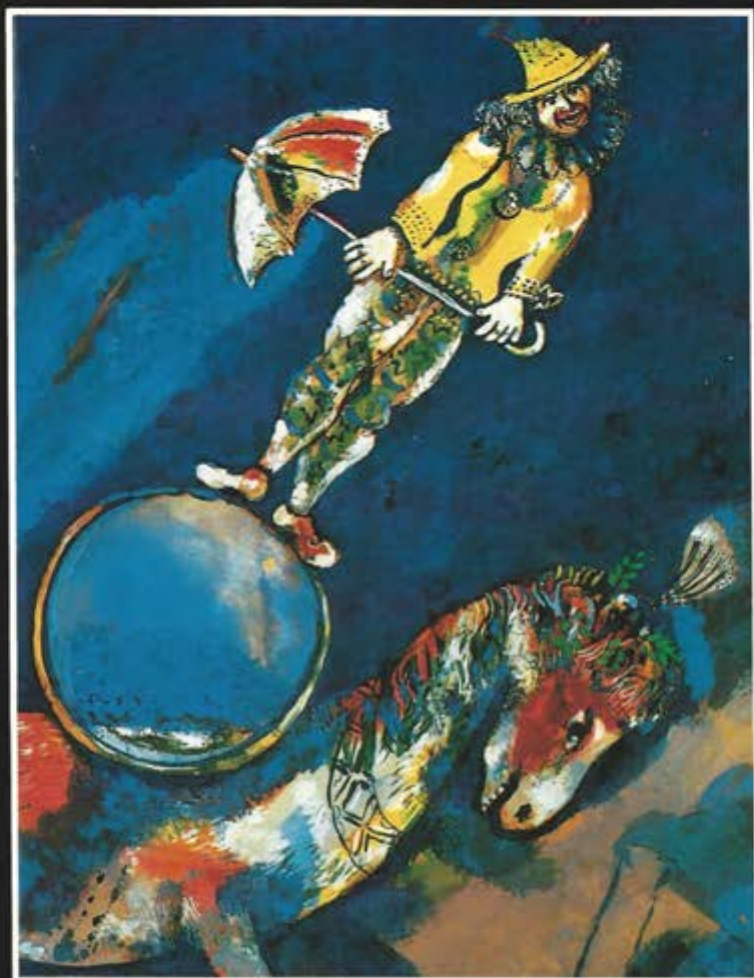


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



I CLOWNS, IERI E DOMANI

YEPETO, DI ROBERTO COSSA

LA COMMEDIA PIÙ PREMIATA IN ARGENTINA

I SEGRETI DELLE MONACHE

DOSSIER SUL TEATRO NEI CONVENTI

I palcoscenici dell'estate - San Marino per il Bicentenario del 1789 - Genet torna dall'inferno - Il convegno di Udine sulla ricerca - Pirandello e la questione religiosa - Scienza e teatro - Ricordo di Parenti e di Porta - Recensioni - Biblioteca

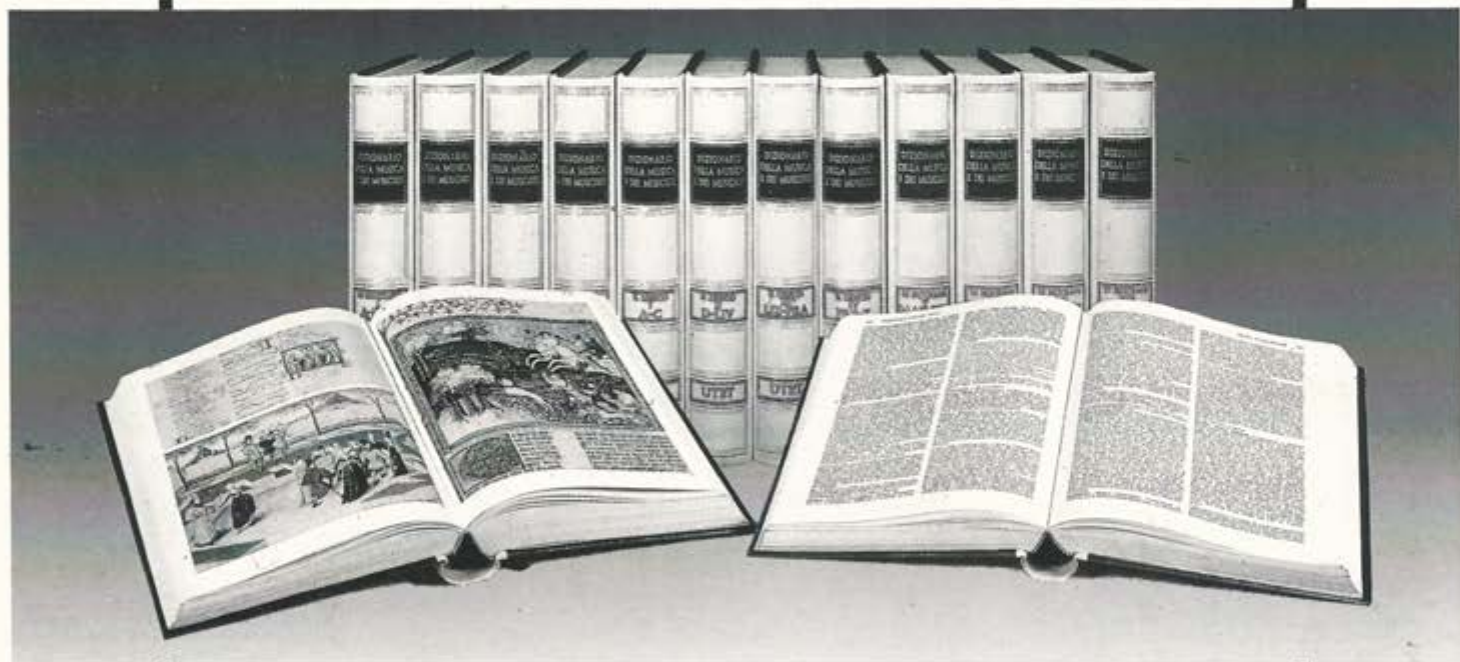
Attisani - Battistini - Benaglia - Bisicchia - Borromeo - Caleffi - Colombo - D'Inca - Esposito - Faggi - Finzi - Grossi - Gorini Santoli - Laretta - Mamone - Manfredi - Marré - Monaco - Pistillo - Quattrini - Ricci - Tiezzi - Weaver

PIOVAN EDITORE

ANNO II - N. 2 - 1985 - Sped. in abb. post. n. 10 - I. 00000 - Roma - P. 00000

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti

IL DEUMM SI COLLOCA ACCANTO ALLE MAGGIORI OPERE IN CAMPO MUSICALE, TANTO PER LA RICCHEZZA E LA VASTITA' DI NOTIZIE, DI TEMI, DI ARGOMENTI TRATTATI, QUANTO PER L'IMPORTANZA CHE AD ESSO CONFERISCONO I CONTRIBUTI DI FIRME ILLUSTRATE, AI QUALI UN APPROFONDITO LAVORO REDAZIONALE GARANTISCE UNITARIETA' E ORGANICITA'. LE DUE SEZIONI COMPLEMENTARI, *IL LESSICO* E *LE BIOGRAFIE*, PERMETTONO DI CONOSCERE DETTAGLIATAMENTE OGNI SINGOLO ASPETTO DELLA MATERIA: GLI STRUMENTI, LE OPERE, I PAESI E LE CITTA' D'INTERESSE MUSICALE, I PERSONAGGI CHE, IN DIVERSA MISURA, HANNO SEGNA TO LA STORIA DELLA MUSICA (COMPOSITORI, CANTANTI, MUSICOLOGI, DANZATORI, SCENOGRAFI, ECC.). IL DEUMM SI PRESENTA DUNQUE COME STRUMENTO COMPLETO, PRECISO, CHIARO E DI ASSOLUTA ATTEN DIBILITA' SCIENTIFICA: CARATTERISTICHE CHE GLI CONSENTONO DI RIVOLGERSI SIA AL LARGO PUBBLICO, SIA AGLI STUDIOSI E AGLI SPECIALISTI, ISPIRANDOSI A CRITERI DI ALTA DIVULGAZIONE.



**diretto da Alberto Basso
con la collaborazione di
oltre trecento specialisti
italiani e stranieri**

La più aggiornata e completa
enciclopedia della musica
un contributo fondamentale
al sapere musicale

DODICI VOLUMI IN —4° GRANDE DI COMPLESSIVE PAGINE 10.000.

SEZIONE PRIMA: IL LESSICO.
QUATTRO VOLUMI.

SEZIONE SECONDA: LE BIOGRAFIE.
OTTO VOLUMI.

LA SEZIONE DEDICATA A "LE BIOGRAFIE" E' CORREDATA DAI CATALOGHI COMPLETI DELLE OPERE DEI PRINCIPALI COMPOSITORI.



HYSTRIO

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

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

Redazione:

Fabio Battistini, Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Elisabetta Dente, Antonella Esposito, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Grafica:

Egidio Bonfante

Servizi fotografici:

Anna Colombo

Collaboratori:

Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Giuseppe Bellini, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armino Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Rossana Bonadei, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Renza D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalla Gaber, Franco Garnero, Armand Gatti, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Geozzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Igrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Manciozzi, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Melina Miele, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Gian Renzo Morteo, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Roberto Parghioni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Santostoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferatta, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Rosa Giannetta Treviso, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:

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

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

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 3450179

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - Tel. 02/8377102 - 20123 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

Abbonamenti:

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

Un numero L. 10.000 - Abbon. Italia L. 30.000 - Estero L. 50.000

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

EDITORIALE - A da passà 'a nuttata...	2
FESTIVAL - Teatro estate: impegno e divertimento - Le rassegne toscane - La sfida di Sant'Arcangelo - Gunnella, D'Inca, Attisani	3
EXIT - Parenti, o il teatro come scienza umana - Ugo Ronfani	9
L'INTERVISTA - Scienza e scena: a colloquio con Giulio Giorello - Giancarlo Ricci	12
TEATROMONDO - A Udine la sperimentazione cerca nuovi confini - Interviste a Vassiliev, Klett, Lassalle - Carmelo Pistillo	13
LA SOCIETÀ TEATRALE - L'Apa, trincea avanzata dei giovani artisti - Elisabetta Pozzi	16
BICENTENARIO - Umori Giacobini a San Marino - Antonella Esposito	18
UNIVERSITÀ - La ghiagliottina e il teatro della Rivoluzione - Sara Mamone	20
FIGURE - Gênet e la teologia del male in un convegno a Parma - Antonella Esposito	22
SCRITTURA - Il teatro delle suore: drammi e farse nei monasteri - Elissa Weaver	25
RIFLESSIONI - Pirandello, uno scettico con misteriose illusioni - Enzo Lauretta	31
TEATROPOESIA - Quattro sonetti di Giuseppe Manfridi	32
FIGURE - Dalla segatura del circo alle stelle: l'epopea del clown - Il Gotha dei re della comicità - Interviste a Nichetti, De Lucia e Lebreton - Fabio Battistini, Livia Grossi	33
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	44
L'INTERVISTA - Con De Bosio, Machiavelli e Ruzante in Ungheria - Elena Benaglia	45
TEATROPOESIA - La recensione in versi: «Pilade» di Pasolini - Gilberto Finzi	48
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI - Il viaggio di Bergman con O'Neill - Genova «beatifica» Copi - L'attore Zanetti diventa impresario - Il «Faust» di Marlowe a Stratford - I Raddomanti hanno letto «Nero Cardinale» - Le recensioni	50
EXIT - Antonio Porta, la poesia interrotta - Carmelo Pistillo	62
BIBLIOTECA - Il Teatro di Giuseppe Fava - La lingua del Teatro di Marguerite Duras - Le tragedie di un proscritto, Seneca - Tutto il teatro di Pasolini - Le schede	63
LABORATORIO - Le streghe di Daria Martelli - Angela Gorini Santoli	72
TEATROMONDO - A Torino il giovane teatro del Quebec - Marinella Colombo	73
PROPOSTE - Un Istituto per l'arte e il pensiero del Teatro - Federico Tiezzi	76
LA FESTA - Con Hystrio alla rassegna del Teatro di Montegrotto - Fabio Battistini, Riccardo Monaco, Ugo Ronfani	78
IL TESTO - «Yepeto», di Roberto Cossa, traduzione di Nestor Garay - Con interventi di Gilberto Finzi e Anna Luisa Marré	86
LA SOCIETÀ TEATRALE - Riproposto a Macerata un gioiello del Bibiena - Silvia Borromeo	97
IN COPERTINA - Clown a cavallo, di Marc Changall, 1927	

A DA PASSÀ 'A NUTTATA...

