proficui contatti internazionali promuovendo la prima associazione europea dei teatri di produzione nella quale sono rappresentati quindici Paesi. Dati questi risultati, Nuova Scena sembra essere qualificata per portare a termine il mandato conferitogli, nel migliore dei modi, in sintonia con le altre realtà culturali e teatrali della città e in collaborazione con l'Università. I nostri auguri, dunque: che a Bologna si parli, invece che di crisi del teatro, della sua rifondazione. *Ugo Ronfani*

Nella foto, l'Arena del Sole a Bologna.

DALLA TELEVISIONE ALLA PAGINA SCRITTA



Un libro su Vittorio Gassman lettore della *Divina Commedia*

MAURIZIO GIAMMUSSO

Poche cose affascinano noi appassionati di teatro come assistere alla prova di uno spettacolo, seguendo le letture, le impostazioni critiche e i tentativi pratici, che precedono «l'andare in scena». Tutto quello che c'è prima e dietro una rappresentazione è un lavoro misterioso che è quasi sempre negato alla conoscenza dello spettatore. Su questa idea – «il dietro le quinte dei grandi spettacoli» – sei anni fa ho costruito una trasmissione televisiva (*Helzapoppin*) presentata come un fiore all'occhiello della prima stagione della Raitre di Angelo Guglielmi: un fiore appassito dopo ventidue puntate; i molti elogi dei giornali, degli spettatori, dei dirigenti tv e dei festival internazionali non lo salvarono dalla guerra dell'audience. Ricordo questo programma, perché è più in quella esperienza che nei miei libri di questi anni (l'ultimo è *Vita di Eduardo*) l'impulso primo che mi ha portato a scrivere *Il Dante di Gassman*, che esce in questi giorni da Mondadori. Un saggio-racconto su una straordinaria avventura artistica, sulle ragioni profonde che l'hanno determinata, sui suoi precedenti storici. Nasce insieme al programma di Raiuno, ma prescinde dall'occasione televisiva, poiché contiene – spero – una lama di luce sull'esperienza anche umana dell'attore-principe del teatro italiano.

Se devo dire tutto, il libro nasce da un suggerimento di Diletta D'Andrea, la moglie e fotografa esclusiva di Gassman: solo lei credo sarebbe riuscita a convincerlo a lasciarsi «spiare» nei momenti più delicati del suo lavoro, non tanto le prove in palcoscenico, ma i momenti di solitudine durante le riprese in piccoli paesini dell'Appennino; le impazienze, le stanchezze, quei giorni bui (e ce ne sono stati) in cui il gatto della depressione sembrava che volesse ricominciare a soffiare sulla sua nuca. Il primo dei quattro capitoli è dunque un «diario del set», scritto in prima persona (la mia); il racconto passo passo di una recita durata otto settimane, in varie parti d'Italia. Ho annotato i segreti dell'interprete, il suo impegno intellettuale, la tensione fisica e lo sforzo psichico verso un risultato definitivo. Poi, nel secondo capitolo, c'è una conversazione a più voci, dove a parlare in prima persona della «sua» *Divina Commedia*, è l'attore, che traccia così anche un inedito autoritratto, attraverso la lunga consuetudine con Dante: dai giochi infantili con la mamma, alle letture fra i banchi del liceo, le esercitazioni in Accademia, i cento recital di poesia.

Ma il grande Vittorio non è il primo interprete importante della *Commedia*, così nella seconda parte del libro ho tracciato in due capitoli veloci ritratti dei grandi di ieri (Modena, Salvini, la Ristori, Rossi, la Duse, Ruggeri) e di oggi (Albertazzi, Proclemer, Carmelo Bene, fino alla compagnia dei Magazzini), attori diversissimi, ma uniti da un medesimo culto che non è mai stato prima messo in luce: Dante Alighieri.

Quando questo saggio storico è stato ideato, ero convinto di trovare già molto materiale sull'argomento, e di dovermi limitare a integrarlo. Con sorpresa ho scoperto invece che non esisteva – salvo una sempre possibile svista nei cataloghi di varie biblioteche – alcuno studio specifico sul rapporto fra il Teatro e la *Commedia* e più in particolare sulle letture dantesche in palcoscenico. Così, come per altri miei lavori, ho avuto soddisfazione di entrare in un terreno vergine, facendo magari da battistrada a più approfondite analisi. In questo senso il libro non è certo esaustivo, anche perché volutamente destinato ad un pubblico non specialistico, cioè ai telespettatori che vogliono approfondire le impressioni del programma televisivo di Gassman. Tuttavia colma una lacuna nella biblioteca del teatro italiano e aggiunge un piccolo capitolo alla sterminata bibliografia delle esegesi dantesche. □

Goldoni in musica a Roma

Oltre alle figlie, ci sono anche le nipoti d'arte. Loredana Mauri, ad esempio, attrice come zio Glauco e in più cantante: mezzosoprano di coloriture rossiniane, apprezzata e applaudita a Palazzo Falconieri in Roma in occasione dello spettacolo Goldoni in concerto, assieme all'attrice Carlotta Barilli e al pianista Antonio Sorgi.

Lo spettacolo ha concluso un ciclo di manifestazioni per il Bicentenario goldoniano volute dall'Istituto di Cultura austriaco, dall'Accademia d'Ungheria e dall'Accademia polacca delle Scienze.

Esperti italiani e dei tre Paesi – fra questi Erika Kanduth, Ilona Fried, Vera Székacs, Krzysztof Zaboklicki, Laszlo Nyerges – hanno discusso in un convegno sulla fortuna e le traduzioni di Goldoni nella Mitteleuropa.

Prodotto dalla Compagnia Diritto e Rovescio, Goldoni in concerto ha il merito di proporre ed esplorare il rapporto, ancora trascurato, fra il Goldoni librettista e i musicisti coevi con i quali aveva collaborato: ed ecco Loredana Mauri e il pianista Sorgi, questo nella doppia veste di solista e di accompagnatore, trarre da secolare oblio arie e sonate di Galuppi, Mozart, Haydn, Salieri per libretti goldoniani come *Il filosofo di campagna* o *La locandiera*. A Carlotta Barilli (ma anche la Mauri è passata dal canto alla recitazione) è toccato il compito di riproporre brani al femminile, dal Campiello alla Putta onorata. Lo ha fatto con coloratissima arguzia, e con bella padronanza del dialetto veneziano. C.P.

La rassegna *Incontri* alla sua terza edizione

Vivaci e attive, spesso all'altezza di fornire prestazioni di qualità, ma come *Cenerentola* poco in vista e prive di sovvenzioni, le compagnie off, fuori cioè dai circuiti ufficiali, nell'attuale panorama teatrale hanno una vita grama. È dunque un incoraggiamento il terzo invito annuale che la «Magister Ludi & Cantieri Stanislavskij» di Torino ha rivolto a dieci giovani gruppi teatrali decentrati. Il piccolo festival, una doppia vetrina allestita al Teatro Alfa («Vedute sul teatro emergente» e «Incontri») ha presentato gruppi di giovani tesi allo scambio e al raffronto più che al mercato, animati dallo stesso fervore di ricerca degli organizzatori, e ispirati alle stesse scuole teatrali.

Nella rassegna, di cui dispiace non citare i numerosi titoli, si sono fatte notare Lettera al Ministero della paura del Margutte Teatro, la francese Agnès Dumouchel che ha divertito con *La valise*, Angela Malfitano, allieva di Leo de Berardinis, interprete intensa e ironica di *La morte della sacerdotessa* e Anna Cuculo autrice del bizzarro *Pigmalione* ovvero dell'amore e della bellezza. Gli organizzatori – l'inciso è importante – con la Compagnia «Il Teatro delle trasmissioni» che lavora al loro interno, hanno rappresentato l'Italia alla Biennale dei Giovani artisti dell'Europa mediterranea (Valencia, novembre '92) con un lavoro ispirato alla realtà russa d'oggi. Mirella Caveggia

ROMA - La giuria del Premio Luca Coppola e Giancarlo Prati ha deciso di attribuire il riconoscimento per la quarta edizione al gruppo Marciadorjs e Famosa Mimosa per la coerenza, ormai decennale, con cui prosegue un lavoro di scavo e perfezionamento di un proprio modello espressivo.

RASSEGNA AL VERDI DI MILANO



In Vetrina i vincitori del Premio Scenario

In novembre il Teatro Verdi di Milano ha proposto Vetrina Scenario, una sintesi delle tendenze del teatro giovane italiano quali sono emerse dal biennale appuntamento con il Premio Scenario. Se si eccettua *In etere*, l'elemento comune ai lavori è - tangibilità della crisi - un pratico fondalone nero tinta unita. Comprensibilmente i costi di progettazione e realizzazione e, in seguito, di trasporto di una scenografia completa e complessa sono verosimilmente inaccessibili, tuttavia convenienza e qualità non sempre marciano insieme.

Sonia la rossa, vincitore del premio, presentato da Japigia Teatro di Bari, è la storia di un gruppo di amici politicamente impegnati. L'ideologia comunista, così come può essere interpretata dai figli del post-capitalismo, rappresenta la risposta alla ricerca di un'identità politica che si rivela piuttosto essere la ricerca di un'identità e basta. Uno dei protagonisti colleziona «conserva d'aria» in inseparabili vasetti di vetro, in situazioni fondamentali per l'esperienza del gruppo, e questo pare metaforizzare il passaggio dall'età adolescenziale all'età adulta, allorché i ricordi iniziano a moltiplicarsi e si realizza lo spessore del proprio passato. Lo spettacolo mira ad accattivarsi la simpatia del pubblico premendo il tasto dell'ironia e autoironia pur lasciandosi andare a qualche luogo comune di cui gli esempi più spiacevoli sono raccolti nell'episodio di un aborto mal vissuto ma non troppo. *In etere*, firmato da Progetto Atelier, racconta la follia claustrofobica di tre individui. Essere rinchiusi in una stazione radio senza ascoltatori. Questa è la punizione sociale per il loro comportamento disomologato. A momenti esilaranti si alternano riflessioni gravi e angoscianti secondo un criterio di scrupoloso equilibrio. Finalmente temi come l'anormalità mentale e la prevaricazione di volontà esterne su quella individuale vengono affrontati in teatro con serenità e serietà e senza deprimere le inviolabili esigenze di spettacolarizzazione. Dopo *Arbol*, che si aggiudicò il Premio Scenario quattro anni fa, l'eccellente binomio Gherzi-Corona, a cui si è aggiunta l'ottima Monica Mattioli, bissa con *Ari-Ari*, da una delle favole italiane raccolte da Italo Calvino. Tra tradizione e raffinatezze tecniche si sgroviglia un gioiello di messinscena che snocciola una sorpresa dopo l'altra. Di maggiore rilevanza due aspetti del lavoro: lo studio di spostare il canonico punto di vista dello spettatore eccitando l'illusione della visione dall'alto e la costante credibilità degli attori che rivestono ruoli di sesso opposto al loro senza stonature o ambiguità. Una macchina perfetta a servizio del labile contenuto di questa fiaba. *Giovanna* di e con Isabella Carloni. Per questa masturbazione sotto forma di monologo si è scomodata nientepopodimeno che la pulzella d'Orléans, che se non fosse che è stata incenerita sarebbe ancora a rivoltarsi nella tomba. Il testo, dal senso logico abbondantemente annacquato, è tuttavia privo anche dell'ingenuo candore del fanciullo alle prese con i primi pensieri. I personaggi affogano nel seccante autocompiacimento dell'attrice. «È ora... È ora...», recita l'ultima battuta, «...che fosse già finito da un pezzo», viene istintivamente di concludere. *Dulcis in fundo Graffi di sale* di e con Teresa Ludovico che rivisita il tema di Medea. Nel rigoroso rispetto della metrica di questo testo in versi, l'attrice, con magistrale estraneità personale, dispiega virtuosismi vocali come con una partitura musicale. La lingua italiana si accompagna ad altre che arricchiscono i significati anziché deprimerli, mentre la luce assume un'originale valenza di studiata casualità. Saggio e beffardo, lubrificato da una disarmante, intrinseca lucidità, *Graffi di sale* è uno degli spettacoli più intelligenti degli ultimi anni. *Anna Ceravolo*

I critici di teatro a convegno

In esecuzione delle decisioni prese dai soci nell'assemblea di Montegrotto Terme del 19 giugno 1993 e d'intesa con il consiglio dell'Ordine nazionale Giornalisti italiani, il direttivo dell'Associazione nazionale Critici di Teatro comunica di avere fissato la sua sede associativa presso la sede dell'Ongi (Lungotevere Cenci, 8 - 00186 Roma - Tel. 06/6865854-6865908 - Fax 06/68804084). A tale indirizzo dovrà essere pertanto inoltrata la corrispondenza dei soci. Resta-

no aperte anche le due sedi operative di Milano (viale Ranzoni, 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557-40073256 - Fax 02/48700557) e di Roma (Fiuggi Platea Europa - via Tigrè, 50 - 00199 Roma - Tel. 06/ 86325207). Alla sede dell'Ongi di Lungotevere Cenci 8, in Roma, si terranno le riunioni di lavoro dell'Anct, varie manifestazioni associative e, salvo diversa destinazione, le riunioni del direttivo e le assemblee. Il direttivo dell'Anct comunica frattanto che per la primavera prossima, a una data che sarà precisata ulteriormente, si terranno a Firenze l'assem-

blea dell'Associazione, un convegno sullo stato del Teatro dopo la soppressione del ministero dello Spettacolo e il Premio della Critica.

Con l'occasione, i soci che non l'abbiano ancora fatto sono sollecitati a ritornare compilato il questionario con le loro indicazioni per il Premio della Critica 1992-93. Infine, in vista di un aggiornamento dell'elenco dei soci, si invitano gli iscritti a mettersi in regola con il pagamento delle quote associative, e quanti ritengono di avere diritto all'iscrizione all'Anct e desiderino farlo, ad inviare la loro domanda di iscrizione. □

L'attività dell'Associazione sindacale Scrittori di Teatro

Il direttivo dell'Asst, nominato nell'assemblea del 24 giugno scorso, desidera fornire ai soci, tramite *Hystrio*, alcune informazioni sulle recenti attività associative. L'Asst si è trovata nella necessità di definire una propria posizione per quanto concerne la crisi della Siae, che ha portato al commissariamento dopo la sentenza del Consiglio di Stato n. 97 del 10/2/92 e n. 243 del 10/3/93. In una serie di riunioni e di contatti il direttivo dell'Asst ha messo a punto alcune proposte tendenti a meglio garantire gli interessi degli scrittori di teatro in seno alla Siae. Designati dal direttivo, Angelo Dall'Agia, incaricato dei rapporti con la Siae, e il segretario Annabella Cerliani hanno partecipato alle riunioni promosse dal commissario Gessa, mentre il vice presidente del direttivo Ugo Ronfani ha avuto con lo stesso un colloquio di carattere informativo. I rappresentanti dell'Asst hanno ritenuto di aderire alla decisione finale delle varie associazioni di categoria ed hanno presentato proposte unitarie di modifica dello statuto, tendenti a meglio rappresentare i diritti degli iscritti. Hanno inoltre concordato con la proposta di promuovere, dopo regolari elezioni sulla base delle nuove norme che prevedono l'esercizio del diritto elettorale anche degli iscritti, una costituente che dovrà dare un nuovo statuto e un nuovo regolamento alla società.

Allo stato attuale delle cose e in attesa di una graduale e, si spera, sollecitata normalizzazione della situazione, il direttivo dell'Asst sta ultimando la preparazione di una propria bozza di statuto che sarà difesa dai suoi rappresentanti quando si entrerà nella predetta fase costituente. Il direttivo dell'Asst ha inoltre sollecitato un incontro con la nuova dirigenza della Rai-Tv per rivendicare una migliore tutela degli interessi dei suoi iscritti nei settori della Tv e della Radio, e questo secondo le indicazioni del documento presentato dal socio Ugo Ronfani ed approvato nell'assemblea del giugno scorso. Da parte della Rai è stata data assicurazione che, quanto prima, ci saranno incontri in proposito, sui cui risultati si riferirà in seguito. Sono state inoltre avviate presso enti, Regioni ed organizzazioni preposte alla distribuzione teatrale, indagini dirette a predisporre una mappa dei palcoscenici piccoli e medi che potrebbero dare spazi alle novità della drammaturgia italiana contemporanea.

A tutti gli interessati si ricorda che l'Asst è direttamente impegnata nella difesa degli interessi professionali e morali della categoria. Il suo campo d'azione riguarda leggi, regolamenti, rapporti con gli enti competenti (ministero, Idi, Eti, ecc), la Siae, la Rai-Tv, l'emittenza privata, l'Enap e così via. Ci sono poi attività culturali quali il Premio Lente d'oro ed Equa Mercede, assegnati dall'Asst rispettivamente ai critici e agli organizzatori teatrali, registi ecc. che più abbiano contribuito alla valorizzazione e alla diffusione del repertorio italiano contemporaneo. Per iscriversi all'Associazione è necessario avere rappresentato o radio-teletrasmesso almeno due lavori. La richiesta d'iscrizione viene esaminata dal direttivo e, se accettata, va convalidata con la cessione dall'1% (uno per cento) dei propri diritti d'autore fino a un massimo di 200 mila lire annue. Per informazioni: tel. 06/348549 - Via Goito, 39 - 00185 Roma.

INDAGINE SULLO SPETTACOLO DI CAPEK

Gli attori di Luca Ronconi scrivono col corpo nello spazio

Luisella Carretta è un'artista genovese che partendo dalla pittura e dalla fotografia si è interessata ad insoliti campi di indagine: architettura, ornitologia, entomologia, ora il teatro.

Al centro di un'indagine personalissima che ha iniziato negli anni '70 e portato avanti a livello internazionale, c'è il rapporto fra l'uomo e la natura. Carretta ha passato giornate sui monti ad osservare i rapaci che volano per disegnarne il tracciato, oppure in campagna a guardare come sciamano le api, oppure in Messico a fotografare piante e pietre per scoprirci dentro delle strutture che possano essere trasferite su grande scala per costruire città a misura d'uomo. Ultimamente ha passato ore ed ore nel buio di una galleria, al Teatro della Corte di Genova, per guardare le prove dell'*Affare Makropulos* di Karel Capek, prodotto dal Teatro di Genova e dal Teatro Stabile di Torino con la regia di Luca Ronconi e l'interpretazione principale di Mariangela Melato. I disegni fatti in quest'occasione sono diventati oggetto della mostra «Il corpo come scrittura», allestita nel foyer del teatro.

Dopo aver studiato il movimento naturale e quello modificato dalla cultura, Luisella Carretta si confronta oggi con un ambiente dove il movimento è studiato per essere veicolo di comunicazione creativa. Mentre gli attori si muovono sul palco, lei disegna il tracciato del loro spostamento. Perché i diagrammi risultino leggibili ad ogni attore è stata assegnata una matita di tinta diversa. Come se ognuno, camminando, lasciasse dietro di sé una scia colorata. La mano non si stacca dal foglio mentre gli occhi guardano la scena. Anche Ronconi a volte sale sulla scena e allora sulla carta compare un tratto nero. Altre volte gli attori ripetono lo stesso movimento e allora le righe si moltiplicano.

Il risultato di tale prezioso lavoro è una documentazione inedita e fedelissima della creazione e dell'evoluzione di uno spettacolo, ottenuta grazie al filtro complice di un'artista che si trova a lavorare fra gli artisti. È un diario pittorico che testimonia un lavoro che non si conosce quasi mai, quell'artigianato da cui giorno per giorno nascono le invenzioni che nel migliore dei casi vengono riconosciute come arte. Nei disegni della Carretta c'è tutto: non solo il gesto, ma anche il suo significato.

Curiosamente i temi dello spettacolo di Ronconi coincidono proprio con quelli indagati da Carretta nel corso degli anni: il rapporto dell'uomo con la scienza, attraverso cui l'uomo offre a se stesso la possibilità di governare il destino. *Elia Quattrini*

Pinter riceve a Roma il Premio letterario Tevere

ROMA - Erano vent'anni che Harold Pinter non metteva piede in Italia, esattamente dalla premiazione di un suo testo (Vecchi tempi, con la regia di Visconti) che il drammaturgo inglese non aveva affatto apprezzato («troppe scene di sesso esplicite, le mie erano solo allusioni» ha precisato) e dopo una conferenza stampa passata alla storia perché l'autore litigò malamente con il regista. Pinter ha trascorso, in ottobre, poco più di un giorno, giusto il tempo di ricevere a Roma il Premio internazionale letterario Tevere.

Sessantatré anni portati bene, accompagnato dalla moglie, Antonia Fraser, si è concesso con disponibilità ai giornalisti per un'ora esatta: ha espresso il suo desiderio di «prendere un bicchiere con Proust e chiedergli cosa ne pensa della sua sceneggiatura della Recherche, romanzo-capo-lavoro assoluto» che non ha trovato ancora un produttore; ha sottolineato i suoi legami con Beckett a cui da giovane spediva i primi copioni («i suoi sono silenzi molto profondi, i miei sono solo silenzi»), con Osborne («la mia è una rabbia più fredda»), con Mamet («c'è una stima reciproca, Glengarry Glen Ross l'ho fatto debuttare io in prima mondiale al National Theatre»); inoltre ha confessato la sua insofferenza verso la stampa inglese che non è capace di focalizzare i problemi, e usa sui giornali immagini sbagliate. «Io quando scrivo penso al 95 per cento della gente che nel mondo non ha potere ed è vittima del potere. Le mie commedie perciò sono indirettamente politiche».

Ma tornando al teatro ha detto di prediligere, come ha fatto sia nella sua ultima commedia, *Moonlight*, sia nella sua ultima regia, *Oleanna*, l'incontro tra le vecchie e nuove generazioni di attori. «Un'ottima chimica», ha detto. Valeria Paniccia

TEATRO
Piccolo Teatro di Milano
"EUROPA"

Luigi Pirandello

I Giganti della montagna

regia di
Giorgio Strehler

Teatro Lirico/marzo - aprile 1994

UNA RACCOLTA DI INTERVISTE DI GIACOBBE

Interrogatori ravvicinati
per andare oltre la maschera

Gigi Giacobbe, *Senza sipario*, Intilla, Messina, 1993, pagg. 346, L. 37.000.

Tra critica e cronaca, tra registrazione delle parole altrui e dialettica indagine dell'*arrière pensée* dell'interlocutore. Questo è *Senza sipario* di Gigi Giacobbe, dove il «senza» che precede «sipario» sta per oltre ogni velo, quasi «dentro» l'attore intervistato.

Poiché l'originalità di questa raccolta di colloqui con artisti del teatro di prosa e del balletto che nell'ultimo decennio hanno imposto – nel bene e nel male – la loro presenza nel triangolo che ha per polo principale Messina e per preziosi luoghi deputati due mitici monumenti di spettacolo e per lo spettacolo come Tindari e Taormina, sta proprio nel modo dell'autore di «aprire le ostilità». Giacobbe infatti non cerca gli interlocutori, li incontra sul lavoro o dopo di esso, li blocca e li assale con domande che spesso fanno di provocazione, ma che in sostanza volgono a un'indagine sull'individuo e sulla sua arte, ben oltre le apparenze e soprattutto oltre la maschera che l'uomo di spettacolo s'è costruita per lo spettatore: in scena e fuori.

Non pedissequa raccolta di dichiarazioni autoesaltanti o di interpretazioni labiali di opere e testi riferite sempre al proprio lavoro e spesso a quei momenti di crisi che magari la critica (perversa, per carità...) ha individuato in certi spettacoli, ma una polemica, solo talvolta sottesa alle parole ma più spesso esplicita, nella quale non c'è un solo protagonista, ma due: colui che interroga e colui che risponde.

È questo un aspetto del libro che, per certi versi, riscrive la storia del teatro degli ultimi dieci anni, denunciando miserie e nobiltà; coerenze e incoerenze della scena e dei suoi «grandi»: quelli di un momento e quelli di sempre. Un cammino ove incontri – ma sono solo esempi – ora un Carmelo Bene del 1983 che ancora fanatizza e che, iscritto in concerto per un *Egmont* per la scena antica di Taormina si vanta di aver «fatto il miracolo, distruggendo Goethe e inneggiando a Beethoven»; ora un Vittorio Gassman dell'87 la cui cultura pur artisticamente soddisfatta guarda sempre a una continua ricerca.

Un caleidoscopio di figure, di popolarità o celebrità meritate o (rivelatesi) usurpate; di dichiarazioni tuttora da meditare come nel caso di Peter Brook o di celebrazioni da dimenticare.

Parole di artisti comunque e come tali – a loro modo – sempre interessanti o almeno curiose; di uomini e donne spesso da capire o addirittura da reinterpretare sulla suggestione colloquiale e a un tempo combattiva creata da Gigi Giacobbe. Come nel caso di una grintosa Valeria Moriconi, contro cui l'intervistatore azzarda una sorta di aggressione verbale per uscirne definitivamente (e magari gradevolmente) sconfitto. *Domenico Danzuso*

Persecuzione e morte
del popolo valdese

Angelo Gaccione, *La porta del sangue*, Edizioni Nuove Scritture, Milano, 1992, pagg. 48, L. 5.000.

La casa editrice milanese pubblica nella agevole collana diretta da Cataldo Russo *La porta del sangue*. Storia di un genocidio di Angelo Gaccione con una introduzione di Roberto Guiducci. Il breve testo (un preludio, tre scene e un epilogo) tratta dello sterminio del popolo valdese di Calabria, perseguitato e messo a morte come molti altri movimenti ereticali. La storia del genocidio del 1561 è narrata in una nota a complemento del testo, preziosa ed esauriente e il dramma assurdo a grido disperato e impotente di un popolo, nel quadro di quel momento oscuro e inquietante della Controriforma non sempre positivo per la Chiesa cattolica. Dello stesso autore erano già usciti, nella collana Teatro, *Stupro, Ostaggi a teatro e Tradimenti*. *F.B.*

Sentenze dalla follia
nello Schreber di Caserta

Ezio Maria Caserta, *Il Presidente Schreber*, Bertani editore, Verona, 1993, pagg. 79, L. 13.500.

Il monologo s'ispira al libro di Daniel Paul Schreber *Memorie di un malato di nervi* che interessò gli studiosi di psichiatria del secolo. In particolare, quest'opera di «scrittura drammatica e scenica» (così la definisce Caserta) privilegia la visio-

ne freudiana secondo la quale la molla segreta della *paranoia* del giudice tedesco è rintracciabile nell'omosessualità rimossa (l'isteria e le ossessioni non sono altro che la rimozione di memorie vergognose). Schreber fu anche pervaso da idee deliranti che assunsero gradualmente un carattere mistico-religioso: pensava di parlare direttamente con Dio e di soggiacere alla copula con l'Assoluto mediante la fecondazione di nervi divini. Ci sono momenti nel testo in cui la follia giunge alla saggezza dei salmi e sembra sentenziare come Giobbe o Salomone. Caserta – evidenzia Vittorio Andreoli nell'introduzione – «usa il personaggio come coscienza della società e dei grandi problemi filosofici e della giustizia». *Sandro M. Gasparetti*

Mejerchol'd biomeccanico:
in principio era il gesto

Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij, a cura di Fausto Malcovati, Ubilibri, Milano, 1993, pagg. 127, L. 35.000.

$N=A1+A2$. Sarebbe a prima vista una formula fisica, si tratta invece di uno dei principi cardine della biomeccanica, la celebre teoria sull'arte dell'attore del grande regista russo Mejerchol'd. Ma sarebbe meglio chiamarla un'idea pedagogica rivolta alla formazione dell'attore; ed è così, infatti, che la definisce Nicolaj Pesocinskij nel suo approfondito saggio introduttivo agli scritti raccolti in questo volume. Sono stenogrammi di lezioni e conferenze, schemi, prome-

Vsevolod Mejerchol'd
L'attore biomeccanico

testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij
a cura di Fausto Malcovati



moria, note e appunti di allievi e collaboratori, tratti dagli archivi di Mejerchol'd, fortunatamente messi in salvo da Ejzenstein, dopo la fuclazione del regista. Non è certo un «sistema» di recitazione che Mejerchol'd cercava di costruire, ma una tecnica di allenamento per l'attore, capace di portarlo a padroneggiare perfettamente i propri movimenti nello spazio, ad essere il «meccanico» in grado di mettere in moto con chiara coscienza dei compiti, anche psicologici ed emozionali, che l'interpretazione impone, ogni rotella di quel complesso ingranaggio che è il corpo (il quale deve essere «duttile come cera»). Nel perseguire quindi la perfetta libertà dell'«attore-marionetta» Mejerchol'd aspirava a creare in realtà un modello d'attore che sapesse ritrovare la libera inventiva del bambino e la grazia istintiva del comportamento animale. Egli sapeva bene che il virtuosismo di un salto mortale non basta: attraverso quel salto – è Malcovati a sottolinearlo nella sua prefazione – «deve passare qualcosa d'altro, di noto a tutti, di conosciuto nel profondo, deve passare la vita». *Roberta Arcelloni*

Voce e corpo nel teatro
di Edoardo Sanguineti

Edoardo Sanguineti, *Opere e introduzione critica*, Anterem edizioni, Verona, 1993, pagg. 183, L. 45.000.

Secondo numero della collana *Itinera*, dedicata agli autori del Novecento che più si sono impegnati nel rinnovamento formale della nostra lingua, il volume presenta una scelta di poesie e alcuni brani dei romanzi, delle opere teatrali e delle traduzioni dell'intellettuale genovese, da sempre in prima linea nella sperimentazione sul linguaggio letterario. Articolato per sezioni, precedute da saggi di Fausto Curi, Guido Guglielmi, Umberto Artioli e Franco Buffoni e da alcune riflessioni teoriche dello stesso Sanguineti, l'intento del libro è di tracciare un percorso critico nell'opera dello scrittore. Spetta a Umberto Artioli il difficile compito di introdurci nell'universo teatrale di Sanguineti, di indagare come il problematico rapporto fra le parole e le cose, che sottostà a tutta la sua ricerca letteraria, si tramuti nella sua drammaturgia in un ostinato tentativo di accordare la partitura verbale alla sfera della corporeità. Dal suo primo testo teatrale, *K.*, del 1959, fino a *Commedia dell'Inferno*, del 1988, per Sanguineti, la «scrittura teatrale è usare un corpo e la

voce è un elemento corporeo, è un gesto»; è riuscire a evocare, attraverso le infinite possibilità che la voce-gesto offre, come rumore, come suono, come musica, la presenza di un corpo immaginario. Perché, osserva Sanguineti, «tra l'immagine del corpo e la presenza corporea sento in qualche modo una sorta di *décalage*: l'attore reale è un'incarnazione eternamente insufficiente rispetto a quel corpo ideale, a quella voce ideale che si può giocare, anche in teatro, nel teatro della mente». *Roberta Arcelloni*

Parli dell'Angelo e spuntano le ali

Nicu Caranica, *La lotta con l'angelo e L'appuntamento*, Pastore edizioni, Unupadec, Roma, 1992, pagg. 118, L. 20.000.

Evocare gli angeli può essere un gioco pericoloso, ci avverte Nicu Caranica, scrittore e poeta romeno da tempo residente a Parigi, nel suo dramma *La lotta con l'angelo*. A Oliala Gema, insegnante in un collegio femminile e poetessa assetata di presenze angeliche, si presenta infatti, sotto le candide vesti di un'allieva, l'Angelo della morte e la sfida a un singolare duello. Le armi saranno quella della poesia, una linea tracciata in terra col gesso servirà a dividere i due contendenti: se Oliala riuscirà a cantare per tre volte le lodi della vita senza essere trascinata dalle sue parole oltre la bianca linea fatale avrà salva la vita. Ma dopo avere bevuto alle «chiare sorgenti del sorriso» degli angeli, non c'è più scampo, e la fiaba metafisica di Caranica non potrà che terminare nell'aldilà. Sempre incentrato sul tema della morte è l'atto unico *L'appuntamento*. Un dialogo fra un uomo e una donna immersi nell'oscurità della morte, nel quale il ricordo di un mancato appuntamento d'amore, diventa l'appiglio per un disperato tentativo di ritorno alla vita. *R.A.*

Quando il professore è diffamato dall'allieva

David Mamet, *Oleanna*, edizioni Costa & Nolan, Genova, 1993, pagg. 62, L. 10.000. Questa volta Mamet, con *Oleanna*, riflette sul *Politically Correct* americano. Il «criterio pericolosamente elastico di tutela del diritto o, a seconda dell'uso, potente strumento di ricatto ideologico» qui coinvolge — come ne *La lezione* di Ionesco — un professore e un'allieva; e il lavoro s'inserisce nel filone, abbastanza ricco in Inghilterra e negli



Usa, delle commedie e dei film su docenti diffamati da studenti. Sempre per il suddetto criterio chiunque può affermare in una scuola americana il proprio diritto di non studiare discipline che a suo dire costituiscono «una sfida alle proprie convinzioni». E anche Carol, la studentessa, non vorrebbe studiare sul libro del professore, lettura però obbligatoria per superare l'esame ed accedere al college. Così il docente John viene prima denunciato alle autorità accademiche e poi alla magistratura ordinaria (per tentata violenza carnale), strumentalizzato dalle sue stesse azioni che, invece, avrebbero voluto solo aiutare Carol. *S.M.G.*

Percorsi contemporanei per la Ricordi Prosa

Edoardo Erba, *Curva cieca*, pagg. 63; Jorge Goldenberg, *Knepp*, pagg. 56; Angelo Longoni, *Brucciati*, pagg. 70, Ed. Ricordi, Milano, 1993, L. 10.000 ciascuno.

Tre nuovi testi si aggiungono nell'anno 1993 alla collana Ricordi Prosa specializzata nel proporre drammaturgia contemporanea di autori già affermati (Saramago, Green), ma anche di emergenti (Erba, Longoni) nell'intento di abbinare al ruolo editoriale funzioni promozionali e produttive.

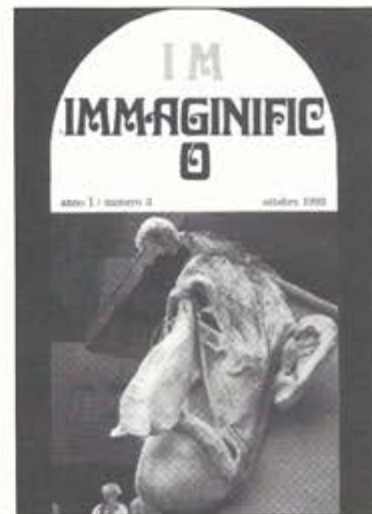
Curva cieca di Edoardo Erba (messo in scena al Festival delle Ville Tuscolane nel 1992, con Pamela Villosi) è la storia di Achille Varzi, celebre pilota automobilistico antagonista di Tazio Nuvolari, e di Ilse Hubach, donna fascinosa e psichicamente disturbata. Si incontrano, si amano,



distruono le rispettive esistenze con la droga e la follia. Una scrittura lucida e asciutta, un ritmo incalzante di taglio «cinematografico» fanno della pièce uno spaccato di un'epoca vista con gli occhi di una passione che affonda le radici nella patologia.

L'Argentina della dittatura militare è invece lo sfondo di *Knepp* di Jorge Goldenberg, testo di denuncia politica scritto con i colori del thriller psicologico (in scena a Taormina nell'estate 1993, con Mariangela D'Abbraccio e Paolo Graziosi). Maria Elena, moglie di un desaparecido, viene tenuta in contatto con il marito grazie ad appuntamenti telefonici settimanali (reali o frutto di un inganno tecnologico?) regolati da *Knepp*, ambiguo funzionario che incarna l'aspetto demoniaco del potere del nostro secolo: scientifico, impersonale, perfino gentile o apparentemente innocuo. La donna è psicologicamente distrutta, ma un finale a sorpresa rimetterà tutto in discussione.

Infine segnaliamo *Brucciati* di Angelo Longoni, che continua il suo percorso di ricerca nei disagi delle nuove generazioni attraverso le vicissitudini di Alex, marchettaro da quattro soldi, e di Monica, puttana di lusso, campioni di una gioventù bruciata, smarrita e impotente, prodotto di una società che genera sconforto e morte. La pièce, dopo il debutto estivo a Taormina, è attualmente in tournée per la regia dell'autore, con Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey. *Claudia Cannella*



Fascino del Teatro che si fa in piazza

«Prendere in mano» lo spettacolo o «farlo prendere in mano ad altri»: ecco ciò che si è messo in mente di realizzare e di offrire Giancarlo Pretini. Ma non nel senso di dirigere da solo o con diverse persone uno spettacolo vero e proprio, bensì in quello di fare in modo che tutt'altra dimensione, quella della pagina stampata, riesca a contenere lo spettacolo a tal punto da diventarlo essa stessa. Lungo questa rocambolesca ed inesauribile strada, dello spettacolo colto un po' dovunque, Pretini continua a «correre» più che a «camminare».

Quale meraviglia, allora se, ad un certo momento, lui che è un tecnico di professione, decide di far nascere una casa editrice, la Trapezio Libri, e pubblica, in dieci anni di lavoro massacrante, ben quattordici grandi volumi, tutti «spettacolari» e tutti dedicati, appunto, allo «spettacolo popolare e della piazza»? E poi fa venir fuori una rivista dal titolo che dice già tutto: *Immaginifico*, per creare uno spazio in cui sia possibile un progressivo accostamento tra il mondo non sempre ben definibile della fantasia del teatro di strada e la cultura con la «C» maiuscola? E infine non ha paura di portare in mostra all'Edit Expo dello scorso ottobre a Pordenone, una parte della sua raccolta di manifesti del circo e dello spettacolo popolare, nonché gli stupefacenti libri, a volte rarissimi, che la sua insopportabile passione lo ha portato a raccogliere in ogni parte d'Europa e anche più lontano?

Così, la rivista *Immaginifico* è destinata certamente a crescere, se non altro per la sua apertissima formula; che riassume bene, con la prospettiva di svilupparla, un'idea straordinaria: la cultura antropologica dell'uomo è basata quasi interamente sulla meraviglia provocata dalla sua «spettacolarità», nel senso che tutto, o quasi, si presenta come immagine e come tale si conserva nella memoria. Lì dove le immagini sono scomparse; non c'è più. E non per nulla l'uomo mette giustamente in moto la sua «immaginazione» per tentare di ricostruirle. Così l'«immaginifico» finisce con l'aver nella sua realtà un ruolo ben più importante di quanto superficialmente si è portati a pensare. *Domenico Ceroni Cadorese*

LIBRO-PROVOCAZIONE DI CALEFFI SU MILANO

Pallori Gonfiati



un romanzo

Se un povero scarafaggio
si trasforma in essere umanoFabrizio Caleffi, *Pallori gonfiati*, Agp Editore, Milano, 1993, pagg. 83, L. 28.000.

Pallori gonfiati è il romanzo dai toni ironico-kafkiani che inaugura le pubblicazioni della neonata casa editrice milanese Agp, un'iniziativa degna di nota perché orientata a dare spazio a voci emergenti e inedite del tessuto creativo metropolitano nei settori della narrativa, del teatro, del cinema e del costume contemporanei.

Il libro di Caleffi - commediografo, regista e attore in scena in Italia e negli Stati Uniti, nonché pittore, narratore e collaboratore di *Hystrio* - narra le strane metamorfosi e gli incontri nel mondo dei «visi pallidi» (che saremmo noi) dello scarafaggio Asmas, piombato in una tentacolare città dal nome Milork in cui si fondono, con qualità e difetti, le realtà più inquietanti di Milano e della Grande Mela. Con fantasia sempre all'erta l'autore, attraverso gli occhi inesperti della sua nera e corazzata creatura diventata essere umano, visita tipici ambienti della vita associativa cittadina come quello della moda, animato da stravaganti stilisti ed evanescenti top model, delle discoteche e dei concerti rock, dello stadio e dei casinò, in un insieme di imprevedibili situazioni. Quanto poi allo stile, il gusto del paradossale, gli arditissimi giochi di parole e il raffinato umorismo che caratterizzano la scrittura di Caleffi sono qui inseriti in un linguaggio che molto deve a stili e suggestioni della letteratura d'oltre Oceano. *Anna Luisa Marré*

Nel convento di Testori
suor Marta trova il demonioGiovanni Testori, *Tentazione nel convento*, Valverde (Catania), Il Girasole Edizioni, pagg. 48, L. 13.000.

Giovanni Testori non ha esordito nel teatro, come si crede, con *La Maria Brasca*, ma con un lavoro precedente, *Tentazione nel convento*, ora pubblicato da Il Girasole Edizioni, a Valverde, Catania. Di queste edizioni inventate da un poeta, Angelo Scandurra, bisognerà un giorno o l'altro parlare a lungo, sia per la gradevolezza grafica del cosiddetto «paratesto», sia per i testi che rappresentano quasi sempre delle scoperte: nel suo non lunghissimo catalogo figurano nomi come Antonioni e Tonino Guerra, Muscetta e Bufalino, Dario Fo e Righi Stern.

Tentazione nel convento è un piccolo gioiello che dimostra anzitutto l'abilità scenica di Testori e la

sua capacità di articolare i dialoghi coerentemente con una certa ieraticità dell'argomento e della situazione. È la storia di una giovane suora, Marta, entrata in convento dopo aver avuto una cupa visione della Madonna. È dunque una suora che ha fede, ma che deve lottare con la bestia che è in ciascuno di noi e che per lei, si materializza con atti e urla belluine. Nel silenzio dell'ambiente conventuale il comportamento di suor Marta (perfino la sua voce si altera) spaventa e turba le compagne e le converse, preoccupa la superiora e il direttore spirituale della casa. Il dramma ha, se si vuole, uno sviluppo scontato, con un crescendo di manifestazioni (la bestia, naturalmente, simboleggia il demonio) che portano alla tragica fine della protagonista.

In *Tentazione nel convento* si rintracciano il mito del sangue, il torbido di una storia oscura e indicibile, il rigore etico e la religione, insomma alcuni dei temi che lo scrittore sentirà sempre con grande violenza intellettuale. Manca soltanto la funzione realistica diretta, il linguaggio parlato della

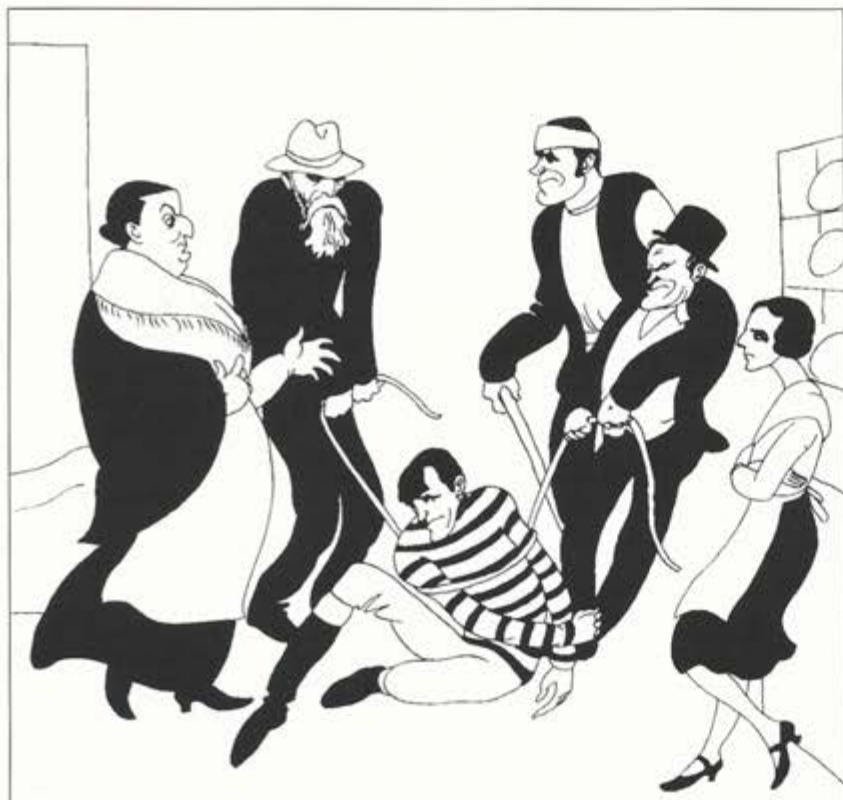
quotidianità o l'iperrealismo del dialetto sforzato fino alla deformazione significativa. Ma anche con queste incertezze e una certa «primitività» di tensione, questo testo rimane un interessante incunabolo del futuro lavoro dello scrittore. *Gilberto Finzi*

Cordelli affabulatore
di lucide solitudiniFranco Cordelli, *Diderot Dondero*, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma, 1993, pagg. 235, L. 38.000.

Quattro commedie forse irrepresentabili, legate da nessi sottili (parentele di personaggi di commedia in commedia, allusioni, cifra stilistica) formano *Diderot Dondero* di Franco Cordelli. Sono: *Siberina*, *Petroliere*, *Pessimi custodi*, *Frère Jacques*. Seppure teorico di una «scrittura scenica», qui Cordelli sembra volersi paradossalmente contraddire, proponendo testi privi di didascalie, al limite del radiodramma per la ricchezza logorica del dialogo, poco adatto alla parola, molto alla lettura. «Il testo "scritto" nasce in Cordelli per un'esigenza spontaneamente affabulatrice, nasce, cioè, come smentita di ogni a posteriori scenico», scrive Enzo Siciliano nell'introduzione per spiegare la pubblicazione delle commedie all'interno dei «Quaderni Pier Paolo Pasolini». Con uno stile lucidissimo, illuminista, l'autore ritaglia con precisione riquadri di vita contemporanea, ma rarefatta in atmosfere nitidissime, ragellate. I personaggi, non privi di una loro psicologia e coerenza, usano un linguaggio lineare, vero, mai quotidiano o realistico. Sono solitudini immense alla ricerca di contatti in un mondo metropolitano di buona borghesia, spesso intellettuali, compromessi in qualche modo con il teatro, con cui hanno un rapporto fortemente conflittuale. Paralizzati dall'eccesso verbale, non agiscono mai, riflettono esasperatamente su di sé e sulle cose: la riflessione, il conflitto verbale, le tracce della memoria di un passato ora devastato, ora mitico, formano gli intrecci delle commedie, impianti raggelati e ipnotici di inquietante modernità. *Laura Sicignano*



UN SAGGIO DI EMANUELA BOSSI



Dal Medioevo ai giorni nostri per conoscere il teatro irlandese

Emanuela Bossi, *Introduzione al teatro irlandese*, Cuem, Milano, 1992, L. 18.000.

Nella sua *Introduzione al teatro irlandese*, Emanuela Bossi si dimostra una buona conoscitrice sia del teatro irlandese sia dei suoi legami con il background storico-politico. Il volume, il primo a trattare questo argomento nella sua interezza, costituisce un utilissimo strumento per un primo approccio al teatro irlandese. Emanuela Bossi descrive infatti in modo convincente, anche se con qualche omissione, il complesso percorso del teatro irlandese dalle sue origini medioevali alla fondazione della contemporanea *Field Day Theatre Company* nel 1980 a Derry, ad opera di Brian Friel e Stephen Rea.

Il volume ci riporta affascinanti notizie su quello che fu il primo teatro di Dublino, lo Smock Alley Theatre, aperto nel 1662, dove il pubblico poteva assistere a drammi e commedie, come per esempio le tragedie in distici eroici dell'irlandese Roger Boyle. Non mancano ragguagli anche su un secondo teatro, il Crow Street Theatre, costruito nel 1758, dove il pubblico, come quello dello Smock Alley, si comportava a volte in modo talmente violento da rendere necessaria la presenza di due soldati per il servizio d'ordine durante le rappresentazioni.

Per quanto riguarda il primo Settecento, accanto al «serious drama», fu fervida a Dublino l'attività circense di una certa Madame Violante che forniva un intrattenimento più leggero: l'artista, eccellente come mimo e funambola, si esibiva in balletti a sfondo farsesco accompagnata dalle figlie acrobate e da danzatori francesi. L'autrice mette inoltre in rilievo, in modo puntuale, quei numerosi autori - da Richard Steele e Charles Macklin, a Richard Brinsley Sheridan e Oliver Goldsmith - che nel corso del Settecento decisero di lasciare la propria terra natale per cercare fortuna sui palcoscenici londinesi e le cui opere risentivano comunque delle loro origini celtiche.

Particolarmente felice risulta infine l'ultima parte del volume dedicata alla *Field Day Company* e l'acuta analisi dell'opera del nord-irlandese Brian Friel il cui teatro, ancora poco noto in Italia, è forse il più significativo nel panorama contemporaneo irlandese.

Discutibile, invece, l'attenzione che viene dedicata ad altri autori importanti e alla loro collocazione, benché questa venga giustificata dalla stessa autrice nell'introduzione al suo volume. Yeats, Wilde e Beckett sono infatti dei grandissimi autori difficilmente liquidabili nel giro di quelle poche pagine generalmente dedicate dai vari volumi di storia del teatro. Anche in questo caso l'opera teatrale di William B. Yeats viene descritta in poche pagine e, muovendogli l'obiezione di non aver capito a sufficienza né il simbolismo francese, né il realismo di Ibsen, non gli viene riconosciuto il suo ruolo di grande precursore di autori quali Beckett e Pinter. Né vengono menzionate le sue *Plays for Dancers* (1916-20), in cui mirava a creare un teatro totale ispirato alla mitologia celtica e testimonianza del suo debito verso il simbolismo, e non meno verso Wagner e Gordon Craig. Anche l'ultima produzione yeatsiana viene trascurata, compreso il capolavoro *Purgatory*, del 1938, in cui realismo e simbolismo si intrecciano in modo magistrale. Ed è lasciato nel silenzio assoluto il teatro di Samuel Beckett che, pure di dimensioni «universali», mi risulta profondamente intriso delle origini irlandesi del suo autore e sarebbe stato quindi degno di una posizione di rilievo in questo bel volume. *Maggie Rose*

Scaffale per la scena

Wolfgang Goethe, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, traduzione di Emilio Castellani, introduzione di Roberto Ferronari, Milano, Mondadori, 1993, pp. 354, L. 12.000.

Il romanzo teatrale di Goethe nella collana economica degli Oscar classici.

William Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, traduzione di Andrea Cozza, saggio introduttivo di Anna Luisa Zazo, Milano, Mondadori, 1993, pp. 235, L. 12.000.

Nuova traduzione della commedia shakespeariana con un ampio apparato introduttivo e testo a fronte.

Tito Maccio Plauto, *Anfitrione. Bacchi. Menecmi*, introduzione e note di Margherita Rubino, con un saggio di Vico Faggi, traduzione di Vico Faggi, Milano, Garzanti, 1993, pp. 374, L. 18.000. Dopo Terenzio, Vico Faggi ci offre, in una nuova traduzione con testo a fronte, anche le tre celebri commedie plautine.

Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Maria Antonietta Grignani, Milano, Garzanti, 1993, pp. 223, L. 14.000.

Luigi Pirandello, *Lumie di Sicilia e altri atti unici*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Maria Luisa Grilli, Milano, Garzanti, 1993, pp. 121, L. 12.000.

Luigi Pirandello, *Enrico IV. Diana e la Tuda*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Raffaele Morabito, Milano, Garzanti, 1993, pp. 165, L. 12.000.

Nella collana «I grandi libri Garzanti», continua la pubblicazione delle opere dello scrittore siciliano diretta da Nino Borsellino. Tutti i volumi presentano una accurata guida bibliografica e una cronologia delle opere e delle prime rappresentazioni.

Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, introduzione, traduzione e note di Sandro Bajini, Milano, Garzanti, 1993, pp. 196, L. 14.000.

Profondo conoscitore della drammaturgia francese, e autore egli stesso di testi teatrali di fine comicità, Bajini ci offre una nuova traduzione, con testo a fronte, del capolavoro di Molière.

Franco Fochi, *Studi per monologhi ovvero il teatro dell'uomo solo*, Rimini, Guarnaldi, 1993, pp. 94, L. 10.000.

Quattro «atti unici a un solo personaggio» (maschile e di mezza età), accompagnati da un breve e discorsivo excursus sulla storia del monologo.

Sergio Scorzillo, *Quello che volevo da me*, Milano, Rugginenti editore, 1993, pp. 46.

Secondo classificato al Premio Vallecorsi 1992, questo atto unico, scritto da un giovane trentenne, è il testo inaugurale di una nuova collana di teatro della casa editrice Rugginenti, specializzata nel campo musicale.

Antonio Corsaro, *Quartine cloniche*, Valverde (Catania), Il girasole, 1993, pp. 50, L. 13.000.

Le liriche di uno scrittore e critico che fu, fra l'altro, insieme a Gianni Salvo, fondatore del Piccolo Teatro di Catania.

GIOVANNI VERGA

LA LUPA



a cura di
Sarah Zappulla Muscarà

NOVECENTO

Variazioni di Verga sul tema della Lupa

Giovanni Verga, *La Lupa*: novella, dramma, tragedia lirica, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Edizioni Novecento, 1993, pagg. 228, L. 20.000.

Nel 1880 Luigi Capuana scriveva: «*La Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritta». Certo, le sei pagine della versione narrativa della cruenta vicenda di una donna avida d'amore rimangono insuperate. Ma è innegabile che può risultare curiosa, oltre che storicamente e filologicamente interessante, la comparazione diretta, oggi possibile, fra la novella, la versione drammatica e quella lirica (a cui collaborò Federico De Roberto) della *Lupa*: i tre testi vengono infatti pubblicati in unico volume. In un'introduzione brillante di dottrina e di intuizioni critiche, la curatrice persegue il non facile obiettivo di «leggerne» i tre testi secondo le differenti stesure, utilizzando ritrovamenti e proponendo raffronti non per puro gusto variantistico ma allo scopo di indagare da vicino l'eros contadino e il modello dei comportamenti rustici del tempo nell'evolversi della scrittura di Verga. Sul piano dell'efficacia teatrale, nessun particolare brivido offrono i versicoli della tragedia lirica rispetto ai due atti drammatici, ben più compatti e prossimi alla novella. G.F.



EDIZIONI IN FRANCIA E IN ITALIA

Tutto Ionesco nella Pléiade

UGO RONFANI

L'immortalità? In Francia un Accademico ha diritto al titolo di «immortel», e io ricordo l'ombra dell'ironia, nel volto imperturbabile da vecchio clown, con cui Eugène Ionesco mi rispose quando andai a trovarlo poco dopo la sua nomina all'Académie, nel suo appartamento a Montparnasse. «Pensare all'immortalità da vivi, cher ami, è un grande errore, Schopenhauer dixit. L'Académie è soltanto un club di vecchi eruditi, vecchi poeti e vecchi bohémien che godono, pare, di uno statuto speciale. Un club, nient'altro; ma di positivo c'è questo: che se non mi avessero nominato Accademico, sarei soltanto, alla mia età, un eccentrico o un pazzo, mentre così posso cullarmi nell'illusione che altri si siano riconosciuti in quello che ho scritto».

Penso che Ionesco ripeterebbe superggiù le stesse cose mentre, oggi, entra in quella sorta di Pantheon ch'è la Biblioteca della Pléiade, avendo le edizioni Gallimard-Einaudi raccolto in due volumi tutto il suo teatro. Inutile chiederglielo, però: il Grande Vecchio è giunto alla conclusione che l'immortalità e l'indifferenza siano sinonimi; a 83 anni non scrive praticamente più, vive per lunghi periodi in Svizzera, nel cantone di Zurigo, e, per tenersi lontano dall'alcool e dalla malinconia trascorre le giornate in un atelier d'arte, a realizzare litografie «infantili» come quelle del geniale Mirò, ma meno solari e cantanti, simili – direi – ai disegni di un bambino che abbia veduto cadere le bombe a Sarajevo.

È un peccato che nel teatro milanese dove sono stati presentati i volumi della Pléiade (da Emanuel Jacquot, Carlo Fruttero e Franco Lucentini) non siano state esposte quelle litografie: sono le sue ultime fantasie, sono il gran teatro delle sue ossessioni, i segni di un angosciato stupore che da privato e solitario è diventato collettivo, epocale. Erano stati pochi, da contarsi sulla dita delle mani, gli spettatori che l'11 maggio 1950 avevano assistito alla prima di *La cantatrice chauve* di un romeno cresciuto in Francia, magazziniere in una casa editrice per sbarcare il lunario, di nome Eugène Ionesco.

Era l'epoca del «teatro delle idee», Sartre e Camus passavano per drammaturghi rivoluzionari, Genet giocava a guardie e ladri con la giustizia, il russo Adamov partecipava ai cortei dei «metallo» della Renault con i suoi sandali di tela e l'irlandese Beckett cercava di piazzare il manoscritto di *Godot* nei teatrini della rive gauche.

Senza il sostegno di Queneau e Anouilh l'«anticommedia» del magazziniere romeno, dove fra l'altro non appariva alcuna cantante calva o cappelluta, sarebbe stata tolta subito dal cartellone del Noctambules. Nacque invece un nuovo teatro, quello della derisione del linguaggio e della società; un teatro erede della drammaturgia della betise di Courteline, del grottesco patafisico di Jarry, delle invenzioni dadaiste di Tzara; e che rifiutava ogni «centro di gravità», accumulava clichés, stereotipi e idee ricevute per cogliere i lati comici della vita e, attraverso questi, l'assurdo. Perché «le comique est tragique et la tragédie de l'homme est dérisoire».

Scoppiò – e si consolidò con *Les chaises*, sinistra solitudine di una coppia che parla in un deserto di sedie vuote; con *Amédée*, dov'è questione di un cadavere ingombrante, quello dell'amore ucciso; con *La leçon*, dove il sadismo pedagogico di un professore sfocia in una serie di assassinii – il caso Ionesco, di un drammaturgo scatenato in un allegro gioco al massacro contro tutte le convenzioni del linguaggio, della cultura e della società, dalla parte dell'uomo asservito, in una condizione di comica tragedia.

E siccome il gioco teatrale aveva spinto Ionesco a scontrarsi con la politica e la storia, siccome sull'Europa della guerra fredda calava la caligine di una nuova barbarie, fu inevitabile che dal 1959 in poi – dall'anno in cui apparve il personaggio dell'uomo senza qualità, dell'antieroe Bérenger in lotta contro la criminalità e il terrore (*Tueur sans gages*), la violenza del fascismo devastatore (*Le Rhinocéros*) o l'ancestrale paura della morte (*Le Roi se meurt*) – andasse gradualmente configurandosi, con i colori potenti del grottesco ioneschiano, la condizione stessa dell'umanità di questa seconda metà del secolo.

Oggi l'intelligenza che, accecata dalle ideologie, aveva mancato il rendez-vous con la *Cantatrice calva*, riconosce – meglio tardi che mai, e, pazienza per l'enfasi – che il clown dell'assurdo Ionesco è stato uno dei grandi profeti inascoltati del secolo. Ha sentito venire la confusione e l'afasia del linguaggio svalutato dalla magmatica informazione planetaria e dalla chiacchiera televisiva. Ha ricordato che l'immonda bestia dei fascismi di destra e di sinistra, il Rinoceronte, continua a percuotere il suolo del continente. Ha espresso per noi tutti il senso di oppressione che viene dalla proliferazione minacciosa delle cose nell'era del consumismo insaziabile. E ha descritto lo spettro purtroppo indomabile delle guerre, «della sete e della fame» che si aggira nel vecchio e nuovo mondo. Ha anche cercato di spiegare le sue angosce, di incitare alla ragione con il suo «diario in pubblico».

Poi un giorno ha deciso di chiudere, di ridiventare bambino, davanti alla pietra litografica, lontano dagli urli e dai furori dell'epoca. Avendo scoperto che l'essenziale l'aveva detto con il suo teatro, che il discorso dell'arte è più forte di quello della politica. □

Dramma con morale sul mito della bella Salomé

Marco Lorandi, *Salomé. Un dramma e le sue immagini*, Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1992, pagg. 92, L. 30.000.

In veste lussuosa, che dà spazio alle illustrazioni di Italo Mazza che ben corredano il testo, compare la *Salomé* di Lorandi, docente di storia dell'Arte e teatrale per passione. Incline a sottolineare i risvolti moraleggianti del racconto, l'autore vuo-

le indagare sul «mito» di Salomé, e sul suo enigma, presentata come ammaliatrice peccaminosa, come ingenuo strumento del potere o della Provvidenza. La vicenda scorre lineare, con un impianto tradizionale, arricchito di cori «cantati» a rime bacciate. Con un linguaggio che oscilla tra registri moderni e aulici, l'opera presenta però una buona forza nell'impianto narrativo, che l'autore ambienta in una scena lussureggiante e arcaica. Il finale, con l'uccisione di Salomé disperatamente innamorata della sua vittima da parte di Sirio, corona con un crescendo di intensità che quasi stordisce, la nota vicenda. *Laura Sicignano*

DUE NUOVI ALLESTIMENTI DEL TESTO PIRANDELLIANO

I DODICI PERSONAGGI DI GARELLA E MISSIROLI



Utili confronti intorno ad un capolavoro

Del capolavoro di Pirandello abbiamo avuto, in questi anni, versioni notevoli, le due di Patroni Griffi portate all' enfasi melodrammatica e quella visionaria del russo Vassiliev. Adesso arrivano Missiroli e Garella, con due allestimenti di grande interesse. Missiroli preferisce guardare a Strindberg, e allo stesso Pirandello in grottesco dell' Uomo, la bestia e la virtù. Sicché non esita a sovraccaricare i personaggi della Figliastro, del Padre e di Madama Pace, a introdurre svolti da cabaret espressionista, secondo il suo stile inconfondibile. «Lasci pure che la critica dica», esclama il Capocomico nei Sei personaggi rivolto al Padre. Per quanto mi riguarda dico un gran bene dell' allestimento di Missiroli che toglie la muffa del tempo, evita la chiassosità della recente messinscena di Zeffirelli e sprema con espressionistico vigore il senso umano della tragedia dei Sei personaggi che mette in fuga alla fine gli attori schiavi della finzione.

E se la prima edizione dei Sei personaggi, 1921, fosse migliore della rielaborazione del '25, correntemente rappresentata, con cui Pirandello cercò di ovviare all' insuccesso del debutto? L' allestimento di Garella pone la questione; e la mia risposta è sì. «Trovo che rispetto al rifacimento, dove il plot è didascalicamente esibito con una narritività tutta in orizzontale, la prima gettata fosse più compatta, con radici in una teatralità antica e, nello stesso tempo, più lontana dal vecchio teatro borghese». Al pubblico il giudizio finale. U.R.

SEI PERSONAGGI IN CERCA D' AUTORE (1921), di Luigi Pirandello. Regia (molto apprezzabile) di Mario Missiroli. Scene e costumi (suggerimento e pertinenza) di Enrico Job. Con Gabriele Lavia (Padre intenso e dolorosamente espressivo), Monica Guerritore (Figliastro dura e spietata), Paolo Calabresi (un Figlio che lascia il segno), Gianrico Tedeschi (Capocomico intelligente e godibile), Cesare Gelli (Primattore di ottimo disegno), Mariannella Laszlo, Liliana Paganini, Jitka Frantova. Prod. Teatro di Roma.

Non staremo a stupirci di quell' avvio sul palcoscenico pronto per la prova generale delle *Avventure della villeggiatura* di Goldoni, con il Capocomico che scende in platea a seguire lo spettacolo, appena gli spettatori hanno preso posto in poltrona. Inizi variamente discostandosi da quello voluto da Pirandello (una prova del *Gioco delle parti*, di mattina in un palcoscenico vuoto) si sono susseguiti già dal 1922 a Zagabria e in Germania, per non parlare di quell' ingresso-irruzione che sta alla base della rivoluzione operata dall' autore siciliano sulla struttura dello spettacolo.

Ciò che va sottolineato è che se la «commedia da fare» che vengono a proporre quei *Sei* oggi non ha la forza di quel lontano 1921, vicina com' è al melò, l' irruzione magica, anzi demoniaca di quelle forme più vere del vero si insinua con inquietante drammaticità nel tempo in cui viviamo. Registicamente, dopo la messa in scena di Vasilev, non aggiunge nulla questa lettura di Missiroli, peraltro molto chiara e apprezzabile e contenuta nell' ambito di un grottesco altre volte spinto all' eccesso. Ma sigla uno spettacolo importante, qua e là scrostando le muffe e i ricalchi d' epoca. A cominciare da quel silenzioso insinuarsi dei Personaggi, alla spicciolata sul palcoscenico durante la prova generale delle *Avventure*.

Semmai il felice spiazzamento iniziale resta poi solo una scelta che non riesce a mantenere la forza d' avvio, e questo anche per il rilievo che assumono i Personaggi (anche mi pare privilegiando la stesura iniziale del dramma, quella del '21). Se due rilievi si possono fare a questa messinscena, il primo riguarda il personaggio di Madama Pace, risolto secondo uno stereotipo che ha soppiantato in questi ultimi anni la megera solitamente impersonata dall' attrice caratterista divenendo a sua volta una troppo facile caratterizzazione; il secondo è la lettura superficiale del personaggio della madre, figura determinante in tutta l' opera di Pirandello.

Nello spettacolo impaginato dalle suggestive scenografie di Enrico Job, attento al costruttivismo e al cromatismo di Depero, spiccano il Padre di Gabriele Lavia, scavato con intelligente e ricca gamma espressiva, la Figliastro di Monica Guerritore, di dura e violenta ribellione, l' umana, attenta e interessante partecipazione che Gianrico Tedeschi porta al personaggio del Capocomico, la bravura controllatissima di Cesare Gelli come Primo Attore e la bella prova del giovane Calabresi come Figlio. *Fabio Battistini*



SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE (1921), di Luigi Pirandello. Regia (forte drammatizzazione, senza orpelli) di Nanni Garella, anche nel ruolo del Capocomico. Scene (accessori sul plateau nudo) e costumi (poveri) di Antonio Fiorentino. Musiche (ossessivi ritmi alla tastiera) di S. Falqui e S. Zoffoli. Con Virginio Gazzolo (Padre di aspra disperazione), Patrizia Zappa Mulas (Figliastro con lucido risentimento), Roberto Trifirò (Figlio con cupa solitudine), Emanuela Grimalda (Madre), Francesca Cimmino (Madama Pace) e (gli attori) 13 allievi della Scuola di Teatro di Bologna. Prod. Nuova Scena - Teatro Testoni/InterAction, Bologna.

Basterebbe questa risalita alla sorgente di un capolavoro (i capolavori - si sa - si prestano a letture infinite) per dare rilievo a questa produzione di Nuova Scena, che con questo spettacolo ha inaugurato l'ala ristrutturata del Testoni e che, ormai, pone seriamente la propria candidatura alla direzione di un altro polo della cultura bolognese, la restaurata Arena del Sole.

Sulla scena vuota e oscura, mentre ansima una partitura per organo elettronico, essi triturrano lacerti di opere pirandelliane. Sono come nel ventre di una Buia Madre, la scena che custodisce il teatro allo stato larvale. Quando la cacofonia recitativa è al parossismo si apre la porta del fondoscena e i sei personaggi - aggrumati, ectoplasmatici - emergono dalla notte nebbiosa di Bologna, portandosi dietro un vento gelido. Sono fantocci irrigiditi in abiti coperti da mufte antiche, con maschere di lattice a ricalcarne i volti, afoni per un antico silenzio. Il Capocomico - lo stesso Garella, a un tavolino in platea - ci risparmia stupori e irritazioni come da tradizione, riconduce il gioco del teatro nel teatro a un più plausibile rapporto fra la dolorosa sensitività dei sei fantasmi e il pensiero critico dell'Autore; risponde pacato all'urgenza aggressiva dei nuovi venuti e soltanto alla fine è come aggredito dal grido del Padre: «Realtà, signori; realtà!».

Questo rituale dell'incarnazione, alleggerito nelle suture narrative, si attua in un clima notturno, metafisico; si scontra contro i rottami delle convenzioni teatrali e ha anche incrinature epiletiche, al ritmo di un fox-trot. Le scene madri (l'atelier-bordello, le rivolte amare della Figliastro, l'ansimante autodifesa del Padre, le morti della Bambina nella vasca e del Ragazzo con la pistola) emergono come tropismi deformi da una ipergallia da incubo. Nel cast diseguale spiccano il Gazzolo, la Zappa Mulas e il Trifirò. Il primo è con cupa espressività un Padre affondato in una

disperazione fangosa, ai confini fra ragione e follia. Patrizia Mulas ci fa assistere, con la sua intelligenza e la sua sensibilità, al passaggio della Figliastro dalla coscienza oltraggiata alla cognizione del dolore. Coinvolgimento del pubblico, applausi. Ugo Ronfani

Ariosto e il Rinascimento in scena con *Il negromante*

IL NEGROMANTE, di Ludovico Ariosto. Regia (precisa) di Renato Giordano. Scene e costumi (adequati) di Sergio D'Osimo. Con Edoardo Siravo, Cesare Gelli, Giampaolo Poddighe, Gianfranco Barra, Vittorio De Bisogno, Massimo Venturiello, Mico Cundari, Luciano Melchionna, Liliana Paganini, Sabrina Scuccimarra e Piero Caretto. Prod. Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Associazione Culturale Beat '72, Teatro di Roma.

Testo singolare inquadrato dalla regia con una costruzione univoca di forte compattezza, impostato per segni differenziati. I segni significativi dell'universo rinascimentale (in cui l'uomo si configura come centro speculare, microcosmo nel macrocosmo) sono focalizzati nella prospettiva del fine, cioè del senso del racconto, della sua necessità. Il corso forzoso del discorso a tesi va visto in un contesto di politicità emergente a latere. Il tema dello schermo funziona a supportare la partitura generale, offre un giudizio machiavellico sull'uomo visto nel suo degrado morale senza indulto o speranza.

Il dialogo, pieno di luoghi comuni del dire, sviluppa il gusto, edonistico e raffinato, del doppio senso, anche se lo fa affiorare come un sottotesto, che non deve però, anche in passato, essere rimasto tale, se - come sappiamo - alcuni cardinali francesi si scandalizzarono alle risa del papa per le sconcezze. Il linguaggio è involuto, barocco, risonante di roboante bellezza, cantilenato e ben fuso nella squisita lettura attoriale. La recitazione è stata proposta al meglio con l'intensa (come per un gioco d'iperboli) resa delle varie risonanze di toni e sottotoni, d'accelerazioni e di smorzamenti. L'anacolutto, la sospensione, il fiato corto sono usati con metodo. C'è poi, sempre presente, l'aforsismo, il gusto per una gnomica che strizza l'occhio - con la mediazione della battuta - al comico.

La scenografia di Sergio D'Osimo, elementare e ragionata, è strutturata a fogli - perimetri unidimensionali - e ha dato il senso del vero rapporto ico-

nografico coi formulari coevi. È una ricostruzione di gusto (fra l'altro col colore giusto) di quello che era veramente l'uso dei fondali nell'epoca. La visione è stata impreziosita dalle luci che Giordano usa con perizia. Fra gli interpreti ci piace ricordare sopra tutti Edoardo Siravo, un Prologo dalla recitazione ortodossa, Cesare Gelli, sempre teso in una recitazione ardimentosa, Gianfranco Barra, robusto e solido nella sua offerta del gaglioffo Nibbio, a cui s'accumina con la spavalderia del ribaldo Massimo Venturiello nel ruolo del Negromante; di gustoso effetto comico la recitazione di Vittorio De Bisogno e di Giampaolo Poddighe. Coerenti con l'impostazione registica si muovono gli altri. Applausi. Ezio Maria Caserta

La follia di *Enrico IV* fa le boccacce alla vita

ENRICO IV, di Luigi Pirandello. Regia (ispirata al grottesco) di Adriano D'Allea. Scene (essenziali) di Fabio Sottili. Costumi (belli) di Renata Fiorentini. Luci (puntuali) di Fabrizio Paluzzi. Con Guido Ferrarini, Aldo Sassi, Tanino De Rosa, Alessandro Maggi, Flavia Valoppi, Alessandra Cortesi, Fabrizio Paluzzi, Paolo Codato, Mario Perrotta, Nicola Bonazzi, Giovanni Battaglia, Dario Zanotti e Stefano Perillo. Prod. Centro culturale Teatroaperto/Teatro Dehon.

Ascoltare Pirandello è sempre un'emozione. E l'*Enrico IV* dà i brividi. La follia consapevole smaschera la recita volgare della ragione quotidiana e la umilia. La consapevolezza della follia rotola nell'universo senza cuore della filosofia. Cede un attimo alle lusinghe della morale, ma subito si ravvede e sposa il cinismo sorridente della logica: il teatro si accende.

Per la lettura registica di Adriano D'Allea le cose non vanno diversamente. Si dà spazio al testo e il testo se lo prende tutto. Lo occupa, lo dilata, lo consuma. È il trionfo della parola. Si lascia galoppare il gusto del colore sfarzoso e arrogante, e i costumi scoppiettano di ricchezza solenne e ostentata tra gli scheletri essenziali e acuminati del dialogo. La parola trionfa. Si dà fiato alle luci e le ombre dei personaggi-burattini si stagliano più scure sul brusio dei convenevoli borghesi. Pirandello è protagonista. Con una strizzatina d'occhio al sapore buffonesco di un teatro che dietro il simulacro della dialettica fa le boccacce all'incubo della vita. Un incubo meraviglioso che finisce in fretta. Valeria Carraroli



IN SCENA A UDINE CON LA REGIA DI MARINUZZI



Per la *Visione* di Scabia un deposito di autobus

CARMELO ALBERTI

FANTASTICA VISIONE. VISION FANTASTIQUE, di Giuliano Scabia. Ideazione e regia di Alessandro Marinuzzi. Scene, costumi e burattini di Andrea Stanisci. Musiche di Paolo Terni. Con Emanuele Carucci Viterbi e Jean-François Politzer. Prod. Centro Servizi e Spettacoli di Udine, in collaborazione con L'Abattoir, Centre Régional de Créations Européennes di Chalon-sur-Saône.

Il capannone dell'Azienda Trasporti di Udine, chiuso da grandi vetrate, diviso in due zone, quella del lavaggio e quella dell'officina, ricorda uno dei tanti luoghi della periferia urbana, laddove il senso di colpa degli uomini relega le scorie del consumismo. Il deposito degli autobus è l'ambiente che Alessandro Marinuzzi ha scelto per accogliere la sua messinscena di *Fantastica visione*. *Vision fantastique* di Giuliano Scabia, una produzione del Centro Servizi e Spettacoli di Udine, in collaborazione con l'Abattoir di Chalon-sur-Saône: nella cittadina della Borgogna lo spettacolo aveva visto, nel marzo scorso, la sua prima edizione inserita all'interno dell'ex-mattatoio, sede del Centro.

Seguendo la traccia segreta del testo, una traccia che s'affida al fascino della fabulazione, Marinuzzi costruisce una struttura illimitata, che non solo si dilata oltre lo spazio deputato, ma si ricollega al precedente allestimento. Una dimensione illusoria tanto ampia ben s'addice alla truce vicenda di un macellaio, che nonostante la carestia riesce ad assicurare ai suoi clienti l'approvvigionamento di carne fresca, sempre di ottima qualità: alla fine, si scopre che la ricava dal corpo degli uomini che uccide ogni notte. Se lo spazio del mattatoio giustificava un riferimento interno al paradossale racconto immaginario di Scabia, la scena-capannone accentua, invece, il collegamento con la zona della catastrofe e della dissoluzione, nella quale discende l'attore-guida di un Teatro Vagante, celeste messaggero del mistero fantastico. Sarà costui ad accompagnare il pubblico lungo l'itinerario della rappresentazione, dando voce e senso al racconto del macellaio, disegnando all'interno del luogo deputato il tragitto della visione, animando altri personaggi apparentemente marginali, costruendo un sistema narrativo a stazioni di forte suggestione e di fine ironia. Ad interpretare il ruolo del fabulatore è Emanuele Carucci Viterbi, che proietta fra gli spettatori un suo doppio linguistico; è Jean-François Politzer, il protagonista della versione francese, il quale talvolta diviene una eco bizzarra, anarchica, simile ad una particella impazzita in grado di spostare l'asse dell'evento. Attraverso la progressiva definizione dello spazio e la continua ricollocazione del pubblico il regista stabilisce una pluralità di trame, che attori e figuranti muti aiutano a sviluppare.

Una positiva sensazione di spiazzamento mentale fa sì che la parola-verità di Scabia, caratterizzata da una forma immediata, non rifinita, solleciti lo spettatore a superare le secche della comprensione diretta, per giocare con la propria fantasia, con le sue inibizioni nascoste, con l'insidiosa paura che diviene psicosi collettiva, panico, pregiudizio. Per tali motivi conviene prestare attenzione alle date: Scabia ha pubblicato *Fantastica visione* nel 1973, seppure l'ideazione sia di molti anni prima. La pièce intuisce con congruo anticipo un filone espressivo che, a vari livelli, in questi anni è stato ricodificato dalla cinematografia secondo Greenaway o Almodovar. La trappola macabra, che si collega alla soluzione cannibalesca, mette in luce la persistenza del pensiero mitico, misterico, quello che la cultura novecentesca maschera sotto l'ambiguità traumatica dell'esperienza umana. □

Nevrosi di cinquantenne con sfoghi in vernacolo

ZITTI TUTTI!, atto unico di Raffaello Baldini. Regia (di lieve mano) di Marco Martinelli. Scene (geometriche, efficaci) di Sergio Tramonti. Con (attonito, battente) Ivano Marescotti. Prod. Ravenna Teatro.

Un lui senza nome, sulla cinquantina, «in buona salute», dialoga con se stesso in una stanza, ritrovandosi mano a mano al cospetto delle proprie nevrosi, interrogativi, ricordi di avventure, tratteggiati con mano sapiente e felice dal vernacolo di Raffaello Baldini, vero protagonista della messa in scena. Questo lasciano intendere la leggerezza di Marco Martinelli e la prova squisita e generosa di Ivano Marescotti, che dona la propria presenza al fiume vivissimo delle parole del poeta romagnolo, facendosi portare da esse quasi traendosi in disparte. Disegnano la scena linee rette: un piano inclinato; una poltrona cubica; un armadio-parete che si sporge obliquo lasciando ciondolare gli sportelli aperti, dai quali escono gli oggetti-ricordo; uno specchio che riflette, appena deformata, come in una pagina di memoria, questa figura d'uomo provinciale, incantato, dai tratti infantili, cui il mondo esterno giunge come voce televisiva e lascia presto il posto al più urgente quotidiano. *Un certo ordine* governa tale messa in scena, quello di chi sa fare canto, senso, traendo linfa dalle proprie radici; è l'ordine di una speciale *musica etnica*, l'opera di Baldini, e con 'egli dice, «con la musica, come con la matematica, non puoi sgarrare». Cristina Gualandri

Jannacci padre e figlio cantano il Belpaese

PENSIONE ITALIA, testi e regia di Enzo Jannacci e Riccardo Piferi. Con (comunicativa, ironia) Enzo e Paolo Jannacci. Prod. Agidi.

Jannacci racconta l'Italia. Quella vecchia, quella nuova. Quella di sempre: piccoli intrighi e grandi truffe. E lì, al balcone, a guardare la democrazia umiliata, la gente. I cittadini del Belpaese che



ogni tanto provano a dire basta. Quelli che si arrabbiano, quelli che si affrettano, quelli che ci rinunciano tanto domani è un altro giorno. Un carousel di canzoni di ieri per parlare di oggi e aprire squarci di poesia struggente e disincantata sull'ironia beffarda che ci tiene per mano. È proprio bravo Jannacci. E suo figlio Paolo che lo accompagna e lo spalleggia non è da meno: simpatico, scanzonato, straordinariamente padrone della galassia-musica, del suo ritmo e della sua teatralità. Perché è il teatro che parla in *Pensione Italia*. Un *théâtre de poche* che ammicca al cabaret ma guarda senza troppi pudori alla clownerie della strada. In cerca di una parola nuova per un Paese che non si trova più. Ma che in pensione non vorrebbe ancora andarci. *Valeria Carraroli*

Andante con molto brio per un diario di coppia

BINOMIO (nuova versione), di Luigi Gozzi, Bernardino Beggio, Paolo Frullini. Regia (musicale, leggera) di Luigi Gozzi. Musiche originali (intessute nel testo) di Luigi Abbate, Bernardino Beggio, Massimo Biazoni, Andrea Cavallari, Giuseppe Colardo, Luca Macchi, Giorgio Magnanensi, Matteo Segafreddo. Direzione musicale di Bernardino Beggio. Con Marinella Manicardi (ironica e divertita), Marco Morellini (misurato e intenso). In scena i musicisti Stefano Antonello (violino), Bernardino Beggio (pianoforte), Alessandro Bisello (clarinetto), Antonio Segafreddo (percussioni). Prod. Teatro Nuova Edizione/Interensemble in collaborazione con Festival Musica '900 di Trento.

Questo spettacolo si può trovare all'interno di rassegne musicali e vedere in spazi non tradizionalmente pensati per il teatro, come l'auditorium di un conservatorio. Del resto una delle tentazioni che ha generato questo lavoro è proprio quella dell'esplorazione della levità, propria alla musica, insieme a quella parola dialogante nei toni alleggeriti del comico, e delle possibili interferenze di senso tra queste due lingue. In scena quattro musicisti che con ingombranti strumenti creano una sorta di fondata disordinato e «agente». Verso il proscenio solo due sedie, distanti, dalle quali gli attori inventano situazioni, si lanciano a ritmo serrato e ben calibrato frasi spuntate, scherzi al limite della sensatezza come fossero, anch'essi, strumenti musicali diretti da un maestro della partitura del significato. La scrittura lieve di Luigi Gozzi, contrappuntata, accompagnata o interrotta dagli interventi musicali, crea così un malinconico ma divertito diario di coppia, nei sedici brevi quadri che costituiscono lo spettacolo, come una serie di pagine di appunti di momenti vissuti in due. Nella stessa misura in cui uno spartito non si può dire abbia volto o sesso, così queste parole non hanno corpo, sono intercambiabili, prendono corpo e volto nell'attimo in cui gli attori le pronunciano, e poi svaniscono. Note di senso, volatili, che fanno protagonista ciò che di impalpabile o surreale insceniamo ogni giorno. *C.G.*

Quando Frankenstein usa un cervello sbagliato

DOKTOR FRANKENSTEIN, di Giampiero Alloisio e Geppy Gleijeses (buona stoffa e buon taglio). Regia (accurata e autoironica) di Armando Pugliese. Scene (bella intersezione di interni ed esterni) e costumi (indovinati e gustosi) di Silvia Polidori. Luci (adoperare a dovere) di Emidio Benazzi. Musiche (originali e suonate dal vivo con il solito difetto di soffocare le voci) di Ivano Fossati, Giorgio Gaber, Giampiero Alloisio ed Eugenio Finardi. Con Geppy Gleijeses (comicità aristocratica), Francesco De Rosa (sommamente ridicolo), Regina Bianchi (intensa anche come fantecca), Fulvio Falzarano (un mostro riuscito), Luciana Turina (prorompente virago che sa cantare), Cetty Sommella (molto stile) ed Annalisa Cucchiara (perfetta quando non gorgheggia). Prod. Gitiessè Spettacoli.

A RIFREDI SAVELLI LEGGE GIAN BURRASCA



Se la piccola peste di Vamba diverte anche i nuovi giovani

UGO RONFANI

GIAN BURRASCA, OVVERO UN MONELLO IN CASA STOPPANI, di Angelo Savelli. Regia (ritmo indiolato) di Angelo Savelli. Scene (stile Belle Époque) di Tobia Ercolino. Costumi di Massimo Poli. Musiche (gustose rielaborazioni d'epoca). Con (cast estroverso e affiatato) Marco Natalucci, Barbara Enrichi, Lucia Socci, Ilaria Daddi, Patrizia Corti, Giuliana Colzi, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Massimo Salvianti, Gianni Cannavacciuolo e Luciana De Falco. Coprod. Arca Azzurra e Pupi e Fresedde.

Prima del Sessantotto, quando lo slogan dei figli del boom economico fu «Vogliamo tutto e subito», il grido di rivolta dei loro futuri padri era stato «Viva la pappa col pomodoro». Era il grido di Gian Burrasca, la piccola peste schizzata fuori nel '20 dalla penna toscana del giornalista Luigi Bertelli, alias Vamba.

Oggi l'Italia dei ragazzi pullula ancora, io credo, di potenziali estimatori di Gian Burrasca. Tanto che un editore si è deciso a ristampare l'introvabile *Giornalino* della mitica edizione Giunti. Ottima idea anche quella di Angelo Savelli - un po' Gian Burrasca a sua volta del nuovo teatro - di ricavarne uno spettacolo (anzi due: una versione per adulti, una versione per ragazzi che sarà pronta a Natale) dal *Giornalino* di Vamba.

I tre atti di *Gian Burrasca*, ovvero un monello in casa Stoppani sono tutto uno spasso, riscalda il cuore e mettono in moto i muscoli facciali, riconciliano le generazioni e mostrano come fare del teatro popolare con esauriti al botteghino.

Tanto che un editore si è deciso a ristampare l'introvabile *Giornalino* della mitica edizione Giunti. Ottima idea anche quella di Angelo Savelli - un po' Gian Burrasca a sua volta del nuovo teatro - di ricavarne uno spettacolo (anzi due: una versione per adulti, una versione per ragazzi che sarà pronta a Natale) dal *Giornalino* di Vamba.

Lo spettacolo è in una scena Belle Époque di Tobia Ercolino ma scavalca il naturalismo piccino del libro; ha guizzi di surrealismo giocondo alla Palazzeschi; richiama il salutare irrispetto degli spettacoli di Paolo Poli (per la schietta toscana della compagnia, e perché nel disegnare il suo indiolato Gian Burrasca il bravissimo Marco Natalucci a Poli guarda con un occhio). E si butta sul versante del musical, con siparietti napoletani da café chantant animati dagli ormai celebri Gianni Cannavacciuolo e Luciana De Falco, e con sedici canzoni d'epoca nelle rielaborazioni di Marco Baraldi, da *Il bruno bersagliere* a *Sotto l'ombrellino*, da *Tramway n. 3* a *Cinematografi-cinematografi*. Perché Savelli si diverte ad imprimere un ritmo da cinema muto, chiedendo agli estroversi, affiatati attori dell'Arca Azzurra (li cito con piacere: oltre al Natalucci, Massimo Salvianti, Patrizia Corti, Andrea Costagli, Dimitri Frosali, Ilaria Daddi, Lucia Socci, Barbara Enrichi, Giuliana Colzi) di recitare à la diable e di cantare parodiando.

Alla fine, punito, Gian Burrasca finisce in collegio: gli adulti intonano la canzone del Balilla e lui, con la sua valigia, un couplet alla Kurt Weil nel quale - moralità - la nascita del fascismo coincide con la morte dell'infanzia. □

Un nipotino del dottor Frankenstein, pur non bruciando dell'insana passione del nonno, ne ripete l'esperimento inculcando il soffio vitale ad una massa inerte e gigantesca in cui ha inserito per errore il cervello di un cretino. Per rimediare e per consentire al mostro le gioie del cuore e della mente, montando e smontando, fra una demenzialità e l'altra, finisce con l'assegnargli la propria funzionante massa cerebrale insieme alla languida, semprevergine fidanzata. Infarcita di amenità e di giulive stravaganze, questa farsa in musica raccoglie gli spifferi delle suggestioni storiche del genere per comporsi in un quadretto gotico-nostrano. Ne risulta un'allegria,

intelligente cavolata, dove dialoghi e situazioni si susseguono, dispensando a chi le accoglie corroboranti insensatezze. Il ritmo, scandito a suon di schiaffi in un prologo che lascia di stucco, è rapido, ma non trafelato. La comicità ha un suo aplomb e resiste egregiamente all'enfasi grottesca che facilmente potrebbe dilatarsi in un simile recinto di ritardati mentali. Nervoso e vivace, Gleijeses è l'eccellente capofila di un gruppo di bravi attori. Con irresistibili accenti di epicità e di eroismo, di flemmatica sensualità e di distratto cinismo, lievita sopra la banalità di un genere ritratto e cesella per benino uno spettacolo divertente. *Mirella Caveggia*



Nella tragedia spagnola di Kyd la vendetta sostituisce la giustizia

CLAUDIA CANNELLA

LA TRAGEDIA SPAGNOLA (1592), di Thomas Kyd. Traduzione (scorrevole) di Enrico Groppali. Regia (esperimento) di Cristina Pezzoli. Scene e costumi (suggestivi ed essenziali) di Giacomo Andrico, Bruna Calvaresi, Claudia Calvaresi, Bruno De Franceschi, Francesco Ghisu, Franco Visioli. Luci (poco incisive) di Claudio Coloretto. Con (risultati diseguali) Emanuele Vezzoli, Giuseppe Battiston, Sara Bertelà, Carla Manzon, Graziano Piazza, Maria Ariis, Gabriele Parrillo, Stefania Stefanin, Sonia Bergamasco, Nicola Pannelli, Mauro Malinverno, Massimiliano Spezziani, Paolo Musio, Bruna Rossi, Francesco Migliaccio, Marta Salaroli, Sergio Albelli. Prod. Teatro Festival Parma con la collaborazione del Crt di Milano.

Tragedia dell'ingiustizia subita e della giustizia ottenuta attraverso la vendetta, fuori dai confini della legge, in un circolo chiuso di annientamento che non prevede speranza né redenzione. La vittima è proprio il massimo rappresentante e garante della giustizia, il maresciallo Hieronimo, al quale viene ammazzato il figlio Orazio, colpevole di amare, riamato, Bellimperia, nipote del re di Spagna, destinata in sposa al principe del Portogallo Balthazar a suggellare la pace e l'unione tra i due Paesi. Venuto a sapere che i responsabili dell'assassinio sono proprio Balthazar e Lorenzo, fratello di Bellimperia, Hieronimo decide di eliminarli durante uno spettacolo in cui la finzione diviene realtà davanti agli occhi, prima ignari e poi sgomenti, della corte. Un testo impervio affrontato con coraggio (e per fortuna che qualcuno ce l'ha ancora) da un gruppo di giovani che a tratti ottengono risultati da Invincibile Armada e a tratti sembrano invece l'Armata Brancaleone sotto la guida di una regista, Cristina Pezzoli, che non sempre riesce a sfruttare al meglio le potenzialità del testo e del materiale umano a sua disposizione. È vero che viene proposto – almeno sulla carta – come uno studio, ma la scelta di affrontare integralmente il testo ne fa uno spettacolo vero e proprio che soffre di un andamento disomogeneo. Così, accanto a soluzioni felici e di grande emozione (l'uccisione di Orazio, l'impiccagione di Pedringano, il suicidio di Isabella) altre risultano poco approfondite (la carneficina finale) o discutibili (la dialettalità, toccante ma slegata dal contesto generale, di Bruna Rossi-Isabella; la trasformazione al femminile di parti originariamente maschili). E lo stesso si può dire per le prove degli attori, tra i quali colpiscono Graziano Piazza (Lorenzo, successivamente interpretato da Mauro Malinverno) per il solido mestiere e la ricchezza di sfumature; Massimiliano Spezziani (a sere alterne sostituito da Paolo Musio) per la sensibilità con cui riesce a sovrapporre crudeltà e sarcasmo alla dolorosa follia di Hieronimo; Maria Ariis intensa e struggente Bellimperia; e Francesco Migliaccio per l'azzeccata caratterizzazione di Pedringano. Mentre Sara Bertelà (regina di Spagna, poi sostituita da Giovanna Bozzolo) e Sonia Bergamasco (ambasciatrice del Portogallo), sacrificate in ruoli di scarso sviluppo drammatico, risultano meno efficaci del solito; e Nicola Pannelli trasforma, un po' arbitrariamente, la volgare rozzezza di Balthazar in «simpatica» cialtroneria. Uno spettacolo comunque da vedere, perché raramente ad un gruppo di giovani di talento viene data la possibilità di crescere e di mostrare, pur tra luci e ombre, i frutti di un'esperienza laboratoriale affrontata con serietà ed intelligenza. □

Aggiungi un posto a tavola se c'è un amante in più

TREDICI A TAVOLA, di Marc Gilbert Sauvajon. Traduzione e adattamento di Nino Marino. Regia (impeccabile) di Marco Parodi. Scene (eleganza liberty) di Luigi Perego. Con Gastone Moschin (sottigliezza), Marzia Ubaldi (arguzia) ed Emanuela Moschin (scioltezza). Prod. Mario Chiochio e Fox & Gould.

Tra le conseguenze infauste di essere *Tredici a tavola*, come recita il titolo della commedia di Marc Gilbert Sauvajon, può esserci proprio quella di trasformare una festosa serata natalizia nella frenetica ricerca di una soluzione d'emergenza attraverso cui ridurre o aumentare il numero dei commensali. Come accade in casa Villardier, dove la giovane e spumeggiante Madeleine, spinta da una superstizione incrollabile, testardamente si ostina ad escogitare sempre nuovi tentativi da opporre al pericolo di quel numero foriero di terribili disgrazie. Che in effetti incombono sul marito di lei con l'inatteso arrivo di una focosa e vendicativa amante, venuta ad eseguire la sentenza di morte emessa contro di lui dal Consiglio della rivoluzione di un fantomatico Paese sudamericano in seguito alla sua indecorosa defezione del ruolo, del resto assolutamente fortuito, di eroe nazionale, e da quello, troppo pericoloso, di Presidente. Com'è ovvio, tutto si conclude felicemente e addirittura con un rinnovato interesse della scintillante Madeleine per l'insospettato temperamento avventuroso del marito.

Personaggi e battute si susseguono vertiginosamente, conquistando lo spettatore d'oggi, grazie all'equilibrio perfetto della commedia che l'attuale allestimento, diretto da Marco Parodi, riconduce ai parigini anni '30, ripresi infatti nei costumi e nella bella scenografia liberty disegnata da Luigi Perego. Agli attori tutti il merito di riuscire a valorizzare ogni battuta, restituendo i ritmi veloci della commedia, scritta nel 1953, con la sorridente levità di certi film dell'epoca, a cui dichiaratamente guarda la regia. Particolarmente ricca di sfumature è l'interpretazione di Gastone Moschin, che sembra addentrarsi con discrezione



felpata nella cesellata comicità del suo Villardier. Accanto a lui Marzia Ubaldi rende con sapiente arguzia il vibrare infuocato d'amore e di vendetta della sua pasionaria. Mentre Emanuela Moschin indossa con simpatica verve lo scintillio di una svaporata ochetta. Antonella Melilli

Bramieri e Jannuzzo contro la Fabbrica del Supernulla

SE UN BEL GIORNO ALL'IMPROVVISO..., di Jaja Fiastrì ed Enrico Vaime. Regia (professionalità) di Pietro Garinei. Scene (luminose) di Uberto Bertacca. Costumi di Angelo Pericot. Musiche di Berto Pisano. Con (verve e affiatamento) Gino Bramieri, Gianfranco Jannuzzo e Marisa Merlini. Prod. Music 2, Roma.

Che sta succedendo? Piove sul bagnato, e a mollo sono i pubblicitari. Dopo la filippica di Beppe Grillo contro gli spot, per fare buona misura si mette anche Gino Bramieri, scatenato contro una tv che dà consigli sulla placca dentaria mentre a Sarajevo la gente non ha nulla da mettere sotto i denti, fa girare le pale del Mulino Bianco per dare l'immagine improbabile di un'Italietta felice, erotizza la giornata delle casalinghe con telefonate tipo «Mamma, ho un amico: è Svelto» e incrementa il fatturato Sip coi sospiri della sedicenne civettuola che chiede prima all'uno e poi all'altro «Mi ami? Ma quanto mi ami?».

Il nuovo spettacolo del Bramierone, *Se un bel giorno all'improvviso...* comincia con un bel pacco di banconote da centomila, valore un miliardo, che piove dalla finestra nella casa dell'integerrimo Amedeo Ceccarelli, perito al Consorzio agrario, coniugato con l'esuberante Rita, ex soubrette fondamentalmente bravadonna ma dalla coscienza un po' elastica. Ecco sconvolta la quiete serotina dei coniugi Ceccarelli nella loro villetta fuori Roma. Verificato il contenuto del pacco comincia la ridda delle supposizioni: il malloppo di rapinatori in fuga? Il frutto di tangenti dirottato per sviare le indagini? Un tentativo di corruzione, visto che il nostro perito ha avuto a che fare con un pastore sardo deciso a installarsi su terreni demaniali?

L'ultima ipotesi è improbabile, avendo il Ceccarelli il vizio dell'onestà; ma tanto basta perché il mistero dei soldi piovuti dal cielo turbi il sonno della coppia e sommuova nella Rita desideri sopiti, la pelliccia di visone o vacanze di sogno a Saint-Tropez o a San Remo.

Intanto son cominciate strane visite: un petulante tecnico della società dei telefoni molto attento alle installazioni elettroniche; un avvocato del profondo Sud che sembra il ritratto della camorra; il perentorio pastore sardo indiziato come mittente del pacco delle banconote; un venditore a domicilio di cosmetici e un architetto gay. Scopriremo poi - grazie all'irruzione in scena di una unità televisiva mobile - che sotto i travestimenti degli eccentrici personaggi si cela un giornalista disinvolto che, col trucco della candid camera, vuole mandare in onda una diretta sulle reazioni di un poverocristo davanti a un miliardo in banconote (ovviamente false). E se il perito Ceccarelli ha la stazza, il sorriso, la comunicativa lombarda e l'aforismo pronto del Bramierone, se la sora Rita ha la matura avvenenza e i rapinosi toni bassi di Marisa Merlini, il giornalista e le figure di contorno escon tutti dalla verve recitativa di Gianfranco Jannuzzo, per il quinto anno in ditta con papà Bramieri.

Succede però che il Ceccarelli, mica scemo, scopre il trucco; e nel finale con la diretta si vendica piegando il giornalista-conduttore, con una pistola scarica, a stare al suo gioco, raccontando alcune delle sue barzellette vecchio stile e con una tirata sulle tangenti. Poi demolisce mezzo palinsesto Rai, dal *Chi l'ha visto?* della Raffai a *Beautiful*. Ma sono gli spot che scatenano gli allegri furori del Gino-Ceccarelli. La commediola - firmata da Jaja Fiastrì ed Enrico Vaime e condotta con mano esperta da Pietro Garinei in una luminosa scenografia di Uberto Bertacca - trova così una sua forza dissacratrice. Ugo Ronfani

ORSINI E LA SPERLÌ REGISTA PATRONI GRIFFI



Sul lettino di Italo Svevo le ossessioni di un marito infelice

UN MARITO (1903), di Italo Svevo (1861-1928). Adattamento e regia (molto apprezzabili) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (strutture mobili stile déco in bianco e nero) e costumi (raffinati) di Aldo Terlizzi. Con Umberto Orsini (interpretazione tormentata), Valentina Sperli (soavità muliebre) e - cast di classe - Toni Bertorelli, Pietro Montandon, Kaspar Capparoni, Anita Bartolucci, Lucilla Lupaioli e Silvia Nati. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Nel 1903 Pirandello lavora al *Fu Mattia Pascal* e non pensa ancora al teatro. Lo stesso anno, in piena Belle Époque, Svevo scrive *Un marito* anticipando - possiamo dire - Pirandello e Freud, e precedendo di oltre mezzo secolo Pinter. La commedia - uno dei tredici copioni che Svevo si tenne nel cassetto, perché era un isolato che vendeva vernici per la nautica a Trieste - è un capolavoro, ma ci vollero ottant'anni prima che Trieri e la Lojodice la portassero al successo. Un capolavoro nonostante che - vecchia storia - anche qui la forma risulti, come nel resto dell'opera sveviana, inferiore al contenuto. Una volta di più Svevo - come disse Montale, suo scopritore, con Joyce e Cremieux - con il suo stile antiquato rapisce e trasporta verso il nuovo. Incontestabile l'affermazione di Patroni Griffi, regista assai partecipe di questa edizione e, come adattatore, attento a togliere certe mufte del tempo, situando la commedia oltre un residuo naturalismo, in uno spazio metafisico ben disegnato dal bellissimo, nella sua algida funzionalità, dispositivo scenico di Terlizzi: «Con *Un marito* precipitiamo nel crogiuolo della neonata psicanalisi, incontriamo i personaggi del teatro a venire, siamo già nella rivoluzione culturale del Novecento».

L'avvocato Federico Arcetri - che dieci anni prima aveva ucciso la moglie adultera, era stato assolto dalla società e non aveva provato apparentemente rimorsi - è chiamato a difendere un uxoricida. Ma Arcetri - che ha sposato la dolce, luminosa Bice, sorella di un medico, il professor Reali - vive nell'ossessione segreta di essere «assolto» anche dalla madre della moglie uccisa, la signora Arianna Pareti. Questa, quasi volendo così assolvere la figlia, porta all'ex genero le prove che anche la virtuosa Bice lo tradisce. Due lettere di un flirt, di un adulterio non consumato fra Bice e Paolo, un amico di famiglia; ma bastano per scatenare un inferno coniugale e nell'Arcetri, l'ossessione del passato che si ripete. La coppia uscirà da questa lotta con le tenebre tramortite, rassegnata a vivere in una malinconica incomprendenza. «Io so - dice Arcetri - che tu volevi tradirmi; so anche che, non per tua virtù, tu non m'hai tradito». Il passato si sovrappone su un futuro grigio, l'ombra della prima moglie cala su Bice.

La ricchezza dei temi interiori, non riassumibili nel breve racconto del plot, è benissimo evidenziata dal regista-adattatore. E dagli interpreti, fra i quali vorrei subito citarne due che mi son parsi esemplarmente «sveviani»: Pietro Montandon, nel ruolo del collaboratore fedele e maltrattato dell'Arcetri, toccante nel suo tentativo di rimetter pace, e Toni Bertorelli, il fratello di Bice. Umberto Orsini disegna «en noir» il personaggio del marito, lo esprime nelle zone di una solitudine brucia, inquieta, risentita, fra il peso dell'uxoricidio commesso e la ricerca impossibile di una pace interiore. È un uomo che lotta contro fantasmi e ossessioni, un ecorcé che per difendersi usa il sarcasmo. Un'altra sua grande interpretazione: ma consiglieri di interiorizzare con mezzitoni certi scatti ch'egli invece risolve recitando con frantumata, ronconiana esasperazione. La Sperli cesella una radiosa Bice in una vaporosa toilette biancorosa e ha i due volti della giovinezza e della maturità interiore. Ugo Ronfani

BRANCIAROLI NELL'ISPETTORE DI GOGOL

L'antica storia di Tangentopoli
nella Russia del tempo degli zar

UGO RONFANI

L'ISPETTORE GENERALE (1836), di Nicolaj Gogol. Traduzione e adattamento (attualizzazione) di Luca Doninelli e Cristina Moroni. Regia (vaudeville satirico) di Franco Branciaroli con Marco Sciacaluga. Scene e costumi (convenzionali, policromi) di Aldo Buti. Con Branciaroli (il Sindaco), Valerio Binasco (presunto Revisore), Franco Olivero, Roberto Alinghieri, Giorgio Giorgi, Tatiana Winteler, Anna Stante, Claudio Soldà, Lorenzo Fontana, Claudio Marconi, Roberto Scappin e altri 7 attori, tutti affiatati. Prod. Gli Incamminati, Milano.

Il Revisor che i corrotti amministratori di una cittadina della Russia zarista temono come la peste è Di Pietro (burgo). Comincia così, con un calembour, il gioco al massacro su Tangentopoli voluto da Branciaroli per questa riedizione del capolavoro di Gogol da lui già interpretato nel '78. Molti gli ammiccanti riferimenti all'attualità: c'è un Pio Albergo dove si traffica sulle forniture e i vecchietti «guariscono come mosche»; il gioco delle bustarelle è reso in crescendo con livida, surreale comicità; l'intreccio fra inganno, complicità e brama di potere ritrae a punta-secca prototipi del malcostume nei quali è agevole rintracciare gli inquisiti eccellenti delle nostre cronache. Ma alla fine, nelle vesti del Sindaco beffato, Branciaroli scavalca il moralismo sospetto e manicheo oggi di moda (il buon popolo onesto da una parte, dall'altra i corrotti da mettere alla gogna) e lanciando un urlo ch'è un'invettiva - «Non ridete, sciocchi! State ridendo di ciascuno di voi!» - sottolinea che il marcio è in tutto e tutti, non soltanto negli «altri» che hanno il potere. A questo punto la commedia, ch'era stata tenuta sui ritmi di un vaudeville nero, con personaggi ritagliati sulle caricature di Daumier, esplose nell'annuncio terribile che «la terra trema sotto i piedi», che il Revisore vero finalmente in arrivo è qualcosa di più di un giudice, è il Giudice, è il Godot che sovrasta tutti, ma proprio tutti, come individuale, disattesa, coscienza.

Il giovane travet di Pietroburgo Chlestakov indotto a farsi passare per il Revisore, che s'arricchisce sulla paura dei notabili e scappa dopo aver corteggiato la sindachessa (Tatiana Winteler, comicamente petulante) ed essersi fidanzato con la figlia (Anna Stante, irresistibile oca giuliva), è reso efficacemente sul registro del bellimbusto contabile da Valerio Binasco. Branciaroli - calvo, con mustacchi, in divisa blu ammiraglio, toni di testa e di gola per gridare il comando o la paura - non fa rimpiangere il pur bravo Buazzelli della edizione di Strehler del '53. Come regista muove lestamente le sue «marionette»: dovrei ricordarli tutti, gli attori, per il gustoso rilievo delle caratterizzazioni: citerò il Giorgi, farfugliante provveditore agli studi, l'Olivero, giudice alla Curtò, l'Alinghieri, un Mario Chiesa barbuto, il Marconi, infido ufficiale postale, e il Soldà e il Fontana, possidenti impiccioni. Gran festa di applausi alla fine. □

Dal cavallo di Luzzati
escono attori in festa

IL MIO REGNO PER UN CAVALLO, scritto e diretto (con divertimento) da Tonino Conte. Scene (allegre) di Emanuele Luzzati. Costumi (tanti stili) di Bruno Cereseto. Con (bravi) Roberta Aloisio, Consuelo Barilari, Antonio Bazza, Anna Maria Bianchi, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Pietro Fabbri, Rita Falcone, Dario Manera, Carla Peirolero, Veronica Rocca e Myria Selva. Prod. Teatro della Tosse, Genova.

È uno spettacolo d'occasione creato per una compagnia di attori che dovevano presenziare, tutti nella stessa misura, ad un evento importante: l'inaugurazione di una sala teatrale intitolata ad Aldo Trionfo, la terza del complesso di Sant'Agostino. Tonino Conte ha scritto un copione adatto all'evento. Più un happening che non un testo drammaturgico complesso; più un inventario di personaggi fatto sul filo della memoria che non un'invenzione; più compendio a riassunto di tanti anni di teatro che non commedia frutto di nuove ispirazioni. Ma gli attori lo seguono, bravi e abituati a questo genere disordinato e giocoso. I personaggi sono di due tipi: ci sono quelli a dignità letteraria e quelli anonimi. I primi sono ridotti a figurine senza spessore, pure citazioni di modelli letti in chiave ironica: la brechtiana Jenny dei Pirati, Mirandolina, Ruzante, Pinocchio, Riccardo III, Padre e Madre Ubu, Amleto, Cassandra, Ofelia e un inedito Godot che compare lì dove non lo aspetta nessuno. Gli altri sono più sorprendenti, più vivi, introducono momenti di spettacolo originali: il suggeritore (Cereseto) ospita il pubblico sul palco mentre gli attori si siedono in platea e li invita a recitare la *Cavalleria rusticana*, il fantasma del palcoscenico (Anna Maria Bianchi) sorveglia da lontano, la signora in tailleur (Myria Selva) rappresenta i burocrati comunali che volevano impedire l'apertura della nuova sala. Così la cronaca entra in scena e Conte si gusta la vendetta prendendosi coi suoi mezzi una piccola rivincita. I costumi di Cereseto e le scene di Luzzati hanno una parte importante nella riuscita dello spettacolo. Alla fine scende dall'alto un enorme cavallo variopinto da cui escono gli attori per incominciare, ognuno con il suo cavallino in miniatura, un carosello suggestivo sulla nota del felliniano *Otto e mezzo*. Non sarà gran teatro, ma una grande festa sì. *Elia Quattrini*

È giovane e bello
il Faust di Pitoiset

FAUST, di Wolfgang Goethe. Traduzione (dell'*Urfaust*) di Roger Pillardin. Regia (dinamica, piena di sorprese) di Dominique Pitoiset. Scenografia (essenziale) di Laurent Peduzzi. Costumi (curiosi) di Katrin Michel. Musica (appropriata) di André Litoff. Con Jean-François Sivadier, Hervé Pierre, Nadia Fabrizio, Chantal Neuwirth e Yves Pavier (eccellenti). Prod. Compagnia Pitoiset, Digione. In francese.

Faust non è più il vecchietto incartapecorito ma ancora con tante voglie e assetato di potere. È un giovanotto ben in carne che potrebbe aver letto se non Marcuse, certo Althusser. Un giovanotto la cui inquietudine lo porta a sperimentare scelte piene d'azzardo, capace di arrivare all'autodistruzione ma compiendo le sue azioni come se fossero un gioco. È il Faust che sta al centro dello spettacolo affascinante che Dominique Pitoiset ha tratto dall'*Urfaust* di Goethe cioè la prima e nobile stesura, anche se incompiuta, del celebre capolavoro. Affascinante perché costruito con

intelligenza e fantasia. Nelle meno di due ore di spettacolo percorse da un'atmosfera ironica e pungente, tutto appare fresco e dinamico.