Quanto teatro, di qui a settembre, sotto le stelle dell'Italia delle vacanze. Ma quanta confusione, quanta vanitosa approssimazione, quanta mercantile arroganza, accanto ai pochi autentici eventi d'arte che può offrire il cartellone d'estate. Dalle Alpi alla Sicilia (si veda la nostra inchiesta nelle pagine seguenti) il teatro — che dovrebbe e potrebbe contribuire alle vacanze intelligenti degli italiani — si presenta come una operazione di riciclaggio, diciamo pure di svendita, del *dejà vu*. Nella migliore delle ipotesi, una vetrina dove si propongono, perlopiù allo stato di abbozzo, alcune anticipazioni sulla stagione a venire.

Allora, abolire i festival? Limitarsi ad offrire agli italiani in vacanza il chiaro di luna, il frastuono delle balere, le delizie degli sceneggiati televisivi in seconda visione? Assolutamente no. Ma esigere meno improvvisazioni, meno cialtronnaggine. Occorre mettere ordine (l'espressione, sospetta, non ci piace, ma il disordine neppure) nella mappa dei festival. Controllare la spesa pubblica nel settore. Tener d'occhio i *vu cumprà* del teatro che vanno per spiagge e monti a vendere spettacolipaccottiglia ad assessori e comitati poco competenti. E si dica pure che stiamo facendo i guastafeste.

Tutto — il polverone festivaliero, la capricciosa casualità alla cui insegna s'annuncia la prossima stagione di prosa, l'incredibile dispendio di energie e di mezzi per magri risultati — tutto riconduce il discorso all'esigenza di una legge sul teatro, che fissi con un minimo di trasparenza le regole del gioco.

A Riccione (dopo che il Premio Riccione Ater ha celebrato il quarantesimo scegliendo dei copioni che nell'attuale sistema teatrale faranno fatica — temiamo — a trovare la via del palcoscenico), l'assemblea dell'Associazione critici drammatici ha chiesto al ministro del nuovo governo la rapida promulgazione di una legge organica per la prosa. Santa ingenuità! Come se il governo o il parlamento di questa prima Repubblica sapessero legiferare con l'urgenza voluta dalle circostanze. Come se non esistesse un partito dei contrari alla legge, di coloro che nel teatro privato come in quello pubblico s'accomodano dell'attuale situazione, e sono ben lieti della querelle scoppiata intorno ai progetti Carraro e Strehler-Bordon, tra fautori di un teatro d'arte e i difensori di un teatro di mercato. Così, per non compromettere delicati equilibri, tutto «sta fermo», governo e parlamento si guardano bene dal mettere

il dito nel vespaio, e i fautori dello status quo continuano a fare i loro comodi.

Da Taormina, intanto, una notizia che è — come suol dirsi — emblematica. Continueranno a piovere i Biglietti d'Oro, tanto vituperati dagli illusi che dicono no a un teatro soggetto all'imperio degli incassi di botteghino. E — affinché sia più evidente il rapporto con la non aurea regola delle *audiences* televisive — officierà Pippo Baudo.

L'aria che tira è questa. A Spoleto, all'indomani dell'esito assai positivo del suo spettacolo eduardiano *A da passà 'a nuttata*, Leo De Berardinis ha ricordato che il teatro italiano continua a negargli i mezzi per la ricerca, che non dispone neppure «di una sala con la lampadina per le prove».

Mentre il profeta disarmato Leo s'abbandonava a questo amaro sfogo, in un ristorante del Clitunno una eletta schiera di invitati scopriva, tra spumante e aragosta, le virtù del principe Carlo d'Inghilterra, di Alberto Moravia e di Luca Ronconi, appena insigniti di premi all'insegna del «dare a chi ha», mecenati due industriali del cemento e del tessile.

E così, ecco venire al pettine anche la questione degli *sponsor*. Che dio li benedica, son diventati numerosi e spenderecci. Ma chi li consiglia? E hanno la saggezza di lasciarsi consigliare? Domande non retoriche, perché la faccenda della lampadina negata a Leo pone il problema del buon uso della sponsorizzazione. Se non si vuole che il mecenatismo faccia la stessa fine della sovvenzione pubblica. O del credito teatrale.

Abbiamo ricevuto il numero 12 di *TEATROfestival*, la rivista del Festival di Parma. È l'ultimo, l'editoriale annuncia che il periodico cessa le pubblicazioni per ragioni «vistosamente economiche». E dall'accaduto, dalla non solidarietà che ha determinato la chiusura, trae la conclusione (un po' sfruttata, per la verità: ma la reazione è comprensibile) che «il teatro italiano non vuole pensare sè stesso criticamente».

In un panorama dell'editoria teatrale contrassegnato da vistose ingiustizie (finanziamenti, pubblicità e sponsorizzazioni, appunto, a senso unico), mentre l'avanguardia appare travagliata da interne lotte di potere (si veda la vicenda di Santarcangelo), la fine di *TEATROfestival* è un fatto anch'esso negativo. *A da passà 'a nuttata*. Ma quando?

PANORAMICA SULLE RASSEGNE CON LUCI ED OMBRE

TEATRO ESTATE: IMPEGNO CON UN OCCHIO AL DIVERTIMENTO

In un quadro di scarsa progettualità, varietà di proposte e singolare convergenza su spettacoli attuali ma popolari - Da Spoleto a Santarcangelo, da Micro Macro a Polverigi, da Asti a Fiesole a Chieri, i cartelloni mettono in rilievo la ricerca contemporanea, l'attore-autore e gli scambi internazionali - La kermesse d'estate rischia però di fare dimenticare i problemi di fondo di un teatro che si muove nel vuoto legislativo.

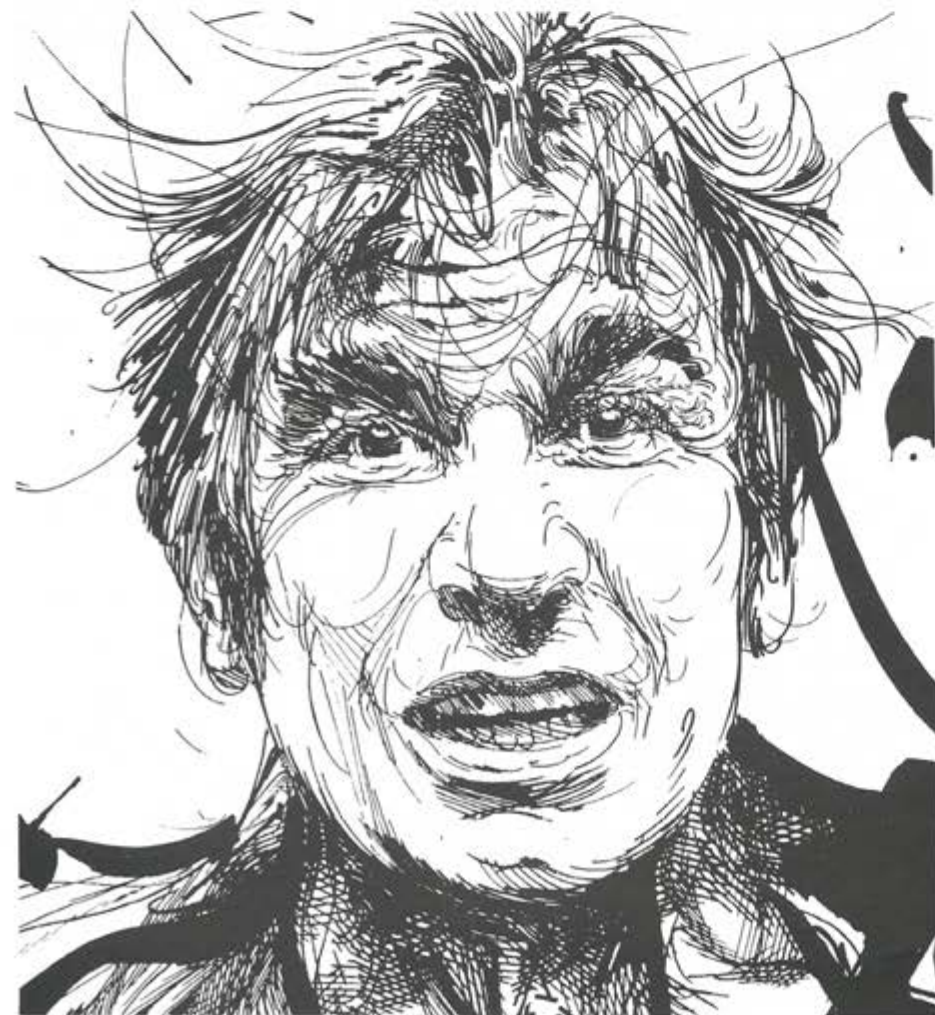
FURIO GUNNELLA

Sullo scorso numero di *Hystrio* sono apparsi alcuni pareri molto critici sui festival estivi. Nulla di stupefacente, se non fossero stati emessi proprio da operatori che si occupano di festival. E siamo subito al cuore del problema: nella stragrande maggioranza dei casi i festival rappresentano, per le forze locali, un investimento che fa molto parlare di sé ma esenta da un serio e continuativo lavoro culturale sul territorio, più complesso e costoso, nonché poco redditizio nella repubblica dello spettacolo. E la maggior parte di coloro che si occupano di festival vi sono giunti perché tali erano le occasioni loro concesse; il che non toglie, tuttavia, che ne comprendano i limiti e desiderino svolgere un lavoro migliore.

In tale situazione si è definito forse il solo Spoleto, assunto a tale importanza, non fosse altro che per le risorse impiegate, da configurarsi come l'appuntamento nazionale omologo ad Avignone, sia pure con poche proposte e in un ambiente riduttivamente altoborghese. Quest'anno il programma di Spoleto segna alcune significative novità, quasi una svolta. Infatti vi debuttano in posizione di preminenza Carlo Cecchi e Leo De Berardinis. Il primo con un *Amleto* che è la sua prima prova tragica e dunque un punto fermo in una carriera ultraventennale condotta fuori delle mode, con una ricchezza di prospettive culturali che ancora non gli è stata riconosciuta. Il secondo è giunto al fatidico appuntamento con *A da passà 'a nuttata*, un collage di testi di Eduardo De Filippo. Qui l'attore-autore napoletano non viene «esaminato» bensì idealizzato come inventore di una lingua scenica in evoluzione, capace di contrappunto con il mondo d'oggi.

Senza negare importanza alle altre produzioni di Spoleto — tra cui figurano un *Coppi* di Kalisky-Perlino, una serata di poesia diretta dall'inedita coppia Giancarlo Nanni-Nanni Balestrini e un *Céline* adattato alla scena da Ronconi-Branciaroli — dobbiamo convenire che quegli spettacoli sono i veri segni. Nella cornice mondana del festival umbro i maggiori rappresentanti, assieme a Carmelo Be-





ne, della generazione mediana degli attori-autori italiani si sono sottoposti a una prova decisiva. Il contesto è quello di una normale produzione, ma l'evento si può leggere in senso storico, come verifica di due personaggi che oltretutto connotano una tradizione tipicamente italiana.