Il trentacinquenne Dominique Pitoiset, regista francese cresciuto alla scuola di Jean-Pierre Vincent ma con frequentazioni alla corte di Ronconi (nel curriculum anche un riuscito *Timone d'Atene* e nel futuro una produzione tra la sua bella compagnia e il Crt di Milano, un altro classico individuato ne *La dispute* di Marivaux) scardina collaudate regole teatrali senza che lo splendore e la forza della parola di Goethe ne soffra. Un piano inclinato, quasi un grande scivolo per bambini e una chiara parte di fondo appena forata da una enigmatica porticina, è lo spazio esemplare per dare vita alla parabola faustiana. Una parabola giocata per segni semplici e ambigui nello stesso tempo, dove gli oggetti scenici acquisiscono una loro allusività. È una parabola in cui Margherita può essere vista, ridotta a una bambina con tanto di capelli rossi e trecchine, come un tenero personaggio da fumetti. E da fumetto può essere considerato (ma non più di tanto), quel Mefistofele grassoccio e dai capelli untati che si presenta allo spettatore con tanto di zainetto sulle spalle. Intrigante la recitazione di un quintetto di attori che si superano in bravura. *Domenico Rigotti*

Il Macbeth di Santagata irrisolto come Amleto

SONNORUBATO, di Alfonso Santagata. Regia (inconfondibile) di Alfonso Santagata. Con Alfonso Santagata (personalissimo), Annig Raimondi (qualche forzatura), Ignazio Paces (servo di scena). Prod. Compagnia Katzenmacher.

Ispirato al *Macbeth* di William Shakespeare è l'ultimo spettacolo di Alfonso Santagata, questa volta senza l'abituale compagno di lavoro, Claudio Morganti. Il testo di partenza viene utilizzato come «pretesto» da «tradire con un atto d'amore», in una rilettura viscerale e personalissima che lo smembra, mettendone a fuoco i nodi più violenti (la paura, la colpa, la violenza, l'ossessione del potere) con cruda e, a volte, ironica essenzialità. Su un palcoscenico cosparso di coltelli, correlativi oggettivi di una violenza trattenuta, risolta in gesti ripetitivi e poi messa in atto per mano di un terzo, muto servitore e testimone dei due sovrani, si dispiega questa drammaturgia rapsodica e notturna. Peccato che accanto alla personalissima interpretazione di Alfonso Santagata, alle prese con un *Macbeth* ai limiti dell'impotenza ad agire, Annig Raimondi non possieda uguale energia, imbrigliata in una cifra recitativa che sa un po' troppo di «avanguardia». Questa disomogeneità rischia di compromettere una drammaturgia soprattutto d'attore, che in altri lavori di Santagata fa vibrare di tensioni attori e pubblico. *Laura Sicignano*



PINO MICOL INTERPRETE E REGISTA



È condannato al Paradiso il Don Giovanni di Brancati

ANTONELLA MELILLI

DON GIOVANNI INVOLONTARIO, di Vitaliano Brancati. Regia (accentuazione grottesca) di Pino Micol. Scene e costumi (funzionali) di Alberto Verso. Musiche (sottolineatura enfatica) di Paolo Gatti e Alfonso Zenga. Con Pino Micol (matura solidità), Stefano Onofri (gradualmente convincente), Stefano Lescovelli, Alessandra Costanzo (interpretazione accurata), Chiara Noschese, Tiziana Bagatella, Barbara Gallo e Daniele Pecci. Prod. Teatro Eliseo, Roma.

Non poteva non scontrarsi con l'esaltata virilità fascista, che infatti ne bloccò la rappresentazione alla quinta replica nel 1943, il *Don Giovanni involontario* di Vitaliano Brancati. Su cui grava, come sul *Bell'Antonio* e *Paolo il caldo*, il respiro ossessivo di una terra infuocata dalle vene dell'Etna che all'infiammarsi per le donne affida la reputazione e perfino l'onore del maschio siciliano. Assente da sedici anni dalle tavole del palcoscenico, il testo viene oggi riproposto da Pino Micol con un allestimento da lui prodotto, diretto e interpretato. Dove tutto, dalla scenografia scura di Alberto Verso, che l'ironica essenzialità di un balcone o un letto trasforma in ambienti diversi, alla sottolineatura enfatica delle musiche firmate da Paolo Gatti e Alfonso Zenga, converge verso una decisa accentuazione grottesca. Finendo per avvolgere in una sorta di riduttività monocorde e perfino un po' lugubre, il percorso di seduttore, sospeso tra noia e dovere, del protagonista. Sulla cui testa s'incrociano la soffocante sollecitudine della madre, che del suo Francuccio orgogliosamente ricorda un'antica vocazione di monachetto, e l'indignazione del padre che ribolle davanti a quel figlio venticinquenne, indolente e restio a un ruolo di conquistatore a cui lo destina la sua stessa conclamata bellezza. Con cui stride un po', a dire il vero, la stazza robusta di un non più giovanissimo Micol. Il quale appare infatti assai più credibile nei panni di un uomo d'età matura che, incontrato per la prima volta il vero amore nella giovanissima Claretta, lo distrugge fra dubbi e gelosie assillanti. Per ritrovarsi, alla fine di un immaginario processo, consegnato da una rosea diavolessa e dall'angelo custode al paradiso e all'oppressivo affetto materno nel nome di una sofferenza inflitta soprattutto a se stesso. Imbrigliata dalla scelta registica appare l'interpretazione degli attori, impegnati spesso in più ruoli. Tra cui si nota la calibrata naturalezza di Alessandra Costanzo, che è la madre e una cameriera. E ancora una cameriera è Chiara Noschese, che indossa con aerea luminosità anche i panni di Claretta. A Stefano Lescovelli invece il compito di dar voce a uno zio grasso e pigolante e a un padre forse un po' troppo stentoreo. Mentre Stefano Onofri, superata qualche difficoltà iniziale, riesce a rendere con toccante levità l'umiliata malinconia di un uomo la cui consapevolezza fa da silenzioso contrappeso alla carriera dongiovannasca del protagonista. A cui Pino Micol presta la maschera sempre più stravolta e sgomenta di una vita grottescamente giocata attorno ai due poli, ipocriti e distorti, di una femminile virtù e di un virilissimo gallismo. □

A CATANIA UN GRANDE TURI FERRO

Se trionfi e miserie d'attore sono vissuti dal servo di scena

SERVO DI SCENA, di Ron Harwood. Traduzione (efficace) di Masolino D'Amico. Regia (svelta e colorita) di Guglielmo Ferro. Scene (retroteatro all'antica) di Stefano Pace. Costumi (grande trovarobato) di Elena Mannini. Con Turi Ferro e Piero Sammataro (grandi) e con (bravi) Ida Carrara, Dorotea Aslanidis, Stefania Graziosi, Mimmo Salvo, Angelo Tosto, Davide Cocco, Nicola Liotta, Antonio Torrisi, Salvatore Valentino. Prod. Stabile di Catania.

Turi Ferro, splendido nella sua maturità di interprete, è un attore scespiriano un tempo rinomato ma che l'età ha condotto a una smemorata eccentrica vicina alla follia. Siamo nel '42, in piena guerra e sir Roland - questo il suo nome - recita il *Re Lear* per la 227ª volta, questa volta sotto le bombe degli aerei tedeschi. Lo recita come una sfida della civiltà english contro la barbarie hitleriana, e anche perché per lui il teatro (suggestivo l'impianto scenografico del Pace, col camerino del primattore e sul fondo, dopo un groviglio piranesiano di scale, porte e ringhiere, la scena aperta sulla platea invisibile) è tutto: casa, rifugio, prigione, chiesa.

Teatro nel teatro: prima di andare in scena sir Roland recita la propria agonia di attore, il grande naufragio del mattatore che non ricorda più la parte. Senonché il suo *dresser* (letteralmente «vestiarista», nella traduzione «servo di scena») lo spinge in palcoscenico. Soltanto dopo l'ultimo applauso il vecchio attore potrà abbandonarsi al sonno della morte, come Molière dopo il *Malato immaginario*. Lasciando alle loro solitudini la tagliente Milady (Ida Carrara, lucida e disincantata), la direttrice di scena Madge che l'aveva amato in silenzio (Dorotea Aslanidis, mesta e disillusa) e Irene, l'attricetta ambiziosa e senza scrupoli (Stefania Graziosi, molto accorta). Ma è Norman, il servo di scena (Piero Sammataro, degno di ogni elogio), il più crudelmente colpito da questa morte: dopo un lungo servizio, legato a quel despota della scena con il nevrotico, masochistico attaccamento di un omosessuale frustrato; egli resta smarrito nel labirinto della propria nullità, fantasma di un'inutile finzione nel teatro vuoto condannato a vagare nel mondo di una dolorosa finzione.

The dresser aveva trionfato nel West End londinese con Freddie Jones (protagonista in *E la nave va* di Fellini) e Tom Courtenay; era diventato un film da Oscar con lo stesso Courtenay; era stato nell'81 un successo in Italia con Santuccio e Orsini diretti da Lavia. Si poteva temere il déjà vu e invece no: il giovane regista Guglielmo Ferro, con l'intuito del figlio d'arte, ha ridato respiro al testo con svelti ritmi, insaporendo con trovate il gioco del teatro nel teatro e mescolando a uno stile inglese alla Shaw l'ombra di una malinconia cecchoviana.

In questo spettacolo senza tempi morti, con applaudite suggestioni sceniche (le ombre cinesi degli attori sul palcoscenico fittizio, la frenetica fabbricazione della tempesta fra le quinte), Turi Ferro, come sir Roland, tocca un altro vertice della sua carriera dopo la perfetta interpretazione del *Berretto a sonagli*. La lunga «stanislavskijana» scena in cui si trucca fra vaneggiamenti e impuntature è un piccolo capolavoro. Sammataro gli tiene testa in bravura, attento e impegnato com'è nel cesellare un Norman grottescamente eroico nella sua dedizione, capace di malcelati rancori e di orgogliosa protezione, alla fine smarrito. Un bellissimo successo. U.R.



Un allegro e ironico caos di alienazioni quotidiane

CAOS, di Claudio Intropido e Valeria Cavalli. Regia (oculata per stupire e divertire) di Claudio Intropido. Scenografia (piccoli praticabili a forma di scale, sedie metalliche e video) e coreografie (efficace ed originale teatrodanza) della compagnia. Con (tutti dinamici ed ironici) Antonella Cusimano, Andrea Ruberti, Susanna Baccari, Alessandro Larocca, Roberto Fossati e Walter Intropido. Prod. Quelli di Grock, Milano.

Può anche il più alienante gesto quotidiano riscattarsi dalla banalità e su un palcoscenico acquistare, per eccesso di ritmo e per una sagace ironia, un nuovo e spassoso senso? La risposta è affermativa se il quesito viene risolto da una affiatata e polifonica compagnia di teatrodanza. Coerentemente dall'inizio alla fine e senza soluzione di continuità si rappresentano i temi (il dolore, il riso, il pianto, il saluto, la competizione) di una giornata-simbolo all'insegna di una nevrotica e ripetitiva quotidianità. Quattro attori e due attrici, mostrati in diretta ma anche ripresi da una telecamera a circuito chiuso, ridicolizzano (il salire e scendere in modo ridondante e vertiginoso da piccoli praticabili, le urla caotiche e corali, le smorfie proteiformi, i passaggi ludici delle porte lignee) le convenzioni del nostro vivere contemporaneo. Sandro M. Gasparetti

Travolgente Mazzamauro tra il rosa e il nero

LA NOTTE DI NELLIE TOOLE, di Peter Keveson. Regia (accesa, inopportuna le inflessioni dialettali) di Giovanni Lombardo Radice. Scene (resa efficace) e costumi (vistosetti) di Alessandro Chiti. Musiche (buona selezione, come sempre con un volume in concorrenza con la parola) di Iacopo Fiastri e Paolo Vivaldi. Con Anna Mazzamauro (un fiume di lava), Lauro Versari, Riccardo Polizzi Carbonelli e Gianluca Ramazzotti (terzetto esemplare).

Toni neri e rosa in questa piacevole commedia d'autore americano, palestra ideale per Anna Mazzamauro che esercita la sua irruenza travolgente della parte di una ricca pubblicitaria con pochi scrupoli e molte nevrosi, che tormentata da un passato opprimente, imbastisce bizzarri psicodrammi per scioglierne i lacci. Regia e attori, a proprio agio, si confrontano con la commedia, sopprimendo quelle sfumature che forse il pubblico non chiede più. Ma l'atmosfera c'è, e densa, e la vicenda che ribolle senza posa, giunge al suo sorprendente epilogo tenendo ben desta l'attenzione per il ritmo che la sostiene e per l'interpretazione della Mazzamauro. Mirella Cavaglia

Coriolano in lotta tra morale e potere

CORIOLANO (1608), di William Shakespeare. Traduzione, adattamento e regia (epico-didattica) di Roberto Guicciardini. Scene e costumi (mescolanza di stili) di Lorenzo Ghiglia. Musiche (romanità da film storico) di Giuseppe Greco e Francesco Giunta. In un cast folto e impegnato, nei ruoli dei protagonisti Giulio Brogi (Coriolano), Renato De Carmine (Menenio Agrippa), Maria Teresa Rossini e Liliana Massari (madre e moglie di Coriolano), Paride Benassai, Giorgio Li Bassi, Irene Petruzzi, Luigi Maria Burrano, Franco Scaldati e Lombardo Fornara. Prod. Biondo di Palermo.

Lo Stabile triestino ha proposto, di Shakespeare, un capolavoro poco frequentato, il *Coriolano*. Lo spettacolo rappresenta un serio sforzo del Biondo di Palermo, il cui direttore Guicciardini, in veste di regista, ha inteso attualizzarne, non banalmente, la lettura. Alla luce della ben nota formula di Jan Kott, «Shakespeare nostro contemporaneo», e senza esitare a farne uno spettacolo epico-didattico sul tema del conflitto fra il sistema di valori dell'eroe e l'ambiguità dei comportamenti del potere. Molte componenti dello spettacolo - dall'impianto scenografico, nel quale elementi ar-

cheologici si mescolano a strutture trasformabili da moderna metropoli e a fondali da Eur, ai costumi, che alternano toghe e loriche a divise alla Baj e ad abbigliamenti proletari da Rivoluzione d'Ottobre - tendono a bella posta a scoraggiare un'interpretazione strettamente storica del dramma. La vicenda di Coriolano è sui libri di scuola. Patrizio altero, vincitore dei Volsci, eletto console ma non amato dalla plebe per i modi autoritari, Coriolano viene bandito da Roma e, per vendicarsi, si alleano coi nemici di ieri. Sta per occupare Roma manu militari, sordo ai consigli di Menenio Agrippa, ma cede al veto della fierissima madre Volumnia, e mentre cerca di rappacificare le parti viene ucciso. A differenza del *Giulio Cesare* e di *Antonio e Cleopatra*, il *Coriolano* è una tragedia nuda, monodrammatica, imperniata su un carattere definito fin dall'inizio e inscritta in un disegno unico: di qui la sua minore fortuna. Guicciardini, a parte l'attualizzazione (di superficie) con il pastiche di stili sopraccennato, accentua il contrasto di classe patriziato-plebe, e contrappone l'intransigenza di un destino tragico ai disordini violenti della politica. Molto convincente Giulio Brogi, che abbiamo ritrovato al meglio delle sue capacità di attore, nel renderci un Coriolano impetuosamente convinto di rappresentare la forza della legalità; sottilmente raziocinante il Menenio Agrippa del De Carmine, appassionate la madre della Rossini. Ugo Ronfani

L'utopia solitaria del carcerato anarchico

LA SPEDIZIONE SAN LAPO È FALLITA...?, di e con Piergiorgio Gallicani (ricerca interdisciplinare, intelligente, stimolante). Dal film *San Michele aveva un gallo* di Paolo e Vittorio Taviani. Video (curato, corretto) di Giovanni Martinelli. Regia di Piergiorgio Gallicani in collaborazione con Giulio Molnar e Elisa Cuppini (proposta ricca di pensiero). Prod. Teatro dello Spillo.

Nell'inseguirsi di cinema e teatro per temi e suggestioni, è il video, nello spettacolo di Piergiorgio Gallicani - ideatore e protagonista di *La spedizione San Lapo è fallita...?* - a creare una sorta di collegamento vivo, forte, attivo sulla scena: le parole diventano stimolo ed eco della memoria, le immagini ricordi divenuti quasi personali, che, nel monologo, si riflettono come a specchio dall'attore agli spettatori, che possono solo sentire le voci.

Frammenti di film di Paolo e Vittorio Taviani *San Michele aveva un gallo* scorrono sul piccolo schermo: Piergiorgio Gallicani rivive con grande tensione emotiva la storia di Giulio Manieri, anarchico internazionalista che riesce con accanimento, sofferza e vittoriosa tenacia a mantenere vivi per dieci anni, solo nella sua cella, interessi ed ideali, salvo poi suicidarsi, lasciandosi cadere nell'acqua della laguna veneta, quando, in un trasferimento, capisce che comunque la storia è andata avanti, e che lui, pur con tutte le sue energie, la sua tensione utopica, la sua immaginazione, non è riuscito a coglierne gli elementi reali di trasformazione.

Particolarmente efficaci alcuni passaggi: il percorso sul carro che porta Manieri alla fucilazione, lo smarrimento dello sguardo mentre si fa appello alla volontà, il pianto necessario nell'angolo della cella: tutto questo in uno spettacolo intelligente, denso di emozioni, che ha saputo meritare molti applausi. *Valeria Ottolenghi*

Se le paure dell'individuo sono come gusci di lumache

GUSCI, di Marco Cavicchioli e Mario Giorgi. Regia di Marco Cavicchioli e Mario Giorgi. Con (bravo) Marco Cavicchioli. Prod. Drama Teatri.

«Tecnico di lumache» è l'occupazione singolare e piuttosto inquietante di Marco Cavicchioli, che in questo «talk», come lui stesso preferisce definirlo, dimostra una competenza in fatto di chiole davvero invidiabile. Gli echi letterari in questo testo provengono da Celine e Dostoevskij con qualche ammiccamento a Bernhard, letture comuni di Giorgi e Cavicchioli (Cavicchioli ha



A ROMA TORNA L'AVANSPETTACOLO

Stentano a riaccendersi le luci del vecchio varietà

ANGELO PIZZUTO

TEATRO EXCELSIOR, di Vincenzo Cerami (lavoro di mera routine). Regia (anodina) di Maurizio Scaparro. Scene e costumi (*comme il faut*) di Roberto Francia. Musiche (gradevoli) di Antonio Sinagra. Coreografie (di maniera) di Toni Ventura. Con Massimo Ranieri (generoso ma vittima del surmenage). Prod. Teatro Eliseo, Roma.

SCANZONATISSIMO, di Dino e Gustavo Verde (satira in agrodolce). Regia (semplice coordinamento di entrate e uscite) di Dino Verde. Scene (povere ma belle) di Aldo De Lorenzo. Costumi (di repertorio) di Graziella Pera. Con Gino Rivieccio e Brigitta Boccoli (misurati, accattivanti). Prod. Teatro Nazionale, Roma, e Diana Org. Teatrali.

ARCOBALENO, di Gustavo Verde, Dino Verde e Lino Banfi (affiatati). Regia (che sorveglia senza volutamente apparire) di Antonio Calenda. Scene e costumi (fantasiosi) di Ambra Dannon. Con Lino Banfi (autobiografia di un mattacchione, dalla gavetta in poi), Angiolina Quintero, Gian e Dodo Gagliardi (comprimari di lusso). Prod. Teatro Sistina, Roma.

Si torna, periodicamente, ad evocare (o incoscientemente invocare?) il mondo dell'avanspettacolo, quasi fosse una sorta di età dell'innocenza, un paradiso perduto di fame atavica ed attori scalciamontagne, resi persino «eroici» dal continuo dileggio cui si esponevano quando affrontavano - in passerella - il pubblico ruspante delle prime file. Del resto, essendo l'avanspettacolo, come il melodramma, un genere di teatro tipicamente italiano, tuttora misturato dai colori della nostalgia, è difficile - nei suoi confronti - assumere le debite distanze, riflettere quanto dovuto sulla sua «ragion d'essere» nell'ambito di un'Italia provinciale e in orbace.

Eppure, già nei «sogni» che lo delineavano, nell'identikit dei suoi luoghi comuni (ballerette goffe, comici tristissimi, impresari in fuga con il magro incasso delle pomeridiane) erano insiti i sintomi di un cinismo, di una miserrima risata sul patibolo che raramente (Antonio Calenda con *Cinecittà*, Fellini e Lattuada con *Luci del varietà*, l'Alberto Sordi di *Polvere di stelle*) ha trovato un corrispettivo di ironia o ripensamento critico.

Ambizioni, questo ultime, che sembravano motivare l'abbinamento di due artisti intelligenti, quali Cerami e Scaparro, nella realizzazione di *Teatro Excelsior* sapidamente incorciato dalle musiche d'epoca eseguite dal vivo a cura del maestro Sinagra. Piacere che, purtroppo, tramonta sin dalle prime scaramucce, situate nel retrosceno di una compagnia allo stremo delle forze, nei tristi giorni (l'estate del '43) che vanno dalla fuga di Mussolini al baratro del governo Badoglio. Un po' eroe dumasio l'attore giovane di bell'aspetto torna dalla galera giusto in tempo per constatare la ferale verità che la di lui amante è in procinto di involarsi con il «malommo» di rimpiazzo. Su questo schema, vagamente eduardiano (*Napoli milionaria*) va ad innestarsi tutto un microcosmo di gags, divagazioni, variazioni sul tema che - nelle intenzioni - dovrebbero sostanziare l'esile ossatura di una situazione scenica adatta, tutt'al più, agli impeti di una sceneggiata. Con il risultato (ben diverso dal dignitoso *Varietà* realizzato, anni or sono, dallo stesso Scaparro all'Argentina di Roma) di depistare e sbilanciare l'azione drammatica dalla semplice parodia (o bozzetto) del passato alla ingenua evocazione di un «idillio» perduto. Ed ancora: la mistura di macchiette e di sketch a getto continuo, intersecate dalle ribalderie d'amore di Massimo Ranieri, lungi dal restituirci freschezza e quadretti d'epoca, finiscono per neutralizzarsi a vicenda ingenerando più di un equivoco sul (pretestuoso) rapporto fra finzione vera e finzione presunta, realtà in atto e convenzione teatrale, ammiccata alla platea nei modi della farsa e della «tragedia a vapore» (così come si sovrviene da un memorabile spettacolo dei fratelli Giuffrè).

Di sapori più schietti e debordanti si nutrono invece sia l'*Arcobaleno* di Gustavo e Dino Verde, sia la riedizione (riveduta e corretta) di quello *Scanzonatissimo* che, agli inizi degli anni Sessanta, costituì un esempio autoctono di «gran varietà» a basso costo e buon quoziente intellettuale. Prima cioè che, dal Sistina di Roma, iniziasse a dilagare la moda di una commedia musicale che potesse emulare la «casa madre» di Broadway, così come divulgata dal grande schermo tramite i vari Crosby, Astaire, Kelly. È in questo senso, almeno, che *Arcobaleno* e *Scanzonatissimo* esprimono la non irrisoria coerenza di spettacoli «a tutto tondo» e senza peculiari ambizioni filologiche. Infatti, vuoi che lo si gusti nella sgargiante serata d'onore di Lino Banfi, vuoi che ci si accontenti dei siparietti in economia di Gino Rivieccio e Brigitta Boccoli, il pianeta vagheggiato e sconosciuto dell'avanspettacolo torna ad oscurarsi dietro la cortina dei ricordi personali, della commozone comprensibile (quella di Banfi), di una oleografia che tutto assorbe e perdona. Senza nulla spiegare, o magicamente evocare, come al solo Fellini era dato in dono. □

lavorato per anni con Leo De Berardinis, Raul Ruiz e Cesare Ronconi), che a quattro mani hanno scritto e limato questo *Gusci*.

Il tecnico in questione, che nel difficile mondo del lavoro si è ritagliato uno spazio decoroso, illustra la sua conoscenza con abilità da conferenziere: all'inizio in maniera aggressiva, da timido; poi in maniera sempre più incalzante. Il racconto dell'uomo finisce per trascendere la dimensione personale e diventare la storia di solitudini mai colmate, di incapacità di comunicazione, di intime miserie. Il salto dai gusci (bella metafora) delle lumache al guscio-difesa dell'uomo, che lo protegge ma al tempo stesso lo opprime, è breve. Così, con una recitazione serrata e incalzante, Ca-

vicchioli ci porta per mano in case putride, in luoghi di solitudine (come in Bernhard), in metropoli immaginarie, dove l'individuo è prigioniero della solitudine e inquietudine che si autoprovo- ca. A tratti il guscio si rompe e l'uomo mostra il suo vero volto, entra in relazione con l'altro. Ma il senso finale è quello di un'estrema solitudine e di una sconfinata amarezza. Uno spettacolo schietto senza alcuna concessione, un lavoro di ricerca dalle premesse tragiche che si stemperano in ironia tagliente e che trascinano lo spettatore al riso (quando Cavicchioli si lascia andare a funambolismi verbali), ma soprattutto un'intelligente metafora della condizione umana con molti spunti di riflessione. *Claudia Pampinella*

LA RECENSIONE IN VERSI: PER MICAELA ESDRA

LE VOCI DI DENTRO DELLA GIOVANE ELSE

GILBERTO FINZI



Entra svolazza si siede si alza
ride sorride pensa alla vita si fa seria
dolcezza del cuore le affiorano
insieme a piccole curiose follie

la signorina Else – strano
come il suo nome
vuoto di forme gira bene
in suono e in figura –
si preoccupa del proprio «come»

così giovane, leggera, un po' sventata
parla tra sé, non felice, e con le ombre
della sua giornata, storie brevi e complici
dialoghi con ciniche o civili vanità – ognuno
dà, insegna, ma chiede, anche,
pretende – è una vita
tattile e sottile, un coro
a una sola voce, un pianoforte romantico
in una scena ai limiti

dell'assoluto naturale.

Si muove nel suo nulla
il delicato meccanismo Else
già assediata dalla malizia
o peggio dalla malvagità –
ma come dire l'ipocrita ferocia, la bestiale
soavità, l'egoismo putrefatto, il male essere
dei senza volto, di figure vane
la cui ombra freudiana si mischia, orrida, a quelle
cupe di proscenio –

Else-Micaela, mossa
dagli esatti fili di regia
cammina si contiene si rilascia
– come si conviene a una diciannovenne
bene educata di altro tempo –
pensa al bene
di mamma e papà e alla turpe faccia
che nuda la potrà osservare («Solo guardare» –
chiede il vecchiccio)
senza lo spirito-guida o lo schermo
di amore o di sesso.

E lei si sporge, obbediente,
sul nulla.

Vecchia, vecchia storia di radici spente,
di affronto e ignobilità,
di pieni e di vuoti fatti
come per caso –
se la vita non ci ha fatto vivere
meglio la bellezza dell'inesistenza. □

La recensione in versi di Gilberto Finzi riguarda questa volta *La Signorina Else* di Arthur Schnitzler, vista al *Filodrammatici di Milano*. In un periodo in cui dilagano i monologhi scenici, che sembrano favorire presunti mattatori e mattatrici del teatro mentre più precisamente rispondono a esigenze di stretta economia di crisi, la regia di Walter Paggiaro esalta un testo fortemente drammatico e insieme duttile, pieno di dolcezza e di tensione, misto di delicata grazia e di attenzione alla psicologia di una ragazza di diciannove anni alle prese con problemi più grandi di lei che la distruggeranno.

Micaela Esdra interpreta questa difficile parte entrando nel testo e portando in scena il movimento, l'azione e perfino il dialogo, passando di continuo dal registro psicologico individuale a quello comportamentistico e per così dire societario, così come richiede il ruolo. Da segnalare, al pianoforte, la giovane Ivana Nappini che ha interpretato dal vivo *Carnaval* op. 9 di Schumann. □

Nella foto: Micaela Esdra

Bradecki cambia Mrozek ma tutto resta com'è

IN ALTO MARE, di Sławomir Mrozek. Regia (con cambio di finale) di Tadeusz Bradecki. Con (non abbastanza inquietanti) Stefano Braschi, Franco Palmieri, Giampiero Pizzol e Sergio Cagnini. Prod. Teatro dell'Arca.

L'ultima battuta di *In alto mare* di Sławomir Mrozek possiede un vago sapore kafkiano; colui che gli altri avevano designato come capro espiatorio, come creatura da sacrificare alla loro fame, sembrava ormai talmente ben disposto a morire che, anche quando veniva meno l'urgenza, poteva ugualmente venire ucciso. «Non vede, del resto, che ormai è felice così?»: ancora una volta il più debole era condotto ad una falsa scelta volontaria per il benessere dei più forti, dei più prepotenti.

Ma nella messa in scena della Compagnia dell'Arca il finale viene modificato a favore di una sorta di ciclicità. Se nella zattera dove i tre naufraghi (indicati con le sole caratteristiche fisiche di Grosso, Medio e Piccolo) pensavano di aver esaurito le scorte, al punto di giungere alla scelta del cannibalismo, viene però poi casualmente trovata una scatola di carne e piselli, cosa succederà? Nel testo si è visto come il percorso di convinzione avesse portato al sentimento di ineluttabile necessità da parte della stessa vittima. Nello spettacolo il ritrovamento produce una gioia frenetica, così da mettersi imprudentemente a giocare con la scatola di cibo che, ahimè, finirà in acqua. La vittima predestinata intuisce ciò che significa, mentre il Grosso grida, come all'inizio, «Ho fame!». La scenografia è realizzata con bauli, stufe, residui vari d'abitazione. Una rudimentale vela pare riflettere la superficie dell'acqua, tra tanti tubi disordinati intorno: l'opera del polacco Sławomir Mrozek, del 1961, si presenta subito come una metafora della vita e del potere e, nell'atmosfera dell'assurdo, prevale il gioco teatrale astratto e grottesco.

Lo spettacolo svela molto presto il tema che andrà sviluppando senza possedere, nell'uso del linguaggio, la grandezza di quelle opere dell'assurdo che paiono parlare comunque e sempre, tra infinite, diverse sfumature, dell'inquieto e incerto destino dell'uomo. *Valeria Ottolenghi*

Solitudini e silenzi nella poesia romantica

HÖLDERLIN FOSCOLO, poesie di Hölderlin e Foscolo. Progetto scenico e regia (rigorosi, coreografici) di Maria Federica Maestri e Francesco Pittito. Musica (antiromantica, nascosta tra i versi poetici) di Carla Del Frate. Con (buona vocalità) Mimma D'Avossa, Cristina Terzoli, Adriano Engelbrecht e Pieter Jurriaanse. Prod. Lenz Rifrazioni.

Le immagini foniche della poesia foscoliana, che sono melodia, ritmo del verso, si frantumano in una nuova musicalità nel confronto, intreccio scenico con Hölderlin: nello spettacolo, *mise-en-scène* di Lenz Rifrazioni, il suono è dentro la parola; nella scansione sillabica, la dilatazione delle vocali, gli echi dall'una all'altra delle presenze sceniche.

Ma se intensa è l'interpretazione musicale, curata da Carla Del Frate, che non cerca un'armonia unificante, con richiami romantici, quanto piuttosto attese, separazioni, rinvii a distanza, è la teatralità dell'evento, breve, asciutto, elegante, a dare nuova dimensione ai versi che assorbono all'interno la stessa partitura musicale.

Hölderlin Foscolo è scansione spaziale oltre che sonora, coreografica, con pochi elementi in scena ma essenziali e, come sempre negli allestimenti di Lenz, con il carattere della necessità. Un velo teso ai lati divide la scena. La luce ne scioglie presto il lieve spessore, lasciando però sempre una vaga opacità. Gli interpreti vestono di chiaro, come spesso di una raffinatezza negativa, composta di abiti non preziosi ma di una particolare, moti-

FO E LA RAME DI NUOVO IN SCENA



Si ride per l'Italia a brandelli dove la realtà supera la fantasia

LIVIA GROSSI

MAMMA! I SANCULOTTI! Testo, regia, scene e costumi di Dario Fo. Musiche (di buon sostegno non didascalico) di Fiorenzo Carpi. Con Dario Fo, Franca Rame (coprotagonista lucida e decisa), Ruggero Doni, Fabio Amoroso, Francesca Corso, Marina De Juli, Mario Pirovano e Matteo Zanotti. Prod. Ctrf, Milano.

Una pochade grottesca a più interpreti per la nuova messa in scena della compagnia Fo-Rame, da sempre punta del teatro politico italiano. In un momento così grave per l'assetto costituzionale del nostro Paese, una presa di posizione chiara ed incisiva non poteva non arrivare da due personaggi che hanno sempre denunciato con lucidità, laddove esisteva, lo sfascio politico e morale delle nostre istituzioni. Non volendo certamente fare il verso, fin troppo banale e di moda, con facili battute su Tangentopoli e sull'Italia dei misteri *Mamma! I Sanculotti* affonda il dito sulle mucillaggini (i Sanculotti, appunto) che, nel gioco oscuro di un Potere, passano senza alcun problema da una parte all'altra della medaglia. È qui le allusioni ed i riferimenti più o meno diretti si sprecano: dall'esercizio quotidiano della menzogna sulle stragi, alle connivenze tra mafia e Stato, terrorismo e servizi segreti «deviati» («Ma ne siamo proprio certi? A me sembrano essere state le organizzazioni più coerenti del ventennio!»), il tutto con il solito tono tagliente di un testo che non risparmia proprio nessuno. La vicenda infatti pone come protagonista un giudice (di secondo lavoro veterinario) che, in perenne conflitto con le istituzioni che più o meno ortodossamente lo affiancano intralciandolo nello svolgimento delle indagini, arriva a coinvolgere tutti i vari protagonisti delle pagine della nostra cronaca politica, senza esclusione di nessun tipo: un lavoro certamente difficile, dato il ritmo incessante delle rivelazioni a cui stiamo assistendo. Un giudice quindi che si trova quasi «casualmente» a gestire un'indagine che partendo dallo scandalo delle case farmaceutiche, arriva fino alla strage di piazza Fontana, mettendo in moto un meccanismo più grande di lui. Un gioco al massacro che, tra scorte efficienti ma mafiose, travestimenti ad alto rischio, «operazioni chirurgiche», con protagonista il ministro della Sanità che rifiuta di essere curato con i farmaci da lui stesso autorizzati e banchetti antropofagi (metafora di un Potere/colabrodo rattoppato con pezzi di ricambio quali reni di scimpanzé e fegato di alano), approda alla parte centrale di un secondo tempo senza dubbio più efficace e convincente del precedente. Con un gioco di «teatro nel teatro», la coppia Fo-Rame simula, per divergenze politiche, un ben riuscito scontro sul finale: conclusione travolgente e catartica per Fo con tutti i personaggi politici (tra cui il Papa) che, a suon di telefonate e fax, si pentono dei propri misfatti e una Franca Rame che intende invece sottolineare con forza la realtà della situazione cento volte più grave di quella rappresentata sul palcoscenico. I colpi di scena e le trovate drammaturgiche dunque non mancano, coinvolgendo per tutto il tempo il pubblico che, con applausi e amare risate, partecipa e sottolinea le serratissime battute di un copione che aiuta a riflettere e a reagire con indignazione in quel Teatro dove il biglietto costa molto più caro di quanto si possa immaginare. □

vata coerenza nella semplice, povera essenzialità. Lo spazio occupato dall'azione scenica è insieme la sala e il corridoio in fondo. Le parole, i versi si perdono facilmente nella loro segmentazione musicale.

Inizialmente sono solo tre in scena a creare immaginarie linee di movimento con le persone, le sedie più volte spostate, le sillabe cantate.

Una quarta figura, dall'ingresso della sala, si unirà al gruppo solo musicalmente, restando sempre al di qua del velo.

Fogli da tenere tra le mani e poi lasciare. Solitudini che si sfiorano, si toccano, si separano tra voci e silenzi: solo brevissimi i passaggi di una qualche fisicità, appena accennata. Molti applausi al debutto. *Valeria Ottolenghi*



Goldoni tra splendori e miserie della famiglia dell'antiquario

UGO RONFANI

LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO O LA SUOCERA E LA NUORA (1750), di Carlo Goldoni. Regia (invenzioni, ritmo e fedeltà al testo) di Marco Sciaccaluga. Scene (ingegnose e suggestive) di Ezio Prigerio. Costumi (accurati) di Franca Squarciapino. Ottimo cast con Giulio Bosetti (Pantalone da antologia), Marina Bonfigli, Sara Bertelà e Antonio Salines. Prod. Stabile del Veneto.

Dopo Marco Bernardi, che ci ha appena dato una *Locandiera* con Patrizia Milani splendida per fedeltà espressiva, anche Marco Sciaccaluga porta un valido contributo al Bicentenario (ma già, di Goldoni, aveva messo in scena a Genova *La putta onorata* e *La buona moglie*) dimostrando giustamente che Goldoni, in fondo, «si mette in scena da sé», per intrinseca teatralità, sicché sono inutili gli effetti paralizzanti delle regie stravaganti. Non sto affermando che egli riconduce così questa *Famiglia dell'antiquario* nell'alveo dell'ottocentesco, vituperato manierismo goldoniano; dico che entra con rispetto non paralizzante appunto, e accordato alla sensibilità moderna nel territorio della Grande Tradizione: i risultati sono stati alla prima molto convincenti coronati da un franco successo. Troppo Goldoni da bicentenario? No: una volta di più voi avete in scena un capolavoro restituito nel suo splendore, che molto diverte nell'area d'incontro fra maschere e personaggi, satira di costume e metafora sociale (Pantalone, qui, è il vero deus ex machina del nuovo ordine borghese), tragicommedia dei caratteri che esplose nello starnazzare litigioso di suocera e nuora e – come ha ben scritto Mario Baratto – la doppia spirale della ragione e della follia fra le rovine del vecchio mondo aristocratico.

La follia è dalla parte del conte Anselmo (Antonio Salines, comicamente e magistralmente monomaniaco), che in una Palermo-Venezia vive smemorato e felice, estraneo alle burrasche domestiche, in una sua Patagonia di anticaglie. Si crede un genio dell'antiquariato ed è vittima di due pataccari – il malfido servo Brighella (Roberto Milani, sanguignamente ribaldo) e il complice Arlecchino travestito da mercante armeno (Enrico Bonavera, con guizzi di faina). Il conte vive sepolto fra monete false, caimani imbalsamati, sarcofagi egizi, e innocentemente dilapida la dote della nuora Doralice (la recente rivelazione Sara Bertelà, anche qui splendente di giovinezza e di finezze psicologiche) per acquistare – lo stolido – pergamene di canzoni di Corfù contrabbandate per autografi di Demostene, la pantofola con cui Nerone prese a calci Poppea, l'uovo di gallo da cui nasce il basilisco e il lume eterno trovato nella piramide di Tolomeo.

Intanto la contessa Isabella (Marina Bonfigli, suocera graffiante e battagliera, sovraneamente assisa sul trono dei pregiudizi aristocratici e di una ineccepibile professionalità) si fa aiutare da un confidente scroccone (Camillo Milli, ciabattante e romagnoleggiante) nella guerra all'ultimo sgarbo contro la nuora gattamorta, questa spalleggiata dal proprio cicisbeo (Giulio Farnese, di spaesata doppiezza). L'infida Colombina, servitrice di due padrone (Cecilia La Monaca, spiritosamente intrigante), soffia sul fuoco con prezzolate calunnie; il figlio e marito Giacinto (Alessandro Accinni) si dispera e finalmente Pantalone interviene con la borsa, il buonsenso e l'ulivo di una pace precaria – perché suocera e nuora si chiuderanno subito dopo in una nuova tregua armata – a governare il «battello ubriaco» al posto dell'inetto conte, pago di conservare le sue belle medaglie e liberato da scrocconi e servi disonesti.

Del Pantalone di Bosetti – brusco e umano, tenero e collerico – dirò soltanto che, con spigliolata originalità di tratti, va a raggiungere la galleria delle grandi interpretazioni goldoniane, quelle dei Baseggio, dei Micheluzzi, dei Benassi, dei Calindri. La macchina scenografica – dipinti baroccheggianti e policromi che scendono dalle travature di un teatro settecentesco – funziona benissimo. Alla programmatica direzione del regista Sciaccaluga aggiunge preziosità descrittive, ritmi da crescendo rossiniano negli esilaranti duetti e concertati delle liti di famiglia, e note ioneschiane con quelle sedie rovesciate dai parassiti in fuga. □

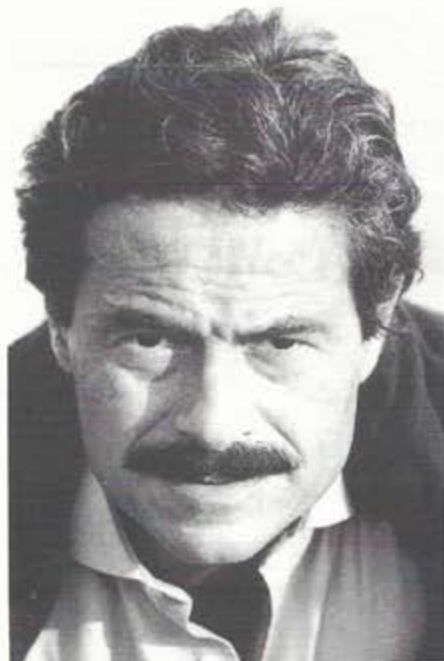
Come destreggiarsi tra amante e marito

NINA, di André Roussin. Traduzione e adattamento di Jaia Fiastrì. Regia (funzionale) di Filippo Crivelli. Scene e costumi (eleganti) di Alberto Verso. Musiche (nella tradizione) di Jacopo Fiastrì. Con Massimo Dapporto (eccellente ed estroso), Nancy Brilli, Giovanni Crippa, Giovanni Santi e Fabio Albanesi. Prod. Plexus.

Torna *Nina* di Roussin, grande successo anche italiano di quel genere boulevardier nato dai ceppi vigorosi di Courteline e Feydeau, con in più quel tanto di masochismo che appartiene alla coscienza infelice dell'uomo del Novecento. Impresario ed attore, Roussin esordisce come autore nel 1937 con *Am-Stram-Gram* e raggiunge in pochi anni la fama di autore di successo con incursioni anche nel mondo del cinema.

Le sue pièces tengono cartellone per anni in quel periodo stimolante che vede anche l'ascesa di Beckett e Ionesco nei teatrini delle rive gauche dove s'incontrano Picasso e Dalí, Elvira Popesco e Zizi Jeannaire, Juliette Greco e la coppia Montand-Signoret. Questa *Nina* che si destreggia abilmente fra il marito e l'amante è una donna impetuosa, appassionata, forte, testarda, inventiva e naturalmente fascinosa: proprio quello che ci vuole per tenere legati alla stessa alcova un mondo maschile rassegnato o intraprendente ma pur sempre prigioniero dell'eterno femminile o bisognoso di conferme o di complicità che mal nascondono imprevedibili e fatali sbocchi omosessuali.

Grattare sotto la crosta, dunque? Forse, ché questa *Nina*, oggi non ha più tanto da dirci, tanto più se cerchiamo di attualizzarla. Ma se prendiamo Parigi e la «favola» come un (perché no?) tranquillo digestivo, allora *Nina* ottiene il suo effetto, ché lo spettacolo di Crivelli è piacevole e divertente. Nancy Brilli è una Nina credibile e spumeggiante, Giovanni Crippa è investito del suo ruolo di amante annoiato. Santi e Albanesi sono a posto nelle rispettive caratterizzazioni mentre è da segnalare l'intelligente interpretazione di Massimo Dapporto, piena di estro e raffinata comicità che gli ha valso, la sera in cui abbiamo assistito allo spettacolo, una vera ovazione. *Fabio Battistini*



Edipo povera vittima degli scherzi della Pizia

LA MORTE DELLA SACERDOTESSA, liberamente tratto da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt (ed. Adelphi). Progetto e regia (interessante) di Angela Malfitano. Con Angela Malfitano (ironia caricaturale) e Grazia Negro. Prod. Drama Teatri San Geminiano.

Il mito di Edipo, che sta alle radici profonde della nostra cultura, non è altro che il frutto casuale dei machiavellici oracoli di un Tiresia maneggione e delle profezie goliardiche di una Pizia annoiata e insolente. Niente male, se si considera che da Sofocle a Freud le vicende del figlio-sposo di Giocasta hanno inquietato l'umanità intera.

Nella spelunca fumosa di Delfi (uno spazio spoglio dagli arredi rituali: una stuoia, una sedia e qualche recipiente contenente cereali) alla vecchia Pizia Pannychis, ormai moribonda, riappaiono le ombre dei personaggi coinvolti nella famosa vicenda a raccontare, ciascuno a suo modo, la propria versione dei fatti in un grottesco processo alla verità. Ma alla fine nessuno riesce a sbrogliare la matassa e l'«enigma», accuratamente protetto dal velo del paradosso, rimane l'unico sovrano di Delfi.

Angela Malfitano, autrice della riduzione drammaturgica, regista nonché interprete (insieme a Grazia Negro, silenziosa vestale destinata alla successione) è una Pizia artritica e svaporata che si trasforma di volta in volta, con passaggi «a vista», nei suoi interlocutori, tra i quali spicca la splendida e sofferta figura di Giocasta, divisa tra eros e amore materno. Una scelta intelligente, questa del monologo, che consente allo spettacolo di mantenere un ritmo serrato, anche se la forte riduzione del personaggio di Tiresia, antagonista della Pizia, e la resa a tratti eccessivamente machiavellistica della sacerdotessa fa sì che tra reumatismi e attacchi di tosse si perda parte del sarcasmo lucido e irriverente di Dürrenmatt. *Claudia Cannella*

A passeggio con Godot fra spettri dell'attualità

ASPETTANDO GODOT, di Samuel Beckett. Regia (pleonastica) di Gianni Rossi. Scena (verde+frigorifero+lavatrice+forno+attaccapanni) e costumi (prevedibili) di Niki Bucalo. Musiche di Franco Ballabeni. Con (tempestivi, rodati, capaci) Marco Delle Foglie, Monica Mantegazza, Valeria Riva e Gianni Rossi. Prod. Teatro d'Arte Cth, Milano.

Il Teatro Olmetto di Milano ha presentato un'ennesima versione della celeberrima opera di Beckett. Come spesso accade lo scarto artistico tra tutte le altre componenti dello spettacolo e questo testo-capolavoro è incolumabile: si rappresenta un bell'esempio di inadeguatezza. È impressionante riascoltare quest'opera avendo in mente l'odierna, preoccupante situazione socio-politico-morale. *Aspettando Godot* si svela di un'inaspettata e terrificante attualità: l'inesistenza di solidi punti di riferimento, le bastonature anonime, l'educazione all'incertezza, la memoria candeggiata, la costante perplessità di chi agisce e di chi guarda sono tutti spettri angoscianti anche del nostro reale. Eppure la messinscena non si discosta dalla tradizionale iconografia beckettiana, codificando quest'ultimo attributo così come è usualmente ritratto dai teatranti di fine millennio, rinchiusendosi volontariamente nel cassetto delle occasioni mancate. Lo spettacolo è saturato dalla super-energia e iper-vitalità di Vladimiro e Estragone, stridenti con la passività delle loro esistenze, e da una simbologia tanto cerebrale quanto banale che induce al rifiuto di qualsiasi sforzo d'interpretazione. L'incantevole ovvietà del vero pronunciato affiora cristallina, nonostante il subbuglio. Puntellano saldamente il tutto la sicura puntualità degli attori e la completa padronanza dei loro strumenti espressivi. *Anna Ceravolo*



La Melato seduce per tre secoli ma l'eternità alla lunga è noiosa

UGO RONFANI

L'AFFARE MAKROPULOS (1922) di Karel Capek (1890-1938). Traduzione di G. Mariano. Regia (geniale, dilatata, con personaggi automi) di Luca Ronconi. Scene (monumentali, metafisiche) e costumi di Carlo Diappi. Con Mariangela Melato (grande), Luciano Virgilio, Carlo Montagna, Vittorio Franceschi, Ugo Maria Morosi, Riccardo Bini, Valeria Milillo (tutti ad alto livello) e Francesco Gagliardi, Elena Russo, Fabrizio Dardo, Massimiliano Mecca e Monica Mignoli. Coprod. Teatri Stabili di Genova e Torino.

A dispetto del personaggio – un soprano-la-mort di 337 anni – Mariangela Melato ci ha sedotto. Cinque minuti di applausi dopo le tre ore piene di spettacolo, anche agli altri attori, a Ronconi che ha firmato una regia magari discutibile per certi aspetti ma magistrale, da mettere accanto allo sterminato, memorabile *Ignorabimus*, e a Diappi, artefice di una macchina scenografica imponente: un archivio giudiziario come una cattedrale kafkiana che diventa a vista teatro d'opera e salone aristocratico. Dimenticate, pare, le polemiche sulla paga della star e indicato un possibile rimedio alla crisi del teatro, quello delle coproduzioni sinergiche.

L'affare Makropulos è una favola drammatica anni Venti, grottesco-espressionistica a livello del testo, basata sul paradosso che la conquista dell'immortalità passa attraverso la morte. Fu la «risposta praghese» di Capek (perciò impastata di magia, occultismo, ossessione ontologica) all'ottimismo fabiano di Shaw, che con *Indietro a Matusalemme* aveva sognato una umanità pluricentenaria. Con il più famoso *R.U.R.* scritto nel 1920, Capek aveva annunciato invece una umanità di automi alla Wells o alla Orwell (coniando così, poiché *robot* in ceco vuol dire schiavitù, un termine, robot, che sarebbe poi stato universalmente impiegato). Con *L'affare Makropulos* – che la regia di Ronconi riconnette a *R.U.R.* assegnando a tutti gli autori comportamenti da automi – Capek ha costruito invece un «giallo fantascientifico» per rovesciare l'assunto shawiano: la vita umana è ripetizione, logoramento e noia, usura cui è estraneo l'eterno. Sorella ignara del Faust goethiano, divoratrice di uomini come la wedekindiana Lulu, Emilia Marty è un famoso soprano cui il padre Hieronymos Makropulos, negromante del Seicento, aveva donato una «immortalità di tre secoli», o giù di lì, avendola usata come cavia per un elisir-vita destinato all'imperatore Rodolfo II. «Bella da impazzirne», «fredda come un cadavere», ha vissuto sotto diversi nomi (Elina Makropulos, Ellian Mac Gregor, Eugenia Mantez, ecc.) e ha irretito stregonescamente una quantità di uomini. Quando però piomba nell'archivio sterminato dell'avvocato Kolenaty (Luciano Virgilio, genialmente cavilloso) che da cent'anni cura la causa per l'eredità Prus-Gregor occasionata dall'esperimento Makropulos, la cantante è stracca, sfinita e indifferente. Al tentativo di impadronirsi della ricetta del padre per avere una proroga di vita – la ricetta è fra le carte di Jaroslav Prus (l'eccellente Carlo Montagna), da lei sedotto provocando il suicidio per gelosia del figlio – subentra una stanchezza mortale. Lascia che il fuoco bruci la ricetta e, abbandonati gli ultimi amanti (il giovane Gregor, impersonato dal disarticolato Bini, e Hank-Jendorf impazzito per lei quand'era ballerina di Flamenco: l'eccentrico ed applaudito Franceschi), si lascia ghermire dalla voluttà della morte.

La Melato è uscita vittoriosa dal ruolo certamente più arduo della sua carriera. Con virtuosismo professionale, col doppio registro ironico-drammatico dei suoi famosi toni gravi, con la tagliente gestualità in bilico fra l'umano e l'artificio e nell'intelligenza del disegno registico, l'attrice è stata padrona assoluta del suo enigmatico personaggio. Capek gioca a lungo sulla suspense dell'enigmatica visitatrice, ingarbuglia i figli del processo centenario per trovare alla fine i ritmi e gli umori di un vaudeville nero. Stranamente Ronconi indugia – troppo, a mio gusto – sulla *mise en place* dell'enigma, per smarrirci tutti nell'archivio-labirinto custodito da un patito della Rivoluzione francese (il Morosi, ottimamente caricaturale). Tagliare e rinserrare di mezz'ora questa parte avrebbe dato nerbo alla parte più vitale del testo. □



Da Jacopone a Montale viaggio poetico di Gassman

SIGNIFICAR PER VERBA, serata di poesia a cura di e con Vittorio Gassman (grande sempre, grandissimo in Dante; spiritoso nelle didascalie di raccordo). Partecipazione straordinaria di Anna Proclemer (perfetta padronanza vocale, emozionante in Leopardi), Paolo Giuranna (vibrante nei versi di Piccolo), Edoardo Siravo (prezioso partner) e Maria Monti (milanesità graffiante). Ospite della serata Franca Nuti (sensibilissima interprete di Sereni). Prod. Teatro di Roma.

Riecco Gassman nel ruolo di cacciatore di Moby Dick. La più che mai mitica balena bianca è questa volta la poesia, antico, quasi ossessivo amore dell'attore, al quale è rimasto fedele sempre, quasi a dare preziosa caratura alla natura altrimenti istrionica del suo mestiere.

La serata va dal *Pianto della Madonna* di Jacopone ai grandi canti danteschi, il XXXIII dell'Inferno, sul conte Ugolino, il XXX del Purgatorio (questo affidato ad Anna Proclemer ed evocante l'incontro del poeta con Beatrice), e a chiudere la seconda parte, dedicata alla poesia del Novecento, ancora il XXXIII canto del *Paradiso*, di cui un Gassman ispirato e rigoroso ha reso il misticismo sfolgorante. In mezzo, senza pretese di completezza antologica, zigzagando secondo predilezioni personali o, queste presunte, del pubblico Gassman, la Proclemer e gli altri attori hanno proposto il Petrarca, Michelangelo, Foscolo, Leopardi, Manzoni (la morte di Adelchi, un vertice della nostra poesia drammatica); e poi Montale (anche *Dora Markus*, che la Proclemer ha tenuto fra pudore e malinconia), Saba e - interprete di intensi, caricati fremiti il Giuranna - due testi «barocchi» di Lucio Piccolo. Ancora, detti con coloriti umori da Gassman, *La vita dell'omo* del Belli, *Villa Gloria* del Pascarella, *Taniello* del Marchese di Caccavone, e affidati ad una Maria Monti elegantissima e brechtteggianti versi meneghini del Porta contro la «vil razza» dei politici e una canzone di Fo e di Carpi sulla mala. A completare il tutto, come un lancio di stelle filanti, epigrammi di Marziale, versi emiliani di Zavattini e «pseudo-versi» (l'espressione, autoironica e ingiustamente riduttiva, è sua) dello stesso Gassman.