KAFKA A POLVERIGI

Internazionale è invece la prospettiva saggiata dall'unica produzione con nomi italiani del Festival Inteatro di Polverigi. La direttrice Velia Papa ha puntato tutto su Giorgio Barberio Corsetti, il quale propone *Durante la costruzione della muraglia cinese*, tratto conclusivo di una trilogia da Franz Kafka che vede in scena dieci attori di diversa nazionalità. Aldilà dell'enfasi promozionale con cui viene presentato l'evento, si deve rilevare quanto esso sia significativo per la generazione successiva a quella di De Berardinis e Cecchi. Barberio Corsetti sta lavorando con tenacia da anni su un linguaggio coreografico-musicale, distinto e distante dalla danza quanto dalla prosa. La sua drammaturgia intessuta di musica (qui firmata da uno dei nomi di massimo valore, Harry de Wit) non si sacrifica al racconto e al consumo epidermico, ma tenta una comunicazione «ultralinguistica» con lo spettatore.

Polverigi è ricco di altri eventi, strutturati in parte secondo la prospettiva internazionale (si pensi alla presenza degli spagnoli Bekereke guidati da Pip Simmons e degli inglesi di Forced Entertainment), in parte per comporre un omaggio allo scomparso Roberto Cimetta (questa è la prima edizione del festival senza di lui). Polverigi ha finalmente stabilito un rapporto di collaborazione con il Festival di Santarcangelo, il più vicino anche geograficamente. A Santarcangelo, dal 23 al 30 luglio, è di scena la ricerca ed è di scena l'«ultralingua», ma con gli accenti posti diversamente. La ricerca comprende qui generazioni diverse (da Carlo Cecchi agli artisti poco più che ventenni) e diversi orientamenti poetici (la principale produzione è affidata a un drammaturgo-regista che viene dal teatro ragazzi, Marco Baliani). Mentre l'ultralingua è un segno che percorre le rivisitazioni delle koiné dialettali operate da Renato Carpentieri e Tonino Taiuti (Napoli), da Testori-Brancciaroli, da Akroama (Cagliari) e Nutrimenti Terrestri (Messina) e diversi altri. Ma il bisogno di un linguaggio della scena capace di colpire a fondo, lontano dal realismo per essere più vicino alla realtà, è ciò che muove ricerche apparentemente così eteroclitiche, come quella musicale degli italiani Tam e Giardini Pensili, e di artisti lontani come l'ottantaseienne giapponese Kazuo Ohno o la vocalista grecoamericana Diamanda Galas.

BOCCACCIO A FIESOLE

Anche a Fiesole il «teatro popolare» nelle sue diverse forme è oggetto di un ripensamento che conosce punte di interesse con gli spettacoli diretti da Ugo Chiti e Angelo Savelli. Il primo affronta il *Decameron* di Boccaccio, adattando ben tre novelle e portandole in scena con la sua compagnia dell'Arca Azzurra. Il secondo associa il suo complesso Pupi e Fresedde al Théâtre de la Carrière (Arles) per un promettente *Figaro, ovvero le disavventure di un barbiere napoletano*. Sintomo, questi spettacoli, di una reazione qualificata, seppur minoritaria, da parte di artisti se-

ri contro l'imperante malcostume che vuole lo spettacolo estivo come occasione di allegra e volgare rapina, del denaro pubblico come del gusto degli spettatori. Invece di appararsi con finto orgoglio avanguardistico, Chiti e Savelli giocano la carta di un teatro popolare di qualità.

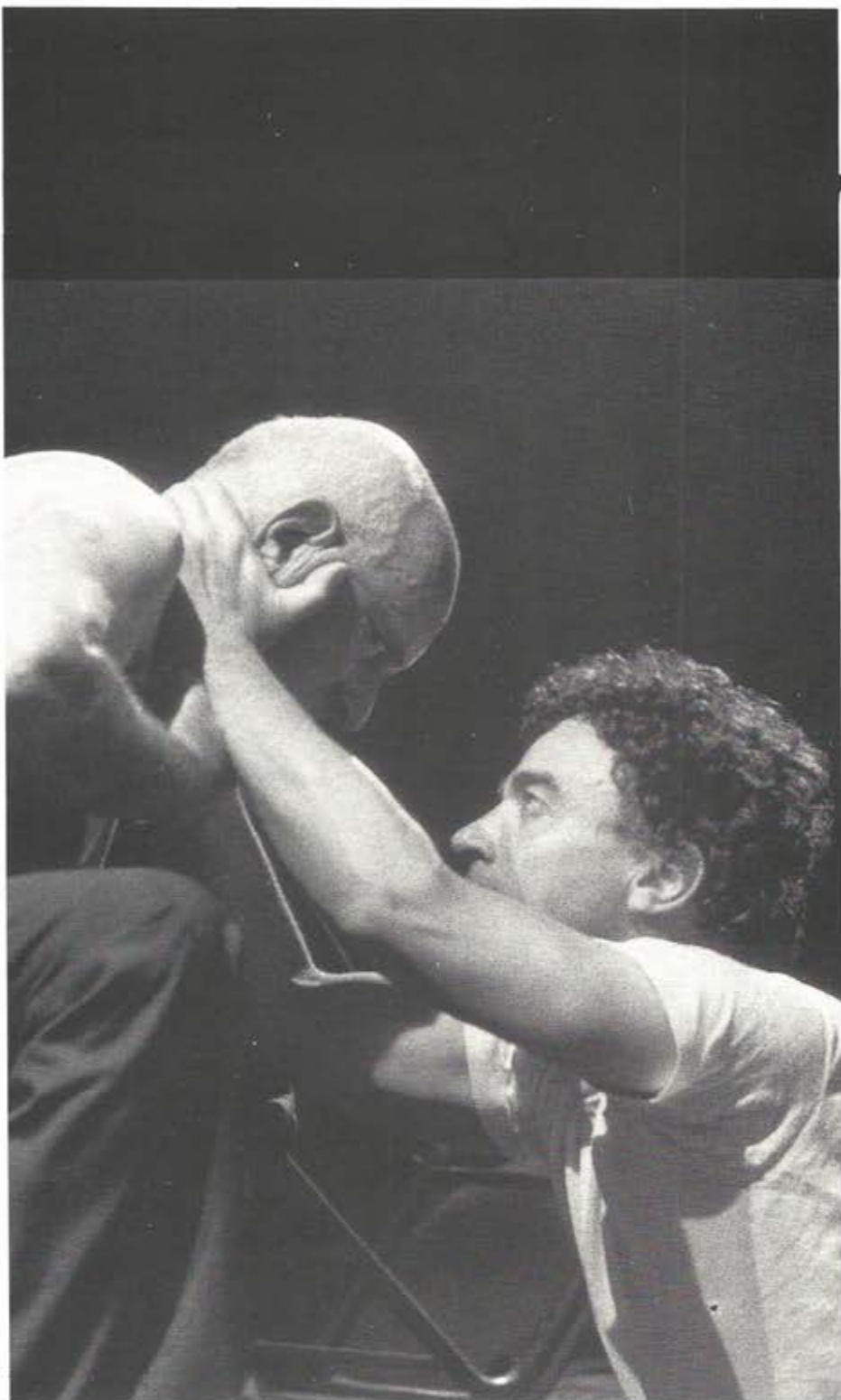
A Reggio Emilia c'è Micro Macro, un piccolo festival che ha però tra i tanti meriti quello di essere l'emanazione di una compagnia come il Teatro delle Briciole, responsabile lungo tutto l'arco dell'anno di un importante lavoro nella regione, con significative puntate all'estero che le consentono, tra l'altro, di conoscere gli artisti da invitare. Micro Macro sa anche rilanciare. Quest'anno propone, oltre alla rassegna di spettacoli tenuta agli Stalloni (un complesso di ex scuderie militari adattato magnificamente all'occasione estiva), tre percorsi teatral-ferroviari. Tre convogli carichi di spettatori, e «condotti» rispettivamente dal Teatro delle Briciole (*I miracoli*), Fontemaggiore (*The last train to St. Ann*) e Théâtre de la Mandragore (*L'étrange Mr. Knight*), sostano in alcune località della provincia, scaricando spettacoli ma anche incontrando pubblico e artisti locali, nonché eventi confezionati ad hoc. Anche qui, come si vede, c'è il segno dell'uscita, del teatro che riallaccia i rapporti con le comunità ma mettendo a contatto le etnie e le poetiche più diverse.

ASTI E AVIGNONE

Diversa la specializzazione di Asti, festival votato alla drammaturgia contemporanea. Qui Piero Maccarinelli dirige Valeria Moriconi in *Alla meta* del recentemente scomparso Thomas Bernhard, mentre Marco Mattolini mette in scena *Fatti e misfatti* di David Rabe (con Ricky Tognazzi, Simona Izzo e Lino Capolicchio), e Rosalia Polizzi propone *Ardente pazienza* del cileno Antonio Skarmeta. Altra prima nazionale importante proposta da Asti Teatro 11 è quella del *Don Giovanni* molieriano di Glauco Mauri, protagonista e regista. Ma dal festival piemontese giungono anche segnali nuovi. Una collaborazione con il festival di Avignone, all'insegna forse della terra comune ai trovatori e ai giullari di lingua doc, si è concretizzata per ora in uno spettacolo di musica e danza delle Antille e in una importante mostra dedicata a Armand Gatti, il drammaturgo italo-francese che ha recentemente riaperto casa nelle Langhe. Asti Teatro ha pure ripreso la collaborazione con il Magopovero e ripristinato dunque la sezione «Alfieri», dedicata quest'anno al teatro di frontiera.

I DERVISCI A CHIERI

Ancora in Piemonte c'è il festival di Chieri, diretto da Edoardo Fadini, simpatico despota che quest'anno propone una selezione di spettacoli dal mondo arabo e islamico, con un occhio anche ai rituali come la danza dei Dervisci Rotanti. A Chieri è in discussione anche il nuovo «teatro politico» degli anni '80, mentre il rapporto tra narrazioni e città viene affrontato in numerosi incontri e in un convegno presieduto da Paolo Portoghesi. Come si vede diversi festival sono basati sulla stessa sensibilità, pur estrinsecandola in proposte molto diverse e quindi arricchendosi a vicenda. Lo sfondo sembra essere costituito da un ripensamento sulla posizione del teatro nell'universo della comunicazione e sui nuovi caratteri originari; e questi ultimi so-



no tendenzialmente definiti per sincretismo tra alcuni dati nazionali o «locali» e altri reperibili, aldilà delle barriere linguistiche, nei più diversi contesti. Tutto ciò sembra avvenire contestualmente a una ripresa dell'impegno sociale e politico del teatro, ma senza cedimenti a logiche di amplificazione ideologica o noioso avanguardismo. Il giudizio complessivo più che soddisfacente, non deve fare dimenticare però che tale complesso di eventi si realizza in un vuoto legislativo e mentre si assiste a una preoccupante ripresa di controllo burocratico sul teatro, dunque in un contesto da rimettere in discussione. I festival non possono essere la compensazione di stagioni sempre più insensate e noiose, luoghi nei quali si amplifica il vizio naziona-

le per cui alcuni riescono a dire e persino fare delle cose giuste e belle, ma queste cose in effetti non contano niente perché la distribuzione e il vero mercato teatrale sono dominati da situazioni (organizzatori, compagnie e spettacoli) che pur rappresentando nulla per la qualità possiedono tutto, o quasi. E ricoci al problema posto in apertura. □

A pag. 3 dall'alto in basso: Gian Carlo Menotti alle prove del «Pelléas et Mélisande», (1965); Il «Decameron» nella messinscena di Ugo Chiti. Pag. 4 dall'alto in basso: Valeria Moriconi; Armand Gatti (disegno di Raymond Moretti). In questa pagina: Giovanni Testori e Franco Branciaroli in «Verbò».