L'inserimento di un brano a tre (Gassman, Proclemer, Siravo) di Elsa Morante - *La canzone degli F.P. e degli I.M.*: leggi Felici Pochi e Infelici Molti - ha fatto discutere. Non era poesia ma prosa, han detto i palati fini: ma a parte il fatto che Gassman l'ha voluto, il brano, come metafora riassuntiva del recital (i Felici Pochi sono i grandi, sia pure infelici, poeti, da Mozart a Rimbaud), il testo, ben ritmato nei rimandi dialogici e «cantato» sul filo di un'allegria, generosa ironia, era certamente da rubricare come un bell'esempio di prosa poetica.

Che piacere reincontrare un Gassman non mattatore, umile e fermo e splendidamente rigoroso, tutto al servizio della grande poesia. Abbandonarci agli echi e alla vocalità della Proclemer, essere inondati dalla «polvere di stelle» dei versi di Sereni regalatici da Franca Nuti! Ugo Ronfani

Sono «nani delle psiche» I fascisti secondo Manfrè

I FASCISTI, di Lilli Maria Trizio. Regia (taglio didascalico-filosofico) di Walter Manfrè. Scene (essenziali) di Silvana Suppa. Costumi (ottimi) di Giulia Mafai. Coreografie di Claudio Jurman. Musiche (di forte impatto emotivo) di Ottavio Sbragia. Con (attenti e puntuali) Lia Tanzi, Silvana Bosi, Patrizia D'Orsi, Marco Caraccioli, Maria Cristina Maccà, Roberta Bobbi, Achille Brugnini, Bruno Viola, Gaetano Campisi, Roberta Cartocci e Lamberto Consani. Prod. Teatro Proposta.

I «nani della psiche» popolano di volgarità un mondo deformato dalla profanazione e dalla violenza. Non c'è rimedio: la vita quotidiana è malata. I piccoli uomini senza intelligenza che si accoppiano e si moltiplicano alla rinfusa hanno bisogno di «balie e controllori» - di podestà - che li dirigano. Che spieghino loro come agire, cosa pensare. È la sola via d'uscita. L'unico modo per impedire che la libertà diventi sopraffazione, la gioia si traduca in orgia, il divertimento si dilati in un enorme ghigno disgustoso che stupra l'ordine e la razionalità.



Walter Manfrè culla gli accenti amari del testo di Lilli Maria Trizio sul beccheggio di onde sonore assillanti, tra gli urti di risate becere e le aperture melodiche, sensuali e ossessive, di un vecchio tango che non finisce. La vicenda è di una semplicità essenziale: una coppia di camerieri ha avuto dalla padrona (Lia Tanzi, una professionista) il permesso di ricevere amici e colleghi. È il galà dell'indecenza che si abbeverano nell'otre del Caos. È il rendez-vous dell'esistenza senz'anima: inutile, triviale e ridanciana. Oscena. Poche le parole, nette e forti le immagini. Gli uomini non sanno vivere, dice Manfrè. E credono di poter costruire un momento di felicità calpestando la fragilità dei compagni di viaggio. Occorre «rimetterli in riga» prima che si distruggano da soli, divorati dalla propria insensatezza vorace e insaziabile.

Tutti in fila, dunque, a consumare la cena squisita come se fosse un rancio di caserma. Tutti obbedienti e silenziosi. Svuotati. Valeria Carraroli

Attricetta e scrittore nella Berlino anni '30

GOODBYE BERLIN, dai racconti di Christopher Isherwood e dall'opera teatrale *I am a camera* di John Van Druten. Regia (scintillante e ironica) di Sydney Higgins. Scene (impressive e funzionali) di Maurice Rubens. Costumi (fantasmagorici) di Anne Lambourne e Fiorella Paimo. Musiche di John Kander (canzoni di Fred Ebb) sotto la direzione (egregia) di Lamberto Lugli. Coreografie (impeccabili) di Cristina Pelosi e Valeria Sebastiani. Luci di Francesco Santarelli. Con (calibrati ed efficaci) Jenny Bolt, Ben Dixon, John Bowen, Stefano Latini, Maria Pia Gasperini, John Morley e Paola Di Brino. Prod. The Camerino Players, con il contributo dell'Università di Camerino.

Un mix travolgente di luci, suoni, colori, che scandisce al ritmo del musical la storia dell'incontro fugace tra l'attricetta Sally Bowles (la straordinaria Jenny Bolt) che nella sua camera in affitto sogna di diventare una star del cinema, e lo scrittore Edward Seymour (il misurato John Bowen), a Berlino in cerca di ispirazione. Uno spettacolo divertente e inquieto, tutto vissuto sotto il segno indiatto del cabaret berlinese anni '30, nel chiuso di un night-club (il Kit Kat Klub) con il suo luciferino maestro di cerimonie (il sinistro e tagliente Ben Dixon). Fuori, per la strada, si sentono palpitare le lunghe sagome delle camicie bruno hitleriane. Meritatissimi, gli applausi. Valeria Carraroli

Un Edipo estetizzante per il Teatro Artigiano

EDIPO A COLONO, da Sofocle. Adattamento e regia (estetizzante) di Sergio Porro. Con (impegnato e serietà) Osvaldo Ballabio, Fiorella Rovagnati, Giuseppe Fratus, Rocco Paternò (ottima presenza scenica, convincente), Peppo Peduzzi, Vania Predebon, Piero Rinaldini e Elio Tagliabue. Prod. Teatro Artigiano di Cantù.

Edipo a Colono è il testo, o meglio il pretesto per il Teatro Artigiano, un gruppo non professionista di Cantù, di salire sul palcoscenico dopo dieci anni di inattività. Effettivamente, dell'originaria tragedia di Sofocle, non resta che lo scheletro narrativo. Anzi, ad esser precisi, lo spettacolo si apre sugli ultimi frammenti dell'*Edipo re*. Attingendo dal testo soltanto brevissimi squarci chiave ai fini espositivi della tormentata vicenda, l'onere narrativo ricade, in maggior misura, sulla composizione di scene e immagini di intenso impatto visivo. Otto attori ben equilibrati nei ruoli, fisionomi-

camente interessanti e di indiscutibile impegno, un'attrezzatura povera ma bella, da citare un contrabbasso mutoide ricavato da un bidone, e qualche intervento registico di buon calibro creativo non sono tuttavia sufficienti a far promuovere a pieni voti lo spettacolo. Gli interpreti si sdoppiano con naturalezza e apprezzata comprensibilità in personaggi e corifei, ma talora caricano il loro recitare di eccessiva e fastidiosa tensione. Più che ad un risultato organico lo spettacolo punta a sfoggiare un elenco di soluzioni estetiche che appaiono l'occhio scantonando il compito di colmare di senso lo spazio teatrale. Nonostante una linea sperimentativa un po' stantia, bisogna comunque riconoscere che il livello qualitativo raggiunto dal Teatro Artigiano è di gran lunga superiore a quello di molte compagnie che si vendono come professioniste. *Anna Ceravolo*

Lucrezia Borgia di Reim alle Panatenee Pompeiane

Avvelenatrice infida, mantide insaziabile di amanti che non esita a far trucidare poi, Lucrezia Borgia è indubbiamente una figura di bagliori corruschi, perfino fastosa in quel segno eccessivo di crudeltà e di vizi che accompagna la fama della sua famiglia e che in lei si unisce alla lasciva turpitudine di figlia e sorella incestuosa. Personaggio ambiguo e gigantesco, portatore ma forse anche vittima di un'educazione al male; e dunque protagonista ideale per quel dramma romantico verso cui tende la riforma scenica di Victor Hugo. Che a lei dedica infatti il primo dramma in prosa, facendone il tentativo estremo di un teatro che affondi nei sentimenti e nella storia intesa come fonte dello stesso fatto letterario.

Al centro della fosca vicenda, tessuta di colpi di scena e drammatici ribaltamenti che occhieggiano insieme alla tragedia e al feuilleton, è dunque una donna spezzata e in lotta fra il peso della sua terribile fama e il tentativo di allontanarsi dal male. Presentato alla Villa Fiorentino di Sorrento in una coproduzione Panatenee Pompeiane e Raidue, *Lucrezia Borgia* è reso da Riccardo Reim attraverso un allestimento percorso dal brillio di una lucida ironia, il cui obiettivizzante distacco, confermato già nell'assetto scenografico, un interno di respiro ossessivo e claustrofobico disegnato da Uberto Bertacca, chiuso in alto da una fila di poltroncine da sala cinematografica ma anche spezzato da un lato come il cuore di Lucrezia, passa attraverso opportuni inserti dei versi di Baudelaire o di Apollinaire, proiettando sulla roboante drammaticità della vicenda cinquecentesca lo sguardo stesso dell'autore. Restituendo di questo intreccio d'amore e morte un allestimento di sorvegliata solidità, appena incrinato da quel cameratesco agitarsi, a tratti un po' gratuito, di Gennaro e dei



Commedia del vecchio Maugham per il sempre giovane Calindri

CIRCOLO (1921), di W. Somerset Maugham (1874-1975). Traduzione e adattamento (accorti) di Luigi Lunari. Regia (brillante, inventiva) di Mario Morini. Scena (Old England) di Roberto Comotti. Costumi (fantasie cromatiche) di Cristina Perversi. Musica (orecchiabile, parodistica) di Sellani e Libano. Con Ernesto Calindri e Liliana Feldmann (prestigio della vecchia scuola), Elisabetta Ratti, Adolfo Fenoglio, Antonio Zanoletti, Tito Manganeli, Carla Castelli e Andrea Montuschi (tutti bravi). Prod. Nando Milazzo.

Quando la sua trentesima commedia, *Sheppey*, cadde miseramente, nel 1933, Somerset Maugham abbandonò il teatro, ma anche come narratore non riuscì più a riconquistarsi i favori ottenuti con *Schiavo d'amore*, *La luna e sei soldi*, *Il velo dipinto*. Sopravvisse insomma a se stesso, longevo e dimenticato, nella sua villa sulla Costa Azzurra, e alla sua leggenda di medico votatosi alla letteratura, di agente dei servizi segreti, di misogino. Nel dopoguerra, sotto le spinte delle avanguardie, del suo teatro si disse non a torto che, nonostante la perizia tecnica e il pimento di un cinismo sofisticato, era ormai datato. Due guerre mondiali avevano spazzato la high-society che passava il tempo a cambiarsi d'abito per il pranzo e la cena, viaggiava in Rolls-Royce, era inesauribile nell'imitare gli snobismi di Wilde e i motti di spirito di Shaw e oscillava a riflettere. La commedia «leggera» approdava a moralità aspre, s'accostava alla pièce noire di un Anouilh. In *The circle*, ad esempio, tutto scorre secondo risapute simmetrie che rasentano la pochade; Clive Champion-Cheney (gentiluomo che ha la canizie sorridente di Calindri) è stato abbandonato trent'anni prima dalla moglie Lady Kitty (una Feldmann comicamente egocentrica), la quale se n'è andata con il migliore amico del marito, Lord Porteous, del tutto dimentica di Arnold, il figlioletto di cinque anni. Trent'anni dopo Arnold s'è sposato con la graziosa e irrequieta Elisabeth, che a sua volta sta per piantarlo soggiogata da un tipo romantico e squattrinato, Teddie Luton. La storia, dunque, sta per ripetersi; senonché l'inattesa ricomparsa della prima coppia adultera consente di verificare il completo deterioramento della «grande passione», l'incidersi del «grande amore», il che induce a riflettere Elisabeth e Teddie...

Morini, il regista, è bravo ad acquarellare con effetti vivaci, trovate spiritose e notazioni satiriche lo stinto plot, senza tempi morti o strappi nello spazio scenico. E poi c'è la giovinezza sempiterna dell'ottuagenario Calindri, il suo humor garbato ed elegante che non appassisce col tempo, la sua ironica discorsività mai sopra il rigo, la sua comunicativa intramontabile. Liliana Feldmann prodiga nel ruolo la stessa contagiosa comicità delle grandi «briose» della scena di ieri, la Merlini o la Popescu. Antonio Zanoletti ha il physique du rôle ma, soprattutto, l'intelligenza interpretativa e l'arguzia indispensabili per rendere gli sbandamenti del romantico Teddie; la giovane Ratti è una Elisabeth asprigna, deliziosamente incostante; Adolfo Fenoglio è un Lord Porteous sentimentalmente decaduto; Tito Manganeli colora con ottuse intransigenze la figura del giovane marito. *Ugo Ronfani*

suoi compagni Maffio e Ascanio. Che Lucrezia fa avvelenare col cinismo di un potere spietato, aduso alle menzogne e ai temporeggiamenti, per cadere subito dopo, nella sua fragilità di madre aborrita, sotto i colpi del figlio che involontariamente ha condannato a morire.

Gli attori si prodigano tutti, a partire da Francesca Benedetti, alle prese con la contrastante complessità di dominatrice segretamente incalzata da un

empito traboccante di madre che non può svelarsi. Mentre Cosimo Cinieri rende con misurato distacco l'ambiguità di Gubetta e Sandro Palmieri indossa con giovanile credibilità i panni di Gennaro. E infine Giampiero Fortebraccio esprime con asciutta lucidità la lacerazione di un cuore esulcerato dall'amore e dal disprezzo, subdolamente teso a tramare la sua vendetta. *Antonella Melilli*

IL PREMIO BARBI-COLOMBINI NELLA SCUOLA

Scolari e marionette
all'assedio di Montalcino

RENZIA D'INCÀ

Montalcino, terra di gloriose tradizioni, si erge superba sulla rocca a cui si accede attraversando colline coperte di quei vigneti che hanno reso giustamente celebre il suo vino in tutto il mondo. Una signora montalcinese, figura di spicco fra i responsabili delle iniziative volte alla salvaguardia e alla valorizzazione delle tradizioni locali, mi aveva appena accennato al carattere particolare di questa gente. Mi aveva parlato, o per lo meno così avevo creduto di capire, di uno «specifico senese» proprio di queste genti. E non avrei potuto avere migliore occasione di verificare questa tesi sul campo – un vero e proprio campo di battaglia – poiché di lì a poco al teatro dove conversavo con questa gentile ospite – il Teatro degli Astrusi, piccolo gioiello recuperato dalla intelligente iniziativa di uomini di teatro capaci e lungimiranti – avrei assistito allo spettacolo di burattini e marionette realizzato dai ragazzi della quinta classe della Scuola elementare di Montalcino. Uno spettacolo in cui questi bravissimi ragazzi, assistiti dai loro insegnanti Maria Pia Nardi e Antonio Guerrini, hanno dato prova di carattere, di lodevole serietà nella realizzazione complessiva del progetto, e di grande simpatia.

Ardua, almeno sulla carta, si presentava l'impresa che il giovane regista e burattinaio Francesco Trecci andava preparando con la complicità degli insegnanti e dei ragazzi, su iniziativa del Comune di Montalcino e dell'Atelier della Costa Ovest e che ha coinvolto giovani e famiglie per un intero anno scolastico. Il laboratorio, sia come esperienza creativa, di conoscenza della storia e delle tradizioni locali, teso allo sviluppo delle capacità espressive, nonché di stimolo alla socializzazione per i ragazzi e le loro famiglie, ha preso spunto dal *Giornale dell'assedio di Montalcino fatto dagli spagnoli dal giorno 27 marzo al 15 giugno 1553*, di autore anonimo. Il percorso didattico si è articolato partendo dapprima dalla lettura del *Giornale dell'assedio*, dalla successiva stesura effettuata dai ragazzi del testo da rappresentare, per proseguire con la costruzione dei burattini e delle marionette attraverso le tecniche insegnate dal burattinaio Francesco Trecci e infine con l'allestimento della baracca, degli scenari e dei costumi per la messinscena.

Lo spettacolo, dotato di ritmo, buona tessitura dei dialoghi, suggestivo scenario costruito su un doppio piano visivo – torrioni della rocca e il campo di battaglia –, bella realizzazione di marionette e burattini costruiti con tecniche alternative alla solita cartapesta, è stato veramente piacevole. Soprattutto, bisogna dirlo, per la straordinaria capacità dimostrata dai ragazzi di immedesimarsi nei personaggi, che era rivelata sia dalla disinvoltura con cui venivano fatti muovere in scena, sia dalla tonalità espressiva delle voci con cui ogni personaggio recitava la sua parte. Il testo dello spettacolo ha vinto un premio speciale della giuria al Premio internazionale Barbi-Colombini 1993. □

zio del secolo. Eppure Zazà, piccola zingara, schiava d'un folle amore ancora una volta ha fatto capolino dal palcoscenico. Ha gettato la sua rete ammaliatrice su uno dei più raffinati nostri registi e su una nostra popolare, anzi popolarissima cantante. Si legga Giancarlo Sepe e Milva la fulva. Beninteso, per Sepe questa *Storia di Zazà* non era che il pretesto per tentare una rilettura soprattutto ironica del vecchio mondo del varietà; per Milva l'occasione di creare il ruolo di una soubrette simbolo forse di tutte le soubrette che non possono vivere senza la ribalta ma con questo non possono rinunciare all'amore. Sepe però ha scarificato il soggetto fino al punto di lasciare davanti allo spettatore una fredda intelaiatura. È vero, a succedersi una serie di siparietti molto eleganti e ben «illustrati» dai bravi attori della Comunità Teatrale. Non bastanti tuttavia a riscaldare lo spettacolo. Quanto a Milva, il personaggio di Zazà non le è arrivato al cuore e si è difesa con un piccolo grappolo di canzoni magari applauditissime grazie alle sue note calde ma che sembravano appartenere ad un altro spettacolo. Insomma, un doppio abbaglio. E un matrimonio rinviato o, meglio, destinato a non farsi più. *Domenico Rigotti*

Un gramelot siciliano
per il *Mistero buffo* di Fo

MISTERO BUFFO, di Dario Fo. Regia (semplice e disinvolta) di Claudio Russo. Traduzione (ammirevole, in siciliano), di Claudio Russo. Con (una piacevole rivelazione) Antonio Venturino. Prod. Coop. teatrale Acquarius.

Rappresenta sicuramente un grosso rischio per un giovane attore andare in scena con un capolavoro consolidato come *Mistero buffo*, ma possiamo tranquillamente dire che, superato l'ostacolo del paragone, per altro fuori luogo, con il grande Dario Fo, Antonio Venturino ha dato certamente il meglio di sé, offrendo una traduzione del famoso testo di origini lombarde in un gramelot siciliano di apprezzabile sonorità e resa teatrale. Senza dubbio un grande lavoro quello del regista che ha trovato soddisfazione nell'ottima interpretazione di Venturino che, disinvolto e cosciente delle difficoltà che il pubblico poteva incontrare nella ricezione del testo, ha illustrato, come Fo ha del resto sempre fatto prima di ogni messa in scena, i passaggi principali di ogni episodio. Il giovane attore ha da subito stabilito un rapporto diretto con il pubblico che ha risposto con attenzione e calorosi applausi dimostrandosi generoso anche alle sue estemporanee gag tra un brano e l'altro. La sua verva espressionistica gli ha dato la possibilità di affrontare con sicurezza alcuni notissimi episodi come *La nascita del giullare*, *La strage degli innocenti*, *La moralità del cieco* e *Le nozze di Caana*, dove la sua capacità mimica ha potuto risaltare. Rispettato l'indissolubile rapporto contenuto/forma, la trasposizione linguistica del testo non avverte nessun tipo di cedimento, anzi ne ha rappresentato una piacevole occasione per scoprirne nuove tinte e armonie. *Livia Grossi*

I grandi temi esistenziali
secondo il «geofisico» Hendel

ALLA DERIVA, di Paolo Hendel e Piero Metelli. Musiche originali e elaborazioni sonore (commenti ben riusciti della scena) di Daniele Trambusti. Realizzazione video (scherzosa e originale) di Giancarlo Torri. Con (leggiadro ed incisivo) Paolo Hendel.

Giurando di non far battute su tangenti e sui vari accadimenti che stanno riempiendo le pagine, già stracariche, della nostra cronaca, Paolo

Delude la Zazà di Milva
nell'allestimento di Sepe

LA STORIA DI ZAZÀ, di Giancarlo Sepe. Libera-mente ispirata alla commedia di Bertin e Simon. Regia (elegante ma fragile) di Giancarlo Sepe. Scene e costumi (neri, luccicanti, antinaturalistiche le prime, di qualche ironia i secondi) di Uberto Bertacca. Musiche (da collocarsi alcune fra le reminiscenze di Kurth Weil) di Stefano Marcucci. Con Milva (non è Réjane ma si difende con classe), Luca Biagini (sicuro), Maria Paiato, Marco Marelli, Leandro Amato ed Antonella Voce. Prod. La Comunità Teatrale.

Chi è Zazà? Una canzonettista ammirata e naturalmente provocante che vive la sua vita frivola e veloce fra le quinte di un teatrino della grande provincia francese: l'Alcazar di Saint Étienne. Alle prese con i capricci di una madre ossessiva e ubriacona, deve la sua fortuna al collega, «patron» e amante Cascart. Amori, champagne e applausi. Così la routine esistenziale. Se non fosse che un giorno, ecco scottarsi con il Grande Amore. Riuscirà la piccola diva a non bruciarsi le ali? Pare proprio di no. Ed ecco Zazà, una lacrima sul viso, far sacrificio del suo amore. Abbandonare cioè il bel Bernard Dufresne alla legittima consorte e alla piccola Totò, la figlia, che in un casuale incontro le ha provocato tanta tenerezza. Siamo in pieno mèlo. Anni lontani. Si era all'ini-

Hendel s'«innalza» con il suo ultimo monologo a tematiche esistenziali e lo fa ovviamente alla sua maniera. Le grandi domande «chi siamo, da dove veniamo ecc...» trovano in lui ipotesi lucide anche se dai tratti apparentemente fantascientifici. Dallo spunto comico di una lezione di geofisica, l'attore mette in discussione una serie di fatti, come lo spostamento dei continenti previsto dagli esperti che ribalterebbe le nostre attuali coordinate, il nord e il sud del mondo, offrendo così l'occasione alla platea di immaginare paradossali incontri e situazioni.

Con gusto e con un linguaggio che, anche se scurrile, non cade mai nella volgarità, Paolo Hendel prende di mira i nostri più assurdi comportamenti sociali, politici e non. Certamente quindi il razzismo e non solo nell'accezione umana: il paragone con gli animali, come sempre più progrediti di noi, la nostra natura fisica, con i limiti che comporta, le ipotesi innovative di un diverso corpo sia fisico che sociale con mutamenti dettati dalla natura delle cose e non dalla volontà dell'uomo, occupa un'esilarante parte del monologo. Leggiero ed incisivo nello stesso tempo, Hendel vive la sua schizofrenia, il suo dubbio, senza paure, grazie ad un alter ego elettronico che dal video sostiene o contrasta le sue teorie. Un Paolo Hendel come sempre molto a suo agio con il pubblico che concede come bis, tra il consenso entusiasta della platea, la lettura di alcune poesie dell'amico Stefano Benni. *Livia Grossi*

A Verona prosa e versi per Giulietta Capuleti

L'ESTATE DI VERONA NON HA UN PIÙ BEL FIORE, dalle novelle di Luigi da Porto e Matteo Bandello e dal *Romeo and Juliet* di William Shakespeare. Drammaturgia e regia di Marco Brogi. Musiche (belle) arrangiate ed eseguite da Claudio Rovagna e cantate da Rossella Postorino. Costumi (curati) di Alessandra Tommasi. Con Giulia Brogi, Marco Brogi, Paola Danese, Mattia Mariani, Silvano Meneguzzo, Rossella Postorino e Alberto Tulli. Cooperativa Candido '90.

Costumi «filologici», musiche preziose, interpreti di qualità. E un testo elegante e bellissimo, tutto dedicato a Giulietta Capuleti, innamorata senza speranza del suo giovane Montecchi. Un'operazione, questa *L'estate di Verona non ha un più bel fiore*, che il regista Marco Brogi ha curato con intelligenza storica e vivissimo senso del teatro, accorpando novelle di Luigi da Porto e Matteo Bandello in un'escalation drammatica che culmina nei versi shakespeariani meno noti del *Romeo and Juliet*.

Un'ottima idea per un risultato che non tradisce le aspettative. Grazie anche a un team di attori di calibro: contenuti, puntuali e coinvolgenti. Tra tutti si distingue la brava Paola Danese, che sfugge con abilità al tranello degli accenti declamati e drammatici, proponendoci una Giulietta al contempo fresca e consapevole, capace di navigare gli spazi vocali dei toni decisi, commovente ma lontana dalle sponde della retorica. Le è accanto un frate Lorenzo (Silvano Meneguzzo) efficace e pieno d'umanità, pacato e vibrante. La voce fuori campo di Giulia Brogi offre emozioni antiche. *C.P.*

Costringe alla riflessione l'Africa agonizzante di Shawn

LA FEBBRE, tratto dal romanzo di Wallace Shawn. Regia (semplice ed efficace) di Giorgio Gallione. Musiche ed effetti sonori eseguiti dal vivo (perfettamente in sintonia) da Paolo Ciarchi. Con (appassionato e convincente) Giuseppe Cederna. Prod. Itc Bologna, Drama Teatri (Modena), Asti Teatro 15.

Uno spettacolo utile, anzi necessario con una sola pecca: dovrebbe girare in quelle sale dove si riunisce un tipo di pubblico che usa abitualmente il teatro come anestetico e come digestivo prima di addormentarsi, per poi riprendere il giorno dopo

LE MILLE VOCI DELL'AMORE AL TEATRO NUOVO



Edmonda Aldini torna al teatro con un recital fra musica e poesia

FABIO BATTISTINI

LE MILLE VOCI DELL'AMORE, di e con Edmonda Aldini. Progetto Parola magica-Parola musica. Con, al pianoforte, Michele Fedrigotti, autore degli arrangiamenti musicali. Prod. Teatro Alla Scala.

Ospitato dal Teatro Nuovo nell'ambito della collaborazione da qualche anno già istituita per il workshop del balletto, è andato in scena con grande successo il recital di Edmonda Aldini, accompagnata al pianoforte dal giovane e applauditissimo Michele Fedrigotti.

Lo spettacolo fa parte di una trilogia iniziata con *Oltre le colonne d'Ercole* (un viaggio nella memoria delle manifestazioni artistiche di alcuni miti) e focalizza principalmente, in questa seconda parte, il rapporto Eros-Thanatos, contraddizione motore di quel processo di trasformazione che conduce alla conclusione del viaggio dell'unità.

Ci si chiedeva cosa fosse successo ad una attrice così intelligente e generosa come l'Aldini che aveva inspiegabilmente diradato gli appuntamenti col suo teatro proprio nel momento di massimo splendore della sua attività. Un'attività, è bene ricordarlo, che dall'Accademia d'Arte drammatica romana l'aveva vista ininterrottamente protagonista, sulle scene italiane e non, a fianco dei maggiori registi da Strehler (*Schweyk nella seconda guerra mondiale*) al sodalizio con Gassman (anche in tv per *Il gioco degli eroi*) a Ronconi (Bradamante nel fortunatissimo *Orlando furioso*) alla rilettura musicale della *Figlia di Jorio* da parte di Roberto De Simone. Una Ilse pirandelliana bruciata dal fuoco del Teatro al quale ha dato, con la sua sensibile partecipazione, forme, immagini e voci. E nelle *Mille voci dell'amore* c'è la risposta ai nostri interrogativi: dopo questa pausa di raccoglimento l'attrice dal palcoscenico del Nuovo ci investe con poesie, canzoni e ricordi, dispiegando tutta la sua maturità di donna e d'artista, risvegliando le filastrocche infantili, i ricordi di scuola (dall'amato Pascoli, all'Alighieri severo e conturbante attraverso l'amore di Paolo e Francesca), le tenerezze e il dolore (da Saba schivo e solitario a quel momento indimenticabile di grande suggestione che materializza la Madre in *Ad partem inferi* di Giorgio Caproni).

La serata - densa, mai gratuita: due ore piene di poesia - si colora di passione e rimpianto, di felicità e tristezza. L'Aldini passa dal canto alla trasmissione orale dispiegando il mistero di tutta la sua arte. E le parole ispirate da Emily Dickinson, in chiusura, sono un addio e una promessa.

Cecilia Volpi ha scelto le diapositive che vivono nello spettacolo e hanno i paesaggi di Lorrain e dei Carracci, di Monet e di Courbet, le inquietudini del Pontormo, le accensioni del Tiziano, le serenità del Giorgione e di Segantini, gli abissi di Munch.

una vita uguale a sempre.

Un lavoro che scuote quello di Cederna che, oltre a dimostrare una già per altro confermata professionalità, colpisce nel segno. Un colpo molto duro e diretto, senza mezzi termini, così come dev'essere quando si mettono in scena due realtà a confronto: il benessere e l'agonia. Reduci da un viaggio in Africa, e non certo nei villaggi turistici di Malindi o di Zanzibar, ma negli innumerevoli spazi dove la carestia e la fame sono l'arma più convincente usata dalla guerra, non si può che tornare sconvolti. Tutte le certezze, anche quelle che apparivano più solide, le proprie aspirazioni, i valori, le emozioni, il rapporto con se stessi e con gli altri, cambiano e vengono a crollare con una semplicità disarmante. «Ci riuscireste voi a mangiare, bere, ridere e scherzare, ubriacandovi di gioia e amenità, quando nella stessa casa, ma al di là del-

la parete della stanza dove voi siete, in quello stesso momento si sta uccidendo, si sta stuprando e scorre il sangue di una moltitudine di persone?». Un Cederna molto lucido che parla agli spettatori per sfogarsi, per raccontare quello che ha visto con i propri occhi. Uno spettacolo questo di cui si sente l'originaria motivazione e l'urgenza della sua rappresentazione.

Il filmato realizzato durante il suo viaggio in Kenia, Sudan e Somalia porta alla luce una realtà che noi tutti conosciamo ma troppo cruda e scomoda per essere ricordata. Segue al video il lungo monologo dell'attore che, febbricitante, ci ha offerto una grande interpretazione della nostra impotenza e furiosa rabbia di fronte all'arbitrarietà e crudele suddivisione dei beni sulla Terra e della follia del più grande ricatto umano, la guerra. *Livia Grossi*

WESKER CON LA REGIA DI ALBERTAZZI



Se Ornella Vanoni si confessa in pubblico come madre

UGO RONFANI

LETTERA A UNA FIGLIA (1990), di Arnold Wesker. Traduzione di Alessandra Serra e adattamento di Giorgio Albertazzi anche regista (attenzione al rapporto parola-musica). Musiche (alchimia fra antico e moderno) di Lucio Dalla. Scene (elegante interno tra figurazione e astrazione) di Lorenzo Fonda. Light Designer (interventi sofisticati ma distraenti) di Pepi Morgia. Con Ornella Vanoni (generosamente calata nel ruolo, migliore come cantante). Prod. Progetto Genesio srl.

Nel programma di sala una nota elogia gli spettacoli «su commissione», e auspica che si possa ordinare un testo teatrale su misura «come facciamo un paio di pantaloni». Non sono d'accordo: in principio ci sono un autore e un testo entrambi liberi, ci mancherebbe altro! Lo stesso Wesker - che ha composto questa «autobiografia» di una cantante su richiesta della famosa jazz singer norvegese Susanne Fuhr - ha dichiarato che mai avrebbe potuto scriverla senza un «immaginario artistico», com'è naturale. Quanto sopra per comunicarvi l'impressione che ho ricevuto alla prima dello spettacolo della Vanoni. Che ci conquista come cantante (quel vibrato nascosto nell'ugola d'oro, quei virtuosismi vocali venuti dal cuore e dalle viscere, quei resti d'infanzia confitti in una tecnica sofisticata: come resisterle?) e che si fa accettare come attrice, magari proprio per certe sue anomalie. Una regia esperta, anzi smaliziata, firmata da Albertazzi che bada meno alla «verità» del testo che al suo consumo in palcoscenico (tanto che alla fine svapora in un minimalismo infiorato di gergalità da show business e di superflue parolacce), ma che è riuscito a rendere l'altalenante petite musique della parola che si fa canto e del canto che diventa parola. Cinque canzoni che Dalla è andato a pescare nella sua caverna ritmico-melodica di Ali Babà dove stanno ammonticchiati Bach e il rap, Schubert e il jazz, Liszt e il rock. E infine una cornice raffinata, il boudoir di una cantante di successo come da design alla moda, effetti stereofonici, luci accortamente modulate sul monologo interiore, lussuosi néglisés della protagonista: che cosa vorremmo di più?

Ecco: io avrei voluto meno sfarzo distraente e più concentrazione sul testo di Wesker, così come si è fatto - mi risulta - sulla scena anglosassone. Quando Sarah-Ornella, all'inizio, butta in canzoni la tenerezza per la figlia dodicenne Marianna «cui spuntano le tette»; quando prende a sciorinarle in una lettera mai scritta, parlata in una sera di solitudine e che si trasforma nel bilancio-confessione di una dannata vita di star, il decalogo dei buoni consigli di una madre ansiosa: quando sente venire su il groppo dei rimorsi pensando al tempo e alle cure che la carriera ha sottratto alla sua creatura (tenerissima, qui, una ninnananna in cui ricorre un «non farmi piangere» simile al grido di un uccello ferito), in tutti questi momenti alti del monologo di 75 minuti la nostra emozione è stata come trattenuta da una barriera di artifici.

Ornella Vanoni aveva detto nelle interviste (a proposito: troppe interviste, forse, prima delle prime teatrali: il buon teatro ha bisogno del silenzio della vigilia) di avere cercato un transfert: la *Lettera a una figlia* di Sarah come contenitore della «confessione» privata, al figlio, e pubblica, agli spettatori, della sua storia di cantante e di donna. E lei si prova, cerca di passare attraverso lo specchio tesole da Wesker: ma come potrebbe riuscire, l'identificazione? Ci sono l'applicazione, l'impegno, un ostinato lavoro di ricalco psicologico; ma resta il diaframma della finzione. Ornella è vera non quando, paradossalmente, parla alla figlia assente laccandosi le unghie, ascoltando su un letto hollywoodiano l'eco delle sue canzoni, o facendo flessioni in un peignoir arancione. Ornella è se stessa, diva donna madre, quando si libera nel canto, quando la canzone scritta, artificio nell'artificio della confessione teatrale, fiorisce sulle sue labbra e siamo allora davvero nella voliera dei sentimenti. È la cantante, mi pare, che il pubblico ha soprattutto e a lungo applaudito. □

La Guarnieri telegrafista nella Londra di Henry James

NELLA GABBIA (1898), di Henry James (1843-1916). Versione scenica (raffinata) di Enzo Siciliano. A cura di Luca Ronconi (interventi registici sommi). Con Annamaria Guarnieri (intensa, ma alle prese con un testo poco teatrale). Prod. Stabile dell'Umbria.

Il monologo va di moda, anzi è una necessità in un sistema teatrale nel quale costi di produzione e difficoltà di circuitazione non vanno d'accordo. E al monologo si dedicano attori e attrici importanti, i soli del resto che possano attirare il pubblico a questo genere di spettacolo. Registi altrettanto importanti firmano questi assolo per stima verso gli o le interpreti: così Ronconi, benché molto occupato fra prosa e lirica, che ha associato il suo nome, in questi ultimi tempi, a quelli di alcune fra le sue attrici preferite, Marisa Fabbri, Franca Nuti e Annamaria Guarnieri, adesso.

Nulla da ridire sulla formula, che anzi propone al pubblico testi rari e interpretazioni di qualità, all'insegna di uno specifico teatrale che è da difendere. Muovo una riserva, invece, sui risultati di questa versione teatrale del romanzo *Nella gabbia* di James: non perché non siano in discussione la qualità del testo, né l'ingegnosità partecipe con cui Siciliano ha trasferito la vicenda dalla pagina alla scena, e neppure la bravura e l'impegno della Guarnieri o il generoso intervento di Ronconi. No; l'ora trascorsa dal centinaio di spettatori ammessi sul palcoscenico con l'interprete che recitava avendo alle spalle la vera platea spettralmente vuota, è stata ben spesa: come essere a un concerto di una brava pianista con musiche di Debussy. Ciononostante, mancava a mio parere qualcosa, e questo qualcosa era la necessità teatrale dell'operazione, la sua giustificazione scenica.

Basta una grande attrice sia pure in armonia con il personaggio, per giustificare la teatralizzazione (il che vuol dire visualizzazione, movimento, gestualità, etc.) di un testo psicologicamente molto articolato, stilisticamente complesso come questo, fatalmente sacrificato nella più abile delle trasposizioni sceniche? Non è meglio, in questi casi, lasciare lo spettatore nella condizione di lettore? La sola forma appropriata non è, in questi casi, il radiodramma, genere ingiustamente trascurato nel nostro Paese?

Ciò premesso, è stato un piacere seguire l'arduo tentativo della Guarnieri di «materializzare» in palcoscenico - «toilette» nera fin de siècle, recitazione fervidamente nervosa - la figura della telegrafista dei quartieri alti di una Londra vittoriana che respira l'atmosfera del gran mondo attraverso i moduli che le passano davanti; che s'immagina con i protagonisti di una storia di adulterio fino a «proteggerli», in gara gelosa con un'amica, decoratrice floreale, che in quel mondo invece sta inserendosi; fino alla rassegnata presa di coscienza del proprio stato, che la porta a un matrimonio con un droghiere. Colei che fu la grazia e la freschezza del teatro italiano nella Compagnia del Giovani qui è una figura femminile aspra, curiosa, intrigante e solitaria, alla fine disillusa: una bella prova. Ugo Ronfani

Se le Affinità dei padroni sono raccontate dalle serve

AFFINITÀ, ispirato alle *Affinità elettive* di Johann Wolfgang Goethe. Regia, luci e ricerche musicali (intelligenza e fantasia) di Gabriele Vacis e Roberto Tarasco. Immagini, allestimenti e costumi (suggestivi) di Lucio Diana, Adriana Zamboni e Mariella Fabbri. Con (affiatate e convincenti) Laura Curino, Anna Coppola, Mariella

Fabbris, Lucilla Giagnoni, Paola Rota, Benedetta Francardo e (voce narrante) Giovanni Moretti. Prod. Laboratorio Teatro Settimo.

Il Teatro Settimo ripropone, a distanza di otto anni, un nuovo allestimento di quello spettacolo che lo impose all'attenzione di critica e pubblico. Allora s'intitolava *Elementi di struttura del sentimento*, oggi più semplicemente *Affinità*, ma il riferimento rimane il romanzo di Goethe. Dico riferimento perché, fortunatamente, non si tratta di una pedissequa e forse impossibile trascrizione scenica del testo, ma di una rilettura originale che ci fa osservare le vicende dei quattro protagonisti con gli occhi delle loro cameriere. Le inquietudini degli aristocratici illuminati, la «chimica» delle relazioni amorose secondo il geniale impianto filosofico-scientifico di Goethe lasciano così il posto al chiacchiericcio concreto delle serve, bonario pettegolezzo che ci restituisce brandelli di una storia scarnificata a quei pochi fatti che possono essere recepiti e raccontati dalla gente del popolo: un adulterio incrociato, una partenza per la guerra dei due uomini «perché i signori fanno sempre così quando non sanno cosa fare», la morte di un bambino di cui i padroni in fondo si possono consolare «perché i bambini, loro, ne possono fare quanti ne vogliono». Le sei donne ridono, lavorano duro, al tempo stesso ammirate e perplesse, per la fantasmagorica costruzione del parco – emblema di un'armonia tra uomo e natura che stenta a farsi realtà – voluta dal padrone. Ma comune denominatore al tutto rimane una profonda malinconia e un forte senso di impotenza dell'uomo di fronte al mistero della vita, della morte, della natura.

Lo spettacolo – ideato da Gabriele Vacis e Roberto Tarasco con un'intelligenza creativa che a tratti sfiora i limiti del compiacimento estetizzante – è fatto di piccole magie come il barlucchio di decine di bicchieri ad indicare il pranzo festoso dei padroni, o le piume che volano sul pubblico dopo una lotta a cuscinate tra le serve. Fino a raggiungere il momento più alto quando, tra lenzuola ondegianti fradicio d'acqua, la serva muta (la brava Benedetta Francardo) «racconta» con suoni inarticolati e strazianti alle compagne la morte del bambino. Ma brave sono anche le due caposerve Laura Curino e Anna Coppola (affiancate con impegno da Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni e Paola Rota) nel raccontare, in un pastiche di dialetto piemontese e italiano, la triste sorte dei loro padroni, che si concretizza nell'ultima scena con la bellissima immagine del parco, ormai incolto e abbandonato, sulle note della terza sinfonia di Brahms. *Claudia Cannella*



LA RANZI E LA GUARNIERI DIRETTE DA CASTRI



Elettra, una tragedia antica fra naturalismo e psicanalisi

UGO RONFANI

ELETTA (413 a.C.), di Euripide (485-406 a.C.). Traduzione (essenziale, vigorosa) di Umberto Albini e Vico Faggi. Regia (trasposizione in chiave psicanalitica) di Massimo Castri. Scena (un plein air rustico riprodotto in teatro) di Maurizio Balò. Costumi (ottocento-novecenteschi) di Claudia Calvaresi. Con Galatea Ranzi, Antonio Pierfederici, Annamaria Guarnieri, Fabrizio Gifuni, Marisa e Paola Della Pasqua (tutti di ottimo livello). Prod. Stabile dell'Umbria.

Massimo Castri è senza alcun dubbio l'esponente più originale, coerente e persuasivo della regia sperimentale di questi anni. E lo comprova con questa *Elettra* che è stata rappresentata ogni sera fino a tutto gennaio per cento spettatori che, pellegrini dell'altro teatro, sono arrivati in una Spoleto invernale lontana anni luce dai clamori del Festival. Il Caio Melisso, a fianco del duomo, è trasformato all'interno in una plaga agricola, con i solchi di un campo pietroso dov'era la platea e sul palcoscenico, delimitata da un enorme portale spalancato, un'altura con un ulivo giovane e solitario che arabesca un bianco cielo mediterraneo. Gli spettatori sono nei palchi e rivivono la vicenda euripidea che si svolge in questo interno-esterno non più con le cadenze tradizionali della tragedia antica, ma come un crudo *fait-divers* di simulato naturalismo: Elettra che monda il campo delle pietre, sposa vergine e disperata di un contadino povero al quale la madre Clitennestra e il patrigno Egisto l'hanno maritata di forza, dopo averle ucciso il padre Agamennone; le figure del coro (incarnate da due giovani contadine sinistramente giocose) che commentano e annunciano gli eventi; il giovane forestiero che capita alla fattoria con le sue valigie come un viaggiatore dei nostri giorni; il vecchio e trepidante Aio che lo riconosce per Oreste, fratello di Elettra; e poi l'inesorabile meccanismo della vendetta «voluta dagli dei», con le Erinni travestite da Angeli inquieti ed inquietanti che predicano un futuro maledetto ai due giovani assassini.

Immagini il lettore escluso da questo straordinario evento teatrale il ben noto paesaggio dipinto il secolo scorso da Millet per il suo *Angelus*, ma incupito come nei romanzi di Bernanos ambientati in una nera Normandia. Così Castri – non nuovo a questi «aggiornamenti», come del resto Ronconi – ha inteso risolvere il problema drammaturgico di un Euripide «nostro contemporaneo»: trasferendo la storia nell'inferno di una provincia agricola ottocentesca, riproponendola come una sinistra saga familiare «alla Zola», se volete; e chiedendo a tutti, traduttori, scenografo, datori di luci e di suoni (ululati e gemiti lontano nella valle, frinio di grilli), ma soprattutto agli attori, di interiorizzare per implosione e di irradicare in una ruralità ancora di memoria l'altra vicenda. Euripide e Freud sul tavolo di regia, una dettagliata decodificazione della tragedia avanti Cristo su una scena predisposta per esplicitare i fantasmi dell'inconscio.

Sarei tentato di scrivere, a rischio di retorica, che Castri propone, con questo asciutto spettacolo di 90 minuti, una sorta di «rivoluzione copernicana» dell'antica tragedia: e poco importa se l'operazione è a tratti programmata, mentale; se qualche artificio (soprattutto nel gestire della «contadina» Galatea Ranzi-Elettra) scherma l'assunto naturalistico; se la nuova ritualità non sempre collima con quella euripidea. L'operazione è stupenda, per il coraggio e il rigore con cui è condotta, per la forza con cui il «gioco» notturno della vendetta (l'isterico, erotizzato racconto dell'uccisione di Egisto che fanno le gemelle Della Pasqua, anche Erinni grottescamente angelicate; la danza di un isterismo dionisiaco di Elettra dopo il duplice assassinio; l'infantile smarrimento suo e di Oreste dopo il delitto) è condotto senza un attimo di respiro. Meno «ronconeggiante», con Castri, Galatea Ranzi si conferma stella di prima grandezza nel firmamento delle nuove interpreti: una Elettra bruciata dalla disperazione. Nel rapido passaggio di Clitennestra, sotto il parasole di una *demi-mondaine* ottocentesca, la Guarnieri sa comunicare il brivido del suo tragico destino; Fabrizio Gifuni è un Oreste di incisiva verità, fra terrore e furia vendicatrice; e l'Aio di Pierfederici è di una toccante visionarietà. □

L'ALLEANZA DEL TEATRO CON UNA CITTÀ E UN'AZIENDA

FESTA PER IL VALLECORSI ALLA BREDA DI PISTOIA

Glauco Di Salle con Condor 222 A e Bruno Longhini con Oscar Galop vincitori delle edizioni '92 e '93 - Un busto di Jorio Vivarelli per Ernesto Cailindri premiato con il Pistoia Teatro - L'intervento del ministro Spini e dell'ing. Cai - Fra gli ospiti Umberto Orsini, Paola Mannoni e Lyda Ferro.

EVA FRANCHI



Tutto avviene dentro un grande capannone della Breda costruzioni ferroviarie, fuori città, nello stabilimento nuovo e bellissimo che ormai conta i suoi anni, ma rimarrà «nuovo» per sempre al confronto del «vecchio» che, forse, verrà ristrutturato. Viviamo tempi duri; per la scorsa edizione il premio è stato assegnato, ma la consegna ufficiale non è avvenuta: la Breda era in difficoltà, tanti dipendenti pativano la cassa integrazione, il destino dell'azienda oscillava nella palude d'un affannoso punto interrogativo. I problemi non sono ancora definitivamente risolti, ma la Breda di Pistoia – che è sempre stata «sana», grazie a Dio – ha valide prospettive per l'immediato futuro e così Roberto Cai, presidente del Comitato organizzatore – ha stabilito che non si poteva dilazionare oltre. E l'ha stabilito anche Luigi Roth – presidente del raggruppamento Breda – un signore gentile, del tutto estraneo a faccende di palcoscenico, ma subito affascinato e persuaso, subito fermo nel convincimento e nella decisione.

La festa di domenica 12 dicembre ha doppio spessore e il ritrovarci dopo l'interruzione ci rende

tutti più espansivi e affettuosi. Si salutano i vecchi amici e – come sempre accade in una vacanza degna di tale nome – non si torna a casa senza aver annotato sull'agenda qualche nuovo indirizzo. Il capannone è immenso e chissà che fatica sgombrarlo tutto e creare uno straordinario «luogo scenico»: strutture in ferro sovrastano l'improvvisata platea, sulla sinistra sono allineati tanti pullmans, nuovissimi e ruggenti benché silenziosi. La pedana è a perdita d'occhio, foderata in rossa moquette: pochi gradini – un'altezza giusta – e tanto spazio da poterci alloggiare un'intera tragedia greca. All'ingresso hanno sistemato, con garbo, i colorati bozzetti che Edoardo Salvi ha realizzato per *Puntilla e il suo servo Matti*, un impegno allestito della Compagnia «Città di Pistoia» e tutti si fermano, sono curiosi, commentano: sembra davvero che stia per cominciare un'importante «première». Il pubblico è folto, cordiale: tutta gente di Pistoia, perché il Vallecorsi ha 42 anni, vuol dire San Giorgio e Breda e subito s'è radicato nel territorio superando i confini dell'evento culturale per diventare cronaca, vitalità cittadina. È venuto anche il ministro Valdo

Spini, parla per primo (è ovvio), ma è un ministro simpatico (finalmente), ambientalista anche in questa occasione e dotato di sbrigativa cordialità. Parlano le autorità locali – dal sindaco ai rappresentanti della Regione e Provincia – e alla fine Roberto Cai – l'ingegnere volitivo – pacatamente legge l'elenco dei vincitori per gli anni 1992 e 1993: si offrono i premi, scrosciano gli applausi, ma tutto si consuma rapidamente, senza un minimo sobbalzo che possa evocare il coup de théâtre. Perché mentire? In realtà non ci sono sorprese da centellinare, ogni dettaglio è già più che noto, verificato. Abbiamo fatto le ore piccole – la sera prima – nella hall dell'albergo, al ristorante: presentazioni, chiacchiere, qualche pettegolezzo – ma perché no? – la gioia di stare insieme, fare amicizia, camminare uniti sotto il cielo vellutato della notte toscana, la lunga sosta a tavola e magari la corsa furtiva, da un tavolo all'altro, per portare un messaggio o strappare una maliziosa confidenza. Un altro mondo, quasi un altro pianeta: il sapore antico di buone cose d'una volta che bisogna conservare.

Carlo Maria Pensa e Paolo Emilio Poesio presen-



tano, sulla pedana, i vincitori: Glauco Di Salle, ha tagliato il traguardo per primo, lo scorso anno, con un'inquietante *Condor 222 A*, esemplare commedia intrisa di humour e di sofferenza, mentre in questo intricato 1993 Bruno Longhini si è imposto grazie ad un estroso *Oscar Galop*, suggestiva formulazione di spettacolo ispirata alla tormentata esistenza di Oscar Wilde. Poi ci sono i segnalati, sempre un po' intimiditi e gli ospiti importanti: Umberto Orsini arriva di corsa, in jeans e maglione, ha poco tempo, deve tornare a Lucca per la *matinée*, ma vuole esserci; così com'è arrivata Lyda Ferro, immutabile nella freschezza del sorriso, mentre Paola Mannoni si nasconde dietro gli occhiali, non vuole dire nulla e scappa come una gazzella. Più tardi, a pranzo, infinite parole le sgorgheranno invece di bocca, tumultuose, piene di calore: sotto un caschetto di capelli ricci il viso lido, non sofisticato, si riempirà di luce improvvisa per rivelarsi incantevole, dolcissimo. Ugo Ronfani spiazza tutti con un discorso breve e secco (mai più nessuno s'azzarda a formulare avventate previsioni sulla durata dei suoi interventi); parla dei rapporti fra Vallecorsi e *Hystrio*, e aggiunge che quello che conta è andare al di là delle ipotesi e delle parole: bisogna rimboccarsi le maniche e concludere, alla buon'ora, qualcosa di serio, di definitivo per il teatro.

SILENZIO IN FABBRICA

Ha ragione da vendere e meriterebbe di vederci scattare in massa sull'attenti, ma siamo subito distratti altrove: in gemellaggio con il Vallecorsi si consegna un altro premio più che singolare, lo chiamano «Pistoia Teatro» e regala a un protagonista delle nostre scene la sua immagine dorata, lucente, magistralmente scolpita da Jorio Vivarelli. Questa volta tocca ad Ernesto Calindri: 84 anni stupendamente giovani, i chiari occhi arguti sempre sorridenti. No davvero, non è la solita cerimonia retorica e neppure la consueta liturgia noiosa. Qui, in questa officina, il lavoro concreto di mani operose s'incrocia con la nostra tribolazione d'intelletuali difficili, spesso nervosi: l'odore della fabbrica è una sorta di richiamo severo che trafigge ogni presunzione moderando la nostra smania: bisogna avere pazienza, ci vuole fatica, rispetto, dignità. Francesco Vallecorsi era un lavoratore della San Giorgio, un filodrammatico appassionato: quando è morto i suoi compagni hanno voluto tenere viva la sua memoria: un piccolo premio «toscano» che poi è cresciuto, è diventato importante, importantissimo, «nazionale» ed è un tassello insostituibile nella lunga para-

bola produttiva della Breda. Quella prima radice «amatoriale» è comunque rimasta: rappresenta un'ostinata dedizione, garantisce salute e «diversità». Perché il Vallecorsi è libero da ogni condizionamento ideologico anche involontario, non ha padroni, non corteggia i potenti, chiede una partecipazione rigorosamente anonima a chi si mette in gara: Umberto Benedetto – illuminato e saggio presidente di giuria – mai permetterebbe la scappatoia del compromesso, l'ipocrisia dell'arrangiamento.

Quando la giornata finisce e tutti se ne sono andati il capannone della Breda ritrova il silenzio festivo d'ogni abituale domenica. Qualche scricchiolio, qualche rumore impercettibile, un po' di vento che sbatte sulle porte e sulle vetrate: la gente del teatro ha sgombrato la scena, ma la voglia di teatro resta, attende un altro traguardo in un ricambio dolente eppure necessario di persone e di idee. No davvero, il Vallecorsi non è un premio qualunque: è un grumo d'emozioni, un groviglio di speranze fiduciose, una storia pulita nell'inquieto tramonto di questo secolo avvelenato. Ma perché torniamo sempre? È sabato notte, stiamo

salendo, con assennata stanchezza, le scale dell'albergo e la domanda – tutta una sfumatura d'indulgente ironia – arriva da Paolo Emilio Poesio: lo guardo stupita, sto zitta, non trovo argomenti, scuoto soltanto la testa. Ecco, adesso la risposta è chiara, si dilata in un'eco struggente: il Vallecorsi fa parte della nostra vita. E io vorrei dirla subito, mio buon amico Poesio, ma sono passati troppi giorni e sono altrove, spaccata fra tante opposte solitudini. Però so che torneremo ancora, come sempre: al Vallecorsi del prossimo anno. Se Dio vorrà, naturalmente. □

A pag. 84, una panoramica del pubblico. In questa pagina, da sinistra a destra, Eva Franchi, della Commissione giudicatrice, Adamo Bugelli, presidente dell'Azienda di promozione turistica, Aldo Morelli, presidente della Provincia, Luigi Roth, presidente del Raggruppamento ferroviario Breda, l'onorevole Valdo Spini, ministro dell'Ambiente, Roberto Cai, presidente del Vallecorsi, il sindaco Lido Scarpetti e lo scultore Jorio Vivarelli.