CIFRE UFFICIALI, INTERROGATIVI E PROBLEMI

L'ESTATE TEATRALE TOSCANA COSTA DODICI MILIARDI

RENZIA D'INCÀ

L'assessorato alla Cultura della Regione Toscana ha operato uno *screening* dei festival e rassegne regionali dell'estate '88 al fine di procedere a una razionalizzazione della erogazione dei contributi per la stagione '89; ai soggetti promotori di festival e rassegne è stato inviato un questionario elaborato dalla Regione in cui venivano richiesti i dati gestionali, per mettere a fuoco le caratteristiche essenziali delle manifestazioni su basi confrontabili. Su 30 soggetti si sono avute 26 risposte dei legali rappresentanti delle iniziative che, in sede di classificazione e tabulazione dei dati e in considerazione del carattere diverso degli eventi sono state raggruppate in tre grandi categorie omogenee: gruppo A - Manifestazioni interdisciplinari, i cui programmi comprendono eventi teatrali, musicali, cinematografici e/o di danza; gruppo B - Manifestazioni prevalentemente teatrali; gruppo C - Manifestazioni di musica-danza.

Il quadro riassuntivo enuclea che su 26 iniziative ben 22 dichiarano di produrre spettacoli (questo dato su un totale dichiarato di 746 rappresentazioni «in cartellone»). Per quanto riguarda la quantità di *personale impiegato*, le cifre da considerare sono due: la prima si riferisce al *personale fisso*, calcolato in 504 unità; la seconda si riferisce al *personale stagionale*, di 275 persone. Si ottiene così un totale di personale impiegato di 779 unità.

E passiamo alla disanima dei dati di presenza del pubblico. La stima non è univoca. A volte essa è basata sui risultati di *borderò*, in altri casi risulta da una somma tra pubblico pagante e pubblico partecipante, in altri ancora si calcola anche il pubblico coinvolto non pagante.

Tenendo conto di ciò, si può parlare di circa 300.000 presenze per il complesso dei 26 eventi. Se si considera che questo dato comprende il pubblico non pagante, si può affermare — a tale conclusione giunge l'analisi della Regione Toscana — che una così intensa attività totalizza molto meno del 15% del pubblico toscano che fruisce di spettacoli teatrali e musicali e di danza durante tutto l'anno (secondo i dati Siae).

Cosa ci porta a riflettere tutto ciò? Anzitutto che in un lasso di tempo così breve (luglio e agosto) vengono proposte al pubblico troppe iniziative e di qualità evidentemente non sempre adeguata. Ma il dato è aperto anche ad altre deduzioni. Ulteriore spunto ci viene

offerto dalla *media* di presenze che è di 391 spettatori. Media assai bassa se si tiene conto che molti spettacoli sono presentati all'aperto e in spazi cittadini.

DENARO PUBBLICO

Altro punto nodale dell'inchiesta: costi sociali e contributi pubblici. Un'occhiata alle cifre: totale di spesa dichiarata dai legali rappresentanti delle 26 manifestazioni estive: oltre 11 miliardi di lire. Di questi il 23,5% è coperto da contributi di enti locali (Comuni e Province); il 12,9 dalla Regione; il 20,2% dal ministero del Turismo e Spettacolo. Il contributo privato copre il 24,1%.

Su queste cifre si possono fare diverse riflessioni. Proponiamo qualche spunto di discussione: l'intervento pubblico sfiora il 50% della spesa complessiva. È giustificata una tale copiosa distribuzione di denaro pubblico per manifestazioni con medie di presenza così

basse? E, soprattutto, si giustifica in relazione alla qualità delle manifestazioni stesse? Le produzioni di rassegne e festival a che livello artistico si possono situare? Le produzioni sono fine a se stesse, si riciclano nell'ambito dello stesso festival o circolano (in altre rassegne estive e nelle stagioni invernali)?

Un altro dato: la residua percentuale del 20% comprende anche le entrate proprie e gli incassi dei festival, ma anche i disavanzi di gestione. Inoltre, per le attività di spettacolarizzazione estiva molti complessi artistici ricevono ulteriori sovvenzioni statali.

Tutto ciò va tenuto in considerazione dagli enti pubblici e dalle locali organizzazioni di manifestazioni estive anche perché, col nuovo P.R.S. '88-'89, il contributo regionale non può superare il 30% del totale della spesa per ogni singolo festival (e alcune iniziative toscane hanno ricevuto, nella passata stagione '88, contributi superiori a tale percentuale). □

La parola all'assessore Bucciarelli

Abbiamo chiesto all'assessore alla Cultura della Regione Toscana, Elena Bucciarelli, un commento ai dati emersi dall'inchiesta.

BUCCIARELLI - Le manifestazioni analizzate possono considerarsi il parco-festival della Toscana, con un livello accettabile di qualità e di produzione culturale nei relativi settori. Questo complesso di manifestazioni rappresenta un movimento di denaro di circa 12 miliardi per 2-3 mesi l'anno. Tuttavia circa un quarto del finanziamento è rappresentato dagli interventi di società o istituti di credito *privati*. Alla quota sponsor, si deve inoltre aggiungere il 20% di spesa coperta dallo Stato. Si può affermare che in Toscana i festival attirano un investimento per la cultura di 5 miliardi.

Ora, dato il numero elevatissimo di spettatori che accorre a queste iniziative, data la quantità di personale qualificato che risulta coinvolto nelle varie attività, diciamo che non è vero che la Regione sperperi denaro. Infatti, con una quota-parte inferiore al 13% rende possibile un'attività così significativa anche culturalmente.

HYSTRIO - Quali obiettivi si propone la Regione Toscana nella erogazione di contributi e nella promozione dei festival edizione '89?

B. - La Regione è mobilitata soprattutto sul terreno di un maggiore coordinamento dei programmi, della loro ulteriore selezione con conseguente maggiore possibilità di promozione e di informazione del pubblico (ciò per sanare l'eccesso di offerta di spettacoli che non massimizza l'effetto sul pubblico). Inoltre anche a causa del grave contenimento delle risorse finanziarie pubbliche, e regionali in particolare, obiettivo '89 sarà quello di coordinare e interscambiare tra i festival più qualificati e disponibili le loro stesse produzioni. Dovrebbe poterne scaturire un progetto che, sotto il marchio di *Toscana-Festival* è in grado di promuovere verso il pubblico locale e straniero il pacchetto degli eventi e dei programmi con sicura valenza culturale e di livello nazionale e internazionale. □

DOPO LA POLEMICA, GLI IMPEGNI E I FATTI

SANTARCANGELO DEL TEATRO INDIPENDENTE

Ignorando gli attacchi e i tentativi di boicottaggio la nuova direzione ha scelto la strada della ricerca avanzata, nell'autonomia e in una dimensione europea - Solidarietà, attenzione per i nuovi protagonisti della sperimentazione e approfondimento di un linguaggio scenico internazionale - Un Festival della «solidarietà» con Carlo Cecchi, Marco Baliani, il Teatro Nuovo di Napoli, Branciaroli-Testori e il Tam - È allo studio un programma annuale per il primo teatro pubblico della Romagna.

ANTONIO ATTISANI

La mia nomina alla direzione di Santarcangelo è stata accompagnata da una fiera polemica. Alcuni sostengono la tesi del complotto politico che avrebbe detronizzato Roberto Bacci. Di questo complotto sarei stato complice, anzi peggio: essendo un personaggio di serie B rispetto al benemerito «artista» Bacci (ma perché in Italia se uno è simpatico viene definito subito «bravo artista»?), i perfidi burocrati si sarebbero rivolti a me soltanto dopo il pudico rifiuto di alcuni intellettuali di primo piano. Ho avuto anche occasione di ridere su tali affermazioni, ma nel complesso mi hanno offeso e amareggiato, anche perché coloro che possono testimoniare sulla falsità di quel ritratto e quei comportamenti non sono certo al potere.

Così si è tenuto un convegno di protesta nel quale, per timore dei rigori del codice penale, sono stato definito in modi carini assai; si sono affissi manifesti di denuncia in tutt'Italia; pseudocritici di importanti giornali hanno fatto di tutto per diffamarmi. E tutto ciò proprio perché *non* ho coperture politiche, di potere o accademiche, al contrario del partito d'accusa. A qualcuno non è parso vero di apparire come il Buono, accusandomi di partecipare a meccanismi che lui si pratica e conosce bene. Pazienza. L'ondata di fango è passata. Ma il test è più importante del caso personale. Chiunque vi dedichi un po' di attenzione può ricavarne preziose conclusioni.

In questa partita hanno giocato male anche alcune persone in buona fede, convinte dai manipolatori della questione morale che è stato commesso un misfatto e che ora basta, bisogna protestare. Una certa cultura italiana ha tirato di sinistro cinismo nel tentativo (a breve termine riuscito) di creare, qui, un fronte di politicanti degenerati che manovrano intellettuali senza valore, opposto a un altro, composto da intellettuali puri e di rango che faticano a ottenere un'intelligenza dei politici. Insomma uno schema verosimile è stato proiettato addosso a chi non lo meritava, e ciò per nobilitare coloro che se ne dichiaravano vittime.

Alcuni uomini di teatro hanno in buona fede scambiato lo schema per gli avvenimenti in questione e si sono ritrovati a fianco di alleati improbabili. Questo fronte assurdo aveva, fino al convegno di Bologna («Teatro e emergenza 2», 16-17/4), lo scopo dichiarato di fare fallire il festival decretandone all'unanimità il boicottaggio. Tutto ciò non è avvenuto (e oggi si dice che nessuno lo voleva) perché gli artisti e gli operatori hanno rifiutato quell'analisi e quella logica. A Bologna le compagnie hanno proposto che si affrontassero i veri problemi in campo e il loro atteggiamento, benché definito «collaborazionista» e servile da taluni prodi, si è esteso a macchia d'olio. Voglia di politica sì, voglia di affrontare anche nel teatro la questione morale, insomma voglia di ristrutturazione e trasparenza, ma dunque cominciando a delegittimare chi fino a oggi ha usato del negativo. Infatti nella stessa Bologna due settimane dopo, e ora dappertutto, a Santarcangelo e alla sua nuova direzione viene riconosciuta l'appartenenza incondizionata al movimento del teatro indipendente.

Per uscire da questa sgradevole contingenza i miei collaboratori e io ci siamo rifiutati di scendere su quel terreno, perché a fronte di gente che parla di schieramenti fatti di «famiglie» e «amicizie» (residui tribali dei movimenti e delle tendenze), *non* abbiamo formato altri fronti, non abbiamo rivolto appelli di fiducia, non ci siamo posti a capo di un movimento Anti-Quelli. Sarebbe stato possibile. Avremmo ottenuto nell'immediato risultati più vistosi, ma sarebbe stato un errore storico. Perché è proprio l'età dei movimenti e delle tendenze a essere finita. Oggi occorre interpretare una realtà sociale, culturale





e teatrale nuova, fatta soprattutto di solitudine.

SOLITUDINE E SOLITARIETÀ

Hölderlin distingue tra solitudine e solitudine. La solitudine è sconfitta e abbandono, mentre la solitudine è uno stare per conto proprio, senza tuttavia perdere il contatto con gli altri. Come le stelle nel cielo, distanti milioni di anni luce le une dalle altre; eppure ogni sguardo vi coglie un senso, ogni osservazione scopre un disegno di cui fanno parte. Credo che la solitudine sia la condizione più autentica del creatore di teatro, oggi, e che essa vada affermata come necessario modo di lavoro, con le proprie peculiarità etiche e persino economiche. Si tratta di riconoscerla, non di imporla: essa è già, da anni, il modo di esistere dei migliori artisti della scena.

Assumere oggi la responsabilità di una piccola istituzione culturale come il Festival di Santarcangelo ha per me il significato di partecipare a una lotta non facile e non conclusa con la quale si pone il problema dell'indipenden-

L'INCONTRO PROMOSSO DA HYSTRIO

Freud e il teatro

Il dossier *Freud e il teatro* pubblicato nel numero di gennaio-marzo di *Hystrio* ha avuto un seguito nel dibattito tenutosi a Milano, presso il Teatro Litta, in aprile. In presenza di un pubblico numerosissimo, questo incontro, promosso dalla nostra rivista in collaborazione con il Comune di Milano e il Consolato austriaco, ha visto alternarsi interventi di notevole rilievo.