I risultati della 41ª edizione (1992)

Primo Premio: *Condor 222 A* di Glauco Di Salle (L. 10.000.000 e pubblicazione su *Hystrio*).

Secondo Premio: *Quello che volevo da me* di Sergio Scorzillo (Scultura d'argento).

Segnalazione speciale: *Nero d'abisso* di Alfredo Balducci; *New York Interior* di Michele Genero.

Segnalati: *La conoscenza dell'inglese* di Samy Fayad; *La fortezza vuota* di Luciano Nattino; *La sorella* di Mario Fratti; *Niente da fare* di Massimo Salvianti.

I premiati della 42ª edizione (1993)

Primo Premio: *Oscar Galop* di Bruno Longhini (L. 10.000.000 e pubblicazione su *Hystrio*).

Secondo Premio: *Incontri ravvicinati* di Luigi Lunari.

Segnalazione speciale: *Tommaso Moro* di Paolo Pivetti.

Segnalati: *Buio nella notte* di Renato Giordano; *Ombre rosse* di Augusto Bianchi Rizzi; *Cari aborigeni* di Etta Cascini; *Nascita del ghetto* di Aldo Durante.

A PISTOIA PER RICORDARE FRANCESCO VALLECORSI

STORIA DI UN PREMIO NATO DALLA PASSIONE DI UN DILETTANTE

Gli amici dell'impiegato dello Stabilimento San Giorgio che animavano la filodrammatica aziendale hanno dato vita, nel suo nome, a un concorso per testi teatrali che è diventato con gli anni uno dei più importanti d'Italia.

NILO NEGRI



Anno 1949: la guerra è ancora vicina, i tempi sono ancora duri e difficili, ma al tempo stesso ricchi di fermenti, di idee, di progetti. Il Premio Vallecorsi nasce allora, a Pistoia, tra le maestranze del vecchio stabilimento San Giorgio e i reparti di lavoro che stavano faticosamente risorgendo dopo la distruzione bellica. Un atto di fiducia e un segno di risveglio culturale. Vallecorsi: perché questo nome? C'era fra quelle maestranze un uomo di idee indipendenti, Francesco Vallecorsi, detto «Cecco», che oltre a essere un ottimo impiegato tecnico era anche un appassionato di teatro. Dirigeva la filodrammatica aziendale ed era al tempo stesso attore, macchinista, sceno-

grafo e suggeritore. L'Italia si preparava a entrare in guerra, ovunque risuonava il grido «Vinceremo!» e intanto sul piccolo palcoscenico di via Pacinotti, in un angusto teatro dentro la terza cerchia di mura della città, Francesco Vallecorsi metteva in scena testi di Benelli, di Niccodemi, di Giacosa, di Forzano. Poi, anche a Pistoia arrivarono i combattimenti e in città di abitanti ne rimasero pochi: chi andò al Nord, chi fuggì in campagna e chi si rifugiò sulle montagne a fare il partigiano. Appena terminata la guerra Vallecorsi ritornò con entusiasmo alla sua attività teatrale, ma per breve tempo: nel 1947 morì. Per questo, per ricordarlo, nacque l'iniziativa, su idea mia e del poeta pistoiese

Giulio Fiorini: organizzare un premio intitolato a lui, per non dimenticare quelle preziose giornate di teatro domenicale, che in tanti di noi avevano alimentato la passione del teatro.

Dopo due anni di rodaggio in ambito provinciale, il Premio cominciò ad affacciarsi sulla scena regionale per diventare infine, nel 1957, un concorso nazionale. *Un levriero pieno di pulci* di Paolo Cavallina, poi interpretato per la Rai da Elsa Merlini e Ernesto Calindri, fu il primo testo vincitore.

Oggi il Vallecorsi è un premio riconosciuto, che può stare alla pari con altri come il Riccione e il Pirandello, ed è sostenuto da tutta la città attraverso il Comune, l'Amministra-

I premiati delle precedenti edizioni

1949-1950 edizione provinciale - 1952-1956 edizione regionale - 1957) 1° premio: *Un levriero pieno di pulci* di Albani e Cavallina - 1958) 1° premio: *I pesci* di Enzo Maurri - 1959) 1° premio: *Tre giorni del Signore* di Mirko Vucetich - 1960) 1° premio: *L'accelerato verso le stelle* di Ermanno Maccario - 1961) 1° premio: *La Draghignazza* di Giuliano Parenti - 1962) 1° premio: *Sutre colonne in cronaca* di Gian Luigi Gazzetti - 1963) 1° premio: *Sigfrido a Stalingrado* di Luigi Candoni - 1964) 1° premio: *I frigoriferi* di Mario Fratti - 1965) 1° premio: *L'andazzo* di Roberto Mazzucco - 1966) 1° premio: *Cronaca di un uomo* di Giuseppe Fava - 1967) 1° premio: *Il grosso Ernestone* di Giovanni Guaita - 1968) 1° premio: *Alfonso cratere lunare* di Giuliano Parenti - 1969) 1° premio: *Miladeci* di Carlo Maria Pensa - 1970) 1° premio: *Tumbulus* di Francesco Monotti - 1971) 1° premio: *Sospiro numero tre* di Benedetto Benedetti - 1972) 1° premio: *Io, Abramo*, di Renato Lipari - 1973) 1° premio: *L'arcivescovo* di Enzo Maurri - 1974) 1° premio: *Storia di Giovanna* di Franco Cuomo; 2° premio: *Ad un passo dall'inferno* di Barbara Bunez del Castillo - 1975) 1° premio: *La vedova nera* di Giovanni Marzi; 2° premio: *Un certo Jahn Law* di Benedetto D'Ipollito - 1976) 1° premio: *Mosaico impazzito* di Rebecca Krieg; 2° premio: *Operazione tiro al bersaglio* di Gennaro Aceto - 1977) 1° premio: *Ueh!* di Francesco Paolo Salvi; 2° premio: *Il libro delle rondini* di Sergio Liberovici - 1978) 1° premio: *Ci sono più cose* di Mario Mattolini; 2° premio: *Una ragazza vestita di sole* di Enzo Giacobbe - 1979) 1° premio: *Una stella irregolare* di Bruno Zavagli; 2° premio: *Saul 2* di Bruno Sacchini - 1980) 1° premio: *I giocolieri della notte* di Mario Angelo Ponchia; 2° premio: *Ultima lettera dello scenografo* di Gregorio Scalise - 1981) 1° premio: *Le streghe* di Daria Martelli; 2° premio *Milledonna* di Romana Rutelli - 1982) 1° premio: *Il vero e il falso O'Brien* di Patrizio Monaco; 2° premio: *Alle Porte Scee* di Giuseppe Scoconi - 1983) 1° premio: *La ragazza dai capelli di lana* di Eva Franchi; 2° premio: *Notturmo dall'Italia* di Umberto e Milli Ciappetti - 1984) 1° premio: *Una famiglia italiana* di Gian Piero Bona; 2° premio: *Ipotesi su Costantino* di Paolo Pivetti - 1985) 1° premio: *Ambigui giochi d'amore* di Paolo Levi; 2° premio: *Il gerundio di morire* di Sandro Bajini - 1986) 1° premio: *Ottaviano e Cleopatra* di Gianni Clerici; 2° premio: *Serata d'onore* di Ugo Ronfani; 2° premio: *Scene da un palazzo* di Mario Mattolini e Mauro Pezzati - 1987) 1° premio: *Ravensbrück* di Renato Sarti; 2° premio: *Passo a due* di Sergio Scorzillo - 1988) 1° premio: *In Christi nomine, amen* di Giuseppe Santini; 2° premio: *Se una notte il telefono* di Bruno Zavagli - 1989) 1° premio: *Processo a Tartufo* di Sergio Ragni; 2° premio: *Federico Tozzi da Siena con furore* di Silvano Ambrogio - 1990) 1° premio: *L'antica altalena del mare* di Enzo Giacobbe; 2° premio: *Chi vinse la battaglia delle Midway?* di Samy Fayad. □



zione provinciale, la Regione, l'Ente provinciale per il turismo, la Camera di commercio e la Cassa di risparmio di Pistoia e di Pescia. Prima promotrice dell'iniziativa rimane la direzione dello stabilimento in cui lavorava Vallecorsi, oggi diventata Breda costruzioni ferroviarie. Ed è proprio qui, in uno dei suoi reparti, trasformato per l'occasione in teatro, che si raduna il pubblico della città insieme agli autori, agli attori e ai critici per la cerimonia della premiazione. In oltre quarant'anni di attività, ben diciassette delle commedie premiate - pubblicate in precedenza dalla rivista *Il Dramma* e oggi da *Hystrio* - sono arrivate in palcoscenico e sempre grazie all'interpretazione di attori di primo piano. La commissione incaricata di selezionare i testi e di assegnare all'autore i dieci milioni del premio è presieduta da Umberto Benedetto ed è composta da Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa e Luigi Squarzina. □

A pag. 86, gli amici del Vallecorsi. In questa pagina, dall'alto in basso, Francesco Vallecorsi; Tino Buazzelli.



Buazzelli, il primo attore premiato (1971)

«Non elogerò questo Premio che ho avuto il piacere di vedermi assegnato da chi, veramente, è in grado di giudicare, cioè il pubblico, perché il mio apprezzamento non aggiungerebbe nulla alla genuinità e a tutto quello che di nuovo e di interessante il Premio ha.

«Dirò solo questo: quando, dopo venticinque anni di fatiche, il pubblico ti ringrazia con un "Pistoia-Teatro" e una scultura di Vivarelli, tutto questo, indubbiamente, va al di là di un semplice premio, perché diventa civile riconoscimento del tuo lavoro e io l'accetto con spirito grato e commosso. È un riconoscimento e un invito a continuare, a non guardare le amarezze, le remore, la misconoscenza, a usare le energie rimaste perché qualcuno sa e capisce il tuo lavoro».

UN MICROFONO FRA I PRESENTI



Roberto Cai

«La nostra azienda ha un ruolo importante proprio nella nascita del Premio stesso che è stato concepito, direi, da persone che operavano all'interno dell'azienda. Vallecorsi era un operaio, un filodrammatico amante del teatro, che insieme ad un numero appassionato di persone ha dato vita a questo Premio quarantadue anni fa. Il Vallecorsi ha trovato subito all'interno della fabbrica una immediata ricezione forse perché la città stessa non aveva ancora né la dimensione né le caratteristiche di un Premio teatrale. Poi col tempo ne ha preso coscienza e ogni anno attraverso i contributi volontari il Premio ha potuto mantenere le caratteristiche di un Premio sostenuto da persone che amano il Teatro, che vogliono mantenerlo al di fuori di beghe politiche (anche escludendolo dal prestigio che potrebbe derivargli da personaggi famosi). È questa la forza che gli ha permesso di attraversare tutte le bufere, di arrivare fino ad oggi.

«E non c'è dubbio che l'azienda non lo vuole mollare come credo non voglia mollarlo la città. Perché ormai questa integrazione credo sia veramente realizzata».

Jorio Vivarelli

È da sempre lo scultore del Premio Vallecorsi. «Ho le maschere di tutti i premiati escluso Eduardo, che non ha voluto il ritratto» - dice Vivarelli - e ricorda gli scongiuri che da buon napoletano fece all'idea che gli avrebbero fatto il ritratto. Questo insieme di busti costituisce una bella galleria del Teatro italiano, che potrebbe essere raccolta in un teatro o in un museo. «Nel mio lavoro cerco di carpire un'immagine segreta dell'attore attraverso il dialogo e il movimento delle mani, l'espressione dell'occhio o della bocca: non mi interessa l'aspetto immediato, che può essere ridotto da una fotografia. Lavoro su certi elementi a livello formale, su punti che mettono a fuoco e accentuano portandoli quasi alla caricatura. Ogni persona è per me un mistero: ognuno con il proprio carattere, la propria attenzione e la propria intelligenza. Se c'è dentro l'uomo, viene fuori. Si può scindere l'uomo dall'attore, infatti; e viceversa».

Carlo Maria Pensa

«Dagli anni Ottanta in avanti la crisi del teatro si è andata risolvendo progressivamente fino ad arrivare a dei risultati di eccellenza con una frequenza da parte del pubblico crescente e sempre più alta. Adesso però il teatro è minacciato da una crisi peggiore direi, di carattere esterno, aggredita com'è da forze esterne; penso che a maggior ragione una istituzione com'è quella del Vallecorsi che è il secondo premio in Italia come anzianità, ma che è sicuramente il primo per indipendenza, per correttezza, per tipo di organizzazione, per interesse che va sempre più suscitando fra gli autori, non può venire a mancare perché anche il momento che attraversa attualmente il teatro italiano abbisogna (portato un po' allo sbando dalle vicende che sappiamo) anche di questi rinforzi pur se questi testi non trovano facilmente la via del palcoscenico».

Bruno Longhini

«Il Vallecorsi per me rappresenta una ripresa della mia attività teatrale.

«Erano quindici anni che non scrivevo per il teatro e in certo qual modo questo è un ritorno fortunato. È anche importante, questo riconoscimento perché io amo molto la figura di Oscar Wilde, e il lavoro è incentrato su Oscar Wilde, ma è anche un pretesto per narrare la solitudine dell'uomo e dell'artista. E questa è una verità dell'Ottocento che vale anche ai nostri giorni.

«Comunque il testo, secondo me, per ora non esiste. Esisterà soltanto nel momento in cui verrà collaudato sulla scena, perché la vera verifica è là, in palcoscenico».

Sergio Scorzillo

«Nel 1988 mi diedero il Premio Carlo D'Angelo per una commedia in tre atti di stampo borghese tradizionale. L'avevo scritta cinque anni prima e me l'ero ritrovata nel cassetto. Pur avendo il sesso come punto nodale, la matassa degli avvenimenti si snodava piana, tranquilla e il torbido in cui i miei personaggi sguazzavano era una specie di acquerugiola fastidiosa. Il traguardo raggiunto



mi commosse, mi confuse, mi spronò. Mi chiedo. E adesso? Non successe nulla, per lo meno non subito. Sono passati cinque anni: ho perso molti amici, molte sicurezze, molte occasioni. Ma ho continuato a fare teatro, come posso e come so. È ancora un miracolo, con un lavoro dipendente che mi ruba dieci ore al giorno. Oggi mi danno un altro Carlo D'Angelo per un lungo atto unico che offre una discreta gamma interpretativa a due attori che devono in scena gridare, amare, odiare e morire. O essere se stessi.

«E adesso? Continuerò a lavorare. Il teatro è come la vita. Bisogna immergersi, non parlarne».

Aldo Durante

«Sono direttore di un Museo della calzatura a Montebelluna. Ho cominciato a scrivere di teatro da giovane, ma ho ripreso solo alcuni anni fa. Attualmente quattro miei testi sono rappresentati in giro per il Veneto da compagnie amatoriali. Ma per noi autori di provincia i problemi sono comunque molto più complessi che per coloro che vivono in città.

«Mi rendo conto che la cultura è anche un fatto economico e organizzativo, di investimenti, però si può anche calcolare il rischio come succede in campo industriale; se uno non rischia mai, la novità rischia di inaridirsi. Da noi, per esempio, quest'anno c'è stata un'inflazione di testi goldoniani in occasione del Bicentenario, ma l'inserimento di uno spettacolo all'anno, nelle programmazioni, di un giovane autore non guasterebbe poi tanto».

Paola Mannoni

La Mannoni quest'anno non lavora. È mai possibile? «È la verità. Quest'anno non mi ha voluto nessuno... forse non sono stata brava... ho disubbidito... non so. E così riposo. No, non è ch'io esiga testi particolari, mi capita di scegliere anche quelli tanto lontani da me, tanto al ruolo ti avvicini sempre, pian piano, come un detective. Comunque accetterei qualsiasi ruolo. Il regista? Beh, quello però dovrebbe essere almeno un po' illuminato. Comunque, però, per regista si intende una creatura con un po' di cultura e qualche idea. Poi le cose si fanno insieme. A quelli che so-



A pag. 88, da sinistra a destra, l'onorevole Valdo Spini premia Glauco Di Salle e Bruno Longhini. In questa pagina, da sinistra a destra, Carlo Maria Pensa con Paola Mannoni e Umberto Orsini.

no già implacabilmente strutturati invece ci si affida e ci si consegna molto volentieri, perché certamente si va sul sicurissimo, sulla sontuosità. Certo sperimentarsi insieme è anche utile e interessante».

Ma su un autore giovane, sconosciuto, magari segnalato dal *Vallecorsi* un'attrice colta e intelligente come la Mannoni si butterebbe? «Perché no? Per la verità mi è capitato di leggere con più facilità più autrici che autori, delle quali ho apprezzato una grandissima capacità linguistica, una grande poesia... soltanto poi è sempre difficile concretizzare».

Marco Giorgetti

«L'occasione del *Vallecorsi* mi permette di esprimere la mia preoccupazione per le leggi che la Regione sta attualmente varando e che penalizzano le compagnie giovanili richiedendo un numero di produzioni che possono essere messe in cantiere soltanto dalle grandi compagnie affermate. «Noi giovani abbiamo bisogno di strumenti di promozione. Abbiamo bisogno che le strutture pubbliche riescano ad approvare leggi e norme che favoriscano i gruppi giovanili, perché il teatro vive della giovinezza, del fatto che si possa sempre ricreare qualcosa di nuovo».

Glauco Di Salle

«Vincere il *Vallecorsi* è una gran cosa. Partecipare alla cerimonia, semplice, è stato molto piacevole: non mi era mai successo di essere premiato con tanta generosità e simpatia. Io, una faccia sconosciuta. La pubblicazione di un testo è determinante quando a pubblicarlo è una rivista di teatro come *Hystrio* che va nelle mani degli addetti e degli appassionati. E poi il *Vallecorsi* porta fortuna. A me l'ha già portata».

Augusto Bianchi Rizzi

«È la prima volta che partecipo ad un premio in vita mia. Ho mandato un testo. È stato segnalato, mi sembra già una buona cosa. Il teatro è un mondo che mi appartiene, anche se la mia attività è quella di avvocato. Per anni sono stato legale della Sai e ora di teatri milanesi. Ho recitato in gioventù: ho debuttato al Piccolo Teatro di Milano in uno spettacolo di Nanni Svampa e Nuccio Ambrosini (*Prendeteli con le pinze e martellateli*): avevo diciannove anni. Poi al Gerolamo e al Regio di Parma ho fatto le farse spagnole... Se avessi potuto scegliere, nella mia vita avrei fatto l'at-

tore. Oggi faccio l'autore, sperando di avere una qualche occasione di recitare una piccola parte e rimettermi così in gioco dal palcoscenico. Quest'anno ho anche pubblicato un romanzo che è arrivato in finale al Premio Calvino, e che è stato accolto bene. Ma riconosco che un applauso a scena aperta su un palcoscenico non ha uguali».

Renato Giordano

«Era la prima volta che mandavo un copione al *Vallecorsi* e sicuramente posso affermare che è la prima volta che mi avviene di essere premiato senza sapere del mio copione. Questa è la cosa più bella del *Vallecorsi*: questo anonimato assoluto e vero, per cui in realtà viene premiato il testo che è piaciuto di più senza i condizionamenti pur involontari dati dal nome e dalla qualifica. Dopo questa riscrittura in chiave moderna del mito di Alceste (visto però dalla parte di Admeto) ho mandato un testo al Premio Idi (*Labbra serrate*). Vediamo come andrà».

Etta Cascini

«Trovo questo riconoscimento estremamente incoraggiante e gratificante, per me soprattutto che arrivo un po' in ritardo fra le file degli autori di teatro dopo essermi interessata a lungo di radio e di giornalismo. Provengo dalla parte del pubblico e questo cerco di mantenere nei miei testi. Non potrei partire da una storia completamente inventata o avulsa dalla realtà, ed è su questo nucleo che poi invento la mia storia. Desidero aggiungere che sono molto contenta di avere ricevuto questo premio, anche perché ho scoperto che sono l'unica donna in questa edizione».

Adamo Bugelli

«L'Azienda di promozione turistica è un ente strumentale della Regione nato da poco e che ha ereditato le strutture turistiche esistenti. E l'Ente provinciale del turismo di Pistoia figurava tra i promotori di questo Premio che dal 1971, a lato del *Vallecorsi*, con l'aiuto di un questionario fra il pubblico, ha premiato e premia con il Pistoia Teatro il migliore attore dell'anno.

«Il nostro apporto si quantifica con un sostegno in danaro, in quanto cerchiamo di ricavare dalla cultura un supplemento di immagine della città che possa servire, ovviamente, anche in termini di promozione turistica. È un impegno e un investimento che crediamo abbia dato buoni risultati, e che intendiamo mantenere».

Opere premiate e rappresentate

1957 - *Un levriero pieno di pulci* di Albani e Cavallina, trasmesso dalla Rai-Tv, interpreti: Elsa Merlini, Ernesto Calindri.

1961 - *La Draghignazza* di Giuliano Parenti, Teatro Stabile di Firenze.

1962 - *Su tre colonne in cronaca* di Gian Luigi Gazzetti, Teatro Stabile di Firenze.

1963 - *Sigfrido a Stalingrado* di Luigi Candoni, Teatro Stabile di Firenze, interpreti: Valentina Fortunato, Corrado Pani, Carlo D'Angelo.

1964 - *Frigoriferi* di Mario Fratti, T.d.N. di Maner Lualdi, interpreti: Bianca Toccafondi, Renzo Montagnani, Lino Troisi.

1965 - *L'andazzo* di Roberto Mazzucco, trasmesso dalla Rai-Tv.

1966 - *Cronaca di un uomo* di Giuseppe Fava, Teatro Stabile di Catania, protagonista: Turi Ferro.

1967 - *Il grosso Ernestone* di Giovanni Guaita, Teatro Stabile di Torino.

1969 - *Miladeci* di Carlo Maria Pensa - Teatro Stabile di Milano.

1970 - *Tumbulus* di Francesco Monotti, trasmesso dalla Rai-Tv.

1976 - *Io, Abramo* di Renato Lipari, Compagnia «Città di Pistoia».

1982 - *Ueh!* di Francesco Paolo Salvi, Compagnia di Pierrot di Napoli.

1983 - *Una stella irregolare* di Bruno Zavagli, Accademia dei Riuniti di Roma.

1985 - *Nero rosso e fumé* di Carlo Tritto, Compagnia Bianca Toccafondi-Orso Maria Guerrini.

1988 - *Serata d'onore* di Ugo Ronfani, trasmesso dalla Rai-Tv, protagonista: Umberto Orsini.

1990 - *Ravensbrück* di Renato Sarti, Compagnia Teatro e Società, protagonista: Valeria Moriconi. □

STORIA DEL PREMIO PISTOIA PER I GRANDI ATTORI

GLI APPLAUSI DEL PUBBLICO E UN BUSTO DI VIVARELLI

Assegnato all'inizio per referendum ed attualmente da una giuria di critici, il premio fu assegnato prima a Buazzelli e poi a Carraro, alla Valli, alla Falk, a Lionello, Eduardo, Orsini, Lavia, Gassman e quest'anno a Calindri.

Pistoia, città di premi. Sono varie le discipline alle quali la città di Cino presta attenzione: teatro, letteratura, poesia. E premi di pittura, numerosi e importanti. Poi, un giorno, agli inizi degli anni Settanta, il gruppo «Amici del Vallecorsi», sorto a latere di uno dei nostri più importanti premi nazionali, il «Vallecorsi per il teatro», decise di rivolgersi direttamente al palcoscenico, agli attori, attraverso il giudizio del pubblico.

Non è che un premio del genere mancasse nella vita teatrale italiana. Anzi, tra «grolle», «maschere» e «anfore», il settore era ben rifornito. Ma mancava un premio come «Pistoia-Teatro», decisamente nuovo nelle modalità e nelle intenzioni, pulito, genuino, espressione del giudizio dei soci che a fine di ogni stagione teatrale, attraverso una scheda, esprimono le loro preferenze sugli interpreti. Fatto importante, l'adesione dello scultore Jorio Vivarelli, che esegue un busto del prescelto. A referendum ultimato la scelta: Tino Buazzelli. E Vivarelli fu subito «preso» dal soggetto. Decisivo l'incontro avvenuto a Pisa, dove Buazzelli rappresentava *Ulularia* di Plauto. Un incontro di mezzo luglio, un pomeriggio di fuoco col termometro che segnava un quaranta secco.

A settembre nuovo incontro con Buazzelli, per alcune ore, nella preziosa casa-studio-Storonov dell'artista, ormai assurta a prestigioso museo. Il «gesso» era appena terminato, Buazzelli ne rimase entusiasta come entusiasta fu di tutto il resto: la villa a mezza costa fra cielo, prati e ulivi; le opere di Vivarelli, stupende per purezza e forza creativa, l'accoglienza cordiale. Fu insieme in quelle poche ore Puntilla e Nero Wolf.

Al Teatro Manzoni di Pistoia, Buazzelli era stato impegnato nel *Signor Puntilla e il servo Matti* di Brecht e l'interpretazione gli era valsa i favori degli «Amici del Vallecorsi». Ultimata, la «testa» dell'attore era stata esposta a Firenze al Teatro della Pergola, a riscuotere ammirazione. Questa in breve la storia della prima edizione del «Pistoia-Teatro», nella stagione 1970-71, coincisa con i primi venticinque anni dell'attività teatrale dell'attore. Breve ma densa di significati, di fermenti per le successive edizioni. Poi altre stagioni, con altri prestigiosi nomi: Carraro, Valli, la Falk, Alberto Lionello, il grande





Eduardo, Orsini, Lavia, fino all'altrettanto grande Vittorio Gassman, al momento alla base di questo raro albero genealogico. Nel 1980 il «Pistoia-Teatro» si ferma. Vari i motivi. Le iniziative, di qualsiasi genere esse siano, subiscono spesso le vicende degli uomini. Dieci anni di vuoto, poi un nuovo impulso. Nel 1990 è ancora il gruppo «Ami-

ci del Vallercorsi», questa volta con determinante sostegno dell'Azienda di Promozione Turistica Abetone-Pistoia-Montagna Pistoiese a riproporlo attraverso una commissione di critici teatrali della stampa nazionale, tra i quali Odoardo Bertani, Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Carlo Maria Pensa, Ugo Ronfani e Aggeo Savioli. *N.N.*

A pag. 90, Ernesto Calindri. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Giancarlo Dettori; Vittorio Gassman; Leopoldo Trieste; Ivo Buttini e Enzo Giacobbe; Bruno Longhini; l'onorevole Valdo Spini e Samy Fayad.

TESTIMONIANZE PER ERNESTO CALINDRI



Allegria, vitalità e saggezza di un giovane ottuagenario

UGO RONFANI

Eccolo sulle scene, in questa stagione di prosa del nostro scontento, nel ruolo di un gentile inglese che, abbandonato dalla moglie, si prende la legittima rivincita di constatare che l'ex consorte ha sbagliato partner ed è pentita del malpasso. È Ernesto Calindri, in *Circolo di Somerset Maugham*: una commedia brillante fra le due guerre che risulterebbe vecchiotta se, a rianimarla, non ci fosse lui, con la sua giovinezza di 84enne, vitalissimo, dritto e sicuro sulla scena, una memoria di ferro, una dizione da giovane laureato all'Accademia di Arte Drammatica e l'occhio che brilla della felicità di stare al mondo.

Vederlo apparire e scoppiare in un applauso lungo, affettuoso è per il pubblico tutt'uno: si ripete il piccolo miracolo – la corrente della simpatia che passa fra platea e palcoscenico, e annulla il tempo anagrafico – tanto che Calindri si trasforma in un vivace quinquagenario anglosassone, lui che ha sulle spalle diritte 65 anni di teatro ed è nato a Certaldo.

Dopo *Circolo Calindri* riprenderà a furor di pubblico *Pensaci, Giacomino!*: e qui bisogna aver visto l'attore sparire nel buio del finale tenendo per mano il bimetto al quale il professor Toti ha fatto da padre putativo, per salvare dal disonore la figlia del bidello della scuola, Lillina. In quel quadro finale il vecchio e il bambino rappresentano l'intesa perfetta, la confidenza, la vittoria sul tempo: una scheggia di quella fittizia immortalità che può offrire la finzione teatrale.

«I vecchi sono bambini per la seconda volta», ha lasciato scritto Aristofane: e non c'è niente di offensivo in questo detto, anzi è il migliore elogio che si possa fare ad un anziano, quello di chiudere il cerchio nella luce di una ritrovata infanzia. E Calindri ottiene questo risultato, di emozionare il pubblico, non perché ricomponga stanislavskijamente il personaggio del professore di Pirandello, ma perché egli possiede «naturalmente» quella felice saggezza che lo ha innalzato al di sopra del peso degli anni.

Stanislavskij: un personaggio che ha interpretato l'estate scorsa a Spoleto, nella commedia *L'ultima maschera* di John Crowther, accanto a Paolo Ferrari e a Carla Romanelli. La storia dell'ultimo, drammatico incontro del grande regista russo con l'amico-antagonista Mejerchol'd nel '42, in una Unione Sovietica sulla quale s'è stesa l'ombra dello stalinismo.

Stanislavskij, in quel testo, si avviava a morire, e mai attore è riuscito – credo – a indicare la felice levità, la trasparente dolcezza con cui un grande spirito sa staccarsi dalle cose della vita.

Il caso volle ch'io fossi in un certo modo coinvolto nell'allestimento dell'*Ultima maschera*, che partecipassi ad alcune discussioni preparatorie con il regista e gli interpreti, e alle ultime prove a Spoleto. Di Calindri ricorderò sempre, con emozione, la passione con cui si applicò allo studio del personaggio, l'applicazione umile e tenace che lo sostenne durante le prove, l'instimabile dono delle sue conversazioni a cena, fra un fiorire inesauribile di ricordi e di aneddoti, la sua gioia schietta di essere stato chiamato a Spoleto.

Calindri ha trovato i personaggi della sua splendida «terza età» di interprete proprio perché è andato loro incontro con l'allegria del saggio-bambino. Lo rivediamo tutti, accanto alla povera Olga Villi, in quella commedia dolcemente. Sul lago dorato, ch'egli ha saputo trasformare in una elegia luminosa della vecchiaia.

La sorte ha voluto, purtroppo, che la compagna della sua vita lo precedesse sulle sponde del Lago Dorato. Ma egli sa – lo ha detto agli amici – che anche la solitudine è alleviata dalle care presenze della memoria.

Per questo Ernesto Calindri può continuare a recitare: perché non è mai stato un minuto su un palcoscenico senza essere prima di tutto un uomo. □

LUIGI SQUARZINA - L'esperienza privilegiata che è incontrare sul lavoro Ernesto Calindri io l'ho avuta ripetutamente e in modi indimenticabili per la diversità e il tempo delle occasioni, e per i risultati sempre eccezionali. Tutte creazioni, le sue, illuminate da quella misteriosa vis drammatica e tragica che si annida nei grandi attori comici e brillanti; personaggi assai diversi accomunati da una portentosa comunicativa, da una originalissima presenza corporea e gestuale, da una martellante dizione capace tanto di exploits ritmici quanto di tenerissime cadenze che ribaltano la sua inconfondibile tonalità «in maggiore» in struggenti clausole «in minore».

La mia passione per lui rimonta a quando lo vedevo con a fianco Vittorio Gassman nelle gloriose compagnie capeggiate da Laura Adani, subito dopo l'ultima guerra: nel mio cuore accomunavo la sua presenza «verticale» a quella di Sergio Tofa-

no, mio maestro di Accademia. Da un po' di tempo lo immagino nella parte del vecchio editore ebreo di *Sacro fuoco*, la commedia del nuovo autore statunitense Baitz. Brindo al futuro di Ernesto.

MAURO BOLOGNINI - Molti pensano che il lavoro dell'attore sia come «scrivere sulla sabbia». Niente di più ingiusto. L'attore partecipa alla Storia. L'incontro di un attore con il pubblico è un momento magico, indimenticabile, soprattutto se l'attore è un vero artista come lo è Calindri. Che esempio!

Sessantacinque anni di attività appassionata, di sacrifici, di ideali che hanno riempito le nostre coscienze.

Penso che la sua maniera di vivere, il suo lavoro che ammiriamo e che ci conforta, le sue fantasie, siano state per lui un modo di essere felice.

EVA FRANCHI - La voce, anzitutto, inconfondibile, rara, che non rivela soltanto talento d'attore, ma viene dal profondo, dall'inconscio – forse – che si confessa e si racconta: qualunque sia il testo o il personaggio sempre scandisce un ulteriore suggerimento di tolleranza, amore per la vita. Una voce preziosa, spremuta attraverso il filtro dell'intelligenza elegante, dell'ironia. E poi la luce, una sorta d'interminabile bagliore, un sorriso che scaturisce dagli occhi, incanta, diverte e consola. Così vedo Ernesto Calindri, così lo sento, così mi fa compagnia. E non importa che, di persona, io l'abbia incontrato, tanto tempo fa, una volta sola.

UMBERTO BENEDETTO - Ernesto Calindri è un miracolo di longevità teatrale e di lucidità di intelletto. Mi diceva l'altro giorno: «verrà a Firenze alla Pergola nel marzo dell'94 (e per lui gli

anni saranno ottantacinque). Sarò contento se verrai a sentirmi. Appuntamento con *Pensaci, Giacomino!* di Pirandello». Eh, caro Calindri, com'è sempre più godibile e splendente «l'importanza di chiamarsi Ernesto!» Ci auguriamo di ammirarti ancora per molti anni alle luci della ribalta, lo speriamo per te, per noi, per il teatro italiano.

GASTONE GERON - In sessantacinque anni di palcoscenico l'immarcescibile Ernesto è trascorso con pari fortuna dal tragico al comico, dal drammatico al farsesco, dai classici alla «pochade», dalla commedia borghese al «vaudeville», frequentando assiduamente Molière, Goldoni, Pirandello, ma soprattutto Feydeau, Anouilh, Achard, Aymé e i superamati George Bernard Shaw e Oscar Wilde.

Memoria prodigiosa, esasperata coscienza professionale, puntiglio perfezionistico mascherato da apparente «nonchalance», hanno consentito al certaldese Calindri, rivelatosi nella compagnia della milanesissima Dina Galli, di confermarsi accanto a Kiki Palmer, Tofano-Maltagliati, Adani-Cimara e dal secondo dopoguerra ad ottenere per la prima volta il «nome in ditta» nell'inoblittabile poker d'assi costituito dalla Adani-Carraro-Calindri-Gassman. Dopo aver avuto per compagne d'arte Laura Solari, Lina Volonghi, Isabella Riva, Lia Zoppelli, Lauretta Masiero, ha condiviso per sette anni con Fantasio Piccoli la direzione artistica del milanese San Babila. La cattedra più innanzi offertagli dalla centenaria Accademia dei Filodrammatici poteva sembrare l'ultima tappa coerente di una carriera prestigiosa; e invece non costituì che una parentesi nella vicenda umana e artistica di un sovrano della scena che ha potuto festeggiare le nozze di diamante con il teatro impersonando il *Ludro* di Francesco Augusto Bon.

CARLO MARIA PENSA - Ernesto Calindri ha espresso e - meravigliosamente intramontabile - continua ad esprimere una verità d'arte nella qua-



A pag. 92, il busto in bronzo di Calindri realizzato dallo scultore Jorio Vivarelli. In questa pagina, Ernesto Calindri e lo scultore.

Le attribuzioni del «Pistoia»

Tino Buazzelli, Stagione teatrale 1970-71 (*Il signor Puntilla e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht) - **Glauco Mauri**, Stagione teatrale 1971-72 (*Macbeth* di William Shakespeare) - **Valeria Moriconi**, Stagione teatrale 1972-73 (*La buona persona di Sezuan* di Bertolt Brecht) - **Tino Carraro**, Stagione teatrale 1973-74 (*Re Lear* di William Shakespeare) - **Romolo Valli**, Stagione teatrale 1974-75 (*Il malato immaginario* di Molière) - **Rossella Falk**, Stagione teatrale 1975-76 (*La signora dalle camelie* di Dumas figlio) - **Alberto Lionello**, Stagione teatrale 1976-77 (*I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni) - **Eduardo De Filippo**, Stagione teatrale 1977-78 (Per la sua prestigiosa attività di autore, attore e regista) - **Umberto Orsini**, Stagione teatrale 1978-79 (*Servo di scena* di Ronald Harwood) - **Gabriele Lavia**, Stagione teatrale 1979-80 (*I masnadieri* di Schiller) - **Vittorio Gassman**, Stagione teatrale 1989-90 (Per la sua prestigiosa attività di autore, attore e regista).

Il «Pistoia-Teatro», fino alla stagione teatrale '79-'80, è stato assegnato in base al risultato del referendum indetto fra gli abbonati dei Teatri «La Pergola» di Firenze, «Metastasio» di Prato e «Manzoni» di Pistoia. Con la nuova formula viene assegnato da una giuria che lavora a fianco di quella del Premio Vallecorsi. I premiati ricevono un busto in bronzo, che li ritrae, dello scultore Jorio Vivarelli. □

le riesce ad essere, pirandellianamente, uno nessuno centomila. Basterebbe ricordarlo nella lacera miseria della *Via del tabacco* di Kirkland da Caldwell come negli splendori mondani del recentissimo *Circolo* di Maugham, nella sofferta missione di *È mezzanotte, dottor Schweizer* di Cesbron come nell'irresistibile vacuità di *Tre rosso dispari* di Amiel...

Nel camerino di Ernesto Calindri il frac della prima ora è appeso allo stesso gancio dal quale si stacca la scolorita palandrana del molieresco Arpagone, allo sdrucito abito del pirandelliano professor Toti si sostituisce la berretta di seta nera che Francesco Augusto Bon impose al suo Ludro... E nella infinita galleria di personaggi si ritrova sempre lui.

Grazie, Ernesto, per l'umanità che hai portato e porti dentro di te, nella quale, col sorriso o con una lacrima, ci siamo, ogni volta, riconosciuti.

PAOLO EMILIO POESIO - Si diceva, scherzosamente, ma non troppo, che Calindri era il solo attore italiano che sapesse e potesse indossare il frac con la naturale eleganza di chi è abituato a indossarlo. Non tutti i critici, soprattutto quelli «engagés», ideologicamente impegnati come si diceva, apprezzavano l'eleganza del repertorio e quella dell'attore facendo la solita equivoca discussione su cultura e non cultura a teatro. Accadde, tuttavia, che una sera d'estate a San Miniato, per la tradizionale «festa del teatro», Ernesto Calindri si trovò ad impersonare il protagonista del dramma di Cesbron *È mezzanotte, dottor Schweizer*: e la sorpresa fu grande. Lo fu, dico, per coloro che nel giudicare Calindri si erano arrestati agli elementi più epidermici della sua arte. Non avevano capito che per interpretare Shaw non bastava saper portare bene il frac, non avevano capito che Ernesto Calindri era uno dei rari eredi della grande tradizione nostrana grazie alla quale l'attore doveva sapere essere e drammatico e brillante, tragico e comico. Doni che oggi in una prodigiosa seconda giovinezza fisica e spirituale (l'anagrafe, si sa, è un mero dato burocratico) Calindri ha messo pienamente a fuoco. □

Chi sostiene il Vallecorsi

Enti finanziatori: Breda costruzioni ferroviarie, Amministrazione comunale, Amministrazione provinciale, Camera di commercio, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, Ente provinciale del turismo.

Enti sostenitori: Associazione teatrale pistoiese, Banca commerciale di Pistoia, Banca nazionale del lavoro di Prato, Credito italiano.

Comitato organizzatore: Roberto Cai (presidente), Gerardo Bianchi, Adamo Bugelli, Donato Leccese, Misitro Monti, Aldo Morelli, Ivano Paci, Lido Scarpetti.

Comitato esecutivo: Ennio Almerigogna, Aldo Baldi, Renzo Cosci, Moreno Fabbri, Luigi Giorgetti, Marcello Gherardini, Nilo Negri, Romano Paci.

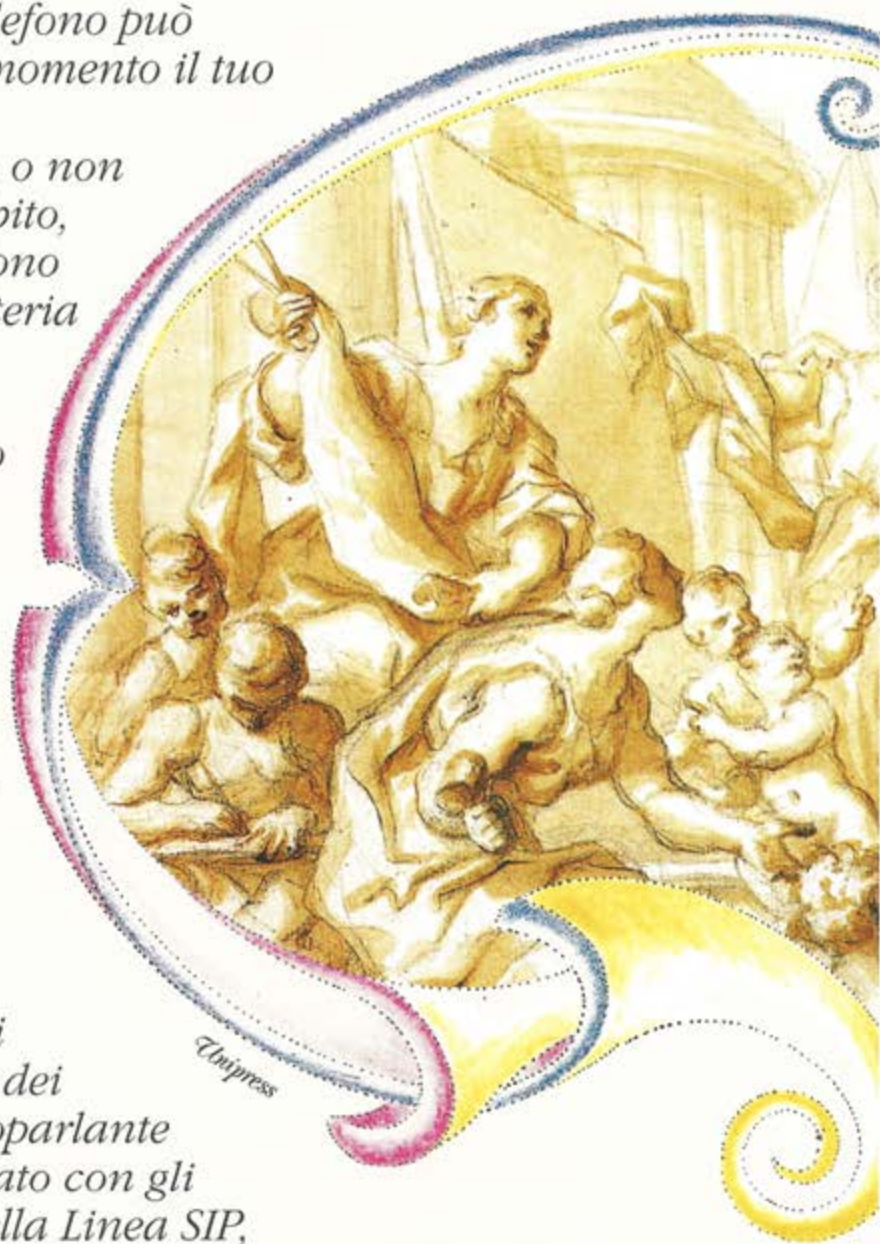
Commissione giudicatrice: Umberto Benedetto (presidente), Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina. □

Segui la

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'.

Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, Sirio Memo, il telefono della SIP con segreteria incorporata, è in grado di inviare un breve annuncio con la tua voce e di registrare i messaggi dei tuoi interlocutori telefonici.

La rapidità con cui puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze, la possibilità di selezionare a mani libere con l'ascolto dei segnali tramite altoparlante e il design coordinato con gli altri apparecchi della Linea SIP,



un telefono esper



Tua Musa

*rendono l'uso di Sirio Memo
particolarmente piacevole sia in
ambiente domestico che
lavorativo.*

*Con Sirio Memo, grazie
all'elevato contenuto
tecnologico delle
prestazioni e alla
grande affidabilità
qualitativa, puoi
con facilità
trasferire nel
quotidiano
l'estro
comunicativo
proprio
dell'arte.*



risponde per te

SIP

A TRIESTE UN IMPORTANTE CONVEGNO INTERNAZIONALE

DILEMMI E POCHE CERTEZZE DELLA TRADUZIONE IN SCENA

Docenti e uomini di teatro hanno discusso più giorni sul lavoro del traduttore intorno a Shakespeare e Corneille, Molière e Goldoni, Cechov e Beckett.

LJILJANA AVIROVIĆ



Nel novembre scorso, la Scuola superiore per Interpreti e Traduttori (Sslm) e il Comitato per lo studio della Traduzione hanno organizzato a Trieste, con la collaborazione dell'Università e del Teatro Stabile, un convegno intitolato «La traduzione in scena: teatro e traduttori a confronto».

Il convegno era il terzo organizzato dalla Sslm nella città giuliana sul tema della traduzione: il primo, svoltosi nel 1989 e intitolato «Autori e traduttori a confronto», aveva visto Claudio Magris e Umberto Eco, in quanto autori rispettivamente di *Danubio* e *de Il nome della rosa*, confrontarsi con i traduttori di queste due opere; il secondo, «Editori e traduttori a confronto» del 1991, aveva ospitato il portavoce della più qualificata editoria nazionale che si erano confrontati con i propri traduttori. Gli atti di entrambi i convegni sono già stati pubblicati, ed attualmente è in fase di preparazione anche la documentazione su quest'ultimo.

La sessione inaugurale del Convegno «La traduzione in scena» ha proposto i temi attorno ai quali è ruotata buona parte del dibattito che ne è seguito, delineando il percorso irto di contraddizioni, paradossi e «decisionismi» del lavoro del traduttore, sospeso tra arte, artigianato e calcolo analitico, ricostruzione filologica e violenza attualizzante.

Evocando Dante per il quale «nulla cosa... si può dalla loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia», e insieme un coro di scrittori e critici da Leopardi a Benjamin, Agostino Lombardo – traduttore di Shakespeare – ha sottolineato la «contraddizione del tradurre»: la traduzione è impossibile ma senza di essa non c'è sviluppo culturale e ogni grande letteratura è anche una grande letteratura di traduzione. Peter Mewmark ha quindi posto l'accento sulle difficoltà del tradurre teatro come variabile del genere: tragedia, commedia e farsa mescolano diversamente l'universale, il convenzionale, il particolare e lo specifico, gli ultimi due caratteristici del comico e i più ardui da rendere in una lingua straniera. Sull'eccesso di traduzione che diviene sottrazione di teatralità in scena ha messo l'accento Alessandro Serpieri. Il testo drammatico non è «pieno» e verbalmente completo come un romanzo o un poema, ma virtuale ed ellittico, destinato a completarsi nel sistema tridimensionale della gestualità corporea e nella voce dell'attore. Ricorrendo ad esempi dalle sue traduzioni di Shakespeare, ha mostrato come il traduttore non debba sciogliere con parafrasi oscurità del testo che diverranno punti di forza sulla scena aperti all'integrazione dei linguaggi teatrali non verbali, mimici, cinesici, prossemici. Sulla necessità di adattare la traduzione teatrale non solo «alla

sinfonia dei media teatrali» ma di volta in volta alle singole regie, ha insistito Benedetto Marzullo, traduttore di Aristofane e del *Prometeo* attribuito a Eschilo, per il teatro di Siracusa. La preminenza della componente spettacolare sulla scena attuale è stata ancora più accentuata, con esempi da Molière, dal regista Franco Giraldi, paladino di una «necessaria violenza» al testo per renderlo espressivo sulla scena. Il direttore del centro italiano di cultura a Zagabria, Grytzko Mascioni, ha poi sottolineato, pur in un momento così difficile, l'interesse per Goldoni in Croazia.

Per la sessione «a due poli» «Shakespeare and Beckett», Agostino Lombardo ha testimoniato sul suo «struggimento» di traduttore di Shakespeare. Riallacciandosi all'intervento della sessione di apertura, attento alla parola del teatro, ha descritto le scelte del suo lavoro, orientato non da ambizioni letterarie da sovrapporre al testo, ma da attenzione filologica, da un intento «artigianale» e da atti di fedeltà molteplici verso l'autore, il testo, l'attore, lo spettatore e le culture di provenienza e di arrivo della traduzione.

Sergio Perosa, ha arricchito la riflessione sulla traduzione shakespeariana, concentrando l'attenzione sulle voci del testo, sulla polifonia dei registri linguistici così differenziati in inglese dall'appartenenza sociale e dall'epoca storica dei personaggi.



IL CONVEGNO DI AGRIGENTO

Fa discutere la lingua di Pirandello

L'esperienza della regia teatrale shakespeariana è stata testimoniata da Federico Tiezzi e Roberto Guicciardini, il primo per l'*Amleto* che sta preparando, il secondo per il *Coriolano* che è in scena quest'anno. Tiezzi ha descritto il lavoro in allestimento con I Magazzini di Firenze, ispirandosi a una concezione di «teatro di poesia» già attuata nel suo *Finale di partita* di Beckett, lontana dal teatro realistico e generata da un gioco di visioni che si intersecano a livello verbale, iconico-spaziale, cromatico e musicale.

Nella parte dedicata a Samuel Beckett per la traduzione teatrale nel Novecento sono intervenuti Brian Fitch, dell'Università di Toronto e Maggie Rose, dell'Università di Milano. Fitch ha sottolineato la scelta del bilinguismo di Beckett che, caso più unico che raro, non ha come altri preferito una lingua diversa dalla sua, ma ha regolarmente composto i suoi testi in francese o inglese per poi tradurli egli stesso nell'altra lingua. L'enigma è, argomenta Fitch, di grande interesse: Beckett sembra predisporre volutamente l'occasione della traduzione per rivedere e persino riscrivere il suo testo, «annullandone» le cariche emotive. La posizione distanziante del traduttore, che non comunica il testo della cui genesi non è responsabile, ma solo la sua trasposizione linguistica, diviene strategia della poetica di Beckett per alleviare la sofferenza della radice autobiografica della sua opera.

La professoressa Cecilia Rizza (Università di Genova) ha poi efficacemente tracciato un panorama della storia critica del teatro francese del Seicento dallo schema storiografico codificato da Boileau e storicamente definito da Voltaire sino alle ricezioni della Nouvelle Critique. Ha poi esortato (sulla scorta di quanto si sta facendo in Francia ad opera della Comédie Française) a riscoprire, oltre ai soliti Corneille, Molière e Racine, altri drammaturghi della prima metà del secolo ingiustamente negletti (Tristan l'Hermite, Théophile de Viau, Rotrou).

Luigi Lunari, che sta traducendo tutto Molière per i tipi della Rizzoli, ha brillantemente motivato le sue scelte operative: diluire nel tempo la traduzione tesaurizzando così l'esperienza acquisita.

Delle difficoltà che Racine oppone al traduttore ha dato lettura il moderatore, professor Schena, in assenza della relatrice. Per Maria Luisa Spaziani tradurre in versi è una specie di sortilegio grazie al quale il poeta da lei prescelto la prende per mano come in un atto d'amore e la guida in un giardino segreto dove tutti in suoi moti anche sublimari le si svelano. Giudica un grave errore semplificare per chiarezza. Occorre rispettare, quanto più possibile, il giro sintattico del modello originale, anche se il problema maggiore risiede nella scelta del lessico traducendo il quale non vanno mai perse di vista le sedimentazioni storiche che esso racchiude. Peter Newmark, noto teorico della traduzione, dopo aver enucleato alcune tematiche che attraversano il *Britannicus*, ne ha fatto un raffronto in tre modelli traduttivi riguardanti l'inglese, il tedesco e l'italiano.

La sessione dedicata a Goldoni è stata introdotta da Ugo Ronfani che ha fatto una sintesi dei lavori

del Comitato delle celebrazioni goldoniane in Italia e delle varie celebrazioni all'estero, e ha fatto un quadro delle difficoltà e delle specificità del lavoro di traduzione delle opere del Veneziano.

Ginette Herry dell'Università di Strasburgo e presidente dell'Associazione «Goldoni européen», coordina le celebrazioni in Francia e traduce Goldoni da oltre venti anni. Ha spiegato come sia cambiato il suo lavoro di traduttrice da quando collabora con attori e registi. Jacques Lassalle, regista, già direttore della Comédie Française, ha insistito sul compito del regista che deve offrire allo spettatore un prodotto ancora leggibile, interpretabile in vari modi, aperto e non finito.

Sulle esperienze italo-tedesche - introdotte dal germanista Emilio Bonfatti che ha tracciato un breve excursus sulla problematica della traduzione teatrale in Germania - Cesare Lievi, regista ma anche autore di teatro e traduttore (sono sue le traduzioni del *Tasso* di Goethe e della *Morte di Empedocle* di Hölderlin) ha messo in rilievo l'importanza del Dramaturg, consulente del regista per i testi, figura pressoché sconosciuta in Italia, ma estremamente importante soprattutto nel caso in cui un testo sia una traduzione che necessita non solo degli aggiustamenti tipici della scrittura, ma anche di quelli inerenti alla parola orale e al gesto. Ricordando il concetto di lontananza e vicinanza nel teatro greco, Peter Iden - critico teatrale della Frankfurter Rundschau e direttore della Facoltà di Scienze del Teatro di Francoforte da cui escono dopo una durissima selezione i professionisti del teatro tedesco - rammentando le sue esperienze giovanili con Piscator ha parlato del problema della sottolineatura di determinati aspetti nella messa in scena di qualsiasi testo teatrale ed in particolare di quello tradotto.

Il teatro del Seicento spagnolo (Lope, Calderon...), è pressappoco sconosciuto dal grande pubblico italiano, per la scarsità di traduzioni compiute, il più delle volte non solo a causa delle difficoltà filologiche dei testi stessi - sottolineate magistralmente dai professori Profeti e Soria - ma anche per un oscuro disinteresse dell'editoria. Interessantissima è stata la sessione sul teatro africano. Sergio Zoppi ha dimostrato il contrasto fra linguaggio di scena e linguaggio del dialogo, con due esempi sul video presentati dal teatro di Soni Labou Tansi (Repubblica del Congo).

Dopo la illuminante relazione di Vittorio Strada intitolata «Il secolo di Cechov», la sessione sul teatro russo è stata impreziosita dalla relazione di Clara Strada Janović sulla sua traduzione de *Il giardino dei ciliegi*.

Alla tavola rotonda conclusiva è toccato elencare - non è certo stato possibile sviscerare - i problemi che accerchiano e spesso soffocano le intenzioni e le potenzialità di collaborazione fra il mondo della traduzione e quello della scena: editoria e intermediazione, promozione e informazione, e soprattutto il diritto d'autore, un aspetto giustamente rilevante in un sistema non certo remunerativo, in particolare per la drammaturgia contemporanea. □

A pag. 96 e in questa pagina, due momenti del Convegno a Trieste.