Riporteremo in un secondo dossier dedicato al cinquantenario della morte del fondatore della psicanalisi, brani tratti da quegli interventi: dalla testimonianza dell'attrice Edmonda Aldini, che ha parlato di un suo incontro con Cesare Musatti, ai contributi di Sisto dalla Palma, Gilberto Finzi, Luigi Gozzi, Enrico Groppali, Armando Marchi (esponente della casa editrice Bollati Boringhieri, che quest'anno ha riproposto Freud). Su Dario D'Ambrosi e del suo lavoro su «teatro patologico» pubblicheremo un'ampia intervista curata da Cristina Lilli.

Dato il vasto interesse suscitato dall'accostamento tra teatro e psicanalisi, proporremo inoltre un ulteriore approfondimento interpellando il regista Luigi Squarzina, uno studioso di teatro come Gianfranco Bettetini e il poeta Gregorio Scalise. Per aspetti più propriamente storici ospiteremo riflessioni di Giuliana Morandini (a proposito di Svevo), Enrico Fulchignoni (sul rapporto tra Moreno e Pirandello), Alfredo Civita (sul personaggio e il manichino). In autunno riprenderanno poi, a Milano, gli incontri sul tema *L'intelligenza di Freud* promossi dall'associazione Erasmo, in collaborazione con la nostra rivista. □

za, dell'autonomia della cultura, della sua libertà di stare dalla parte dei più deboli e dei problemi irrisolti, accettando di articolarla sia nel confronto con i responsabili politico-amministrativi, sia nel confronto con gli spettatori, con i «pochi» che permettono oggi al teatro di riconoscersi e di ricominciare. Con la nuova direzione abbiamo subito capito di non dover lavorare «contro» qualcuno, bensì a favore della ricerca teatrale. Nello stesso momento ci siamo resi conto di avere qualcuno contro: non a causa dei concreti interessi che la nostra impostazione trasgredisce, ma perché questa filosofia della solitudine e questa tensione all'indipendenza sono viste, giustamente, come un'alternativa sostanziale a un teatro che risolve la propria mediocrità con il ricorso a formidabili apparati teorici e, soprattutto, alle connivenze con l'apparato partitico e corporativo.

LA SFIDA DELL'INDIPENDENZA

Noi scegliamo un'altra parte, o, meglio, un altro modo. Noi, cioè la direzione artistica che mi vede affiancato da Giorgio Sebastiano Brizio e Daniele Brolli, e il direttore organizzativo Mauro Bulgarelli, il personale, gli organismi politici del Festival e gli uomini e le donne della scena che finora hanno accettato di prendere parte a questo progetto. La solitudine, per non rovinare nella solitudine e nell'isolamento, ha bisogno anche di un lavoro collettivo, di una affermazione pubblica.

Abbiamo riassunto in un motto le nostre coordinate: la scelta del teatro, la strada della ricerca, la sfida dell'indipendenza. La ricerca teatrale non è identificabile, secondo noi, con una generazione o con un orientamento poetico. Infatti Santarcangelo sarà aperta a coloro che hanno iniziato la loro carriera negli anni Sessanta oppure oggi, a esponenti della «sperimentazione» definita tale dal Ministero e ad artisti del teatro ragazzi o provenienti da altre zone (anche esterne alla borsa e modaiola retorica del «professionismo»). Né ci sembra che la ricerca coincida riduttivamente con la drammaturgia contemporanea: si può dialogare con il mondo presente anche usando parole antiche, come si può essere vecchi anche usando testi contemporanei, ciò che conta davvero è il senso del lavoro teatrale.

Vogliamo perciò dedicare le nostre limitate energie soprattutto alle compagnie, al luogo dell'autentica complessità del teatro, alla centralità dell'attore, alla sua responsabilità etica e creativa. Ecco già alcune coordinate: teatro indipendente, teatro delle compagnie, attori (e dunque teatralità delle e nelle arti). Aggiungiamo, per qualche anno almeno, l'Europa. Verifichiamo l'ipotesi di lavoro anzitutto su scala europea, visto che qui la situazione è relativamente omogenea e che diverse cause portano a una intensificazione dei rapporti; sollecitiamo confronti e incontri, magari una «politica» comune degli indipendenti.

UN CALENDARIO ANNUALE

A questo punto dire dei programmi è facile. Anzitutto attività annuale: una stagione teatrale sul territorio, alcuni nuovi spettacoli in autunno, un concorso europeo per progetti di spettacolo in primavera, il festival d'estate, un'attività di perfezionamento professionale in vari momenti dell'anno. Non vogliamo essere produttori di spettacoli, ma partner delle compagnie e degli artisti nella creazione di una nuova cultura teatrale.

«Santarcangelo dei teatri d'Europa» vuole essere un teatro pubblico per le compagnie, un luogo che permetta l'incrocio tra ordinario e straordinario, una casa del teatro dove sia possibile il confronto tra generazioni e tra ricerche poetiche, che consenta la concentrazione del laboratorio e l'apertura al pubblico. Con la consapevolezza e la speranza di non essere gli unici a operare in tale direzione.

L'edizione 1989 del Festival si intitola *Rivedere l'orizzonte* e si svolge dal 23 al 30 luglio. Il programma si propone di «storicizzare» la ricerca di Carlo Cechi e di presentare cose nuove, come lo spettacolo con il quale Marco Baliani riunisce, nel nome di Italo Calvino, una ventina di attori di diverse compagnie. Vi figurano poi le novità importanti di Renato Carpentieri e Tonino Iaiuti, la trilogia di Testori-Branciaroli, i nuovi spettacoli del Tam e di Giardini Pensili. Né mancano le presenze eccentriche, dal «verbigeratore» Giorgio Fabbris alla vocalista grecoamericana Diamanda Galas. La presentazione di un nuovo panorama di lavori è affidata alle sezioni *Solidarietà* e *Classica*, mentre una serie di incontri con artisti teatrali ma anche scrittori e «raccontatori» si propone di riaprire il dibattito sul teatro in un contesto più ampio. Per rivedere l'orizzonte, appunto.

È un programma che riflette un momento di passaggio. Il festival potrà essere meglio definito nel contesto dell'attività annuale. Resta da notare, per ora, che la nuova impostazione di metodo riguardante la ricerca ha fatto emergere un lavoro di molti artisti sull'«ultralingua», ovvero su un linguaggio scenico internazionale ma non semplificato, che trova nei dialetti, e negli «idioletti», un punto d'appoggio non nostalgico ma bensì carico di possibilità. È una ricerca che conosce alcune punte alte anche in altre esperienze, con le quali speriamo prima o poi di confrontarci.

Vorrei ricordare, per concludere, che la direzione artistica ha chiesto un mandato per il solo 1989, declinando l'offerta per un periodo più lungo. È una cosa, credo, che in Italia succede raramente. Ciò perché si è ritenuto di dover giungere all'autunno con la libertà di pensare a nuovi assetti, dopo l'esperienza nuova per tutti che è appena cominciata. La solitudine è anche qualcosa da inventare. Chi comprende quanto sta succedendo non avrà per questo vita facile e non sarà certo meno responsabile dei propri atti, ma sarà forse un po' più libero, o almeno fiducioso di conquistare una verifica basata sempre meno sulla vigliaccheria degli intralazzi e sempre più sulle idee e i risultati artistici. □

A pag. 7: La vocalista greco-americana Diamanda Galas; in questa pagina: il manifesto del festival.

L'ADDIO AL FONDATORE DEL *PIER LOMBARDO*

PARENTI, O IL TEATRO COME SCIENZA UMANA

Aveva, dell'attore, quella regalità dalla corona di latta che Bernhard ha celebrato nel suo Minetti - In mezzo secolo di palcoscenico, una «lunga marcia» attraverso un repertorio straordinariamente eclettico: dal terzigno Ruzante al guappo di Viviani, dal Tartufo di Molière allo scarrozzante del Macbetto testoriano, allo scespiriano Timone d'Atene.

UGO RONFANI





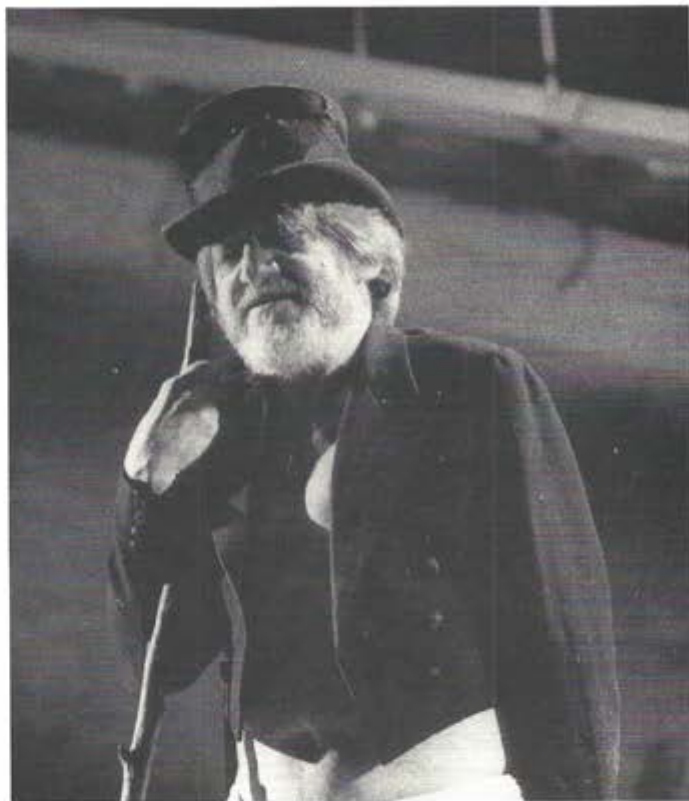
Franco Parenti ci ha lasciati. Voleva riprendere — presagio — *Il malato immaginario*, dei suoi Molière il più riuscito. Ma il male, nel suo cammino insidioso, è salito troppo in fretta dai polmoni al cervello. Un giorno non lo si è più visto aggirarsi al Pier Lombardo, malinconico per essere stato costretto a rinunciare al ruolo di Josef K. nel *Processo* di Kafka. Dopo quasi mezzo secolo di teatro avrebbe avuto forse il diritto di morire in scena, come il suo Molière. Il destino non l'ha voluto ma noi, dal giorno in cui abbiamo saputo del suo male irreparabile, non un solo istante l'abbiamo immaginato fuori dallo spazio a tre pareti del palcoscenico, sprofondato nel biancore di un ospedale.