Il trentesimo convegno pirandelliano, tenuto ad Agrigento, ha scelto come argomento il problema del linguaggio e lo ha scelto col contributo d'illustri linguisti, a testimonianza di come la rivoluzione pirandelliana, al di là delle sue intenzioni formali o contenutistiche, sia stata anche una rivoluzione linguistica. Introdotto da Enzo Laurretta che ha già predisposto il convegno del prossimo anno dedicato a *Pirandello e la musica*, il convegno ha trovato i due momenti culminanti nella relazione di Maria Antonietta Grignani e Maria Luisa Altieri Biagi. La prima, partendo dalla teoria dell'umorismo, ha riscontrato risvolti espressionisti nella lingua dei romanzi che si caratterizza per un continuo sperimentalismo, che va al di là dei messaggi, per evidenziare l'elaborazione formale della rappresentazione, dove spiccano le tecniche linguistiche, volte a disarticolare l'armonia del quadro, per creare associazioni d'immagini straniate e grottesche che rinvigoriscono e rinnovano la ritrattistica pirandelliana, attraverso un itinerario che va dalla maschera al fantoccio, alla caricatura. Maria Luisa Altieri Biagi si è attardata sulla novellistica, evidenziando il ruolo svolto da Pirandello in rapporto all'evoluzione del nostro sistema linguistico, soffermandosi, in particolare, sulla «macroanalisi» del testo, tesa ad individuare le principali strutture narrative della novella, e delle sue varianti. Sempre con quella chiarezza che la contraddistingue, l'Altieri Biagi ha indirizzato il suo discorso verso i testi, privilegiando l'incipit delle novelle, nel tentativo di crearne una tipologia, ma evidenziando, nel contempo, i processi inventivi del linguaggio pirandelliano.

Com'è noto, il convegno è a carattere internazionale e gli interventi sono stati numerosi e specialistici, soprattutto nell'ambito delle comunicazioni. Così sono stati affrontati i problemi delle traduzioni all'estero, delle strutture dialogiche e architettoniche dell'umorismo, dei vari registri linguistici, del rapporto tra comunicazione teatrale e comunicazione narrativa (svolto da Mariella Cantelmo), alla ricerca di una semiotica del teatro pirandelliano, attraverso un percorso alternativo tra narrazione e rappresentazione, tra «soggettività» della narrazione ed «oggettività» della rappresentazione. Non sono mancati interventi di carattere «tecnico», specie quando si è affrontato il problema riguardante le modifiche delle nomenclature dal tempo di Pirandello ad oggi, esame fatto da una studiosa ungherese, Ilona Fried, secondo la quale i cambiamenti dei generi drammatici nel teatro del Novecento, possono essere seguiti anche attraverso le trasformazioni del linguaggio.

I quattro giorni di lavoro sono stati allietati da rappresentazioni teatrali, delle quali ricorderei *Uno, nessuno e centomila*, presentato da una compagnia ungherese introdotta da Stefano Milio ed uno studio su *Casa di bambola*, adattato ed interpretato da Silvia Donadoni, preceduto da un intervento di Roberto Alonge sul linguaggio teatrale di Pirandello e di Ibsen. Infine sono stati attribuiti il premio Ugo Mursia per la migliore tesi di laurea a Raffaella Grassi, che ha analizzato le didascalie pirandelliane da *La morsa a Il berretto a sonagli*; il premio Palumbo per la miglior tesina al liceo linguistico di Lecce; mentre le medaglie del Centro di studi pirandelliani sono state assegnate a Pier Luigi Cascioli, a Judit Maté e a Angelo Speranza. Le targhe d'argento *Maschere nude* sono state consegnate a Pino Galeotti, alla compagnia del Teatro 88 di Gallipoli, a Holl Istvan, come migliore attore pirandelliano ungherese. *Andrea Bisicchia*

A ADRIANA ASTI IL PRESTIGIOSO RICONOSCIMENTO

L'ULTIMA DUSE ABITA A PARIGI

Il Premio le è stato assegnato per l'interpretazione della Maria Brasca di Testori e per una carriera che, cominciata con Visconti e Strehler, l'ha portata a frequentare il repertorio classico e contemporaneo - L'amicizia con la Ginzburg e la seconda carriera in Francia - Una menzione a Micol Pambieri.



Al Teatro Manzoni di Milano è stato conferito in novembre il Premio Eleonora Duse ad Adriana Asti. Il premio, patrocinato dalla Banca Popolare Commercio e Industria, è destinato all'attrice che si è particolarmente distinta nella stagione teatrale 1992-93 ed è stato assegnato da una giuria composta da Gastone Geron, Odoardo Bertani, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Franco Quadri, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani.

Il nome di Adriana Asti si aggiunge a quelli di Giulia Lazzarini, Mariangela Melato, Pamela Villoresi, Alida Valli, Lucilla Morlacchi, Anna Proclemer e Franca Nuti, che hanno avuto il prestigioso riconoscimento nelle precedenti sette edizioni del singolare premio «al femminile».

La giuria, come da statuto, ha inoltre proposto alla premiata una terna di giovani interpreti tra cui scegliere l'attrice emergente: la menzione d'onore e la relativa targa d'oro è stata così attribuita alla «figlia d'arte» Micol Pambieri.

Questo l'essenziale della motivazione espressa dalla giuria, che Adriana Asti ha ringraziato proponendo un'efficace, applaudita lettura della *Gilda del Mac Mahon* di Giovanni Testori: «Prima-donna da giovanissima per orgoglio e capricciosa vocazione intima, portata dalla curiosità per il nuovo a farsi scrivere addosso i personaggi come le commedianti d'altri tempi per scoprire il mondo in se stessa, Adriana Asti s'è ritrovata come in una seconda pelle nella *Maria Brasca*, una commedia drammatica che uno scrittore milanese come lei aveva scritto per un'altra. Anzi l'attrice s'è appropriata del personaggio di Testori, con la prepotenza con cui sulla scena questa figurina popolare - così fiera della sua professione d'operaia, o meglio di calzettaaia, a rischio di comprometersi con uno scandalo d'altri tempi - inchioda a sé il suo uomo, quasi non si trattasse di una persona, ma di roba sua.

«E in questa immedesimazione furibonda, scalandolo all'indietro gli anni con la birichineria d'una eterna Alice, ha coinvolto il ritorno nella sua città, e il suo gusto di riassaporare parole smesse della lingua nativa, di cui spesso s'era compiaciuta di far emergere altrove le cadenze. Eccola allora risucchiare con avidità ecologica l'atmosfera d'un trentennio addietro, per poterne cogliere le ignote fragranze: i primi anni Sessanta in una periferia ancora artigiana, dove pur in una casa-alveare le individualità sfuggono a un generico meccanismo e il sostantivo "dignità" ricorre spesso in una terminologia datata, vergine per altro da condizionamenti televisivi. E poi ecco la radio imponente, le tute in un sol pezzo, le canzoni riesumate da Fiorenzo Carpi, insieme a qualche passo di cha cha cha; e lo sciabattare nei pochi metri tra la cucina economica e il letto smontabile, in quella stanza dei litigi che si apre a

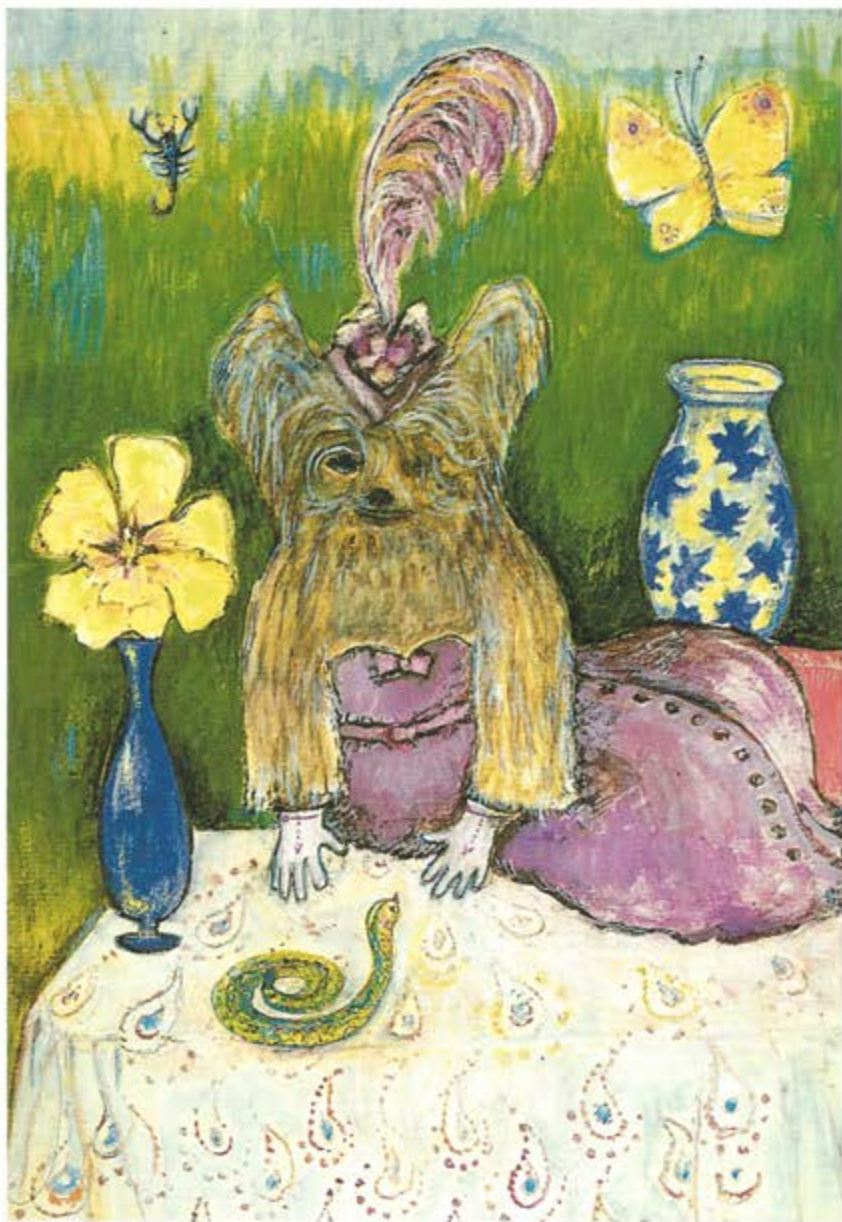


mezza altezza e senza profondità nel muro di mattoni un po' scrostato, dietro una saracinesca che sembra imitare lo schermo dove scorrono le immagini d'un vecchio film...

I PRIMI INCONTRI

«In quei primi anni Sessanta evocati in finzione al Franco Parenti, Adriana la si sarebbe potuta sorprendere proprio a Milano, a misurarsi in *Rocco e i suoi fratelli* con un'altra ragazza di Testori, stavolta una lavanderina sul naviglio; o di lì a qualche stagione, al Gerolamo, nel profilo ottocentesco di Arabella nella riduzione del romanzo di Emilio De Marchi curata da Pippo Crivelli. Oppure al Nuovo, a cimentarsi accanto a Gassman nel suo primo grande ruolo pirandelliano, la Mommia di *Questa sera si recita a soggetto*, un'immagine palpitante in uno spettacolo discusso. O su un set di Brusati, o di Pasolini debuttante o del giovanissimo Bertolucci. Oppure a inseguire se stessa nel fiume di parole della Giuliana di *Ti ho sposato per allegria*, in un altro spaccato quotidiano percorso dalla malinconia sotto una sventatezza che informa la stessa struttura di un testo tutto costruito, mentre abilmente simula la scioltezza della presa diretta, come la modella che vi viene ritratta. Sulla linea dell'ecclettismo, ma con molta attenzione, perché da un dialetto all'altro, da un decennio all'altro, da un mezzo espressivo all'altro, il suo personaggio lo trova e se lo coltiva. Con inquietudine.

«La compagnia dei suoi esordi si chiama Il Carrozzone, anche se ha fermato le sue tende a Bolzano: e in quegli inizi dei Cinquanta è il giusto banco dove maturare provandosi subito in prime parti. Le toccherà una dose di quei classici che col tempo scoprirà di non amare più del dovuto, e poi, nel breve passaggio al Piccolo di Strehler, soprattutto servette. Ma lei se ne va con la coppia dei "signori", cioè Brignone-Santuccio nella compagnia del Manzoni, che si chiama allora, riaperto di fresco, "Teatro di via Manzoni" e, siccome "noblesse oblige", produce in proprio, dandole così l'occasione di lavorare anche con Memo Benassi nell'*Allodola* di Anouilh e nel *Tartufo* di Molière, e con Randone in una novità di Malaparte. Anche più determinante è l'incontro con un Maestro in cui riconoscersi, da seguire in cinema oltre che in teatro e col quale si può parlare anche in dialetto, perché anche lui è milanese, anche se di fatto l'aiuta ad ambientarsi a Roma: è Luchino Visconti, che la mette in vista in una parte nevrotica di pentita ante litteram, tormentata e carogna nel *Crogiuolo* di Arthur Miller; e poi quella di Laura James, fa scalpore per un bacio di tre minuti a Corrado Pani, in *Veglia la mia casa*, Angelo, atterrissimo kolossal di Ketti Frings, ispirato al ro-



Il Violon d'Ingres di Adriana

Non molti sanno che Adriana Asti si dedica anche alla pittura. In occasione dell'attribuzione al Premio Duse 1993, abbiamo voluto far conoscere anche questo suo talento, collocando sulla copertina di questo numero di *Hystrio* una sua tela. E qui le diamo la parola, riportando quanto ha detto in occasione di una collettiva di pittura allestita alla galleria di Netta Vespignani, a Roma, e dedicata a personaggi - da Andrea Barbato a Duccio Trombadori a Ottaviano Del Turco - che coltivano anch'essi il Violon d'Ingres della pittura.

«Da bambina, in occasioni straordinarie, se costretta recitavo delle poesie ad alta voce nascosta dietro una porta socchiusa, tale era la disperata vergogna che mi procurava il piacere di esibirmi. Esibire in pubblico i propri dipinti, anche da grande, per me prevede una certa impudicizia insieme al solito piacere conosciuto e tremebondo. Ma è davvero con grandissimo diletto che ogni tanto ho disegnato e dipinto per conto mio, di nascosto, e custodito in un luogo remoto quel che avevo fatto, così che le mie opere si possono definire senz'altro rare anzi rarissime. Abitavo con la mia famiglia a Milano e a quattordici anni i miei genitori, per assecondare una mia naturale inclinazione, mi mandarono a scuola di pittura nello studio del maestro Augusto Colombo: passatista. Era in piazza Borromeo, al 4; avevo un mio cavalletto, una mia tavolozza, un mio grembiule da pittore, un buon profumo di trementina, dei modelli da ritrarre e molti altri colleghi allievi. E così tornando a casa e camminando per quelle vie vicino alla piazza Cordusio chissà se avrò pensato di diventare anch'io pittore? Invece, dopo qualche anno ho smesso, credo per incominciare a fare l'attrice. E per quanto riguarda poi il calcare le scene, a quel piacere-dispiacere da allora io e il mio corpo non abbiamo più potuto sottrarci. Così è da sempre che sono felice e infelice. Ma questa è un'altra storia». □



manzo di Thomas Wolfe, che però non supera le repliche romane. Ma Visconti le svela anche l'importanza di entrare in un clan, o di formarlo, e la premia con la sua amicizia; per lei firmerà le sue ultime messinscena di prosa: *L'inserzione* della Ginzburg nel '68 e nel '73 *Tanto tempo fa* con Valentina Cortese e Umberto Orsini.

«Il plurilinguismo tocca la sua carriera di milanese a Roma, che la porta, come Franca Valeri, a guardarsi comunque dall'esterno. E allora la Rosaura della *Vedova scaltra*, realizzata al Teatro Romano di Verona col marito Giorgio Ferrara nell'83, le consente una sagra dialettale: meneghina, bolognese, napoletana, più un margine di maccheroniche parodie dei suoi pretendenti stranieri. E *La locandiera*, recitata alla fine dei terribili Ottanta con Alfredo Arias a Parigi, un anno dopo l'allestimento di Patroni Griffi, l'autorizza a uno spettacolare risciacquo di Mirandolina. A Parigi infatti Adriana trova un'altra casa e forse una carriera. E a Parigi s'inventa uno spazio d'interprete negli ultimi anni in cui, dopo *La locandiera*, presenta *L'inserzione*, *Emma B. vedova Giocasta* e, con un'incursione nel repertorio francese brillante, *Nina* di Roussin, senza dimenticare nel suo slancio stakanovista le nostre platee.

«Ma questa tendenza alla moltiplicazione ci induce a fermarci sul suo Pirandello, tra tante interpretazioni a forza tralasciate: bisognerebbe citare almeno i suoi personaggi storici di Shaw, la petulante Cleopatra con De Bosio e la Santa Giovanna demistificata a metà in un'operazione non riuscita di Ronconi, oltre a *Giorni felici*, di Beckett, per sottolineare un sodalizio con Missiroli, che abbiamo visto un po' di sfuggita. Di Pirandello, dopo Mommina ci sono le eroine più travagliate anzi scisse, come l'Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi* nella vita e la Donata Genzi di *Trovare nell'arte*. Ma un capitolo a parte spetta nel '79 a *Come tu mi vuoi*, in un'edizione femminista di Susan Sontag che dà al personaggio dell'Ignota, giocata come un oggetto tra gli uomini, un ruolo da regista: e lei ne fa coraggiosamente un monologo, che parte da geometrie art déco e persegue un filo antinaturalistico, esaltando la dialettica del personaggio fino a un'astrazione virtuosistica, aldilà di ogni trappola patetica.

«Il titolo della pièce, *Come tu mi vuoi*, si presta alla disponibilità di una scrittrice come la Sontag a trasformarsi in regista, accondiscendendo per complicità femminista a un gesto matriarcale. Quando Adriana chiede, gli scrittori del resto si mobilitano: il caso più significativo è quello già citato di Natalia Ginzburg, di cui non s'è però mai nominata la terza commedia ad personam, *La segretaria*.

«Ma per lei in *Gli amanti dei miei amanti sono miei amanti*, Patroni Griffi inventa una parte di diva, memore di Donata Genzi ma più immersa nei casini privati che nelle glorie, sfiorata da uno snobismo cosmopolita anni Sessanta. Per lei scrive Enzo Siciliano e perfino il vecchio Musatti. Per lei Franca Valeri, pur di lavorare insieme, inventa *Tosca* e *altre due*. E anche per rinnovare la simbiosi con questa sua conterranea d'esilio, prima interprete della *Maria Brasca*, che Adriana Asti accetterà questa parte che era stata della Valeri trentadue anni prima. Per tornare milanese in una delle sue prove più alte».

IL FUTURO DI MICOL

A seguire riportiamo anche la motivazione per la migliore attrice emergente della stagione 1992-93. «La menzione d'onore per una attrice emergente scelta - come vuole il regolamento - tra le segnalazioni della giuria dalla vincitrice del Duse, è attribuita a Micol Pambieri per l'interpretazione di *Gli occhi della notte* di Frederick Knott, un "giallo" di rigorosa fattura che la riduzione cinematografica con Audrey Hepburn rese famoso venticinque anni fa. Nella parte di una fanciulla cieca che sente e "vede" la presenza del male difendendosi con sorprendente coraggio, Micol Pambieri ha confermato l'interiore carica di passione, dolce e disarmante, grazie alla quale essa si era già intensamente espressa, con acerba e graficante morbidezza, nel non dimenticato *Diario di Anna Frank* di Goodrich e Hackett, accanto al padre, Giuseppe Pambieri, e alla madre, Lia Tanzi.

«Figlia d'arte, dunque, Micol aveva affrontato il palcoscenico arrivandovi senza soluzione di continuità dalle aule del liceo, esordendo non ancora diciottenne con i goldoniani *Gl'innamorati* e confermando subito dopo una istintiva freschezza nella divertente commedia di Neil Simon *Un giardino di aranci fatto in casa*.

«Nella breve ma già articolata gamma delle sue interpretazioni si ritrova anche un'altra commedia di Carlo Goldoni, *La putta onorata*, prova brillante e conferma di un temperamento e di una sensibilità che aprono alla "emergente" di oggi la strada di un domani ricco di impegni». □

A pag. 98, Adriana Asti. A pag. 99, da sinistra a destra, Micol Pambieri in «*Gli occhi della notte*» di Knott; «*Scintine in un interno*», di Adriana Asti (1990). In questa pagina, la Asti in «*La Maria Brasca*» di Testori, regia di André Shamah.

HANNO SCRITTO

Provini: istruzioni per la disillusione

Un teatro milanese mi ha convocato per un'audizione, fissandola alle 10 del mattino. Il regista, Elio De Capitani, si è presentato alle 11 e 30 e così ha avuto inizio l'incontro che desidero raccontare. De Capitani legge il mio curriculum: «Premio alla vocazione?! Montegrotto?! Hystrio?! Cos'è 'sta roba?». Spiego che è un premio che da anni si assegna a giovani attori ecc. ecc.; continua la lettura del curriculum e ad un tratto esclama: «Ah! Un "abbonato" a Goldoni!...». Spiego che Goldoni mi è stato offerto spesso e che è un autore che mi piace. Si procede.

«Allora, cosa porti?». Rispondo che anziché portare (come era stato richiesto) tre brani da tre minuti l'uno, avevo preparato un solo brano della durata di circa nove minuti che permetteva di mostrarmi in tre diversi aspetti, e che era loro facoltà interrompermi se la cosa non li avesse interessati. «Bene - dice lui -, allora mi fai sentire solo gli ultimi tre minuti, così ti interrompi da solo...».

Mi preparo sul palcoscenico e mi concentro per fissare il punto da cui avrei potuto cominciare. Passano pochi istanti e dal buio della sala sento: «Beh! Adesso cosa fai?... Aspetti sei minuti, così arrivi comunque a nove?». Risate confuse. Cerco di recuperare un po' di concentrazione e recito, finalmente... Finita la prova mi viene chiesto di dire alcune poesie friulane di Pasolini. Mi accingo a prendere i fogli ed ho un breve attacco di tosse, postumo di una recente influenza. «Beh, adesso non esageriamo! Per tre minuti di monologo!...». Spiego: «Sono reduce da un'influenza, non sento che voce ho?...». Risponde: «Beh!... Questo noi non possiamo saperlo! Non sappiamo quale sia la tua voce! Può anche essere così!... Nasale...». Ed io allora: «Se il mese prossimo verrà a teatro si accorgerà che la mia voce non è esattamente questa!». «Sì, certo, può anche essere peggio!». Risate, silenzio; dò inizio alla lettura e termino malgrado tutto l'audizione. «Grazie e arrivederci».

Mi sono allontanato dalla sala amareggiato. Io e quel regista ci incontravamo per la prima volta in quell'occasione. Lungi da me l'idea che si dovesse apprezzare il mio livello artistico o le mie qualità vocali, ma è stata davvero riprovevole - mi pare - la mancanza di civiltà e rispetto nei confronti del lavoro altrui, e comunque nei confronti di una persona che, come lui (presumibilmente), in quel momento impiegava il suo tempo e le sue energie per qualcosa che riteneva utile. Il provino è un momento essenziale, l'unico mezzo che consenta di stabilire un primo e reale contatto professionale ed umano tra regista ed attore. Se l'incontro è gestito con intelligenza, sensibilità e disponibilità può anche produrre buoni risultati. In caso contrario non rimane per entrambi che una perdita di tempo, un'occasione mancata e una sconfitta umana. Purtroppo, anche se non è la regola, episodi di questo genere sono frequenti: appuntamenti mancati, attese snervanti, lunghi viaggi per trovarsi spesso di fronte a faciloneria, stupida e gratuita ironia, sarcasmo, piccoli e meschini abusi di potere, tutti sintomi di una diffusa mediocrità, causa anch'essa del degrado della nostra beneamata «civiltà teatrale». Alla base del nostro mestiere, prima della (sia pur comprensibile) preoccupazione per sovvenzioni mancate, appoggi che si vanificano, lottizzazioni che si sgretolano, non dovrebbe - comunque - permanere una solida etica professionale? Distinti saluti. Luciano Roman

OYLEM GOYLEM, UN CABARET DISSACRANTE

CON OVADIA L'EBREO RIDE DELLA SUA SORTE

Tra rimpianto, nostalgia e scherzo si affrontano i temi dello yiddish, la lingua dell'esilio - E tra risate e malinconie emerge la memoria di un popolo.

VALERIA OTTOLENGHI

Nell'incontro estivo al festival di Dro grandi erano stati entusiasmo e commozone, proprio a livello personale, ma, con immenso piacere, si è scoperto che l'emozione vibrante, con echi profondi di comicità e pensiero di *Oylem Goylem* di e con *Moni Ovadia*, presentato a novembre al Teatro Franco Parenti di Milano, ha saputo contagiare tutti, pubblico e critica, tra applausi prolungati carichi di ammirazione e pagine di commenti, di interviste dense di stima.

Moni Ovadia e il suo gruppo di musicisti evocano tutto un mondo, con delicatezza quando è necessario (la realtà umana e culturale dello *shtetl*, dei villaggi ebraici nei Paesi dell'Est, è stata distrutta nel modo più indicibilmente crudele, di fronte a cui la parola si arresta ogni volta con doloroso stupore), ma sapendo anche raccontare storielle con divertita ferocia (allora è proprio vero che i «giudei» sono così? *Ovadia* sorride al pensiero che forse gli antisemiti potrebbero trovare conferma ai loro pregiudizi. Ma da sempre sono gli ebrei per primi a divertirsi nel fare la caricatura a loro stessi).

Si affrontano direttamente in scena i temi dello *yiddish* (la lingua che mescola diverse parlate di ceppo germanico con influenze slave e scrittura ebraica) e della cultura della diaspora, quella rara miscela di sentimento metafisico, trascendente, e folgorante umorismo che il mondo ha potuto riscoprire, nella sua versione nevrotico-newyorkese, con *Woody Allen*.

Il lutto definitivo dei campi di concentramento (non se ne può in alcun modo prescindere, ricorda *Moni Ovadia*) ha annichilito chi è sopravvissuto dallo *shtetl*, emigrati soprattutto in America. Israele ha per lo più scoraggiato l'uso dello *yiddish*, lingua dell'esilio, della lontananza da ogni luogo, della sconfitta dell'ebreo che si sentiva condannato ad essere errante.

L'INTEGRATO AMERICANO

Cosa resta dunque? Come possono ricordare i giovani? L'eterno dilemma tra conservazione e rinnovamento, tra tenace adesione a modelli residui e necessità di immergersi con flessibilità nel mondo contemporaneo tocca profondamente quei gruppi che tentano ancora di fare della propria vita pura memoria, negli abiti, nella tradizione, nella lingua. Ma come conciliare illuminismo e religiosità, uguaglianza e diversità? Inutile tentare risposte assolute.

Le bellissime storielle ebraiche che *Moni Ovadia* racconta durante lo spettacolo sono intrise, più d'una, di questo antico problema, dell'identità, dell'appartenenza. Quale crisi angosciata nel giovane, ricco, integrato americano quando il vecchio rabbino lo riconosce come ebreo! Come



aveva potuto dirgli che non era vero? Ed ecco inseguirlo affannoso: aveva tradito la Storia, i padri! «Sì, sono proprio ebreo!». Ma, sorprendentemente, guardandolo ancora negli occhi, il rabbino insinuerà il sospetto opposto: «Che strano! Non sembra...».

Lo sradicamento è inquietudine perenne, senza sosta, nella realtà e nello spirito. Israele poteva sembrare una risposta: un rifugio, una terra comune. Non è però un caso se oggi, sciolto il sentimento dell'urgenza, oltre il conflitto, con la prospettiva della pace, ci sia chi ricorda che forse l'essenza dell'ebraismo è proprio l'esilio. Perché

è là, nell'ovunque senza certezze, che si sono definiti i caratteri psicologici, culturali del popolo ebraico. Se di popolo si può parlare.

IRONICHE MITOLOGIE

A Milano si è seguito anche un incontro pubblico con *Moni Ovadia* che raccontava di se stesso, ebreo di origine bulgara, di nazionalità italiana, studioso della grande tradizione rabbinica, ma anche dei caratteri popolari e del canto *yiddish*: e mentre lo si ascoltava, colto, intelligente, spiritoso, capace di ridere di se stesso, si è capito quanto lo spettacolo gli assomigli, l'abbia tratto da se stesso, giocando sul vago, sottile confine tra individuale e universale. Come non ridere dell'affettuosità invadente e possessiva della *yiddish mame*? Ma quale sentimento di pianto nelle canzoni *klezmer* con quel gruppo di musicisti che evocano anche negli abiti, tra struggenti tagli di luce, il mondo dello *shtetl*...

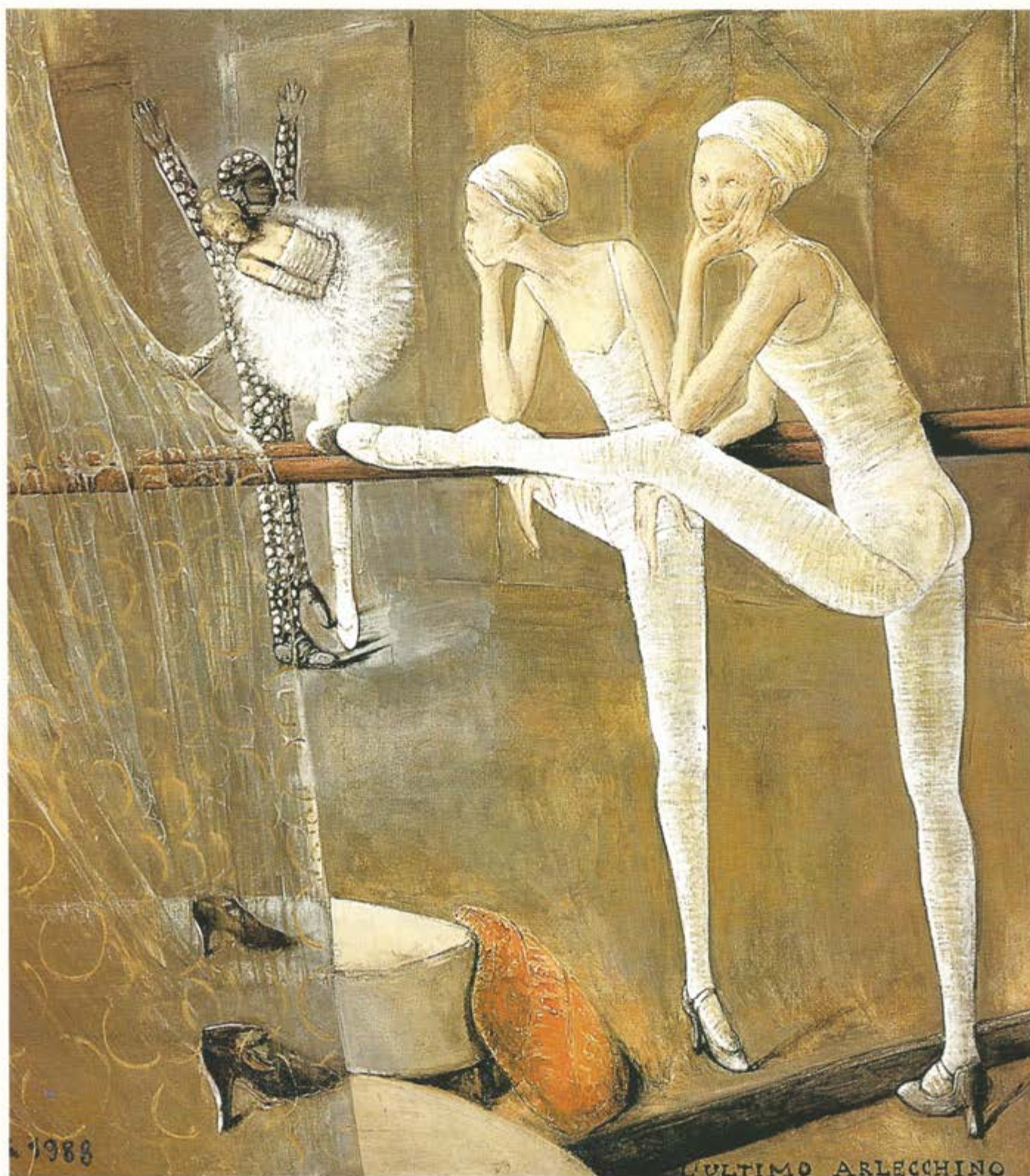
La vita, la Storia scorrono con i loro infiniti guai, ma, con spirito di sopportazione e resistenza, si può intanto passare il tempo e discorrere su Dio. E magari anche con Dio, presenza in qualche modo intima, familiare, a cui rivolgerò preghiere, con cui lamentarsi, mettersi a confronto dialetticamente. «È chiaro che se Egli vuole così, così dev'essere. Non vi è chiaro? Se doveva essere differente, lo sarebbe stato. Eppure, cosa ci sarebbe stato di male se fosse stato differente?»: nelle parole di un personaggio di *Sholom Aleichem* si riconoscono le tracce di molte riflessioni di *Woody Allen* che ricorda per esempio come volentieri si confronterebbe con Dio sul significato di *popolo eletto*. «Egli, fra tutti i suoi figli, dedica a noi le cure migliori, cosa che un giorno mi piacerebbe discutere con Lui...».

Ovadia sottolinea come non desideri affatto mitizzare il mondo dello *shtetl*, della cultura *yiddish*: ma proprio perché perduto, alcuni caratteri, che magari all'interno si sarebbero anche combattuti, acquistano un alto valore di memoria, anche per quella strana lingua plastica, flessibile, in continua crescita, dissoluzione e mutamento, una lingua del cammino, dell'errare e dell'insicurezza come per chi la parlava un tempo e ora non è più. «Se Dio ci ha scelto - spiega un proverbio *yiddish* - allora è il mondo che ci ha scelto»: ironia disperata nella consapevolezza della Storia che ha saputo essere tanto insopportabilmente tragica. Del resto difficilmente l'umorismo ebraico è del tutto spensierato e allegro: la miseria è dato certo («Se un povero mangia un pollo uno dei due è malato») anche se la si può scordare in lievi scorribande del pensiero tra il giocoso e il solenne, tra visioni bibliche e difficoltà di ogni genere. □

Nella foto, *Moni Ovadia*.

STANZE

VERSI PER UN BALLETO di MAURA DEL SERRA



Buio, silenzio. Cominciano a udirsi in lontananza musiche di varie etnie, vivaci e malinconiche. La musica cresce lentamente, esplose improvvisa, poi si allontana di nuovo e sfuma. Un motivo astrale, sottile e dolce ma insieme impersonale e fermo, si sovrappone, in crescendo, ai temi precedenti. Un occhio luminoso si accende, illuminando una forma ovoidale immobile. La musica e il fascio luminoso crescono; quando è ben visibile che la forma è quella di un uomo rannicchiato in posizione fetale, si fermano e si stabilizzano. Un fruscio di vento invade la scena; insieme al vento si avverte, in sordina, un battito di cuore, che cresce fino al «primo piano» sonoro; pulsa per qualche istante, poi un tuono improvviso e il rumore di un violento temporale lo sovrastano e lo riassorbono. I toni sfumano a loro volta, lasciando il posto a una serena musica aurorale, su cui si innestano, in lontananza, brani ed echi delle musiche etniche iniziali.

PROLOGO

1ª VOCE - Vieni, artista, nasci alla tua sorte:
cresci nella stagione dell'ascolto,
intreccia mani e cuore col destino di tutti,
e dai forma alla chiave della stanza segreta
dove sarai perfetto, in armonia luminosa
con la musica della conoscenza.

2ª VOCE - Vieni, artista, inventa la tua sorte:
sfoglia la partitura segreta dei tuoi sogni,
fissa il sole dipinto sulla porta,
la cortina di fumo d'oro dell'apparenza
e arcobaleni d'ombre sconosciute
daranno luce e musica alle tue
stanze (eco)

PRIMA STANZA (l'attesa)

Mare vuoto di tempo,
terra vuota di spazio –
qui non nasco, non muoio:
attendo sulla soglia
di milioni di mondi
che la mia solitudine
naufraghi, si frantumi
e mi deponga a riva.
Vecchio di giovinezza,
alla festa nel mio
gran castello di sabbia,
ruba quel che vorrei
regalare: la mia
mano s'alza leggera
per dirigere il ballo
e ricade, schiacciando
luci, fiori e invitati.
Io non voglio volere,
perché io è un altro:
la pietà di me stesso
cresce come una piaga,
e il mondo assurdo mi risuona accanto.
Ho bisogno di te, sconosciuta compagna
lontana e intatta dentro
il tuo cerchio d'argento
come la luna: tu mi svelerai
il trasparente segreto del mondo
nell'altra stanza, nell'altra... (eco)

SECONDA STANZA (la ballerina)

Il segreto del mondo ha un nome osceno
sulle mie labbra arse, nel mio cuore disfatto
dalla malinconia: regina di giovinezza,
oh vieni, dolce ballerina indiana,
dal viso e dalle molli braccia d'olio,
dai fianchi profumati di sandalo, a danzarmi
sul cuore: vieni, bellezza che fa
dolere i sensi, danzami sul petto
finché quest'alba non ritorni notte;
fra le curve parentesi
delle labbra tu chiudi la mia storia
e la dissolvi in favola lontana.
Il tuo velo tramato di promesse si apre...
ma tu ridi col riso della donna di tutti,
m'offri una bocca disfatta dai baci!



La tua carne mi soffoca, si sfoglia sulla mia,
il tuo profumo è veleno! No, no,
tu non sei tu, non sei qui! Paradiso
perduto, allora voglio la tua sostanza nuda,
senza più veli, senza più menzogna!
Forse la troverò, forse mi aspetta
nell'altra stanza, nell'altra... (eco)

TERZA STANZA (la prostituta)

Qui tutte loro sono come te
che regni sulla notte cittadina
col più antico, il più vile
nome del desiderio:
occhi e labbra di maschera dipinta,
capelli violenti sul seno che ha la forma,
l'odore livido di mille mani
di maschi momentanei: la tua bocca
utilitaria mi sorride il prezzo
di un'ora nel tuo pubblico giardino
dove la stessa rosa di nessuno
si offre a tutti, offre a tutti il loro sogno,
il mio sogno nascosto:
sfogliare un'anima dentro una carne,
berla fino a smarrirmi nella tua
borsetta che mi dondola davanti
con un ritmo beffardo,
nella facile rete nera delle tue calze...
Ora ti voglio come
se mai nessuno t'avesse voluta,
ti voglio tutta: dammi
il tuo male sincero,
il tuo calice aperto
e sterile, il tuo pozzo dolcemente

SCHEDE D'AUTORE

Maura Del Serra: la cattedra e la scena

Maura Del Serra insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Poetessa, drammaturga, traduttrice e critico letterario, ha pubblicato le raccolte poetiche: *L'arco*, *La gloria oscura*, *Concordanze*, *Meridiana*, *Infinito presente* (Firenze, Giuntina, 1978, 1983, 1985, 1987, 1992), *Sostanze* (Fondi, Confronto, 1992), *Corale* (Roma, Newton Compton, 1994), e poesie in riviste e antologie italiane e straniere.

Per il teatro ha scritto: *La Minima*, in *Hystrio*, n. 4, 1989; *L'albero delle parole*, *Catanzaro*, *Rubbettino*, 1990; *La Fenice*, *Siracusa*, *Edizioni dell'Ariete*, 1990 (presentato dalle Compagnie: «*I Rabbdomanti*», Milano, Teatro Filodrammatici, 14 febbraio 1993, e «*Teatro Delta*», Firenze, Teatro della Compagnia, 7 marzo 1993); *La fonte ardente - Due atti per Simone Weil*, in *Hystrio*, n. 4, 1991 (presentato dalla Compagnia «*Pupi e Fresedde*», Firenze, Teatro di Rifredi, 4 marzo 1992); *Il figlio*, in *Oggi e domani*, n. 10, 1992; *la favola drammatica Specchio doppio*; il dramma *Andrej Rubljov* e la commedia drammatica *Agnodice*. Per la sua attività ha ricevuto numerosi riconoscimenti, fra i quali il Premio Flaiano per il teatro. □

che illude la mia sete... Fra le braccia della materia io sono seme, macchia bevuta dalla terra, tocco il fondo di te, di me dentro di te, ti esplodo dentro!
Ah no, sono deserto, sono vuoto, perduto più di prima, sono un niente che giace sopra un niente! Via, vescica putrida che contamina l'abbraccio di mia madre, via, vattene da me, ritorna al tuo marciapiede!
Tu non sei tu, non sei qui... forse, forse nell'altra stanza, nell'altra... (eco)

QUARTA STANZA (il travestito)

Sei Venere o Narciso?
Non lo so, non lo sai.
Sirena ossigenata,
mi ondeggi incontro, tendi curve gonfie d'eccesso,
braccia lisce, occhi d'Eva,
e con voce d'Adamo mi sillabi il tuo nome femminile, mi inviti nel tuo letto, nel tuo gorgo vertiginoso d'acque dolci e salate...
Sì, ora voglio il tuo ferro nel tuo velluto, voglio i miei spasimi molli verso di te improvvisi, voglio la dissonante estasi che prometti a chi ti riconosce come suo vero specchio: ah, l'unità perduta dell'androgino sacro cammina sui tuoi tacchi a spillo; forse porti fra il rasoio e il rossetto la verità che ha il viso sempre doppio!

Ti prendo, o tu mi prendi... no! Sei falso, uno stridulo mostro pieno d'invidia, un ibrido, una scimma venale, un sogno proibito della natura, del mio sogno! Via, ritorna sugli asfalti della notte con la tua sfida maledetta, via da me, grottesca immagine d'inferno!
No, io non sono te, non sono qui!
Forse nell'altra stanza è chiusa la mia immagine più vera, forse nell'altra stanza, nell'altra... (eco)

QUINTA STANZA (lo specchio)

La curva del mio sogno qui infine si fa cerchio, e il passo che m'insegue giorno e notte finalmente si svela: è il mio cuore che batte, il mio semplice, il mio infinito cuore. L'eternità del cielo, la durata del mondo, le passioni, la quiete, la viltà, l'amicizia, la nostalgia, il dolore umano, sono chiusi nella luce e nei moti dell'immagine che mi viene incontro leggera dallo specchio, e col mio stesso sguardo mi promette e mi versa una gioia indivisa. Qui io non sono un altro, né soltanto me stesso: la mia testa è un sereno monte, il mio corpo chiaro una pianura; le mie vene, fiumi, i miei piedi, radici, e la mia voce è vento. Come possiedo sono posseduto: ah, mi stringo fra le mie stesse braccia nello specchio che cede come l'aria...
La mia bocca raggiunge la mia bocca gemella, il mio corpo si tocca tremante nel mio corpo...
No! Lo specchio è in frantumi, la mia anima in schegge di delirio! Via, via, immagine perversa, prigioniera di pazzia!
Non sono te, non voglio essere qui! Via, via, falso angelo dal sangue di bestia, via da me!
Forse nell'altra stanza, nell'altra stanza, sì, nell'altra... (eco)

SESTA STANZA (i fantasmi e l'angelo)

Qui nessuno mi aspetta, non aspetto nessuno: solo il sonno, che lavi via dal mio cuore stanco le mie visioni e il mio tormento vano. Vieni, sonno: ecco, vedo già formarsi il tuo velo innocente... ma questo improvviso profumo di sandalo? No, no! Ballerina, è il tuo falso velo! No! Le tue braccia mi soffocano... via, via da me!... Sei scomparsa, finalmente... ma hai lasciato qui il velo... ma no, è una rete scura... sono calze, è una maschera tinta che mi s'incolla al viso... Lasciami, carne di strada, via, via!



La pittura onirica di Sergio Vacchi

La copertina di questo numero di *Hystrio* è firmata dal pittore Sergio Vacchi (*Danzatrici in riposo*, 1983, olio su tela 200x200, particolare). Del pittore Vacchi, per gentile concessione, sono anche le figure che illustrano *Stanze*, i versi per un balletto di Maura Del Serra pubblicati in queste pagine. Sergio Vacchi è un maestro della pittura contemporanea al quale è dedicata a Milano, nelle Sale della Permanente, una esposizione apertasi in febbraio e comprendente opere che vanno dal 1948 al 1993. Si tratta della mostra antologica più completa realizzata sull'artista, che mette in luce il suo cammino artistico scandito secondo i vari periodi: cubismo e pittura metafisica, fino al '55, informale, fino al '62, serie del Concilio Vaticano, su Galileo Galilei e *Il Pianeta*, fino al '72; poi la serie delle *Piscine lustrali* ('72-'75), dei grandi quadri fino al '78; i ritratti e gli autoritratti, *Le porte iniziatiche* e *Mitologia del quotidiano*. Il catalogo della mostra è edito dal Gruppo editoriale Fabbri e contiene saggi di Barbara Rose, Roberto Tassi, Luca Ronconi, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani e Erich Steingraber. □

Sento ancora il sapore
del tuo rossetto... ancora
vedo la tua minigonna... ma sotto...
Via, mostro ambiguo, toglimi di dosso
le tue mani ammiccanti e mollicce! Via, sparisci!
...Ah, finalmente il buio, la mia notte
amica, senza fantasmi... ma il buio
ha riflessi d'argento... s'allarga... no, lo specchio!
il mio io maledetto che m'insegue,
che mi chiama con la mia stessa voce,
mi abbraccia, mi risucchia là dentro... no, no, no!

(Tre colpi, come battuti ad una porta)

Non mi avrete! Vi sento, siete là fuori, tutti
in agguato; ma non mi avrete più!

*(Rumore di una porta che si apre; estrae una pistola e spara. Un
angelo cade a terra, insanguinato e con le ali spezzate)*

Mio Dio, che cosa ho fatto! Il messaggero,
l'angelo! E io l'ho ucciso,
ho spezzato per sempre
le ali alla mia luce, alla mia sola salvezza!
Sono perduto, non ho più speranza,
né destino, non sono
più degno della vita!

(Tenta di spararsi; la pistola è scarica)

... Né della morte: sono

lo scheletro di un'anima...
Qualunque cosa sia
che mi aspetta, mi chiama
nell'altra stanza, nell'ultima stanza... *(eco)*

SETTIMA STANZA *(il buio, le voci)*

Buio nel buio. Buio
che pulsa e sfocia lento
in contorni d'azzurro
e rosso: le mie vene.

Ritorno nell'oscuro
di me, dove mi formo
a vita antica o nuova,
non so. Non so più nulla.
Sono un grumo che cerca
la pietà della madre,
la pietà della vita
come me senza nome.

*(Si adagia lentamente, chiudendosi nella posizione fetale
dell'inizio)*

3ª VOCE - Non avrai mai più nome,
né musica di giorni e di pensieri.
Sei morto, e non sai come
si muore: il tuo domani
è spento nel tuo ieri.

4ª VOCE - Rimani qui, rimani
dove il futuro non può farti male,
senza tormenti vani,
nel plasma universale...

5ª VOCE - Non dormire, artista, non dormire,
ostaggio dell'eterno, prigioniero del tempo...
Non è morto il tuo angelo: lo porti
nella tua nostalgia
informe del futuro, nella nota
che non senti e che colma il tuo silenzio,
nel tuo futuro dire
e fare insieme a tutti la tua via.
Non dormire, non dormire,
ma non svegliarti ancora,
finché la notte non ritorni aurora.

BUIO

A pag. 102, «L'ultimo Arlecchino», 1988. A pag. 103, «La ballerina e il suo sponsor», 1986. In questa pagina, «Gran galà per Giorgio De Chirico», 1987. Le illustrazioni sono tratte dal volume «Sergio Vacchi - Alchimia del vissuto 1948-1988», Silvana editoriale, 1988.

RIFLESSIONI PER UN ALLESTIMENTO DI STANZE

MISHA VON HAECKE

Più che l'idea di balletto mi piace quella di danza, in questo caso di un «danzatore» scenico, secondo la ricerca che ho fatto in passato, non tanto del «teatro totale», ma dell'«interprete totale», come simbolo comunicativo del vivere quotidiano più che come persona specifica.

Credevo che un'operazione di questo tipo non debba essere vista come proposta di un linguaggio «preso da», ma come linguaggio autonomo e globale, come espressione della mente dell'autore anziché di diverse menti e diverse specificità: è importante che danza, parola e musica siano uno.

In *Stanze* vi sono le visioni della danza di un personaggio che non è immobile ma in viaggio, in una piccola odissea raccontata coi gesti-parola. Nella danza, ma anche nella musica, ci sono delle convenzioni e dei colori precisi, come cristallizzati; qui ci sono dei sentimenti, dei fantasmi, dei desideri, delle proiezioni in movimento che non devono essere immobilizzate, cristallizzate: c'è il rapporto fra concreto e astratto, fra ciò che si vede e ciò che invece si sente; è necessario realizzare una loro fusione armonica, che non deve però incidere sul linguaggio, a volte anche molto forte, del testo, sul suo «espressionismo».

Non si tratta tanto di dare concretezza a ciò che il protagonista evoca sul palcoscenico, ma gli spettatori devono essere invitati a vedere con l'occhio interiore, con un rapporto più soggettivo che realistico, sensualmente evocatore: come dei disegni neri, crudi, visti sui muri delle strade, e raffiguranti una persona, o dei graffiti sconvolgenti visti in metropolitana e poi ripensati, qualcosa insomma che si incontra senza che ci venga mostrato, come se da una folla di persone o di gesti ogni tanto prendesse forma un'immagine e ci venisse incontro, non necessariamente nello stesso momento in cui viene evocata; è come in un *puzzle*, in un *mandala*, con una logica che può non essere lineare e progressiva, ma sintetica, frammentaria e simultanea; bisogna cercare una forma visiva «di secondo grado», che esprima la compresenza di sonno e veglia e dei diversi stati psichici evocati – secondo le coordinate di tempo, spazio e solitudine – dalla simbologia del percorso interiore che il protagonista compie.

C'è poi da chiedersi come dobbiamo intendere le *stanze*: possono essere uno spazio reale in quanto spazio di luce, oppure, in un'ipotesi più realistica, si possono intendere come stanze «in fuga», in scansione ritmico-spaziale, come le case pompeiane o come nel Castello Pasquini (a Castiglioncello); ma anche come spazio rituale, non convenzionale, o come quello di un teatro normale, non molto grande, che consenta una certa intimità di rapporto, e dove gli spettatori sono invitati a partecipare, come dei voyeurs, alle avventure del protagonista, che percepiscono come proiezione di sé; gli spettatori si vedono cioè allo specchio, in una specie di sogno della quotidianità che nasconde il bisogno di «spogliare» le persone per ritrovare i miti, gli archetipi che siamo.

Anche gli effetti teatrali sono necessari, e possono essere dati dallo shock che può provocare la vista di ciò che è evocato: non so se il fatto cerebrale è più importante del rapporto reale, ma in certi momenti quest'ultimo può suscitare una sorpresa molto forte. C'è poi da tener conto che nelle *Stanze* le immagini si distruggono nel momento in cui potrebbero diventare azione reale; si tratta quindi di immagini virtuali.

L'ideale sarebbe di avere delle vere stanze, dove mettere gli spettatori come alberi in un bosco; al centro, sui lati, in tutto lo spazio della stanza, come il protagonista che vaga fra loro, è parte di loro, e tutto ciò che sogna è in quella stanza abitata dai suoi sogni, dalle immagini del suo sogno, con voci esterne, musiche evocate, suggestioni in



parte già presenti nel testo scritto da Maura (esempio: il vento, il cuore che batte); ciò che succede non riguarderà solo il protagonista, ma ogni spettatore, che agirà quindi con il protagonista.

Mi piacerebbe molto una stanza ampia con una folla, gente seduta, dei ballerini tramite cui le cose accadono; qualcuno porta un paio di «punte», le posa su un tavolo, lo spettatore le guarda, poi viene portato un tutù, magari nuovo, oppure vecchio o macchiato, una ballerina passa e fugge... una casa con dei «fantasmi» che appaiono e scompaiono; a un certo punto tutto è buio, c'è un disegno proiettato sul muro: in quel momento mille cose possono essere vissute, suggerite dal testo, dal suo seguito che cambia.

Altro spazio ideale sarebbe quello dietro il sipario chiuso: il problema è che il palcoscenico ha una sua vita e forza che impone a chi vuol fare qualcosa, è uno spazio rituale che condiziona, che chiede che questa cosa viva in palcoscenico. In un palcoscenico però non si vive, in una stanza si vive: quindi diventa tutto una specie di rappresentazione rituale; nel caso di un palcoscenico bisogna che comunichiamo in una maniera diversa, bisogna concepire lo spazio diversamente; così, se il sipario è chiuso, quel teatro è in stato di riposo, non ha la funzione di creare lo spettacolo; e lo spettatore in sala è passivo, è lì ad aspettare che succeda qualcosa; e sappiamo che quel qualcosa inizia quando il sipario si apre e finisce quando si chiude: questo è il *topos* del sipario. Se siamo dietro, non c'è sipario, siamo dentro un luogo di preparazione di qualcosa che viviamo solo nella preparazione, nell'atto compiuto: siamo nel grembo della scena. Questa è un'altra possibilità di evocare le immagini, di fare vedere da dietro le quinte il travestito, la ballerina ecc., con gli effetti stranianti e non naturalistici creati dall'altezza, dalla mancanza di un tetto. Sono due soluzioni possibili, una più «surrealista», l'altra più rituale. □

Nella foto: il coreografo Misha von Haecke con Maura Del Serra.



TEATRO DI ROMA
diretto da
Pietro Carriglio

Il Teatro di Roma parla italiano

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

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città

UOMINI SENZA DONNE

di ANGELO LONGONI



ANGELO LONGONI, nato a Milano nel 1956, diplomato alla Civica Scuola d'Arte drammatica del Piccolo Teatro di Milano, nel 1987 ha vinto il Premio Riccione Ater con il testo *Naja*, del quale ha curato la regia per la produzione del Teatro di Porta Romana e del Festival Asti-Teatro 1988. Con il testo *Uomini senza donne* ha vinto il Premio Fondi La Pastora 1988. Il testo, di cui ha curato la regia, è stato prodotto dal Teatro di Porta Romana e dal Festival di Fondi e presentato nel luglio 1989 al Festival del Teatro Italiano. Nel 1986 è stato finalista del Premio Franco Solinas e del Premio Rai Tre con la sceneggiatura *Caccia alle mosche*. Dalla sceneggiatura ha tratto l'omonimo romanzo, pubblicato da Mondadori negli Oscar «Originale». È stato regista e adattatore dello spettacolo *I ciechi* di Maurice Maeterlinck, messo in scena a Milano nel luglio 1990, e autore di *Money*, di cui ha curato anche la regia, uno spettacolo prodotto dal Teatro di Porta Romana nella stagione teatrale 1990-91. Il suo testo teatrale *Hot Line* è andato in scena al Festival di Asti con la regia di Richi Ferrero, interprete Ida Di Benedetto.