Franco Parenti, semplicemente, «era il teatro». Aveva, dell'attore, quella grandezza stracciona, quella regalità dalla corona di latta che Thomas Bernhard ha celebrato nel suo *Minetti*. Di più: Parenti non era l'attore istrionico, il professionista della finzione, l'inventore dei mille e mille personaggi della commedia umana; era — ha detto un critico amico, che lo ha preceduto nel grande viaggio, Tommaso Chiaretti — «la Maschera, non quella fin troppo famigliare della Commedia dell'Arte, Arlecchino o Pantalone, un bastonato e un bastonatore, ma quella antichissima: la Maschera ritrovata negli scavi di Pompei, quella schizofrenica sdoppiata in due, il Riso e il Pianto, la bocca all'insù e all'ingiù, il simbolo stesso del teatro». Chiedersi come lo stesso uomo, minuscolo e presto adorno di una barbaccia ribelle, quasi l'antitesi del classico, prestante «attor giovane», lo sguardo a spillo dietro occhialini da notaio, la voce stridula negli acuti, potesse recitare la tragedia e la farsa, Eschilo e Feydeau, essere semidio e Pulcinella, chiedersi questo a proposito di Parenti significherebbe non avere capito nulla del carisma dell'attore. Questo carisma, arduo da decifrare, Parenti se l'era fabbricato non «naturalisticamente», chiudendosi nel museo delle cere di Stanislavskij, ma a furia di «straniamenti», alla scuola di Brecht, da lui poco rappresentato (con grande successo personale, tuttavia, in *Arturo Ui*, 1961) ma preso a maestro di un teatro «politico», quello ch'è stato alla base dell'esperienza inimitabile del Pier Lombardo. La «lunga marcia» di Parenti attraverso il repertorio forse più eclettico col quale si sia misurato un attore italiano di questa seconda metà del secolo — dal Brighella goldoniano al terragno Ruzante, dal guappo di Viviani al Revisore di Gogol, dal Tartufo di Molière allo scarrozzante del testoriano *Mac-*





betto, dal cecoviano *Ivanov* allo scespiriano *Timone d'Atene* — si spiega soltanto così, con un graduato, costante processo di disincarnata astrazione dell'uomo nell'attore e dell'attore nei ruoli, fino alla levigata purezza, appunto, della Maschera. Tutto questo equivale a dire che recitare era, per Parenti, poco meno di una «scienza umana». Singolare davvero, ma con una bella coerenza culturale e civile, il suo cammino nel teatro italiano: partito dalla «macchietta» dell'avanspettacolo, è approdato da protagonista a quella comicità del grottesco e dell'assurdo — farei prima a dire a quella «comicità della crisi» — che ne hanno fatto, fino all'ultimo, un interprete naturalmente d'avanguardia. Apparentemente, una «naturalità» lombarda, padana in senso lato, che ne faceva l'interprete ideale del buon Pompeo Bettini, di Porta o di Testori, in realtà l'esercizio costante di un'intelligenza critica che si aguzzava davanti ad ogni personaggio. L'essere venuto, come si dice, dalla gavetta gli aveva permesso di restare sempre con i piedi piantati per terra, di mantenere il contatto con il popolo del teatro, di conservare quel senso artigianale del lavoro di scena che aveva in comune con Grassi e con Strehler. La sua storia comincia proprio con quella dei futuri fondatori del Piccolo, negli anni di guerra: Accademia dei Filodrammatici, milizia avanguardistica col gruppo «Palcoscenico» che organizzava spedizioni punitive di fischiatori contro il teatro borghese, fronda con il movimento di «Corrente» e i suoi drammaturghi, il pittore Treccani e Beniamino Joppolo, poi esperienze con le compagnie di giro dell'epoca, la Merlini-Cialente, la Randone-Maltagliati, ed un molto proficuo «incanagliamento» nella rivista, prima con Nuto Navarrini e — dopo essere stato al Piccolo dalla fondazione, Brighella nell'*Arlecchino*, Milordino nei *Giganti della montagna* — con De Rege, Macario, Pina Renzi, Walter Chiari. È stato questo il trampolino di lancio per la popolarità, raggiunta — quando la televisione era in fasce — alla radio, con il personaggio di Anacleto il gasista, erede del Porta, liberario di periferia, portavoce di una piccola Italia dalla comicità dissociata, affacciata sull'assurdo. Quella macchietta petulante, tutta voce di testa, che deliziava milioni di radioascoltatori del sabato sera, gli sarebbe rimasta appiccicata anche troppo. Lui, però, era stato lesto a fare il primo di una serie di salti di qualità: ed eccolo animare, nel '53, i popolarissimi siparietti del *Dito nell'occhio* e dei *Sani da legare*, insieme a Dario Fo e Giustino Durano: un'epoca alta, tonificante, della comicità satirica che i meno giovani, di fronte alle sguaiataggi televisive, sono oggi portati a rimpiangere. A metà degli anni Cinquanta, consumata questa esperienza, una irrequietezza che era molte cose insieme — passione civile, impegno politico, ricerca di nuove forme di espressione — porta Parenti a tentare l'esperienza di «Teatro cronaca» (*Il diluvio* di Betti fra l'altro), a mettere in scena *Le sedie* e *La cantatrice calva* di un certo Ionesco, a tornare al Piccolo per poi passare allo Stabile di Genova, con Squarzina, e a quel-



lo di Torino, con De Bosio. Successivamente Parenti va a dirigere — e siamo già negli anni Sessanta — lo Stabile di Palermo: un progetto di dissodamento del deserto teatrale siciliano devastato da un devastante del teatro. Del periodo genovese di Parenti va ricordata la partecipazione alla *Romagnola* di Squarzina, di quello torinese con De Bosio il successo grandissimo con *La Moscheta* del Ruzante. Il decennio successivo, fino all'atto di nascita (1972) della «Cooperativa Teatro Franco Parenti» e all'apertura del Salone Pier Lombardo, «teatro alternativo, garanzia di pluralismo nella Milano del Piccolo», registra un sodalizio con Eduardo al San Ferdinando di Napoli e la ripresa trionfale di un arricchito repertorio ruzantiano (all'Olimpico di Vicenza in una antologica e, oltre a *La Moscheta*, *La Betia* al Piccolo, con tournée all'estero). Nel pubblicare, mesi fa, una storia del Salone Pier Lombardo, Andrea Bisicchia ha avuto ragione di definire quest'ultima grande avventura vissuta da Parenti insieme ad Andrée Ruth Shammah, Giovanni Testori, Dante Isella, Gianmaurizio Fercioni e qualche altro, «una scelta anticonformista, basata sul rischio e sull'intelligenza». Per tre lustri, la storia del teatro a Milano è stata ampiamente influenzata dal lavoro di Parenti e dei suoi: basterà qui ricordare la svolta nel linguaggio teatrale operata con la *Trilogia* di Testori, i Feydeau, i Cecov, i Molière costruiti a misura di un interprete che aveva ormai affinato, con i mezzi, le proprie singolarità attoriali, l'operazione malcompresa ma di alta classe dell'*Oresteia* di Severino; i ritorni di Testori con *I promessi sposi alla prova* e il *Filippo*, le escursioni nella nuova drammaturgia, le due edizioni del Festival ebraico, il discusso ma volenteroso *Partage de Midi* di Claudel. Involontariamente, il cartellone della stagione milanese ha aggiunto una nota di malinconia nell'ora del trapasso. Luca De Filippo ha riproposto proprio a Milano, del padre Eduardo, quel *Ogni anno punto e da capo* che Parenti aveva interpretato nel '71, registra l'autore, al Piccolo di Milano. Sempre al Piccolo, Strehler l'aveva voluto nella *Grande Magia* del grande De Filippo, nel ruolo di Calogero di Spelta, tradito dalla moglie Marta ma fedele, lui, alla scatola magica datagli dal mago, che contiene tutta la sua fede nell'amore e nel mondo. L'ultima sua immagine, adesso, è proprio questa, mentre danza sul palcoscenico, in una luce fioca, tenendosi stretta la sua scatola magica, il segreto della sua felicità. Franco Parenti sapeva che quella scatola conteneva, appunto, il teatro: la grande magia. □

Dall'album della carriera di Franco Parenti. A pag. 9: «Amleto»; a pag. 10, dall'alto in basso: Parenti con Eduardo De Filippo; «Edipus». A pag. 11, da sinistra a destra: con Lucilla Morlacchi nel «Mulato immaginario» e nell'ultima interpretazione «Timone d'Atene».

A COLLOQUIO CON GIULIO GIORELLO
STUDIOSO DEL PENSIERO SCIENTIFICO

LA SCIENZA È ANCHE UN TEATRO IMMAGINARIO

Blake diceva che quello che noi diamo per provato fu una volta soltanto immaginato. E Newton riempiva i suoi scaffali di testi sull'alchimia — Per manifestarsi le teorie scientifiche hanno bisogno di rappresentarsi.

GIANCARLO RICCI

Un'iniziativa culturale unica in Europa sta nascendo a Manerba del Garda. Su proposta del sindaco e con l'appoggio di altri enti locali e di sponsor privati, la municipalità ha deciso di promuovere una rassegna annuale dedicata al tema «Il teatro e la scienza», rassegna che prevede anche — a cura di un'apposita giuria — la premiazione e la rappresentazione di testi inediti, Hystrio è lieta di aprire il discorso con questa conversazione con Giulio Giorello, studioso di storia della scienza, saggista, titolare della cattedra di Filosofia della Scienza all'Università statale di Milano. Quasi portando alle estreme conseguenze una sorta di fiction, Giorello ci parla dell'attività scientifica intesa come (fragile) equilibrio tra la capacità di rappresentazione e l'azione.

H YSTRIO - Il teatro e la scienza: questo insolito accostamento ha un senso?

GIORELLO - In questo caso si può parlare di teatro in maniera metaforica. È soltanto un'analogia, un gioco. Tuttavia c'è un elemento interessante nell'impresa scientifica come pure nella letteratura scientifica: una rete di concetti per poter funzionare — cioè per essere esplicativa, per essere capita o trasmessa — viene resa concreta con delle applicazioni, ovvero con delle immagini. Viceversa, in molti casi la ricognizione dell'immagine ha bisogno di concetti astratti perché la realtà cela delle strutture astratte. In effetti, astratto e concreto sono due polarità che andrebbero sfumate con una gamma intermedia. Per chiarire: se abbiamo uno schema teorico, come per esempio la meccanica di Newton, è importante far vedere come un certo concetto sia concreto: per esempio la caduta dei gravi, le leggi del movimento dei pianeti e via dicendo. L'equiparare attraverso esempi è importantissimo nel manovrare una rete teorica astratta. Tradizionalmente c'è una teoria astratta, e poi la si applica caso per caso. Tuttavia, nella storia della scienza applicazione e costruzione sono andate di pari passo. Penso che non ci sarebbe stata un'articolazione progressiva se non vi fossero stati degli esempi pregnanti. Ossia, esempi che risultino in un qualche modo teatrali, che attraggano un pubblico. Anche gli esempi più banali, che poi risultano fasulli, hanno una loro significatività. Basti pensare alla storiella di Newton che comprende la gravitazione perché gli cade in testa una mela. Se usciamo dall'aneddotica triviale, spesso ci accorgiamo che dietro c'è un'intuizione importante. Il poeta Blake diceva che quello che noi oggi diamo per provato, fu una volta soltanto immaginato. Questa considerazione secondo me vale anche in discipline iperstratte come la matematica pura dov'è essenziale una forma di visione. Diceva il grande matematico Henriques — che amava fare incursioni nella filosofia e non disdegnava le lettere e le arti — che un teorema prima lo si vede, poi lo si dimostra. Questo tipo di visione, secondo me, è l'elemento che linguisticamente avvicina termini così diversi come teoria e teatro, che in effetti hanno la stessa radice.

H. - Il nucleo di questa radice da cui provengono parole come teoria e teatro concerne forse l'idea stessa di rappresentazione?

G. - Mi sembra di sì. L'idea di rappresentazione è un'idea che curiosamente unisce la rappresentazione artistica o quella teatrale con un certo modo di rappresentare, in termini fenomenologici, un evento del mondo della fisica. Del resto, una legge ci permette di rappresentare una situazione scientifica in un determinato modo. Certamente gli scienziati e gli artisti parlano della rappresentazione in modi diversi. A tale proposito c'è un libro molto interessante dello studioso inglese Hacking dal titolo *Conoscere e sperimentare*, pubblicato da Laterza: il titolo originale è *Representing and intervening*, che sottolinea maggiormente come l'attività scientifica sia un giusto equilibrio tra capacità di rappresentazione e azione. In questo caso il riferimento all'azione teatrale non è del tutto sbagliato; beninteso, stiamo giocando. Forse dovremmo prendere il meno possibile sul serio le nostre teorie: potremmo considerarle davvero come rappresentazioni di teatro piuttosto che come la fotografia della realtà. In un teatro l'attore o il regista può mettere in scena una commedia, o una tragedia, una finzione quindi, e divertirsi in questo gioco di finzioni che tuttavia diventa esplicativo di moltissime cose. È anche un intervento sulle emozioni del pubblico. Questo non gli impedisce di mettere in scena un'altra commedia o un altro dramma.

H. - È soltanto un caso che all'alba del pensiero scientifico, nel Rinascimento, si affermino precisi modi o addirittura sistemi di rappresentazione come il teatro della memoria?