PRIMA SCENA NOTTE, TEMPO PRESENTE

La stanza è illuminata solo dalla luce bianca di una «lampada alogena». Dalla finestra penetra la luce intermittente di una scritta al neon. Dal registratore proviene una musica a tratti interrotta dalla voce di un disc-jockey.

L'Uomo Basso è alla ricerca di qualcosa che stenta a trovare, è disturbato dall'inutilità della sua ricerca. Guarda nel frigorifero, nell'armadio, in un cassetto, esce di scena, ritorna. Finalmente trova quello che cercava: una bottiglia di brandy quasi vuota. Versa il poco rimasto in un bicchiere. Fuma nervosamente, beve. Cerca una cassetta per il registratore, ne infila una a caso, spegne la radio.

Si sente l'inizio di una vecchia canzone dei Doors che subito viene interrotta da una voce maschile registrata (la voce dell'Uomo Alto).

VOCE - Scena venticinque, camera da letto. Interno, notte. Il televisore trasmette un video musicale, il volume è basso. Il cane dorme ai piedi del letto. Il respiro della donna è affannato, gli occhi spalancati. Lui si muove sempre più velocemente. Le unghie della donna gli graffiano i fianchi, alza la testa, lo bacia. Il profumo di lei è invadente. Lui la guarda mentre...

L'Uomo Basso interrompe la cassetta. Si alza, va al telefono, alza il ricevitore, rimane incerto qualche istante poi appende. È pensieroso, non sa che fare. Guarda l'orologio al polso, lo scuote, ci appoggia l'orecchio. Un piccolo schermo per diapositive è arrotolato in cima a un cavalletto. L'Uomo Basso lo srotola, preme il tasto di un proiettore. Partono alcune diapositive che passano in rapida successione. Appare l'immagine di un uomo (l'Uomo Alto) in tenuta da boxe; è una posa buffa, non pugilistica. L'Uomo Basso ritorna al telefono, solleva il ricevitore, sembra più convinto. Guarda ancora l'orologio, lo scuote. Compose il numero lentamente. Attende qualche istante poi qualcuno risponde.

UOMO BASSO - Pronto? Sono io. Niente niente... sì, è tardi, lo so. Dormivi? Puoi venire qui per favore? È importante. No, non lo so che ore sono. Le tre? (Gira le lancette e regala l'orologio) Grazie... No, niente di grave, ti devo parlare. Non per telefono... vieni qui. Fai presto. Ah, senti... portami qualcosa da bere, della birra. Sì, della birra. Ricordati.

L'Uomo Basso appende, si accende una sigaretta, siede su una sedia. Vicino a lui c'è la custodia di un sax, l'apre, resta a guardarlo poi lo porta alla bocca.

BUIO

SECONDA SCENA PASSATO

Nel buio si sentono le note di un sax. La luce si alza lentamente.

L'Uomo Basso sta suonando, si interrompe. Riflette, guarda lo strumento. Riprende a suonare. Alle sue spalle entra l'Uomo Alto, sta cercando qualcosa che non trova. Urta alcuni libri su cui è posto un portacenere che cadendo produce un prolungato e fasti-

PERSONAGGI

L'UOMO ALTO, ha circa trent'anni, un fisico atletico, si veste in modo curato. Scrive spot pubblicitari e sceneggiature televisive. Pratica pugilato a livello dilettantistico.

L'UOMO BASSO, ha circa trent'anni, è un po' trascurato nel modo di vestire, fuma molto, soprattutto sigari. È un musicista, suona il sax. Soffre di un fastidioso dolore allo stomaco causato da un eccessivo uso di alcolici.

I due amici non si chiamano mai per nome, non sono abituati. Le didascalie li indicano solo con Uomo Alto e Uomo Basso.

AMBIENTE

Tutte le scene si svolgono nel soggiorno della casa dell'Uomo Basso.

NOTE

La vicenda si svolge in sei scene. La prima e l'ultima hanno luogo nella stessa notte, le altre si riferiscono al passato.

dioso rumore. L'Uomo Basso si interrompe, si volta a guardare l'amico con disapprovazione. L'Uomo Alto fa un cenno di scuse. L'Uomo Basso si porta la mano allo stomaco, ha un dolore, si piega leggermente in avanti. Sfila di tasca un tubetto di pillole e ne ingoia un paio.

UOMO ALTO - Mi sembrava meglio ieri.

UOMO BASSO - Cosa?

UOMO ALTO - Davvero, mi sembrava meglio.

UOMO BASSO - Cosa?

UOMO ALTO - Il pezzo, no?

UOMO BASSO - Ti sembrava meglio ieri? Strano.

UOMO ALTO - Bè, forse mi sbaglio.

UOMO BASSO - A me sembra meglio oggi.

UOMO ALTO - Allora mi sbaglio. Guarda che non c'è niente in casa.

UOMO BASSO - Ci ho lavorato tutto il giorno, non sono nemmeno uscito... Come non c'è niente?

UOMO ALTO - Niente, solo birra.

UOMO BASSO - Sì, l'ho comprata io.

UOMO ALTO - Ma come, se hai detto che non sei uscito...

UOMO BASSO - Ieri, l'ho comprata ieri.

UOMO ALTO - Hai comprato solo birra?

UOMO BASSO - Avevo sete.

UOMO ALTO - (Guardando nel frigorifero) Birra, vino, whisky. Cazzo, ne avevi tanta di sete, eh? Formaggio?

UOMO BASSO - Come formaggio?

UOMO ALTO - Sì, dico... formaggio, pasta, carne... hai presente? Quelle cose che si mangiano... proteine... vitamine... per sopravvivere.

UOMO BASSO - Hai fame?

UOMO ALTO - Scusa, ma se sei fuori e prendi la birra puoi comprare anche da mangiare, no?

UOMO BASSO - Erano chiusi i negozi...

UOMO ALTO - Ah, erano chiusi... La birra

l'hai comprata però.

UOMO BASSO - Il bar era aperto.

UOMO ALTO - Chiaro, è sempre aperto il bar. (Estraendo un tubetto dal frigorifero) Che cazzo ci fa qui il dentifricio?

UOMO BASSO - Davvero? Era lì dentro?

UOMO ALTO - Guarda! (Mostra il tubetto).

UOMO BASSO - Ah... ecco perché la pasta aveva quello strano sapore...

UOMO ALTO - E allora con cosa ti sei lavato i denti?

UOMO BASSO - Non so... forse con la pasta d'acciughe...

UOMO ALTO - Sei scemo, lo capisci?

L'Uomo Alto rimette il dentifricio nel frigorifero. L'Uomo Basso si controlla l'alito. L'Uomo Alto prende un pacchetto di grissini e va a sedersi al tavolo davanti alla macchina per scrivere. Legge alcuni fogli scritti e mangia nervosamente un grissino dopo l'altro.

UOMO BASSO - Hai fame? Ci deve essere una scatoletta di tonno da qualche parte.

L'Uomo Basso apre il frigorifero, dà un'occhiata.

UOMO BASSO - Sono sicuro che c'è.

UOMO ALTO - Prova a guardare nel cesso... al posto del sapone.

UOMO BASSO - Ti dico che c'è...

UOMO ALTO - Lascia perdere.

UOMO BASSO - Adesso te la trovo.

L'Uomo Basso rovista un po' ovunque. L'Uomo Alto continua a mangiare.

UOMO BASSO - Va bene, va bene... andiamo a mangiare fuori.

UOMO ALTO - Lascia perdere t'ho detto, non importa.

UOMO BASSO - Dai!

UOMO ALTO - No!

UOMO BASSO - Offro io.

UOMO ALTO - Ma cosa vuoi che m'importi, ti ho detto di no.

UOMO BASSO - L'hai detto tu che hai fame, no?

UOMO ALTO - Sto mangiando.

UOMO BASSO - Dammi retta, è colpa mia, andiamo.

UOMO ALTO - No, non vengo... non posso.

UOMO BASSO - Come sarebbe: non posso?

UOMO ALTO - Eh... non posso ti ho detto.

UOMO BASSO - Non puoi mangiare?

UOMO ALTO - No, non posso uscire.

UOMO BASSO - E perché?

UOMO ALTO - Devo lavorare... e poi aspetto una telefonata.

UOMO BASSO - Come, anche stasera?

UOMO ALTO - Eh...

UOMO BASSO - Perché... ieri?

UOMO ALTO - Ieri cosa?

UOMO BASSO - No, dico, ieri non ha chiamato?

L'Uomo Alto non risponde.

UOMO BASSO - Ho capito, non ha chiamato. Insomma, non chiama mai quella.

Non è che le hanno tagliato i fili?

UOMO ALTO - Ah... senti eh?

UOMO BASSO - Ho capito, ho capito, lo dicevo per te, se tu vuoi aspettare... aspetta. Però...

UOMO ALTO - (Un po' aggressivo) Però cosa?

UOMO BASSO - Niente, aspetta, aspetta.

L'Uomo Alto inserisce un foglio nella macchina e batte alcune parole.

UOMO BASSO - Sai come va? Certe telefonate arrivano proprio quando smetti di pensarci... andiamo a mangiare fuori, smetti di

pensarci, e vedrai che quella telefona!
UOMO ALTO - Già, ma se siamo fuori chi risponde?
UOMO BASSO - C'è la segreteria.
UOMO ALTO - Lei è una di quelle che non ci parla con le segreterie.
UOMO BASSO - (Dopo averci pensato un attimo) Ho capito, è una stronza. Ti cerco il tonno...
UOMO ALTO - Lascia stare.
UOMO BASSO - No, è che mi sembra assurdo essere nell'atteggiamento mentale di quello che aspetta.
UOMO ALTO - Atteggiamento mentale? Ma vaffanculo, va. Io aspetto, va bene? Aspetto!
UOMO BASSO - Va bene, va bene. Lo dicevo per te.
UOMO ALTO - Ecco, non dirlo.
UOMO BASSO - Va bene. Aspetta pure. Per me...
L'Uomo Alto riprende a battere a macchina. L'Uomo Basso gli si avvicina, prende uno dei fogli già battuti.
UOMO BASSO - (Legge) Il profumo dell'uomo che unisce le essenze più virili: il tabacco, il muschio, e il cuoio... il desiderio sotto la pelle.
I due si guardano.
UOMO ALTO - Bè, allora? È una pubblicità.
UOMO BASSO - Il desiderio sotto la pelle. (Ride) Sono sempre quelli innamorati che aspettano. Gli altri fanno aspettare. Se questa non ti facesse aspettare ti passerebbe subito, te lo dico io. A proposito, la sai la storia di quel mandarino?
UOMO ALTO - Quale mandarino? Non c'è un cazzo in frigorifero.
UOMO BASSO - Ma no, un mandarino cinese... la sai?
UOMO ALTO - (Infastidito) No.
UOMO BASSO - Te la racconto?
UOMO ALTO - No.
UOMO BASSO - Bè insomma... questo mandarino cinese si era innamorato di una cortigiana. Questa gli dice che lei lo amerà solo se lui se ne starà cento notti seduto su uno sgabellino sotto la sua finestra ad aspettarla. Bè questo c'è stato fino alla novantanovesima, poi ha preso il suo sgabellino e se n'è andato. Capito?
UOMO ALTO - Capito che?
UOMO BASSO - È rimasto lì finché ha dovuto aspettare. Poi non gli fregava più niente della tipa... hai capito?
UOMO ALTO - Ma cosa?
UOMO BASSO - La saggezza orientale...
UOMO ALTO - Ah sì? È tu la sai la storia di quel mandarino cinese che suonava il sax e beveva come una spugna?
UOMO BASSO - No.
UOMO ALTO - È morto.
UOMO BASSO - Ma dai... i cinesi non suonano il sax...
L'Uomo Basso si accende un sigaro e si versa da bere una birra. L'Uomo Alto riprende a battere a macchina.
UOMO ALTO - Che schifo...
UOMO BASSO - È tabacco... una delle essenze più virili... il desiderio sopra la pelle.
UOMO ALTO - Sotto... sotto la pelle. Senti ho mal di testa.
UOMO BASSO - Forse dovresti comprarti un cane.
UOMO ALTO - Perché?
UOMO BASSO - Sì, dico... quando trovi una casa, potresti comprarti un cane, no?
UOMO ALTO - Cosa stai dicendo?

UOMO BASSO - Bè me l'hai sempre menata con la storia con il cane, che volevi un cane, che non hai mai potuto avere un cane... Per questo che dico... oh, non qui... a me i cani non piacciono, poi sono allergico... ma quando hai una casa tua... forse se ti prendi un cane...
UOMO ALTO - Una casa non l'ho ancora trovata, lo sai.
UOMO BASSO - Lo dico per te, mica voglio mandarti via. Anzi, sei tu che...
UOMO ALTO - Sì, sono io che voglio andare, sono io.
UOMO BASSO - Ecco, appunto dicevo, forse con un cane se ti capitasse di aspettare... (Ride)
L'Uomo Alto non capisce.
UOMO BASSO - Bè, ti fa compagnia, mentre aspetti le telefonate di quella che intanto non chiama... Non chiama!
UOMO ALTO - Senti, lo sai cosa devi fare tu?
UOMO BASSO - Sì, sì... ho capito, ho capito.
UOMO ALTO - E domani fai la spesa chiaro? E vai a ritirare tutto in tintoria.
UOMO BASSO - Ah, a proposito... quasi me ne dimenticavo... La signora, quella della tintoria, ha trovato un paio di calze nere di seta... da donna... lunghe.
UOMO ALTO - E allora?
UOMO BASSO - Me le ha date.
UOMO ALTO - Ah sì? Sono sicuro che ti staranno benissimo. Poi il nero ti slancia. Certo dovresti farti la ceretta. Ma poi con un bel paio di scarpe col tacco... potresti fare la tua bella figura.
UOMO BASSO - No, scusa... sono per te.
UOMO ALTO - Per me?
UOMO BASSO - Sì, dice che erano nella tua giacca.
UOMO ALTO - Nella mia giacca?
UOMO BASSO - Sì, nella tua.
UOMO ALTO - E cosa ci facevano nella mia giacca?
UOMO BASSO - Bè, forse le volevi lavare.
UOMO ALTO - Le calze di seta? Da donna?
UOMO BASSO - Bè, si sporcano anche quelle.
UOMO ALTO - Guarda c'è un errore.
UOMO BASSO - Macché errore. Sei fortunato.
UOMO ALTO - Io? Fortunato? E perché?
UOMO BASSO - No, dico, le calze di seta insomma... Di solito le portano delle belle... capisci? Per questo dico che sei fortunato. Vuol dire che ne hai trovata una proprio... poi insomma se le calze erano nella tua giacca, vuol dire che...
UOMO ALTO - Che?
UOMO BASSO - Bè, che se le è tolte... o no? Sei fortunato, te l'ho detto. Insomma, quello che non capisco è cosa ci fai lì davanti al telefono se c'è una che quando vuoi tu si toglie le calze di seta e, immagino, tutto il resto.
UOMO ALTO - Ma cosa c'entra, questa è diversa.
UOMO BASSO - Sì, è diversa perché non chiama.
UOMO ALTO - Ma no, non solo per questo.
UOMO BASSO - Perché, questa... calze di seta... zero? Cosa porta... i pedalini? Quelli col tallone consumato? O i gambalotti color carne.
UOMO ALTO - Ma non lo so, non importa.
UOMO BASSO - Bè un po' importa. Comunque... com'è?
UOMO ALTO - Chi?

UOMO BASSO - Quella delle calze.
UOMO ALTO - Niente... è una che ho rivisto. Una che ha vissuto un po' con me prima che mi sfrattassero.
UOMO BASSO - E allora?
UOMO ALTO - È una nevrotica, insopportabile.
UOMO BASSO - Ah sì? E perché?
UOMO ALTO - Aveva sempre il vizio, così, nelle situazioni più strane, quando non me l'aspettavo, mi guardava e mi diceva: «...raccontami qualcosa».
UOMO BASSO - E tu?
UOMO ALTO - Io non le ho mai raccontato niente.
UOMO BASSO - Perché?
UOMO ALTO - Non mi va. Così, alla sprovvista: «...raccontami qualcosa». Che ne so io?
UOMO BASSO - Insomma... un po' di fantasia... E lei?
UOMO ALTO - Lei allora mi domandava: «...a cosa pensi?»
UOMO BASSO - E tu?
UOMO ALTO - E io niente. «Cosa pensi» è perfino peggio di «raccontami qualcosa». Peggio di un terzo grado.
UOMO BASSO - Poverino... E com'è finita?
UOMO ALTO - Bè, questa aveva il vizio di farsi l'uovo sbattuto al mattino presto. Quando lei si alzava io stavo a letto, volevo dormire.
UOMO BASSO - Si vede che ne aveva bisogno... dico... dopo la nottata...
UOMO ALTO - Mi svegliavo. Non so se hai idea del casino che fa un cucchiaino in una tazza quando si sbatte un uovo. Ero così incazzato che poi non riuscivo più a dormire. La odiavo. Ero sotto le coperte e me l'immaginavo nella mia cucina a sbattersi il suo uovo del cazzo. Insomma, le ho detto che era finita.
UOMO BASSO - Per un uovo?
UOMO ALTO - Per l'uovo e per le sue domande.
UOMO BASSO - Sì, però adesso la rivedi?
UOMO ALTO - Solo ogni tanto... e a casa sua.
UOMO BASSO - (Ride) Ah... a casa sua. A casa sua niente uova?
UOMO ALTO - No, è che non rimango a dormire... Allora poi te le ha date o no?
UOMO BASSO - Cosa?
UOMO ALTO - Le calze.
UOMO BASSO - Sì, me le ha date, lavate. Le ho rimesse nella tua giacca. Ma io non capisco, veramente... dovresti essere contento. Io ci ho pensato, sei fortunato. Te ne stai lì ad aspettare perché sei stupido.
UOMO ALTO - Ah, io sono stupido?
UOMO BASSO - Sì, ce n'è sempre una che esce con te, e tu te ne stai ad aspettare le telefonate proprio di quella che non telefona. Questa non telefona, hai capito? Non chiama.
UOMO ALTO - Vedrai che chiama.
UOMO BASSO - No, guarda... te lo dico io... sei fortunato.
UOMO ALTO - Ebbene. Fortunato rispetto a chi, poi?
UOMO BASSO - Non so rispetto a me per esempio.
UOMO ALTO - Perché, tu non sei fortunato?
UOMO BASSO - Bè, mica tanto. No, perché scusa, ti sembra fortunato io? No, dimmelo.
UOMO ALTO - Bè, insomma.

UOMO BASSO - No, non puoi dire che sono fortunato. Se mi tocco i coglioni mi porto sfiga da solo... devo toccare quelli degli altri.

L'Uomo Basso strizza le parti basse dell'amico.

UOMO ALTO - Stai fermo. Secondo me tu stai troppo in casa.

UOMO BASSO - Ecco vedi?

UOMO ALTO - Non esci mai.

UOMO BASSO - Appunto.

UOMO ALTO - Dovresti uscire, darti da fare. Sarebbe diverso.

UOMO BASSO - No, sarei solo un altro sfigato che se ne va in giro di notte nei locali... lì a sbavare a guardare camionate di figa che passa e non ti caga, e poi all'alba tornare a casa incazzato come un animale e non dormire e guardare i film porno e le vendite a domicilio di cassette hard e altra figa che non te la dà... questa volta in televisione.

UOMO ALTO - Invece, sarebbe meglio.

UOMO BASSO - Ma io non ci so fare, poi non ne ho voglia.

UOMO ALTO - Sai qual è il tuo problema? È che te ne stai sempre qui dentro a suonare il tuo sax.

UOMO BASSO - Cosa c'entra il sax adesso?

UOMO ALTO - C'entra. È, come dire, sostitutivo.

UOMO BASSO - Sostitutivo? E di che?

UOMO ALTO - Sì, un surrogato. È come se... sì, insomma, ti masturbi.

UOMO BASSO - Mi masturbo?

UOMO ALTO - Sì.

UOMO BASSO - Col sax? Oh Cristo, non c'avevo mai pensato.

UOMO ALTO - Pensaci.

UOMO BASSO - Cioè sarebbe come dire che io... insomma... che io non esco perché intanto c'è il sax?

UOMO ALTO - Pensaci un po'.

L'Uomo Alto riprende a battere a macchina, l'Uomo Basso rimane pensieroso alcuni istanti. Guarda il sax, poi l'Uomo Alto. Fa per portare il sax alla bocca, poi ci ripensa. Guarda ancora l'Uomo Alto.

UOMO BASSO - E Charlie Parker? E Coltrane? O... o Lester Young? Tutti pipaioli secondo te? E poi guarda che non è mica sempre così, sai? Ogni tanto anch'io t'assicuro... nel mio piccolo... insomma per esempio, l'altra sera c'era questo concerto in quel locale, ti ricordi? Te ne ho parlato.

UOMO ALTO - Sì, sì... me ne hai parlato.

UOMO BASSO - Bè, c'era questo concerto, no... ecco tra l'altro volevo chiederti, perché non sei venuto?

UOMO ALTO - Non mi ricordo. Ah sì, sono rimasto qui... a lavorare. Dovevo lavorare.

UOMO BASSO - No... perché mi è spiaciuto che non c'eri. Bè, insomma, è andato tutto bene, alla fine esco con gli altri per ringraziare e la gente era contenta, applaudiva. Allora quelli del locale ci hanno invitati a cena e c'era una tipa con loro, una cantante, una che lavora lì. Carina, veramente. Non alta, insomma, però... dell'altezza giusta, voglio dire... hai presente... come me più o meno.

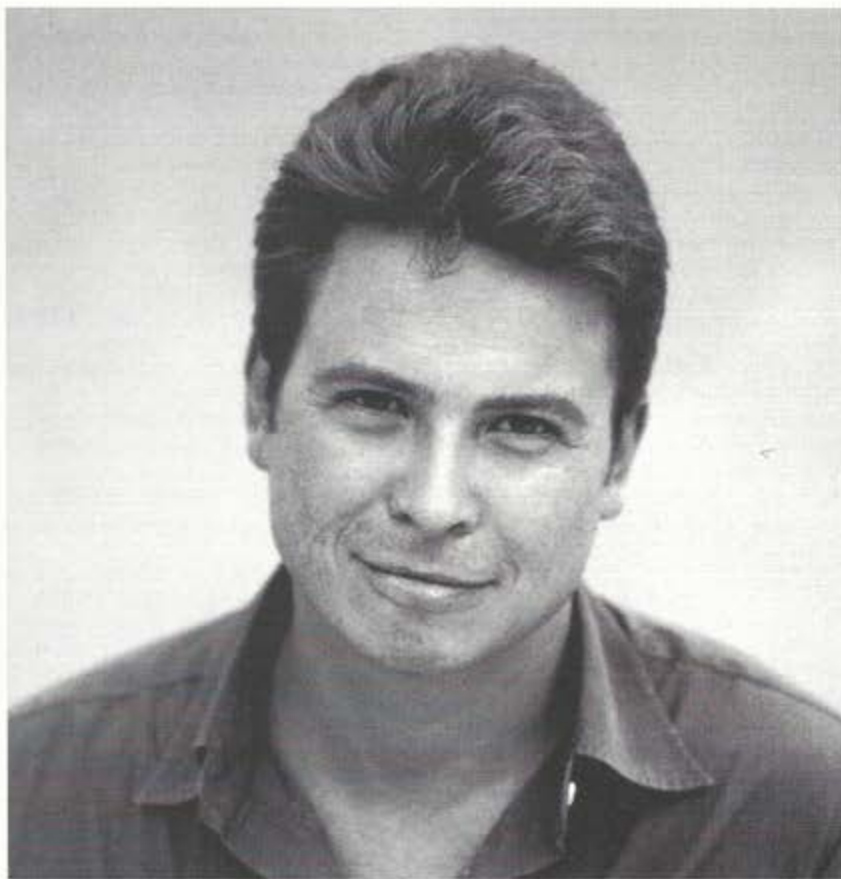
UOMO ALTO - Ho capito, piccola.

UOMO BASSO - Va bene, piccola. Ma aveva queste calze nere, con la gonna un po' corta... delle belle gambe, e anche tutto il resto. Era piccola ma bella... come una donna vera.

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - Bè, questa inizia a guardarmi. Io all'inizio non ci dò peso ma poi

LONGONI PARLA DELLA SUA COMMEDIA



L'im maturità di una generazione

Uomini senza donne è senz'altro uno dei miei testi più fortunati e più rappresentati. Dopo aver vinto il Premio Fondi 1988 e successivamente alla messa in scena fatta con la mia regia al Teatro di Porta Romana con Antonio Rosti e Paolo Cosenza, la commedia è stata presentata al Théâtre de la Colline a Parigi, trasmessa dall'emittente radiofonica France Culture e prodotta in Germania proprio quest'anno dal Theater Sirene di Saarbrücken.

L'occasione della mia permanenza a Roma e il buon esito della mia ultima commedia *Bruciati* hanno fatto sì che venissero a collimare una serie di combinazioni favorevoli al riallestimento di *Uomini senza donne* con la coproduzione del Teatro Argot e del Teatro della Cometa e alla costituzione di una coppia di attori totalmente inedita finora: Alessandro Gassman e Gian Marco Tognazzi, due interpreti straordinariamente adeguati a vestire i panni dei due personaggi della pièce. Due nomi Gassman e Tognazzi, che hanno costituito una delle coppie più famose e indimenticabili nel passato dello spettacolo italiano e che ancora oggi, soprattutto per quel che riguarda il genere della commedia, hanno un potere evocativo straordinario.

Uomini senza donne è forse, di tutti i miei testi, quello che ha meno vincoli temporali e meno connotazioni sociali definite, in un certo modo è una storia che non invecchia, una storia privata di un'amicizia e di un amore traditi. Parla dell'incapacità di vivere in modo adulto e maturo i sentimenti, dell'imaturità affettiva di una generazione, dell'impossibilità quasi fisiologica di essere felici.

Mi fa inoltre piacere contraddire una cattiva abitudine del teatro italiano che, abituato com'è alle innumerevoli riedizioni di classici nostrani e stranieri, mal sopporta i riallestimenti di testi italiani già andati in scena. Naturalmente nella nuova edizione non ho mancato di apportare alcune leggere modifiche al testo e di premere maggiormente, con il lavoro di regia, i tasti della comicità soprattutto nella prima parte dello spettacolo, in modo da creare una frattura più netta e forte rispetto alla seconda parte dove invece la commedia diventa più amara e dolorosa. □

questa continua a guardarmi, sorride. Tanto che ho pensato: «Cazzo c'ho in faccia?»... sai, il tipico baffo di sugo... o un dente verde di insalata che sembra marcio. Non so bene perché ha preso di mira me, insomma non lo so, fatto sta che sorride ancora. Ma c'era altra gente in mezzo, mica era facile parlare. Mi metto a mangiare ma sento sempre gli occhi della tipetta addosso. Allora faccio finta di niente, alzo lo sguardo all'improvviso e lei è lì che mi guarda. Io allora mi sono innervosito... perché poi c'era un deficiente di fianco a me che voleva imparare a suonare il sax, e continuava con sta storia del sax. Insomma, a un certo punto sto' cretino rovescia il vino e io mi macchio i pantaloni... e questo a scusarsi che gli dispiaceva, che era mortificato...

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - Aspetta... allora la tipetta che guardava tutto si alza e viene lì.

UOMO ALTO - Ah sì?

UOMO BASSO - Sì, viene lì e mi dice che lei con l'acqua minerale sistema tutto. Allora prende un tovagliolo, lo bagna con l'acqua minerale e si mette a fregarmi i pantaloni.

UOMO ALTO - (Ride) Dove?

UOMO BASSO - (Indica il ginocchio) Qui.

UOMO ALTO - Ah. (Deluso)

UOMO BASSO - Bè, la macchia non se n'è andata, anzi... si è allargata... però lei si è seduta lì di fianco a me e l'ho conosciuta. Era proprio carina, con dei modi simpatici, si è messa a raccontarmi un sacco di cose divertenti, mi faceva ridere...

UOMO ALTO - E poi?

UOMO BASSO - Poi abbiamo finito di mangiare e l'ho accompagnata a casa.

UOMO ALTO - Oh, finalmente.

UOMO BASSO - Lei mi ha chiesto se volevo salire.

UOMO ALTO - E tu?

UOMO BASSO - Io le ho detto di sì, è chiaro. Saliamo sull'ascensore e lei dice che abita al settimo piano, poi mi viene vicino, si appoggia... insomma a quel punto ero sicuro... allora l'ho baciata.

UOMO ALTO - Baciata baciata?

UOMO BASSO - Baciata, sì... Ma avevo la salivazione a zero, sai l'emozione... per lei sarà stato un po' come baciare la moquette, ma intanto io... Inizio a sentire... (Fa alcuni segni con le mani) Oh, tutto a posto... tutto piccolo ma a posto. Come una donna vera. Usciamo dall'ascensore, lei apre la porta di casa. Oh, c'era la luce accesa, sentiamo tossire, un uomo... capisci? C'era un uomo. Un uomo che tossiva. Allora questa mi caccia fuori in fretta. Intanto si sente la voce di questo che la chiama. Lei dice che arriva, poi mi fa cenno di andarmene e di telefonarle il giorno dopo... capisci?

UOMO ALTO - (Ride) E tu?

UOMO BASSO - Ho preso l'ascensore e sono sceso.

UOMO ALTO - Sei sceso? E il giorno dopo? L'hai chiamata?

UOMO BASSO - No, non l'ho chiamata, non mi andava più. Mi invita da lei, poi scopro che vive con uno con l'enfisema polmonare... Una che fa così... insomma non ci si può fidare, non mi va.

UOMO ALTO - Bè, mica sei tu che ti devi fidare, no? Semmai é...

UOMO BASSO - Ma cosa c'entra, mi era così simpatica. Mi ha deluso capisci?

UOMO ALTO - No, non capisco, adesso chiamala, devi vederla. Mica per sempre...

così qualche volta... giusto per sostituire il sax.

UOMO BASSO - Ma, non so.

UOMO ALTO - Come non so?! Io non ti capisco.

L'Uomo Alto riprende a battere a macchina. L'Uomo Basso continua a bere.

UOMO ALTO - Un giorno o l'altro ti si bucherà.

UOMO BASSO - Cosa?

UOMO ALTO - Lo stomaco.

UOMO BASSO - No... non si buca.

Suona il telefono. L'Uomo Alto risponde.

UOMO ALTO - Pronto? (Deluso) Ah... sì un momento. È per te.

UOMO BASSO - Chi è?

UOMO ALTO - Non so, non l'ha detto, è una donna. (Gli passa il ricevitore)

UOMO BASSO - Pronto? Sì, chi? Ah, sei tu. No, no figurati. Dimmi.

L'Uomo Basso resta in silenzio ad ascoltare mentre l'amico gli indirizza alcuni gesti interrogativi.

UOMO ALTO - (Sottovoce) Chi è? Oh, guarda che aspetto una telefonata, hai capito?

L'Uomo Basso non gli risponde, gli volta le spalle e continua a parlare. L'Uomo Alto inizia un'opera di disturbo prolungata e fastidiosa. Poi prende il sax e guardando l'amico inizia a compiere azioni pericolose come tenere lo strumento in equilibrio su di un piede e altro. L'Uomo Basso è terrorizzato e guarda la scena con preoccupazione.

UOMO BASSO - Sì, certo... è chiaro che mi dispiace. No, non lo so. Chi era? Tuo padre. Ma dai... No, non è che non ci credo, però... Insomma capisci che...

L'Uomo Alto continua la sua opera di disturbo.

UOMO ALTO - Oh, ti ho detto di non stare al telefono. Hai capito?

L'Uomo Alto soffia nel sax producendo una nota indistinta.

UOMO BASSO - No, non è niente... è che ho gli operai in casa. Mi vuoi vedere? Sul serio? Ma certo... anch'io. Sì, domani... no, no... vengo io... sì, va bene. Ciao... ciao. (Appendendo l'amico) No... tu mi devi spiegare perché quando sono io al telefono tu fai sempre così.

UOMO ALTO - Te l'ho detto che aspetto una telefonata.

UOMO BASSO - Cazzo, quella non telefona, non ti telefonerà mai, forse non ce l'ha neanche il telefono... e deve chiamare proprio nei trenta secondi in cui sto parlando io? Vaffanculo!

UOMO ALTO - Chi era?

L'Uomo Basso non risponde, si versa ancora da bere.

UOMO ALTO - Allora?

UOMO BASSO - Era lei, quella dell'ascensore. Si voleva scusare per l'altra sera. Dice che vuole vedermi.

UOMO ALTO - Bene! Bè, perché fai quella faccia? Non sei contento?

UOMO BASSO - Non lo so. Però ha detto che quello in casa era suo padre.

UOMO ALTO - Ah sì? E tu ci credi?

UOMO BASSO - Non so...

UOMO ALTO - Bè, comunque, che sia o non sia suo padre...

UOMO BASSO - Insomma è diverso.

UOMO ALTO - Allora la vedi?

UOMO BASSO - Sì, domani. Però...

UOMO ALTO - Però cosa?

UOMO BASSO - Non so. Mi sembra l'inizio di un guaio.

UOMO ALTO - Come si chiama?

UOMO BASSO - Anna.

UOMO ALTO - Anna...

BUIO

TERZA SCENA PASSATO

L'Uomo Alto è seduto su una poltrona, a torso nudo. Con uno straccio bagnato si tampona il viso.

L'Uomo Basso entra nella stanza, si avvicina all'amico e sostituisce lo straccio con una borsa del ghiaccio.

UOMO ALTO - Oh... piano, piano. Ahi!

UOMO BASSO - T'assicuro, era fantastico. Tutta questa gente che urlava e che batteva le mani e lui che non usciva. Poi finalmente hanno detto il suo nome dai microfoni e lui è arrivato. Tienila su che ti fa bene. Lo hanno accompagnato sul palco perché non ci vedeva. Finalmente ha cominciato a suonare.

L'Uomo Basso si produce in una perfetta imitazione di Ray Charles. L'Uomo Alto solleva dal viso la borsa del ghiaccio e osserva l'amico. L'Uomo Basso riproduce con la voce il suono di un sax.

UOMO BASSO - Fantastico, t'assicuro. Va meglio con il ghiaccio?

UOMO ALTO - Sì, meglio.

UOMO BASSO - Fa vedere.

UOMO ALTO - È gonfio?

UOMO BASSO - Un po'. Dovresti metterci una bistecca.

UOMO ALTO - Bistecca? E da quando ci sono bistecche in questa casa?

UOMO BASSO - Ci dev'essere della Simmental... vuoi provare?

UOMO ALTO - Lascia perdere. Ha telefonato qualcuno oggi?

UOMO BASSO - Guarda... io non capisco.

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Che bisogno c'è di farlo? Andare in palestra va bene, il pugilato però...

UOMO ALTO - Che?

UOMO BASSO - È una stronzata.

UOMO ALTO - Tu non puoi capire. Ha telefonato qualcuno?

UOMO BASSO - Puoi allenarti, menare un sacco se vuoi... almeno quello non si incazza e non te le ridà indietro...

UOMO ALTO - Insomma me lo dici o no?

UOMO BASSO - No, non ha telefonato nessuno. Fare a pugni con uno bravo, bisogna essere scemi.

UOMO ALTO - Non era mica bravo quello.

UOMO BASSO - Ah no? Ha un occhio nero anche lui?

UOMO ALTO - No, ma cosa c'entra?

UOMO BASSO - Vuol dire che era più bravo di te, no?

UOMO ALTO - Mica lo sapevo, era un allenamento. Poi scusa, cosa dovrei fare? Mettermi con quelli che sono peggio?

UOMO BASSO - Perché, scusa, lui cos'ha fatto?

L'Uomo Basso cerca del ghiaccio per un drink. Non lo trova e lo toglie dalla borsa dell'Uomo Alto. L'Uomo Alto non risponde, si tampona il viso con la borsa del ghiaccio.

UOMO ALTO - Il pugilato è qualcosa di particolare, devi farlo per capire, devi provare. Prima bisogna imparare tutta la teoria, la guardia, i movimenti, i passi soprattutto. Sai qual è la cosa più importante?

UOMO BASSO - No.

UOMO ALTO - Il movimento delle gambe.

UOMO BASSO - Ah sì, scappare... ho presente.

L'Uomo Alto si alza, lascia la borsa del ghiaccio e assume la posizione di guardia.

UOMO ALTO - È tutto sulle gambe, guarda. Sinistra avanti, ginocchia un po' piegate... se hai un buon gioco di gambe ce la puoi sempre fare. Alzati, vieni qui.

UOMO BASSO - No, no... guarda lascia perdere.

UOMO ALTO - No, ti spiego, dai alzati.

L'Uomo Alto costringe l'amico ad alzarsi e a porsi davanti a lui.

UOMO ALTO - Sinistra avanti, meno, così. Piega le gambe... le ginocchia. Se vai a sinistra muovi prima la sinistra, se vai a destra prima la destra. È per l'equilibrio capisci? Non devi mai incrociare le gambe, è la prima regola. Ti devi muovere, saltellare, devi essere imprevedibile... è fondamentale. Pensa a Clay.

UOMO BASSO - A chi?

UOMO ALTO - A Cassius Clay, no?

UOMO BASSO - Clay? Cosa suona?

UOMO ALTO - Lui ha rivoluzionato tutta la boxe, l'ha resa meno violenta. Si muoveva sulle gambe in continuazione.

L'Uomo Alto accenna ad alcuni movimenti.

UOMO ALTO - Si muoveva e scappava, capisci? Quando l'avversario attaccava, lui gli girava attorno, non cercava mai il corpo a corpo. Era elegante, colpiva mentre arretrava. Lo attaccavano e lui andava indietro... e poi... zac, d'incontro, capisci? Era grande.

UOMO BASSO - No, guarda, lascia perdere...

UOMO ALTO - Tu prova ad arretrare... prima il destro, io ti vengo addosso e ti sparo dei sinistri così!

UOMO BASSO - Fermo, fermo. La boxe non fa per me...

UOMO ALTO - Tu vai indietro. Ecco così.

UOMO BASSO - Non fa per me, ti dico... mi ci vedi coi mutandoni e il paradenti?

UOMO ALTO - Poi quando sei pronto aspetti che io sia a tiro e... zac, d'incontro. Hai capito?

L'Uomo Alto finge un attacco nei confronti dell'amico che, con scarso stile, arretra di un passo e lascia partire un pugno non molto forte ma che centra l'Uomo Alto alla bocca dello stomaco. L'Uomo Alto si piega in due, fatica a respirare.

UOMO BASSO - Oh Cristo... scusa, non volevo. Mi stavi addosso, me l'hai detto tu... d'incontro...

UOMO ALTO - Sì, sì, lascia perdere.

UOMO BASSO - No, davvero, non volevo.

UOMO ALTO - Sì, ho capito. Non importa.

UOMO BASSO - Ti fa male? Non so come ho fatto, non mi sono accorto.

UOMO ALTO - Non è niente, non è niente.

UOMO BASSO - Davvero non so com'è successo, non ho mai fatto a pugni con nessuno.

UOMO ALTO - Sì, sì... ho capito.

L'Uomo Alto risiede sulla poltrona e riporta la borsa del ghiaccio sull'occhio.

UOMO BASSO - Ti fa male?

UOMO ALTO - No, non mi fa male.

UOMO BASSO - No, dicevo... l'occhio, ti fa male?

UOMO ALTO - Sì, l'occhio sì.

UOMO BASSO - È una stronzata, te l'ho detto.

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Il pugilato.



UOMO ALTO - Sei rimasto in casa tutto il giorno?

UOMO BASSO - Sì.

UOMO ALTO - Non sei uscito?

UOMO BASSO - No, non mi sembra.

UOMO ALTO - Come non ti sembra? Non sai se sei uscito?

UOMO BASSO - Mi sembra di no ti ho detto.

L'Uomo Basso sfilia di tasca un tubetto di pillole e ne ingoia due.

UOMO BASSO - Ah sì. Sono uscito mezz'ora, forse nemmeno.

UOMO ALTO - A che ora?

UOMO BASSO - Non saprei, non ricordo.

UOMO ALTO - Forse ha telefonato proprio mentre tu eri fuori.

UOMO BASSO - Avrebbe lasciato un messaggio, no? Ah già... lei non è il tipo di donna che lascia messaggi.... Bè, avrebbe richiamato, no?

UOMO ALTO - Forse non ha potuto.

UOMO BASSO - Cos'ha i moncherini?

UOMO ALTO - È una molto impegnata.

UOMO BASSO - Bè, chiamala tu allora.

UOMO ALTO - No... aspetto.

L'Uomo Alto apre il frigorifero, prende uno yogurt, lo scarta e inizia a mangiare.

UOMO BASSO - Lo sai cosa ti succederà se vai avanti così? Lo sai?

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Per adesso ti impedisce di uscire di casa, poi ti impedirai di uscire da questa stanza perché c'è il telefono. Poi non vorrai più ricevere telefonate per non tenere il telefono occupato. Così perderai tutti gli amici, resterai solo e senza una lira perché smetterai anche di lavorare. Non andrai più nemmeno al cesso, non ti laverai più, ti ammalierai. Qui dentro non si potrà più entrare, scoppierà un'epidemia e io dovrò chiamare gli ufficiali sanitari che saranno costretti ad abbatterti.

UOMO ALTO - Molto divertente.

UOMO BASSO - Ma il peggio è che quando sarai morto, e qui avranno pulito e disinfettato, finalmente suonerà il telefono e sarà lei

che ti cerca. Mi dirà che ha capito che non può più vivere senza di te, che ti desidera e che non ha mai amato nessuno come ora ama te. Allora io dovrò dirle che sei morto e che è arrivata troppo tardi. La consolerò teneramente. Lei si innamorerà di me. Io mi innamorerò di lei. Ci sposeremo, avremo dei bambini bellissimi e la domenica verremo sulla tua tomba a mettere dei fiori. Pochi e che costano poco... anzi... li freghiamo dalla tomba del vicino.

I due restano ad osservarsi qualche istante.

UOMO ALTO - Vuoi un po' di yogurt?

UOMO BASSO - Mi fa schifo lo yogurt.

UOMO ALTO - Dovresti mangiarlo, fa bene allo stomaco.

UOMO BASSO - Sì, fa bene allo stomaco, fa bene alla pelle, fa bene all'intestino, fa bene a tutto... me lo dice sempre anche Anna.

UOMO ALTO - Dovresti ascoltarla. Non dai mai retta a nessuno tu.

UOMO BASSO - Mi ha detto che vi siete visti.

UOMO ALTO - Chi?

UOMO BASSO - Anna. Ieri, vi siete visti ieri. Non è così?

UOMO ALTO - Ah sì... per caso. Era venuta a cercarti.

UOMO BASSO - Ti piace?

UOMO ALTO - Sì... sì, è carina.

UOMO BASSO - Davvero?

UOMO ALTO - Sì, mi piace, davvero.

UOMO BASSO - A me piace sempre di più.

UOMO ALTO - Bene, no?

UOMO BASSO - Non saprei.

UOMO ALTO - Dovresti essere contento.

L'Uomo Basso si versa da bere, non risponde e va alla finestra.

UOMO ALTO - Dovresti essere contento e bere meno.

UOMO BASSO - Chissà quando la finisco-no?

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - La casa qui davanti. Ormai è un po' che ci lavorano. Non ho idea di quanto tempo ci voglia per costruire una casa. Secondo te?

UOMO ALTO - Mai costruito case...
UOMO BASSO - Ma così... a occhio!
UOMO ALTO - Un anno.
UOMO BASSO - Ah sì?
UOMO ALTO - Non lo so, dicevo così per dire. Forse un anno? Che ne so?
UOMO BASSO - Un anno è tanto. Anche per una casa.
UOMO ALTO - Anche?
UOMO BASSO - Secondo me devi lasciar perdere.
UOMO ALTO - Cosa?
UOMO BASSO - Aspettare fa male, lascia perdere.
UOMO ALTO - Non è facile.
UOMO BASSO - Però è meglio. C'è una donna che abita nella casa di fianco a quella che stanno costruendo. Ha circa cinquanta anni, è grande e grossa e sta sempre sul balcone. Non l'hai mai vista?
UOMO ALTO - No, mai.
UOMO BASSO - È matta, completamente. Ci sono dei periodi, magari per un mese intero, che se ne sta sul balcone nascosta dietro una tenda a urlare insulti alla gente. È strano che tu non l'abbia mai sentita.
UOMO ALTO - No, non l'ho mai sentita.
UOMO BASSO - Non le noti mai queste cose tu. Comunque la sentirai vedrai. Basta una sciocchezza per scatenarla... un clacson, una moto che passa, un cane che abbaia, dei ragazzi che giocano. Lei corre sul balcone e urla. Una volta ha tirato una bottiglia su una macchina perché stava suonando un antifurto. Quando il proprietario è tornato ha trovato un buco sul cofano. E lei dal balcone gli urlava: «Boia, sei un boia... v'è a cagare boia». Era molto divertente.
UOMO ALTO - Divertente?
UOMO BASSO - Sì, perché la macchina di quel tizio non ce l'aveva neanche l'antifurto. Era un'altra che suonava.
UOMO ALTO - A te piacciono sempre queste storie... non ti capisco.
UOMO BASSO - È che mi dispiace.
UOMO ALTO - Di che?
UOMO BASSO - Un giorno verranno e la porteranno via.
UOMO ALTO - E a te dispiace?
UOMO BASSO - Sì, perché quando la incontri in giro, per strada, dal panettiere, è normalissima, saluta, fa finta di niente. Sembra una donna qualsiasi. Mi piacerebbe sapere che cosa l'ha fatta diventare così.
(Pausa) Magari anche lei aspettava una telefonata...
L'Uomo Alto lascia cadere la borsa del ghiaccio.
UOMO ALTO - Sì è sciolto il ghiaccio. Non ce n'è più in frigorifero?
UOMO BASSO - No, è finito.
UOMO ALTO - A diciotto anni era meglio.
UOMO BASSO - Che cosa?
UOMO ALTO - Tutto. A diciotto anni non sai ancora bene come stanno le cose, capisci?
UOMO BASSO - No, non capisco.
UOMO ALTO - Adesso ormai sappiamo già come va a finire tutto quanto. Non ci stupiamo più di niente. Siamo diventati troppo furbi. A diciotto anni era meglio.
UOMO BASSO - Io a diciotto anni ero solo un coglione... un coglione, con l'acne e la forfora. Meglio adesso t'assicuro. Almeno l'acne è passata.
UOMO ALTO - È che a trent'anni si è già vissuto troppo per fidarsi ancora degli altri o per sperare che gli altri riescano a fidarsi ancora di noi. Sei sicuro che è finito il ghiaccio?

cio?
UOMO BASSO - Sì, è finito. Forse però è meglio se te lo fai vedere da un dottore.
UOMO ALTO - Non è niente. Tu piuttosto sono due mesi che ci devi andare.
UOMO BASSO - È che mi dimentico.
UOMO ALTO - Un giorno ti troverai con un buco nello stomaco.
UOMO BASSO - No, non si buca. Te lo dico io.
L'Uomo Basso torna a guardare dalla finestra.
UOMO BASSO - Però forse hai ragione tu... per quella storia dei diciotto anni. Non capisco perché debbano tirarla tanto per le lunghe.
UOMO ALTO - Chi?
UOMO BASSO - Quelli della casa. Un anno mi sembra tanto.
UOMO ALTO - Ma che fastidio ti dà?
UOMO BASSO - No, no... nessun fastidio. Mi distrae.
UOMO ALTO - Ti distrae?
UOMO BASSO - Quando ero piccolo c'era una vecchia cascina davanti a casa mia, avrà avuto quasi duecento anni. Un giorno l'hanno demolita. Ci hanno messo meno di una settimana. Con la gru e un peso in fondo, come nei fumetti. Hai presente? Sono rimasto alla finestra, immobile, a guardare per tutto il tempo, non mi sono mai mosso, mai per una settimana. Capisci?
UOMO ALTO - Sì, capisco... anche da bambino ti divertivi un casino... Esci stasera?
UOMO BASSO - No, non esco.
UOMO ALTO - E Anna?
UOMO BASSO - Non so, ha da fare. Non mi ha detto cosa... io non ho chiesto.
UOMO ALTO - Allora stai in casa?
UOMO BASSO - Sì, credo di sì.
L'Uomo Alto si alza.
UOMO BASSO - No, senti. Tu mi devi spiegare perché da un po' di tempo quando io sto in casa tu te ne vai.
UOMO ALTO - Io?
UOMO BASSO - Vedi qualcun altro? Se ti dà fastidio dimmelo.
UOMO ALTO - Ma che cosa stai dicendo?
UOMO BASSO - Anche l'altra sera, quando non sono uscito con Anna... ti ricordi, no? Eri qui che scrivevi e quando ti ho detto che non uscivo te ne sei andato. È per il sax vero? Vuoi lasciarti da soli... io e il surrogato... Guarda che se devi lavorare basta che lo dici. Io non suono.
UOMO ALTO - No, non devo lavorare.
UOMO BASSO - Non devi lavorare?
UOMO ALTO - No, devo uscire.
UOMO BASSO - Devi vedere qualcuno?
UOMO ALTO - È chiaro. Se esco...
UOMO BASSO - Ed esci così?
UOMO ALTO - Così come?
UOMO BASSO - Con quell'occhio.
UOMO ALTO - Cos'ha il mio occhio?
UOMO BASSO - È nero.
UOMO ALTO - È gonfio? Si vede molto?
UOMO BASSO - Bè, un po' si vede, è viola... ma non ti sta male, sai? Ti dà un'aria... non so come dire... da pugile suonato... ti dona...
L'Uomo Alto si guarda nello specchio. Poi apre un armadio, prende un cavalletto, una macchina fotografica e un flash.
UOMO ALTO - Dammi una mano.
UOMO BASSO - Cosa vuoi fare?
UOMO ALTO - Una fotografia.
UOMO BASSO - Adesso?
UOMO ALTO - All'occhio.
UOMO BASSO - Una fotografia all'occhio?

chio?
UOMO ALTO - Sposta le sedie.
Spostano le sedie insieme. L'Uomo Alto piazza la macchina fotografica sul cavalletto.
UOMO ALTO - La facciamo contro il muro, nell'angolo. Mettiti lì.
UOMO BASSO - Io?
UOMO ALTO - Mentre sistemo l'obiettivo, solo un attimo.
L'Uomo Basso va a mettersi contro il muro. L'Uomo Alto guarda nell'obiettivo.
UOMO BASSO - Lo sai che non mi hai mai spiegato cosa sono quei segni che hai sulla schiena?
UOMO ALTO - Ah no?
UOMO BASSO - No, non me l'hai mai detto. Chi è stata, quella delle calze di seta... ti ha piantato le unghie nella schiena?
UOMO ALTO - No, troppo nevrotica... se le mangiava, lei, le unghie. Spostati a sinistra. No, meno.
UOMO BASSO - È strano, ti sei fatto male?
UOMO ALTO - Sì, mi sono fatto male.
UOMO BASSO - Come?
UOMO ALTO - Ne parliamo un'altra volta, va bene? Vieni più avanti. Di più. Ecco, così va bene.
UOMO BASSO - Però potresti dirmelo, no?
UOMO ALTO - Non è una bella storia.
UOMO BASSO - Tu dilla.
UOMO ALTO - Stai fermo lì, vado a prendere i guantoni.
UOMO BASSO - Cosa?
L'Uomo Alto esce di scena.
UOMO BASSO - Mi dici cosa vuoi fare? Non vorrai fare a cazzotti un'altra volta? Cosa vuoi la rivincita?
L'Uomo Alto rientra con un solo guantone.
UOMO ALTO - Ce n'è solo uno... hai visto l'altro?
UOMO BASSO - Ah sì, è sui fornelli... non trovavo più le presine...
UOMO ALTO - Ma sei scemo? Si rovinano.
L'Uomo Alto recupera il secondo guantone. Inizia a infilarsi i guantoni.
UOMO ALTO - È tutto a posto, devi solo scattare.
UOMO BASSO - Allora me la racconti o no?
UOMO ALTO - Cosa?
UOMO BASSO - I segni, sulla schiena...
UOMO ALTO - Mi è capitato da bambino... cinque o sei anni. Mio padre vendeva articoli per giardini, lo sai, no? Aiutami a stringere i lacci.
UOMO BASSO - E allora?
UOMO ALTO - Bè un giorno lo chiamano per un lavoro in una villa di un tipo che lui già conosceva, un suo cliente. In campagna... non so bene dove. Sì, ma è una storia del cazzo.
UOMO BASSO - Dai, racconta, poi decido io...
UOMO ALTO - Era primavera, c'era il sole. Mio padre, che non lo vedevo mai, quel giorno lì gli gira di portarmi con lui. Io ero contento. Allora partiamo per questa villa, no? Adesso mi metto qui al tuo posto e tu scatti.
UOMO BASSO - Vai avanti.
UOMO ALTO - Insomma dopo un po' arriviamo. Mi ricordo che c'era un muro con l'edera, un cancello grande e uno piccolo. Ci sto tutto dentro?
L'Uomo Basso guarda nell'obiettivo.
UOMO BASSO - Sì, ci stai, ci stai. Sembri proprio Cassius Clay.
UOMO ALTO - Era negro, Clay...
UOMO BASSO - Beh, allora basta guarda-

re il negativo... ma vai avanti. Cos'è successo quando siete arrivati alla villa?

UOMO ALTO - Suoniamo e arriva una donna con un cane, un doberman. Era la moglie di quello della villa, lui non c'era. Questa apre il cancello piccolo e ci fa entrare. Dice che suo marito non c'è e che la villa gliela fa vedere lei a mio padre. Io non capivo ma mi sembrava strano che mio padre e la tipa si davano del tu, capisci?

UOMO BASSO - Si vede che la conosceva.
UOMO ALTO - Si vede di sì. Insomma, scatti o no?

UOMO BASSO - Continui a muoverli.

UOMO ALTO - M'innervosisco. Scatta.

L'Uomo Alto si mette in posa pugilistica.

UOMO BASSO - Non va il flash.

UOMO ALTO - Ma se è nuovo.

UOMO BASSO - Non va ti dico.

UOMO ALTO - Fammi vedere.

L'Uomo Alto va alla macchina fotografica.