G. - In effetti, quella che è chiamata la componente ermetica, come ne parla Yates, è molto interessante perché attraversa e si fonde in maniera sconcertante con l'alba della rivoluzione scientifica nel '500 e nel '600. Le figure di Leibniz e Newton cercano di fare i conti, in modo molto diverso, anche con questo passato magico, ermetico, teologico nel senso della presenza di dio. C'è il lavoro molto bello di Webster intitolato *Magia e scienza da Paracelso a Newton*. In Galilei c'è molto meno questo elemento cabalistico, perché aveva il problema di distinguersi dalle difese troppo filosofiche e appassionate del copernicanesimo. Invece il cartesianesimo è molto secco e più duro nel troncamento questo tipo di prospettiva. Secondo me ha ragione Mircea Eliade quando afferma che individui come Newton e Leibniz pensavano ancora a una grande sintesi tra il filone ermetico e sapienziale, e la scienza empirica. In effetti, ambedue misero in moto delle macchine concettuali che dovevano escorcizzare la nuova scienza cartesiana per lasciare più spazio a questi motivi che chiamerei teologici, spiritualistici, magici. I neo-illuministi, per esempio hanno completamente dimenticato il Newton che leggeva i testi ebraici, che faceva speculazioni sull'apocalisse, che riempiva scaffali di manoscritti sull'alchimia. Curiosamente questi manoscritti furono recuperati per un colpo di fortuna, ma anche di genio, da quel personaggio straordinario che fu l'economista Keynes. Questo lato oscuro di Newton fu poi studiato dagli storici delle idee, dagli studiosi del pensiero scientifico. □

APPUNTAMENTO EUROPEO A UDINE

LA RICERCA CERCA I SUOI NUOVI CONFINI

Come superare le barriere linguistiche e culturali: sovranazionalità o identità nazionale? - Quadri: «Non teatro di frontiera ma frontiera del teatro» - Vassiliev: «Pirandello è un autore russo e io faccio propaganda a Strehler» - Lassalle: «Non ha senso separare la tradizione dalla sperimentazione» - Klett: «Il teatro della Germania occidentale è fra i più ricchi del mondo e proprio il denaro è la causa della sua decadenza».

CARMELO PISTILLO

Con il titolo *La ricerca è una linea di confine*, il Centro servizi e spettacoli di Udine, unitamente all'Etì (con il patrocinio della Regione Friuli Venezia Giulia, la Provincia di Udine, la Comunità Alpe Adria, l'Azienda del Turismo locale, la Municipalità, l'Ente regionale teatrale), ha promosso il 31 marzo e l'1 aprile scorsi un interessante convegno sull'identità e i confini del teatro, sulla sua capacità di essere veicolo di comunicazione e di scambio culturale. Tenutosi all'Università di Udine e coordinato da Gianfranco Capitta, il convegno ha annoverato fra i suoi relatori operatori teatrali e registi dell'Europa occidentale e dei Paesi dell'Est, nonché direttori e responsabili di festival nazionali. In senso simbolico, l'occasione di Udine — città non estranea ai climi mitteleuropei — è stata una tempestiva risposta alla «casa comune europea» gorbacioviana, finalmente sottratta al pericolo di antichi burroni politici.

Il tema del «confine» è stato il motivo unificante di esperienze artistiche e generazionali disomogenee tra loro e la scintilla di un dibattito serrato e scandito proprio dalle differenze.

AMBURGO FESTIVAL

Come per comprendere in un solo discorso la vastità e la complessità del tema, Franco Quadri, invertendo i termini, ha parlato di frontiera del teatro. Nel suo intervento — un amaro atlante teatrale segnato dalle crisi di identità e di immagine vissute dagli esponenti più rappresentativi dell'avanguardia di quest'ultimo ventennio — si sono succeduti i nomi custoditi dalla sua memoria di viaggiatore instancabile. Ed ecco sfilare Barba, il Living Theatre, Vassiliev, Muller, Wilson, Ronconi ecc., quali esempi di mutamenti nel tempo dell'approccio fuori del sistema. Un sistema che chiede adattabilità e che, nel-

l'odierna Germania dell'Ovest, in cui si registra un crescente fenomeno di xenofobia, ricopre di denaro il teatro. Ed è proprio il denaro, secondo Renate Klette, la principale causa della decadenza del teatro tedesco che, nonostante l'imminenza del '92, si segnala proprio per l'insorgenza di confini e censure mentali.

Se il Festival di Amburgo, da lei diretto, ambisce a coagulare gli spettacoli stranieri in virtù di un'idea sovranazionale del teatro, Gordana Vnuk, giovane ma ambiziosa animatrice di quello non certamente fastoso di Zagabria, ha voluto rappresentare la tendenza ad accogliere fermenti della nuova drammaturgia non solo europea, e denunciare l'ignoranza della critica slava e la carenza delle strutture, quali simboli di confini interni alla stessa Jugoslavia, in cui vi sono otto stati e altrettante burocrazie che combattono l'una contro l'altra, pur nella solitudine della propria cultura e del proprio destino. Entro questo polimorfismo, una «nave senza nocchiero nella tempesta», si consuma il dramma jugoslavo che può confluire, come nel caso del regista serbo Ristic, nella poetica ed estetica teatrale. I confini, vissuti da Ristic come degli incubi, per Hengel, regista della Germania democratica, costituiscono la motivazione primaria per superarli in nome di una creatività alimentata dalle radici. Perduta l'identità, Hengel ha rintracciato proprio nel carattere claustrofobico del confine l'unità dell'uomo a cui appartengono «tutta la sporcizia e tutto lo splendore».

ARTE E ISTITUZIONI

Sul concetto di separatezza e di scissione sono intervenuti il belga Hugo De Greff e l'ungherese Gabor Szekel. De Greff, direttore del Kaaithheater di Bruxelles, ha analizzato l'inconciliabilità tra arte e istituzioni, affermando la falsità dell'idea di un'unica Europa do-

ve le capitali rimarranno differenziate, con le loro strutture incapaci di essere un reale luogo d'incontro di qualsiasi arte. Sullo stesso versante si è espresso il regista Szekel che non intravede alcuna possibile unità, perché le barriere linguistiche implicano problemi complessi e inevitabili contraddizioni e dissonanze: «quanto più un testo vuole farsi conoscere all'estero, tanto più nascono problemi di lingua». L'argomento è stato ripreso da Lassalle che, tra una fitta rete di citazioni di Blanchot, di Vitez e Benjamin, ha parlato di una sorta di vocazione a realizzare un'Europa del teatro e della memoria, della civiltà e del presente perpetuo, frenata dalla necessità di avere un'identità nazionale.

AREA DI FRONTIERA

Il teatro, per Lassalle, si afferma meglio nella precarietà, e il sogno del superamento dei confini s'interrompe laddove riemergono quei limiti che ci rendono riconoscibili. Se per Lassalle la sovranazionalità è di là da venire, per un uomo dell'Est come Anatolj Vassiliev — che da sempre si è occupato del teatro circoscritto in un'area di confine — essa si è risolta in un progetto interiore, legato all'intelligenza e al cuore.

Senza la pretesa di garantire delle risposte, il consesso di Udine ha quantomeno spalancato le porte sui limiti che il teatro cerca di superare per essere veramente messaggero nel mondo e per conquistare una libera esecuzione della propria opera. Poiché l'uomo «non fa indietreggiare lo spazio davanti a sé», come invece accade in un testo di Balzac, e resta «l'essere socchiuso» di Bachelard, si propone ancora irrisolta la questione più disagevole, e cioè che i confini non siano qualcosa di relativo e strumentale, ma che discendano più o meno direttamente dal piacere che prova l'uomo quando nuota sicuro fra due rive opposte. □

INCONTRI A MARGINE AL CONVEGNO UDINESE

TRE VISIONI DIVERSE DEL NUOVO TEATRO



Durante il convegno di Udine abbiamo intervistato Jacques Lassalle, direttore del Teatro nazionale di Strasburgo, il regista Anatolj Vassiliev e Renate Klett, critico e direttore del Theater Der Welt '89 di Amburgo. L'impressione ricevuta è quella di una garbata reticenza e diplomazia, dovute prevalentemente al fatto di essere ospiti dell'Italia. Allo stile accademico di Lassalle fa riscontro la propensione poetica di Vassiliev e l'attenzione della Klett verso le espressioni teatrali degli altri Paesi. Tre diverse visioni del teatro che compongono un unico mosaico nel quale è possibile riconoscere, tra realtà e pensiero, l'avventuroso e inquieto tragitto che si compie sulla scena.

JACQUES LASSALLE

HYSTRIO - Cosa significa per lei questo convegno?

LASSALLE - Un'occasione per discutere su un tema notevole. Ovunque si voglia fare teatro e in qualunque modo si voglia metterlo in opera, è sempre importante prendere in considerazione il problema delle frontiere naturali che esistono nell'ambito teatrale, ed anche vedere qual è il nostro bisogno di rinnovare la riflessione teatrale, in qualsiasi contesto essa si collochi. È importante riuscire ad affermare, a riconoscere le proprie frontiere per non creare illusioni, scambiarsi opinioni con i rappresentanti di realtà diverse per vedere come hanno risolto la questione delle frontiere.

H. - Nel suo intervento ha parlato di un'Europa del teatro indicando nell'identità e nello spazio i due maggiori ostacoli al superamento delle barriere. Può precisare meglio?

L. - Intendo dire che si può solamente giungere ad un proficuo scambio di conoscenze, di informazioni e di esperienze con gli esponenti teatrali degli altri Paesi se riconosciamo innanzitutto le nostre differenze. Se prima non si riconosce l'esistenza di queste frontiere e che apparteniamo a tutti a una storia, a una cultura e a una lingua diverse, il sogno economico di un prodotto artistico con una vocazione assolutamente universale è la peggiore delle cose che possa capitare al teatro. Per quanto riguarda lo spazio dico che laddove prima c'era il testo o il pretesto, che costituiva la matrice della rappresentazione, adesso quel ruolo è assunto dallo spazio: nulla tranne lo spazio può effettivamente venire prima della messa in scena di un'opera. È lo spazio che organizza il tempo e il ritmo, le varie relazioni e i rapporti tra le varie componenti del teatro. È lo spazio che crea in un certo senso l'ascolto. Soltanto guardando la scena io posso ascoltare e capire il testo. Intendo lo spazio da un punto

di vista tecnico, geografico, politico, culturale ed economico.

H. - La conseguenza del suo ragionamento è dunque come trasportare lo spazio, come trasferirlo senza alterarne la natura?

L. - Sì. Infatti quando si cerca di spostare uno spettacolo dal luogo dove è stato concepito in un altro luogo, si corre sempre il rischio di recare danno all'identità stessa dello spettacolo. Da questo punto di vista, lo spazio è lo stile della rappresentazione e quindi è anche spazio estetico, mentale, sensibile, fisico, storico.

H. - Esiste un confine tra teatro tradizionale e teatro di ricerca?

L. - La divisione tra teatro accademico e di conservatorio e teatro di ricerca non è valida. Sono invece uno strenuo sostenitore della semplicità essenziale, della rigosità con il senso dell'opera, con quello che si sa dell'opera e, soprattutto, nei confronti degli sforzi che si compiono per raggiungere la tradizione. Solo così si può giungere ad una vera trasformazione. L'importante è rinnovare il teatro senza volerlo e senza saperlo. Quando lavoro con i giovani attori, non ancora soggetti a pressioni particolari, mi trovo sul terreno dell'esperimento e dell'ipotesi. Cerco di giungere ad una sperimentazione responsabilizzata e questo sia per quanto riguarda la luce che i gesti. Se, per esempio, Strehler e Ronconi continuano a stupirmi per via di una tradizione attiva, viva e soprattutto cosciente, Carmelo Bene, viceversa, mi sembra ancora troppo accademico perché radicalizza le forme fino a diventare prigioniero. Non c'è nulla di più triste che essere un uomo di avanguardia per tutta la vita.

H. - Lei va più d'accordo con i critici, con il pubblico e con sé stesso?

L. - I rapporti più difficili sono con me stesso.

ANATOLJ VASSILIEV

HYSTRIO - Vuole darci un giudizio su quanto ascoltato ad Udine?