UOMO ALTO - È sempre andato.

UOMO BASSO - Vai avanti con la storia.

UOMO ALTO - Bè, quella si mette a farmi i complimenti. Che bel bambino... quanti anni hai... le solite stronzate, ma io me ne fregavo, a me piaceva il cane. E allora mi sono messo a giocare col cane. Si è incastrato.

UOMO BASSO - Il cane? Incastrato?

UOMO ALTO - Il rullino si è incastrato, è per questo che non va il flash.

UOMO BASSO - Va bene... poi?

UOMO ALTO - Mio padre e la tipa andavano in giro per il giardino e a un certo punto si sono messi a raccogliere le ciliegie, mi hanno chiamato e io sono andato a mangiarle.

UOMO BASSO - Le ciliegie? Ma non era una questione di lavoro?

UOMO ALTO - Sì, infatti... io vedevo che a mio padre non gli fregava niente delle ciliegie e continuava a guardare le gambe della tipa. E lei ci stava. Io allora non capivo, ma adesso lo so. Ecco, dovrebbe andare. Bisogna rimetterla a fuoco. Vai là nell'angolo.

L'Uomo Basso si rimette nel punto indicato.

UOMO ALTO - Comunque, per fartela breve, mio padre quella se la voleva scopare, e se la voleva scopare subito. Non gli interessava che ero lì anch'io. Ecco fatto, vieni qui. Non muoverla più.

UOMO BASSO - Insomma, vai avanti.

UOMO ALTO - A un certo punto lei gli dice di entrare nella villa perché doveva fargli vedere una cosa.

UOMO BASSO - E lui?

UOMO ALTO - Lui non se l'è fatto dire due volte, e io fuori col cane a giocare. Allora comincio a tirare dei sassi al cane, poi dei bastoni.

L'Uomo Alto e l'Uomo Basso si scambiano di posto. L'Uomo Basso guarda nell'obiettivo della macchina fotografica.

UOMO ALTO - E mio padre intanto si stava scopando quella stronza là dentro, capisci? E io a tirare i bastoni al cane, e non lo sapevo che vicino ai bastoni c'erano anche gli ossi del cane. Un bambino mica le sa ste cose. Prendo un osso per tirarlo ma il cane mi è saltato addosso, capito? E mio padre era dentro a scopare.

I due restano un attimo in silenzio.

UOMO BASSO - E poi?

UOMO ALTO - Non mi ricordo, sono stato un mese all'ospedale. Però mio padre deve essersi fatto una bella scopata quella volta lì. Te l'avevo detto che non era una bella storia.

L'Uomo Basso non parla.

UOMO ALTO - Bè, me la fai questa foto o no?

UOMO BASSO - Quello che non capisco è come fanno a piacerti tanto i cani.

UOMO ALTO - Ma cosa c'entra.

UOMO BASSO - Insomma è strano no?

UOMO ALTO - Ma i cani non c'entrano.

UOMO BASSO - (Riflettendo) Forse hai ragione... i cani non c'entrano.

L'Uomo Alto alza i guantoni in una posa pugilistica. L'Uomo Basso preme il tasto della macchina fotografica, il flash illumina la stanza.

BUIO

QUARTA SCENA

PASSATO

Una musica a tutto volume proviene dal televisore.

L'Uomo Alto è a terra, sta eseguendo degli esercizi di ginnastica per gli addominali, le mani dietro la nuca. Il suo respiro è affannato e accompagna i movimenti con ritmiche emissioni d'aria. Si alza, raccoglie dei pesi ed inizia una nuova serie di esercizi. Si intuisce il notevole sforzo che si costringe a sostenere. Appoggia i pesi a terra e subito inizia a sferrare pugni nell'aria con un discreto stile pugilistico.

Non visto dall'amico entra nella stanza l'Uomo Basso.

I pugni dell'Uomo Alto diventano sempre più forti e scomposti fino a perdere ogni stile e a diventare una convulsa gragnuola disordinata e rabbiosa.

Nella foga l'Uomo Alto colpisce la custodia del sax che è appoggiata a una sedia. La custodia cade, l'Uomo Basso vi si avvicina con evidente preoccupazione. L'Uomo Alto interrompe la sua azione.

UOMO ALTO - Scusa.

L'Uomo Basso non risponde, controlla i danni al sax.

UOMO ALTO - No, davvero... scusa. Non ho fatto apposta.

L'Uomo Basso sfilta il sax dalla custodia e lo esamina accuratamente.

UOMO ALTO - È rotto?

L'Uomo Basso suona cautamente qualche nota.

UOMO ALTO - Allora è rotto o no?

L'Uomo Basso senza rispondere ripone il sax nella custodia.

UOMO ALTO - Non me ne sono accorto, ero nervoso.

L'Uomo Basso ha come uno sbandamento, si porta una mano allo stomaco. Poi cerca qualcosa nei cassetti.

UOMO BASSO - Hai visto l'apricatole?

UOMO ALTO - L'apricatole? No, non l'ho visto.

UOMO BASSO - L'avevo lasciato qui.

UOMO ALTO - Non l'ho toccato. Ma cos'hai?

UOMO BASSO - Devo mangiare, ho mal di stomaco. Quando ho mal di stomaco devo mangiare.

L'Uomo Basso prende una scatoletta di fagioli.

UOMO BASSO - Sei sicuro di non averlo visto?

UOMO ALTO - Perché mangi sempre porcate?

UOMO BASSO - Sono comode... se hai l'apricatole, però. Dove cazzo è?

UOMO ALTO - T'ho detto che non l'ho toccato.

UOMO BASSO - Va bene, va bene.

UOMO ALTO - Hai bevuto?

UOMO BASSO - Devo mangiare.

UOMO ALTO - Ha telefonato il tuo medico, ti cercava. Dice che non sei andato all'appuntamento.

UOMO BASSO - Mi sono dimenticato.

UOMO ALTO - Dice che è la terza volta che ti dimentichi.

UOMO BASSO - Ero con Anna.

UOMO ALTO - Ho capito, avete litigato un'altra volta.

L'Uomo Basso non risponde, cerca di aprire la scatola di fagioli con un coltello. I suoi gesti sono goffi e nervosi.

UOMO ALTO - Comunque il dottore ha detto che ti ha prenotato un posto in ospedale.

UOMO BASSO - In ospedale? E perché?

UOMO ALTO - Per gli esami. Non m'ha detto quali.

UOMO BASSO - E quanto ci devo stare?

UOMO ALTO - Ha detto due giorni.

UOMO BASSO - Non mi va di dormire in ospedale.

UOMO ALTO - E perché?

UOMO BASSO - Mi fanno schifo gli ospedali.

UOMO ALTO - Dovevi pensarci prima.

UOMO BASSO - Svengo. Se sento quell'odore vado in terra, capisci? Mi fa impressione tutto... i tubi, gli aghi, le suore. Anche la gente che sta male mi fa impressione. Metti che mi sistemano in un letto e vicino c'è uno che ha una crisi...

UOMO ALTO - Una crisi di che?

UOMO BASSO - Non so, una qualsiasi.

L'Uomo Basso mangia una forchettata di fagioli.

UOMO ALTO - Perché mangi sempre scatolette?

UOMO BASSO - Sono comode t'ho detto, e poi non sono male.

UOMO ALTO - Fanno schifo.

L'Uomo Basso prende una birra dal frigorifero. Al primo sorso si piega in due per un conato di vomito.

UOMO ALTO - Si può sapere cos'hai?

UOMO BASSO - Sto male.

UOMO ALTO - Hai bevuto?

UOMO BASSO - Non riesco a respirare.

UOMO ALTO - Ti apro la finestra.

UOMO BASSO - Mi gira la testa.

L'Uomo Alto apre la finestra. L'Uomo Basso si lascia scivolare su una sedia.

UOMO ALTO - Hai bevuto, vero?

UOMO BASSO - Mi viene da vomitare.

UOMO ALTO - Bevi troppo.

UOMO BASSO - Devono essere stati i fagioli. L'hai fatto apposta vero?

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Il sax, hai fatto apposta a farlo cadere, vero?

UOMO ALTO - Sei pazzo.

UOMO BASSO - Ti dava fastidio? No, non dire che non è vero, t'ho capito, sai? A te dà fastidio tutto quello che faccio io, anche il sax. Disprezzi tutte le mie cose. Le vorresti distruggere come hai fatto prima.

UOMO ALTO - Sei patetico, lo sai? Hai bevuto troppo. Vuoi sapere cosa siete tu e il tuo sax? Hai presente quei souvenirs che fanno schifo? Tipo il Colosseo, il Duomo, le gondole di plastica con la neve che scende, la torre Eiffel... Ecco, tu sei così. Una cosa finta che ce n'è migliaia tutte uguali e che non vale niente.

UOMO BASSO - Lo so che non valgo niente, lo so che c'è pieno di gente come me, non

c'è bisogno che me lo dici tu. Ma lo sai perché io non sono velenoso come te? Eh, lo sai? Perché... perché io so perfettamente di non valere niente e tu no. Tu non lo sai ancora. Tu ti illudi ancora di essere unico. (*Si alza, barcolla*) Ma un giorno lo troverai anche tu... uno di quei cazzo di souvenir... e dentro la tua faccia da stronzo... in mutande e guantoni sotto la neve! Io so solo suonare il sax e bere. È vero, non valgo niente, ma non ho mai la necessità di dire cattiverie come fai tu. *L'Uomo Basso sta per cadere, si aggrappa allo schienale della sedia. L'Uomo Alto si avvicina per aiutarlo.*

UOMO BASSO - Lasciami stare.

UOMO ALTO - Ti aiuto.

UOMO BASSO - Ho solo bevuto troppo. (*Si risiede*) Non è niente, non è niente. Sai una cosa? Le cose che ci diciamo noi due non sono mai le vere cose di cui stiamo parlando.

UOMO ALTO - Cosa vuoi dire?

UOMO BASSO - È che non siamo abituati. Noi, se dobbiamo dire una cosa, ne diciamo un'altra che non c'entra ma che ci assomiglia.

UOMO ALTO - Stai dicendo che raccontiamo balle?

UOMO BASSO - No, non siamo chiari, è diverso.

UOMO ALTO - Me ne vado, ho trovato una casa.

UOMO BASSO - Te ne vai? E quando?

UOMO ALTO - Non subito. Ci vuole ancora un po' di tempo.

UOMO BASSO - È grande?

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - La casa è grande?

UOMO ALTO - Perché me lo chiedi?

UOMO BASSO - Bè, starai comodo, no? Tu e il tuo cane.

UOMO ALTO - Il mio cane?

UOMO BASSO - Non dirmi che non ti prenderai un cane.

UOMO ALTO - E trovarmi tra i coglioni un altro che mangia solo scatolette? No, grazie...

UOMO BASSO - Lo devi prendere, assolutamente. Ci deve essere sempre qualcuno da considerare inferiore, no?

UOMO ALTO - Hai ragione sai? Forse le cose che vorremmo dirci sono altre.

UOMO BASSO - È che non siamo abituati. *L'Uomo Basso si alza di scatto portandosi una mano alla bocca e subito esce di scena.*

UOMO ALTO - Cosa c'è, stai male?

L'Uomo Alto siede al tavolo davanti alla macchina per scrivere. Sfila il foglio dal rullo, lo legge e poi lo strappa. Raccoglie altri fogli che stanno sul tavolo, li scorre velocemente e li appallottola uno ad uno.

L'Uomo Basso rientra in scena con il viso bagnato. Si ferma davanti all'amico seduto, sfila di tasca un orecchino.

UOMO BASSO - La portinaia mi ha detto che tu hai perso questo.

UOMO ALTO - Io? Ho perso un orecchino?

UOMO BASSO - Dice che era sull'ascensore.

UOMO ALTO - Bè, ma io cosa c'entro?

UOMO BASSO - Io le ho detto che per questo ci vogliono i buchi alle orecchie e che non può essere tuo.

UOMO ALTO - Così le hai detto?

UOMO BASSO - Non dovevo?

UOMO ALTO - E lei?

UOMO BASSO - Lei ha detto che sono di una signorina che è salita con te.

UOMO ALTO - No, si è sbagliata, t'assicuro.

UOMO BASSO - Sì lo so, si è sbagliata. Questo è un orecchino di Anna, glieli ho regalati io.

UOMO ALTO - Ah, glieli hai regalati tu?

UOMO BASSO - Deve averlo perso l'altro giorno quando siamo stati qui.

UOMO ALTO - Sicuramente.

UOMO BASSO - Però è strano.

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Se una donna perde qualcosa la restituiscono sempre a te. Non viene in mente mai a nessuno che qualcuna può venire anche con me.

UOMO ALTO - Non ci pensare.

UOMO BASSO - Non mi sono accorto che le mancava un orecchino. Lei poi non mi ha detto niente, nemmeno di averlo perso.

UOMO ALTO - Non ci si accorge sempre di perdere le cose.

UOMO BASSO - Già, hai ragione, non sempre. Ci si accorge quando ormai è tardi.

L'Uomo Alto inserisce un foglio nella macchina da scrivere.

UOMO BASSO - Però, se ci pensi, non è mica tanto normale perdere un orecchino in ascensore, no?

UOMO ALTO - Non saprei.

UOMO BASSO - Forse dipende da quello che ci si fa in ascensore. Non trovi?

UOMO ALTO - Probabile.

L'Uomo Alto batte qualche parola a macchina.

UOMO BASSO - Allora te ne vai.

L'Uomo Alto sfila di scatto il foglio e lo straccia.

UOMO ALTO - Sì, me ne vado.

UOMO BASSO - Così non sbaglieranno più.

UOMO ALTO - Come?

UOMO BASSO - Sì, dico, sapranno subito a chi restituirla... gli orecchini.

L'Uomo Alto non risponde, inserisce un altro foglio nella macchina per scrivere.

UOMO BASSO - Qualche giorno fa ho letto una storia strana, strana ma bella. Mi ha fatto pensare, sai?

UOMO ALTO - Che storia?

UOMO BASSO - Non mi ricordo più dove l'ho letta, ma era proprio bella.

UOMO ALTO - Racconta.

UOMO BASSO - Possibile che non ricordo mai dove leggo le cose che mi piacciono?

UOMO ALTO - Te l'ho detto di bere meno. Insomma, me la racconti o no?

UOMO BASSO - Era la storia di un cavallo, uno stallone che non riusciva ad accoppiarsi con le cavalle. Aveva a disposizione le più belle giumente dell'allevamento, capisci? Ma lui niente, non ne voleva sapere. Gli portavano una cavalla, tutta vogliosa, bella, disponibile... e lui niente. Poi un giorno, non so come è stato, l'hanno trovato che stava montando una cavalla brutta, tutta sporca di fango... forse non era nemmeno una cavalla.

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - Era la cavalla giusta. La sua cavalla. Forse lui si sentiva inferiore a tutte quelle bellezze, capisci? Lo inibivano.

UOMO ALTO - Ma dai...

UOMO BASSO - La cavalla brutta lo aveva fatto sentire su un piano di parità. Era solo lei che lui voleva, non le altre. Solo lei. Hai capito?

L'Uomo Alto e l'Uomo Basso restano qualche istante a guardarsi. L'Uomo Alto scrolla leggermente il capo, è imbarazzato.

UOMO ALTO - No.

QUINTA SCENA PASSATO

L'Uomo Alto sta battendo a macchina.

Al suo fianco c'è un registratore dal quale proviene una tenue musica.

L'Uomo Alto sfila il foglio dalla macchina, lo unisce ad altri scritti precedentemente.

Interrompe la musica, cambia cassetta e predispone il registratore in modo da poter incidere ciò che dirà. Inizia a leggere.

UOMO ALTO - Scena 25, camera da letto. Interno, notte.

Il televisore trasmette un video musicale, il volume è basso.

Il cane dorme ai piedi del letto.

Il respiro della donna è affannato, gli occhi spalancati.

Lui si muove sempre più velocemente.

Le unghie della donna gli graffiano i fianchi; lei alza la testa, lo bacia.

Una mano gli scende lungo le gambe.

Il profumo di lei è invadente.

Lui la guarda mentre lei si agita in modo esagerato.

È bello farlo con lei ma si deve pensare sempre ad altro mentre lo si sta facendo.

È meglio non farsi coinvolgere.

Pensare ad altro.

Chissà se il cane ha mangiato.

Bisogna alzarsi presto domani.

Lei sta per urlare, lui la bacia per evitare una delle sue esagerazioni.

Lei lo stringe, gli morde un labbro, spalanca gli occhi.

Lui si concentra, rallenta.

Sente l'onda che sale.

Non sa se fermarsi o continuare.

È troppo tardi, continua.

Lei lo guarda, sorride, lui scivola al suo fianco.

Restano ad osservare il vuoto.

Lei gli accarezza i capelli senza accorgersi che ormai lui si è addormentato.

Qualcuno alla televisione canta una canzone d'amore.

L'Uomo Alto interrompe il registratore. Dalla poltrona, che ha lo schienale rivolto verso il pubblico, si alza l'Uomo Basso.

UOMO BASSO - È nuova?

UOMO ALTO - Ah, eri qui? Non t'avevo visto. Sì è nuova, l'ho appena inserita. La stavo registrando. Che ne dici?

UOMO BASSO - Non male. Sono tue le valigie?

UOMO ALTO - «Non male»... tutto qui?

UOMO BASSO - Sono le tue valigie, no?

UOMO ALTO - Non te ne frega niente, vero?

UOMO BASSO - Di che?

UOMO ALTO - Di tutto. «Non male»... e poi?

UOMO BASSO - E poi cosa?

UOMO ALTO - Parla, di qualcosa!

UOMO BASSO - Sono due che scopano e non si amano. È normale, no?

UOMO ALTO - Normale? È inutile parlare con te.

UOMO BASSO - Non c'è bisogno di parlare tanto come fai tu, sai? Io non ci riesco.

Guarda, davvero... non capisco come fai ad avere un'idea sempre su tutto. A me sembra tutto vero e falso allo stesso momento... e anche il contrario. Cosa ci fai con le valigie?

Me lo vuoi dire?

UOMO ALTO - Me ne vado.

UOMO BASSO - Oh Cristo.

UOMO ALTO - Bè, lo sapevi, no?

UOMO BASSO - Sì, certo, è che... sono in un bel casino. Insomma, avevo detto ad Anna che quando tu te ne andavi lei poteva venire a vivere qui.

UOMO ALTO - Bene, no?

UOMO BASSO - Sì, cioè... se adesso te ne vai c'è il rischio che lei viene qui davvero.

UOMO ALTO - E allora? Non gliel'hai detto tu?

UOMO BASSO - Sì, ma sapevo che tu non trovavi casa, pensavo di avere più tempo. Io non so, non l'ho mai fatto, capisci. Vivere insieme, insomma... è un casino. Cosa dici, quella è capace che si porta tutta la sua roba?

UOMO ALTO - No, usa le tue di mutande!

UOMO BASSO - Sì, vabbè, ma poi mica le posso dire di andare via. No, dico... metti che le dia fastidio il sax o i sigari, lo sai come vanno queste cose. Oh, ma sei convinto?

UOMO ALTO - Certo che sono convinto.

UOMO BASSO - Magari poi torni.

UOMO ALTO - No, qui comunque non torno.

UOMO BASSO - Magari ci ripensi e allora io posso dire ad Anna che forse torni, che è meglio aspettare, così guadagno tempo.

UOMO ALTO - Sei un bello stronzo, lo sai? Perché non vuoi vivere con lei?

UOMO BASSO - Ma io voglio vivere con lei... solo non nella stessa casa.

UOMO ALTO - Ma se non hai mai provato?

UOMO BASSO - E poi lo vedi anche tu com'è, no? Non sopporto veder partire le persone.

UOMO ALTO - Ma cosa c'entra?

UOMO BASSO - C'entra, c'è sempre qualcuno che poi se ne va.

UOMO ALTO - Mica ci puoi pensare adesso, no? Chi t'ha detto che se ne andrà?

UOMO BASSO - Mi ricordo che quando sono andato via di casa, a diciotto anni, mia mamma ha dovuto saltare addosso a mio padre per fermarlo perché mi voleva pestare con la bottiglia dell'olio.

UOMO ALTO - Con la bottiglia dell'olio?

UOMO BASSO - Sì, te l'ho detto che non si potevano tenere alcolici in casa, glieli avevano proibiti. E allora l'unica bottiglia che aveva sottomano era quella dell'olio.

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - Mia madre cercava di tenerlo, non so bene se era preoccupata per me o per l'olio... ma lui che era un vero stronzo urlava e l'ha sbattuta in terra, il porco, capisci? E mi correva dietro e urlava che mi ammazzava piuttosto di lasciarmi andare. Ma io non mi sono mai fatto prendere, e lui a correre, ma era troppo difficile per lui... se correva ancora un po' crepava e allora me l'ha tirata.

UOMO ALTO - La bottiglia?

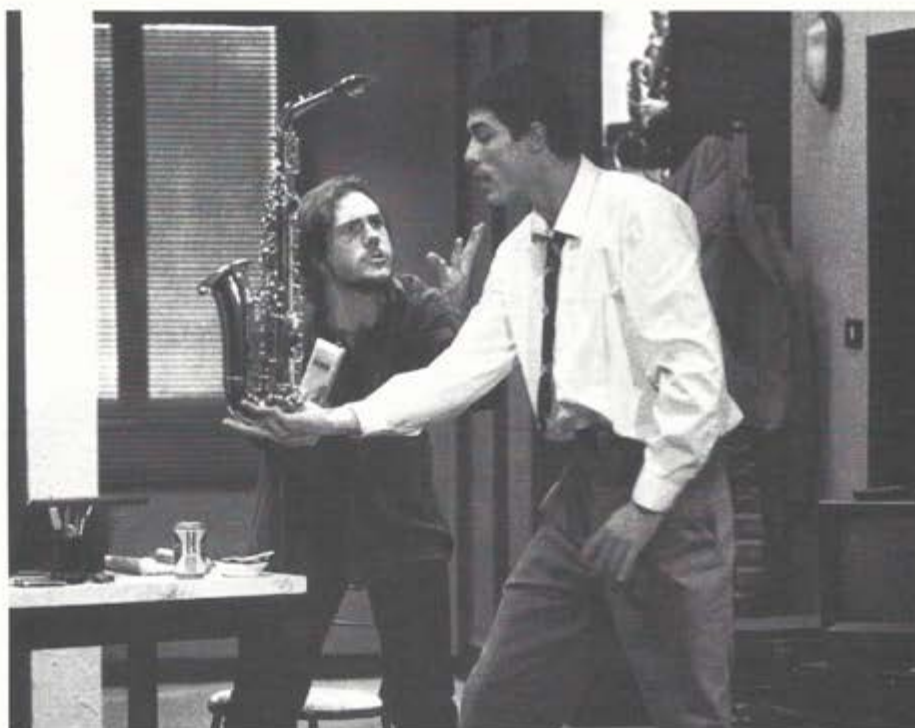
UOMO BASSO - Sì.

UOMO ALTO - E t'ha preso?

UOMO BASSO - No, non m'ha preso. Però la bottiglia è caduta ed è andato olio da tutte le parti, anche nella mia borsa che era per terra. Sono andato in giro per un mese che sembravo un salumiere. Pantaloni, maglie, mutande, era tutto sporco d'olio e puzzava. E io mica avevo i soldi per lavare tutto quanto.

UOMO ALTO - Bè, ma perché ti vengono in mente queste cose?

UOMO BASSO - È che mi hai detto che te ne andavi... così mi sono ricordato di quando me ne sono andato io. Ogni volta che se ne va qualcuno mi viene in mente. Però è strano, quando parto io non mi viene in mente mai.



UOMO ALTO - Sì, è strano.

L'Uomo Basso va alla finestra.

UOMO BASSO - Hai visto? L'hanno quasi finita. Manca pochissimo. L'altro giorno l'ho chiesto anche ad Anna. Le ho chiesto quanto tempo ci vuole per costruire una casa. Sai cosa mi ha risposto? Un anno. Davvero, così mi ha detto. Andrete d'accordo voi due. Dovreste mettere su un'impresa di costruzioni...

I due amici si guardano, l'Uomo Alto sembra turbato.

UOMO ALTO - Ormai parli soltanto di lei. Te ne sei accorto?

UOMO BASSO - Non l'hai mai sentita cantare? È fantastica sai? Se tu la sentissi cantare capiresti. Hai ragione, non mi interessa più niente del resto.

UOMO ALTO - Sì, però non vuoi che venga a vivere qui.

UOMO BASSO - Possibile che non capisci? Il fatto è che voglio che ritorni, non che si ripeta.

UOMO ALTO - Scusa?

UOMO BASSO - Io ci ho pensato bene a questa storia. Una cosa che ritorna è come nuova. Una cosa che si ripete no, è sempre la stessa. È chiaro.

UOMO ALTO - Tutte scuse.

UOMO BASSO - Dice così anche Anna, sai? Strano. Dice che non ho le idee chiare. Io non li sopporto quelli con le idee chiare, quelli con le convinzioni. Non li sopporto.

L'Uomo Alto raccoglie gli oggetti sparsi sul tavolo, poi si guarda intorno.

UOMO ALTO - C'è ancora della roba nell'armadio. La porto via un altro giorno. Anche i libri, il registratore, le cassette e le fotografie. È arrivata la bolletta del telefono, la pago io. La macchina per scrivere te la regalo. Ho comprato il computer.

L'Uomo Alto prende un foglio e scrive qualcosa.

UOMO ALTO - Questo è il numero di telefono. Se chiama qualcuno glielo dai... non perderlo.

UOMO BASSO - No, non lo perdo.

UOMO ALTO - Forse dovresti scriverlo da qualche altra parte.

UOMO BASSO - T'ho detto che non lo perdo.

UOMO ALTO - Ricordati. E segna le telefonate. E fatti dare il numero di tutti quelli che telefonano. Hai capito?

UOMO BASSO - Ho capito!

UOMO ALTO - Bè, cos'hai?

UOMO BASSO - Niente, non ho niente.

UOMO ALTO - Mi sembrava.

UOMO BASSO - Te l'ho detto, mi da fastidio veder partire le persone.

L'Uomo Basso si infila una giacca.

UOMO BASSO - Ti dispiace se esco?

UOMO ALTO - No, fai come vuoi.

UOMO BASSO - Faccio due passi, poi ci sentiamo.

UOMO ALTO - Lascio le chiavi alla portinaia.

UOMO BASSO - Tienile pure. Intanto devi tornare, no?

UOMO ALTO - Non so quando.

UOMO BASSO - Quando vuoi.

L'Uomo Basso esce. L'Uomo Alto resta solo, infila le sue cose in una borsa, poi va al telefono, compone un numero.

UOMO ALTO - Sono io. Sì, ho finito. No, non tutto, manca ancora qualcosa. Sì, sono solo. No, non molto bene. Già, prevedibile... Non credo... non mi è sembrato. Sì arrivo.

L'Uomo Alto appende. Prende la borsa, sta per uscire ma inavvertitamente urta la custodia del sax che cade a terra.

BUIO

SESTA SCENA NOTTE, TEMPO PRESENTE

L'Uomo Basso è seduto su una poltrona, è ancora molto nervoso, al suo fianco il registratore emette una musica lenta, morbida. Il bicchiere che tiene in mano è quasi vuoto. Dalla finestra continuano a provenire le intermittenze di una scritta al neon. Si sentono passi sulla scale, la porta si apre, è l'Uomo Alto.

UOMO ALTO - Allora? Cosa c'è?

L'Uomo Basso non risponde, finisce in un sorso ciò che rimane nel bicchiere. L'Uomo Alto insiste.

UOMO ALTO - Me lo vuoi dire o no? Mi hai chiamato tu.

UOMO BASSO - Sì, ti ho chiamato io.

UOMO ALTO - Hai bisogno?

UOMO BASSO - Bisogno? Non so...

UOMO ALTO - Come non so?

UOMO BASSO - Non lo so esattamente.

UOMO ALTO - Esattamente?

UOMO BASSO - Sì, non so bene perché ti ho chiamato. Hai portato la birra?

UOMO ALTO - No, mi sono dimenticato.

UOMO BASSO - (*Offeso*) Ti avevo chiesto di portarmi la birra...

UOMO ALTO - Mi sono dimenticato, lo sai che ora è?

UOMO BASSO - Che ora è?

UOMO ALTO - Non lo so che ora è, è tardi.

UOMO BASSO - Lo so che è tardi, ma che ora è?

UOMO ALTO - Non lo so, non ho fatto in tempo a mettermi l'orologio.

UOMO BASSO - Dormivi?

UOMO ALTO - Sì può sapere perché mi hai fatto correre qui a quest'ora?

UOMO BASSO - Stavi dormendo, eh?

UOMO ALTO - Certo che stavo dormendo.

UOMO BASSO - Stavi scopando?

UOMO ALTO - Mi hai fatto venire qui per sapere se stavo scopando?

UOMO BASSO - No, scusa è che ho sete, ci vorrebbe della birra.

UOMO ALTO - Mi spiace, non l'ho portata.

UOMO BASSO - Vabbè, niente birra. Stavi scopando o no?

UOMO ALTO - Guarda mi hai stancato.

L'Uomo Alto sta per andarsene.

UOMO BASSO - Aspetta... sto male.

UOMO ALTO - Oddio, ancora?

UOMO BASSO - Ho bevuto.

UOMO ALTO - Peggio per te, lo sai che non devi bere.

UOMO BASSO - Hai ragione, non devo bere. Hai visto? (*Va alla finestra*) L'hanno finita, non era una casa, era un albergo. Hanno messo anche l'insegna. Ti ricordi di quella donna di cui t'avevo parlato?

UOMO ALTO - No.

UOMO BASSO - Quella che stava alla finestra a urlare, quella matta? Ti ricordi?

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - L'hanno portata via. Una sera è arrivata una lettiga e l'hanno portata via. Lo sapevo che sarebbe finita così.

UOMO ALTO - Senti, ho sonno.

UOMO BASSO - Non hai sete?

UOMO ALTO - No, ho soltanto sonno.

UOMO BASSO - Non hai mai sete tu... ma come fai? Io ho sempre sete. Vuoi tornare a casa?

UOMO ALTO - Certo, voglio dormire.

UOMO BASSO - C'è qualcuno?

UOMO ALTO - Dove?

UOMO BASSO - A casa tua. Voglio dire... a dormire.

UOMO ALTO - Cosa stai dicendo?

UOMO BASSO - Sarai contento o no?

UOMO ALTO - Contento di che?

UOMO BASSO - Bè, che c'è qualcuno.

UOMO ALTO - Qualcuno...chi?

UOMO BASSO - Sì, se non sei solo... insomma è meglio. È meglio non essere soli non credi?

UOMO ALTO - Non so.

UOMO BASSO - È meglio, è meglio, te lo dico io. Almeno credo. E poi a casa magari hai anche la birra.

UOMO ALTO - Ma che ne so?

UOMO BASSO - Come che ne so? Allora non hai nemmeno guardato? Te l'avevo detto di portarmi la birra.

UOMO ALTO - Ti fa male.

UOMO BASSO - Lo dice sempre anche Anna... dice sempre così... ti fa male... con quel tono lì. E si dimentica sempre di comprarmela.

L'Uomo Alto non risponde, abbassa lo sguardo.

UOMO BASSO - Lo sai che giorno è oggi?

UOMO ALTO - Che giorno è oggi?

UOMO BASSO - Cioè, ieri.

UOMO ALTO - Oggi o ieri?

UOMO BASSO - Ieri, sai che giorno era ieri?

UOMO ALTO - Giovedì.

UOMO BASSO - Giovedì, giusto.

UOMO ALTO - E allora?

UOMO BASSO - Sono stato in ospedale, non ti ricordi?

UOMO ALTO - In ospedale, già... mi ero dimenticato. Problemi?

UOMO BASSO - Insomma. C'è questo tubo nero, duro, lungo circa un metro e te lo ficcano in bocca, sai? Giù, fino in fondo, per guardarti nello stomaco con una luce. Gli stronzi però hanno paura che glielo mordi capisci? E allora per non farti mordere il loro tubo schifoso ti mettono tra i denti un affare tondo, di ferro, con della gomma attorno. E c'è un buco in mezzo, capisci?

UOMO ALTO - Ah sì?

UOMO BASSO - Poi te lo ficcano in gola e allora tu vomiti ma sei a digiuno, non puoi vomitare niente. E ti senti questo schifo che scende nello stomaco e ti si muove dentro.

UOMO ALTO - Bè, insomma, cosa ti hanno detto?

UOMO BASSO - Niente.

UOMO ALTO - Niente?

UOMO BASSO - Non mi hanno detto niente. Devo solo smettere di bere, tutto qui.

UOMO ALTO - Tutto qui? Vuoi dire che stai bene?

UOMO BASSO - Sì...

UOMO ALTO - E tu mi hai fatto venire a quest'ora per dirmi che stai bene?

UOMO BASSO - Non sei contento?

UOMO ALTO - Oh Cristo...

UOMO BASSO - Senti, mi spiace di averti svegliato. La prossima volta cercherò di farti venire un'ulcera prima di chiamarti... o preferiresti un bel cancro?

UOMO ALTO - Ma cosa vuoi, si può sapere?

UOMO BASSO - Non dormivi, vero?

UOMO ALTO - Certo che dormivo.

UOMO BASSO - Mica ce l'hai l'aria di uno che dormiva.

UOMO ALTO - Ah no?

L'Uomo Basso ride un po' forzatamente.

UOMO BASSO - No, hai l'aria di uno che se la spassava fino a cinque minuti fa.

UOMO ALTO - Devi essere pazzo.

L'Uomo Basso ha uno scatto nervoso e alza all'improvviso il volume del registratore.

L'Uomo Alto subito lo spegne.

UOMO ALTO - Ma cosa ti passa per la testa? È notte, la gente dorme!

UOMO BASSO - Tu non dormivi però, non stavi dormendo, vero?

UOMO ALTO - Basta!

L'Uomo Basso alza ancora il volume del registratore. L'Uomo Alto lo spegne di nuovo.

UOMO ALTO - Svegli tutti!

UOMO BASSO - Tutti chi?

UOMO ALTO - Tutti... anche Anna.

UOMO BASSO - Non c'è Anna.

UOMO ALTO - Non c'è?

UOMO BASSO - Perché, tu non lo sai?

UOMO ALTO - No, non lo so.

UOMO BASSO - Se n'è andata.

UOMO ALTO - Ah, è per questo che mi hai chiamato?

UOMO BASSO - Forse... anche.

UOMO ALTO - Anche?

UOMO BASSO - Ho sete! Non hai nemmeno portato la birra. Lo so, sai?

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Perché non me l'hai portata. La birra... Te l'ha detto lei vero? Te l'ha detto lei di non portarmela, non è così?

UOMO ALTO - Lei?

UOMO BASSO - Anna! Ti avrà detto... non portargliela che poi sta male. Così ti avrà detto, lo dice sempre. Ha detto così vero?

L'Uomo Alto non risponde, la sua espressione è cambiata, sembra disarmato, non riesce a ribattere.

UOMO BASSO - Credevi che non lo sapessi? Lo sapevo, voi non lo sapevate, ma io lo sapevo. Stavate scopando, vero? Mica stavi dormendo, dai... Figurati se non stavate scopando, vi conosco tutt'e due.

UOMO ALTO - Mi spiace.

UOMO BASSO - Ti spiace? Non sei contento? Credevo che tu fossi contento, davvero.

UOMO ALTO - No, non sono contento.

UOMO BASSO - Bè, però te la scopavi.

UOMO ALTO - Ma cosa c'entra?

UOMO BASSO - Un po' eri contento no?

UOMO ALTO - No, non ero contento.

UOMO BASSO - Non sono contento neanche io. Del resto...

UOMO ALTO - Del resto?

UOMO BASSO - Non ci si può fare niente, è sempre un errore, una stronzata. Peccato però.

UOMO ALTO - Cosa?

UOMO BASSO - Che non c'è più niente da bere. Ma non hai sete tu?

UOMO ALTO - No, non ho sete.

UOMO BASSO - Non bevi mai tu? Ma come fai?

Tra i due scende un silenzio imbarazzante.

UOMO BASSO - Vabbè, credo che tu debba andare no?

L'Uomo Alto non risponde.

UOMO BASSO - Ma che razza di faccia fai adesso? Sembra quasi che sei tu che...

UOMO ALTO - Che?

UOMO BASSO - Niente, niente.

UOMO ALTO - Mi dispiace di non averti portato da bere. Ma l'hai capito, non è stata colpa mia.

UOMO BASSO - Ho capito, ho capito... non è stata colpa tua... non solo.

L'Uomo Alto resta immobile, non trova il coraggio di andarsene. L'Uomo Basso lo guarda per qualche istante poi lentamente inizia a ridere. L'Uomo Alto osserva l'amico senza capire, poi quasi trascinato si trova a ridere anche lui. Ridono tutt'e due senza comprendere esattamente le ragioni.

UOMO BASSO - (*Ridendo*) Però... però una birra potevi anche portarmela, no? *Lentamente, senza motivo, esattamente come è nato, il riso si spegne.*

BUIO

A pag. 108, 113 e 117, Gianmarco Tognazzi e Alessandro Gassman in vari momenti dello spettacolo. A pag. 111, l'autore Angelo Longoni.

CRONACA SEMISERIA DI UNA PASSIONE CONTRASTATA

L'EDUCAZIONE TEATRALE

GIORGIO SERAFINI

Camminando sulle macerie di un panorama teatrale colpito dalle forzature e dai fraintendimenti delle neoavanguardie e dalla spossatezza di una tradizione svuotata, un giovane ed imberbo cronista senza troppe referenze, ma con in valigia già qualche esperienza, intraprende la sua attività di osservatore critico come farebbe chi, in punta di piedi, rientrasse a notte alta col timore di svegliare qualcuno. Vorremmo tracciare brevemente la cronistoria di questo incontro con il teatro non come fatto episodico e marginale, ma come vicenda privilegiata di un palombaro un po' atipico nel pelago di un non rapporto generazionale con la più antica forma di comunicazione di massa dell'umanità.

La storia comincia quando – a otto anni – dopo qualche timido approccio da spettatore in virtù di un richiamo che oseremmo definire genetico, familiare, il nostro approda al palcoscenico come attore co-protagonista. Per vezzo e per narcisismo quell'attore in calzoni corti decide di coinvolgere nella inconsueta avventura la sua classe (elementare) e la stessa insegnante. Il risultato – inutile sottolinearlo – non è quello sperato, e se la sprovveduta educatrice tenta di celare dietro lodi di circostanza un evidente disagio, altrettanto non fanno i compagni di quel bambino che, improvvisamente vede capovolgersi i suoi intenti: da eroe, agli occhi dei suoi amici, diventa un personaggio pericoloso, di cui diffidare.

La situazione non cambia quando, giunto alla scuola media, ripete l'esperienza e viene ancora vinto dal demone del protagonismo. Invita i suoi colleghi scolari ma non fa i conti con un ligio insegnante di religione il quale, fedele al suo compito censorio, sconsiglia ai ragazzi di assistere alla rappresentazione sol perché il titolo, L'Anticristo, non gli pare foriero di buone intenzioni.

EVVIVA IL COMPAGNO VERGA

In favore dello sprovveduto ragazzino si pronuncia – inascoltata – solo una professoressa di lettere amante del teatro, che lo prega di non desistere. E si arriva al liceo, tappa fondamentale per la formazione culturale del nostro personaggio. Qui il contatto con la letteratura teatrale, auspica in cuor suo il sempre più solitario virgulto, ormai accanito divoratore di commedie, non potrà essere trascurato. Invece al liceo classico egli sente parlare del teatro come di una «forma superata ed assai inferiore alla letteratura narrativa, assolutamente sorpassata dai mass media». Così si esprime il professore di storia, il quale legge con involontaria ironia il discorso di Marcantonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare come se si trattasse di un'enciclica papale; e commenta motteggiando l'ingenuità letteraria (presunta!) dell'apparizione dello spettro di Banquo in *Macbeth*. Meglio non fanno i ragazzi, fomentati da un Mentore di tale portata.

Inutile dire che il nostro amico si sente ormai un fuorigesce e a rinunciarlo non basta la sua costante frequentazione dei teatri romani che per lo più lo sconsigliano, coi loro programmi, senza remissione. Dopo la maturità il nostro sedicente teatrante crede di vedere la luce quando scopre che esiste un corso universitario ufficiale di «discipline dello spettacolo», ma si deve ricredere. A parte le fantasiose, accattivanti denominazioni delle materie, quali «metodologia della critica dello spettacolo», «teoria e tecnica delle comunicazioni di massa» e «antropologia culturale», nulla si fa, salvo sporadici casi, per fare apprezzare la drammaturgia. La lettura dei testi è quasi nulla, soppiantata da un amore quasi onanistico per la saggistica, per l'accanimento nell'approccio strutturalistico e freudiano e per lo studio teorico.

Parlando con alcuni compagni di corso il nostro capisce che la quasi totalità di loro non è mai stata a teatro e non ha mai letto di teatro. Ad un esame cui assiste sente dire che *La mandragola* di Machiavelli,

punto cardine del teatro italiano, è «una commedia minore del Cinquecento», che Pirandello è un esponente di una corrente non meglio identificata, affermazione seguita da un silenzio imbarazzato; e che di Rosso di San Secondo non si può parlare perché non è nel programma. In effetti il libro di testo – poi esaminato – liquida il premio Nobel agrigentino in due pagine ed il secondo in tre righe, tra l'altro confuse. Infine il riscontro più deludente, quello professionale.

Dopo questo tirocinio tutt'altro che congruo, il protagonista di questo racconto diviene autore teatrale egli stesso, regista e critico drammatico di un quotidiano romano. Esordisce vincendo un premio internazionale con una commedia e crede di avere raggiunto uno scopo. Nulla di tutto ciò: il silenzio.

Il meccanismo fagocitante del nuovo a tutti i costi, al quale egli non si omologa, quello che spinge gli autori a scrivere in continuazione, non lo convince; così non si crea un repertorio, pensa. Cosa resterà di tanto lavoro? Nulla, è la risposta. Il dopoguerra del teatro italiano è una tabula rasa, resa fertile solo dagli estri di un De Filippo, che per altro aveva già dato il meglio di sé, e di pochi altri che non hanno raggiunto il pubblico dei non «amici». Tutto per una politica ministeriale scellerata, per un'illusione libertaria e dilettantistica e per il malgoverno delle istituzioni. A cagione di ciò il nostro cronista non è che un fiero dilettante, come tutti gli autori e teatranti del nostro Paese: non più artigiani, non ancora professionisti. Questa genia di spostati finisce per auto-emarginarsi in una specie di confederazione di amici nella quale serpeggia l'invidia e la rassegnazione oltre – naturalmente – ad una solidarietà tipica fra i reietti. □

HANNO DETTO

Aroldo Tieri: lascio se non viene un Di Pietro

«Ormai in Italia il mondo del teatro è diventato insopportabile, un mostruoso insieme di clientelismi e connivenze. Se non viene subito un Di Pietro a fare un po' di pulizia e gettar fuori tutta quella gente che non ha diritto di starci dentro, allora tanto vale tirar giù il sipario e lasciar perdere... Alla mia età, dopo 57 anni di carriera, chiedo, pretendo un po' di rispetto. E invece intorno a me vedo solo clientelismi, attori che fanno il bello e il cattivo tempo nei teatri non per meriti ma per sudditanze politiche, agenzie teatrali corrotte, impresari incapaci o spregiudicati. In questo momento non c'è più posto per chi, come me, ha lavorato sempre correttamente, senza compromessi. Ma ormai non serve a niente recitare bene, fare un bello spettacolo, avere un pubblico che ti segue fedele. Tanto un teatro non lo trovi lo stesso. Succede a me, ma anche ai Salerno, ai Lionello... Del resto, fino a poco tempo fa, per noi era off limits anche il Manzoni di Milano, riservato solo alle compagnie di un noto impresario, Lucio Ardenzi. Uno che ha cominciato come cantante, poi è passato a fare il generico in una delle mie compagnie, quindi è diventato amministratore, poi ha creato la Plexus e poi ancora è stato vicepresidente dell'Agis. Oggi è un uomo potente, ricco, mi dicono. Ma che del teatro gli importi davvero qualcosa, ne dubito... Strehler non sa neanche che esiste, e anche al Teatro di Roma le porte sono chiuse. Dentro si muovono meccanismi perversi. Carrioglio ci aveva contattati per i Sei personaggi, poi non si è fatto più vivo. Ma questa non è che la solita punta del solito iceberg. C'è del marcio non solo in Danimarca ma anche nel teatro, e sta ben più sotto, nascosto».

AROLDO TIERI, Corriere della Sera

Autori italiani in scena a Praga

A cura dell'Idi e con la collaborazione dell'Istituto italiano di Cultura a Praga, si è svolta in novembre nella capitale della Repubblica Ceca la «Settimana dell'autore italiano». La manifestazione si è aperta con una tavola rotonda introdotta da Silvio Marchetti, direttore dell'istituto, e condotta da Ghigo De Chiara, presidente dell'Idi, assistito dal professor Gianfranco Evangelista, studioso di drammaturgia slava e dalla dottoressa Maria Bolasco, segretaria generale dell'Idi.

Alla discussione sul tema «Prospettive del Teatro in Europa» hanno dato il loro contributo gli autori italiani presenti (Enzo Siciliano, Rocco Familiari, Ubaldo Soddu, Maricla Boggio), il critico Guido Almansi, il regista polacco Kristoff Zanussi e, per parte boema, i registi Otomar Krejca, Lucia Belohradská e Tomas Vandrovič, il saggista Karel Kraus, la dottoressa Hanzikova, collaboratrice di Svoboda alla direzione della Lanterna magica, i traduttori Vladimír Mikes, Alena Bahnikova, Katerina Vinsova e il regista Vladimír Justl, direttore del Teatro Viola. Il dibattito ha prevalentemente chiarito la necessità dell'apporto dell'arte drammatica nella formazione di una nuova cultura dell'Europa unita.

Quanto agli spettacoli della rassegna, un notevole successo è stato decretato alla rappresentazione in lingua ceca di Valeria delle meraviglie di Ubaldo Soddu - regia di Jacob Krofta - proposto al Teatro Reznicka: lo spettacolo - ricco di umori surreali e di fantasiose immagini - sarà incluso nel repertorio stagionale della compagnia. La «Settimana dell'autore italiano» (sempre in lingua ceca e con la partecipazione di attori e registi ceki) è proseguita con la lettura drammatizzata dei testi di Enzo Siciliano (La parola tagliata in bocca), Rocco Familiari (Il presidente), Maricla Boggio (Mamma eroina) e Furio Bordón (Le ultime lune).

Un pubblico sempre folto di appassionati e di operatori teatrali ha seguito la rassegna che ha rappresentato la prima «vetrina» di opere italiane contemporanee nella Repubblica Ceca. Sempre con la collaborazione del locale Istituto di Cultura, l'Idi ha in progetto a Praga un convegno sul teatro di Pier Paolo Pasolini nel ventesimo anniversario della scomparsa dello scrittore. C.P.



diretto da Roberto Guicciardini

LE PRODUZIONI

Coriolano - Shakespeare
Le voci buie - G. Cataldo e M. Caronna
Empedocle - Hölderlin
Don Turi e Gano di Magonza - V. Licata e M. Cuticchio
La guerra spiegata ai poveri - Flaiano

LE OSPITALITÀ

25 Compagnie

Autori: Arriva - Albee - Brusati - Dorfman - Dostoevskij - Harwood - Genet - Guitry - Innaurato - Mauri - Mamet - Marivaux - Miller - Palazzeschi - Pasolini - Pes - Rubino - Scaldati - Schnunzel - Shawn - Schnitzler - Trio - Viviani - Wesker

Convegni - Seminari
 Corsi di qualificazione professionale
 Spettacoli per le scuole



TEATRO COMUNALE DI TREVISO

STAGIONE DI PROSA 1994

10-11-12 gennaio / Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia in coproduzione Compagnia Glauco Mauri **L'IDIOTA** di F.M. Dostoevskij - con R. Sturmo - regia di G. Mauri

17-18-19 gennaio / Esse Emme **VICTOR VICTORIA** con S. Massimini, F. Fortunato - regia di S. Massimini

25-26-27 gennaio / Arte della Commedia presenta Alberto Lionello, Erica Blanc in **MOGLI, FIGLI E AMANTI** di S. Guitry - regia di A. Lionello

14-15-16 febbraio / Gruppo della Rocca in coproduzione con Teatro Comunale di Treviso **IL FEUDATARIO** di C. Goldoni - regia di P. Trevisi

18-19-20 febbraio / GO IGEST presenta Ombretta Colli in **DONNE IN AMORE** regia di G. Gaber

26-27-28 febbraio / Cooperativa Teatro per l'Europa presenta Enrico Maria Salerno in **MORTE DI UN COMMESO VIAGGIATORE** di A. Miller - regia di E.M. Salerno

18-19-20-21 marzo - prima rappresentazione nazionale / Glauco Mauri in coproduzione Teatro Comunale di Treviso **BEETHOVEN** di G. Mauri - regia di G. Mauri

29-30-31 marzo / Compagnia Gabriele Lavia e Taormina Arte **IL DUELLO** da H. von Kleist - regia, scene e costumi di G. Lavia

10-11-12 aprile - prima rappresentazione nazionale / Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni presenta Giulio Bosetti ne **ZENO E LA CURA DEL FUMO** da I. Svevo di T. Kezich - regia di M. Sciacaluga

15-16-17 aprile / Compagnia Paolo Poli **LA LEGGENDA DI SAN GREGORIO** due tempi di I. Omboni e P. Poli dal poemetto medievale di H. von Aue - regia di P. Poli

20-21-22 aprile / Teatro e Società presenta Valeria Moriconi in **INTERROGATORIO DELLA CONTESSA MARIA** di A. Palazzeschi - regia di E. Marcucci

TEATRO STABILE DELL'UMBRIA

presenta

ELETTRA

di Euripide

traduzione di U. Albinì e V. Faggi

con Annamaria Guarnieri

Galatea Ranzi

Antonio Pierfederici

Fabrizio Gifuni

Marisa e Paola Della Pasqua

regia Massimo Castri

scene Maurizio Balò

costumi Claudia Calvaresi

DAL 7 AL 30 GENNAIO 1994

TEATRO CAIO MELISSO - SPOLETO

Un evento teatrale
da non perdere

RICORDI TEATRO

UN CATALOGO DI OLTRE 145 AUTORI PER CASA RICORDI
IMPEGNATA A PROMUOVERE NUOVI TESTI
PRESSO I TEATRI ITALIANI

Volumi pubblicati

Manlio Santanelli
L'ABERRAZIONE DELLE STELLE FISSE

Edvard Radzinskij
UNA VECCHIA ATTRICE NEL RUOLO
DELLA MOGLIE DI DOSTOEVSKIJ

Pavel Kohout
POSIZIONE DI STALLO ovvero IL GIOCO DEI RE

Giuseppe Manfredi
STRINGITI A ME STRINGIMI A TE

Alberto Bassetti
LA TANA

José Saramago
LA SECONDA VITA DI FRANCESCO D'ASSISI

Ljudmila Petrussevskaia
TRE RAGAZZE VESTITE D'AZZURRO

Julien Green
NON C'É DOMANI

Rocco D'Onghia
LEZIONI DI CUCINA DI UN FREQUENTATORE
DI CESSI PUBBLICI

Giuseppe Manfredi
CORPO D'ALTRI

Paolo Pappa
LE PAROLE AL BUIO

Edoardo Erba
CURVA CIECA

Jorge Goldenberg
KNEPP

Angelo Longoni
BRUCIATI

RICORDI TEATRO

José Saramago

La seconda vita
di Francesco
d'Assisi

RICORDI

RICORDI

CAMPAGNA ABBONAMENTI '94

Ci si abbona per un anno
versando L. 40.000
(Estero L. 50.000)
a mezzo assegno
o su C/C postale n. 00316208
intestato a
G. Ricordi & C. S.p.A. Via
Salomone, 77
20138 MILANO

IN OMAGGIO - A quanti contraggono o rinnovano un abbonamento sarà offerto in regalo, a scelta:

- il volume *La questione teatrale*, di Ugo Ronfani, editore Ricordi.
- o il CD *Folksongs* (CRMCD 1009 - Ricordi) con musiche di Sciarrino, Francesconi, Oliviero, Ambrosini.
- o una litografia originale di Orfeo Tamburi (*Prospettive d'Arte*).

A quanti offriranno o procureranno un secondo abbonamento sarà inviato in omaggio il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti, editore Ricordi.

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltre che ai privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

L'AMMINISTRAZIONE SI RISERVA
DI MODIFICARE L'INVIO DEGLI OMAGGI
IN RELAZIONE ALLA DISPONIBILITÀ
DEGLI STESSI



HYSTRIO
rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

TUTTOFESTE
IN OTTANTA PAGINE TUTTO
RICORDIAMO DELLE RASSEGNE

NUOVI SPAZI E NUOVE
PER I FESTIVAL DELL'ESTERO
IL CONVEGNO INTERNAZIONALE ALLE VILLE
UNO SGUARDO AI CARTELLONI DEL MONDO
RISATE IN SCENACONTRO LA DEPRESSIONE

TESTI: *CONDOR 222 A*, di GLAUCO DI S. GIACOMO
COMEDIA VINCITRICE DEL PREMIO VALLECAPIRELLA
SPETTACOLO TUTTO DA RIDERE, di NILO D'AMICO

CHIUDE IL BERLINER ENSEMBLE; DECESSO O RINNOVAMENTO?
GOLDONI '93; SI PRECISA IL PROGRAMMA DEL BICENTENARIO - ULISSE GASSMAN E LA BALENA BIANCA - ROMA CAPITALE DEL TEATRO?
IL CASO KOLTÈS IN ITALIA - ANGELA PAGANO PREMIO SCIACCA

Artini - Battistini - Bertani - Bolognini - Caleffi - Calendoli - Cannella - Casali - Casali - Cavaglia - Cerasoli - De Fusco - D'Inca - Faggi - Fiore - Garnerio - Gropoli - Grossi - Gonnella - Infante - Lamberti - Lucchesini - Marré - Melilli - Minotti - Ottolenghi - Pampinella - Panecia - Pensa - Pulvirenti - Raczak - Ripetti - Ronfani - Rose - Wurtz

RICORDI

ANNO V - N. 4/1992 - Sped. in abb. post. art. 1/709 - G. RICORDI & C. S.p.A. - Via Borsello, 2 - 20121 Milano - L. 12.000

Tagli
alla cultura
Teatro
più povero
Effimero
televisivo
Tre buone
ragioni
per
abbonarsi

*Un grande editore.
Una nuova rivista per un Teatro
del nostro tempo.*