VASSILIEV - Devo confessare che gli interventi ascoltati si sono limitati a definire soltanto i confini sociali e dei sentimenti, senza centrare il tema forse più importante, vale a dire quello del confine della teoria del teatro.

H. - In Unione Sovietica, in Europa e nel mondo ormai si parla di perestrojka e delle possibili aperture che l'indirizzo gorbacioviano darà all'economia e alla politica internazionale. Rispetto al teatro cosa sta succedendo?

V. - È come se mi fermassi proprio al confine, sulla linea... Questo è il confine (Vassiliev traccia su un foglio una linea) ed io mio trovo proprio qui (indica la linea); quindi non sò, da un punto di vista umano, cosa accada dall'altra parte della linea e non sono neanche al corrente di quello che accade nella mia patria. Mi trovo su questa linea e posso cadere da un lato o dall'altro. Sono in bilico, e proprio perché mi trovo in questa zona intermedia, posso dire che in Unione Sovietica sono in atto cose importanti. Gorbaciov ha dato al teatro la possibilità di esprimere le proprie idee; ha dato un certo margine di libertà e di manovra, anche a livello di libertà creativa e politica. Tuttavia, trovandomi su questa linea, devo dire che Gorbaciov non è in grado di dare una libertà storica al teatro. Quello che ha perso il teatro l'ha perso per sempre. Ciò che ha perso la cultura l'ha perso per sempre. Il no-





stro compito quindi è quello di recuperare ciò che abbiamo perduto, di partire da zero, di cercare nuove forme.

H. - *Che tipo di rapporto c'è in Unione Sovietica con la memoria, la tradizione teatrale?*

V. - Un rapporto letterario.

H. - *Per lei è lo stesso?*

V. - Sì. Attraverso la letteratura possiamo capire il teatro prima di noi, possiamo indovinarlo. Ultimamente il teatro è rinato.

H. - *Qual è, per Vassiliev, il luogo dove ha sede il teatro?*

V. - Dobbiamo immaginare di trovarci in un parco dove soffia un vento molto forte e ci sono fasci di luce. Il teatro si trova dentro questi fasci di luce, né sopra né sotto. C'è un concetto di Stanislavskij, quello di atmosfera, che favorisce questo respiro, questa azione, questo mondo di rituali. Il teatro si trova dietro alle parole, all'attore, alla messa in scena, alla società. Se il teatro si trova in questo alone è universale. Un teatro d'atmosfera è un compito difficile che occupa tutta la vita.

H. - *In Unione Sovietica la ricerca teatrale è tutelata sufficientemente, oppure il suo ruolo è ancora subalterno a quello del teatro accademico?*

V. - La situazione è totalmente cambiata e il teatro, oggi, è in una fase di avanguardia. Vi sono molte ricerche teatrali, molti studi e quindi è completamente diverso da quello che era due anni fa, quando la vita dei laboratori e delle botteghe teatrali era nulla. Il teatro istituzionalizzato, oggi, beneficia di mezzi minori rispetto alla ricerca.

H. - *E la critica teatrale?*

V. - La metafora è quella di un divano vecchio e liso, dove le molle non funzionano più. C'è molta ignoranza, molta mancanza di cultura e un forte desiderio che questo possa cambiare, però finora non è stato possibile.

H. - *Com'è la qualità dell'editoria teatrale?*

V. - Il livello è così basso e mediocre che nessuno vuole leggere i libri stampati. E questo è strano, perché nel campo politico ed economico abbiamo una buona stampa.

H. - *E il pubblico sovietico?*

V. - In un certo senso il pubblico della provincia ama il teatro ma non lo frequenta, mentre il pubblico della capitale non ama il teatro ma ci va.

H. - *Perché ha messo in scena Sei personaggi in cerca d'autore e presto farà I giganti della montagna?*

V. - Negli anni Sessanta amavo molto Pirandello

e oggi sono legato alla sua visione teatrale. Pirandello ha la capacità di unire la verità della vita del teatro con la fantasia. È quindi un autore molto slavo. Quando ero in Sicilia mi sono reso conto di quanto questa regione assomigli all'Unione Sovietica. Considero Pirandello un autore incredibilmente russo ma autonomo rispetto a Gogol, Bulgakov e Dostoevskij.

H. - *Che cosa apprezza del teatro italiano?*

V. - Vorrei spezzare una lancia a favore di Strehler, perché so che oggi è oggetto di critiche e di ironia. È una persona anziana come me (*Vassiliev ha 46 anni, Strehler 68, ndr.*) e vorrei dire, rivolgendomi al popolo italiano, di evitare che accada quello che è successo da noi, dove sono stati messi da parte coloro che hanno fatto il teatro. È vero, sto facendo della propaganda, ma io amo molto Strehler. Mi dispiace soltanto di conoscere meno il resto del teatro.

H. - *Eppure qualcuno dice che Strehler condiziona il governo teatrale da quarant'anni, un primato addirittura superiore a quello della Democrazia cristiana, il nostro maggiore partito. Lei cosa ne pensa?*

V. - Se il teatro è ancora in mano a questa generazione, vuol dire che il teatro non ha poi questa grande popolarità, vuol dire che i giovani non hanno i loro spazi. Io so benissimo che nel mio Paese bisogna un po' spingere, avere delle conoscenze per introdursi nel mondo teatrale. Allora, che i giovani spingano, che cerchino di intrufolarsi. Forse mancano di idee...

H. - *...le idee dell'intrufolamento?*

V. - Qui la vita è talmente bella, c'è un sole stupendo, perché ricorrere a queste cose?

RENATE KLETT

HYSTRIO - *Quali sono i criteri che hanno determinato la scelta delle compagnie ospitate al Festival di Amburgo?*

KLETT - Abbiamo scelto gruppi che non si conoscono in Germania. L'ultima volta siamo stati noi a scoprire Vassiliev. Noi siamo abituati a vedere il teatro europeo ma non quello, per esempio, cileno, messicano, cinese. Proprio per questo, nell'edizione '89 sono presenti realtà teatrali di tutti i cinque continenti.

H. - *Ma il Festival di Amburgo non tiene conto della tradizione, del retroterra teatrale e culturale?*

K. - È vero, cerchiamo soprattutto le esperienze nuove, ma queste non si possono realizzare senza tradizione. Non proponiamo solo la sperimentazione. Quest'anno c'è Bergman, Zadek. Nella scorsa edizione c'era Brook. Non si possono presentare 35 compagnie nuove.

H. - *La sua opinione sul tema di questo convegno.*

K. - Penso che ci sia più o meno consapevolmente anche un confine in noi e che le soluzioni non si trovino così facilmente.

H. - *In Italia, la ricerca, il laboratorio sono settariati e vige una sorta di censura, di sordità cronica. Nella Germania dell'Ovest è diverso?*

K. - In Germania, quando c'è un nuovo gruppo che comincia a lavorare e a produrre spettacoli interessanti, si fa sempre avanti un grande teatro che lo invita a lavorare nelle sue strutture, ma i risultati sono spesso deludenti. Insomma, la ricerca viene fatta all'interno dello stesso teatro stabile e le compagnie che fanno ricerca all'esterno non si pongono in maniera veramente alternativa. Questo è uno dei motivi per cui amo il vostro teatro di ricerca.

H. - *E del teatro tedesco cosa preferisce?*

K. - Alcuni attori e registi, alcuni scenografi. Ciò che mi piace è poi il fatto che il nostro teatro sia sensibile alle esperienze degli altri Paesi. Per esempio, Dario Fo è rappresentatissimo. Il guaio del nostro teatro dipende dai soldi, infatti i nostri teatri sono i più ricchi del mondo. Le soluzioni si trovano con i soldi e non con la fantasia. Ciò che mi piace della vostra realtà teatrale è l'originalità di certi gruppi come quelli di Barberio Corsetti o dei fratelli Lievi: una visione teatrale diversa da quella degli stabili. Ho vissuto per due anni a Roma e mi ricordo alcune serate al Teatro Argentina...

H. - *Il critico deve essere oggettivo o soggettivo?*

K. - L'oggettività non esiste, non ho alcun mezzo per controllarla. Preferisco avere un'opinione soggettiva. (Interviste a cura di Carmelo Pistillo)

A pag. 14, dall'alto in basso, al tavolo del convegno: Liubiša Ristic del Teatro Nazionale di Subotica, Renato Quaglia del Centro Servizi e Spettacoli di Udine, Giovanna Marinelli dell'Eta e Gianfranco Capitta, curatore del convegno. Nella foto in basso Jacques Lassalle. In questa pagina Anatolj Vassiliev.

È NATA L'APA, TRINCEA AVANZATA DEI GIOVANI ARTISTI

RISCHIO E PASSIONE PER SENTIRSI VIVI

Sul modello francese, è sorta a Parma un'associazione di attori, registi ed autori delle nuove leve decisi a rivendicare coi fatti «il diritto al sogno, all'inquietudine e alla ricerca» - Non un «ufficio di collocamento», ma una struttura produttiva di professionisti della scena già affermati che intendono opporre un teatro d'arte alle leggi di mercato.

ELISABETTA POZZI

HYSTRIO - Quali sono, per cominciare, i rapporti dell'Apa con la gemella francese?

POZZI - Il nostro gruppo è nato come filiazione dell'associazione d'Oltralpe. Attraverso i contatti con il gruppo francese ci siamo resi conto che non si trattava di una specie di «ufficio di collocamento» per giovani attori, bensì di un certo numero di professionisti già abbastanza affermati per potersi muovere con una certa autonomia nel panorama teatrale. Tra gli aderenti figuravano infatti Maurice Bénichou e Caroline Chaniolleau. Circa un anno e mezzo fa questi attori sono venuti fuori con un loro primo «gesto teatrale», come amano chiamarlo, cioè con uno spettacolo in cui mettevano in scena conversazioni di artisti, tratte da diversi testi. Ad esempio, una conversazione di Thomas Bernhard con la zia, ripresa cinematograficamente. L'operazione era interessante anche perché gli attori, anche a gruppi di due o tre, venivano impiegati in ambiti specifici da loro scelti, all'interno di un unico spettacolo.

H. - Le scelte produttive a Parigi e domani da voi sono concordate in qualche modo, attraverso un consenso di gruppo?

P. - Non esiste un direttore artistico, se non si ricadrebbe nella prassi normale, ma si stabiliscono orientamenti comuni negli incontri collettivi.

H. - Se l'associazione non è sorta per risolvere problemi di occupazione, da cosa è nata?

P. - È nata dall'esigenza di artisti, attori, registi, ma anche musicisti, stanchi di operare in un sistema in cui domina la sola legge del mercato, con l'imposizione di tempi produttivi incompatibili con la ricerca, dei soliti luoghi teatrali, addirittura degli stessi moduli recitativi. Ecco, noi siamo un gruppo, con età dai 25 ai 38 anni — a cui si sono aggiunti teatranti come Massimo Castri o Egisto Marcucci — che vorrebbe fare spettacoli senza dover necessariamente sottostare a queste regole. Ognuno di noi proviene da esperienze tea-



Nell'ambito del Teatro Festival Parma '89 è stata annunciata la nascita dell'Apa Italia (Artisti Produttori Associati). Questo gruppo comprendente attori, registi e autori, ha il suo esatto corrispettivo in Francia; chi vi si associa intende «divenire produttore di sé stesso e garante del dovere e diritto di ogni artista al sogno, all'inquietudine, allo studio, alla ricerca e alla realizzazione di progetti». All'Apa Italia hanno aderito fra gli altri Daniele Abbado, Enrico Bagnoli, Marcello Bartoli, Flavio Bonacci, Anna Bonaiuto, Giovanna Bozzolo, Mauro Malinverno, Egisto Marcucci, Michela Martini, Francesco Migliaccio, Piero Milesi, Moni Ovadia, Renata Palmiello, Elisabetta Pozzi, Cristina Pezzoli, Mario Spallino. In questa intervista a *Hystrio* Elisabetta Pozzi definisce, con entusiasmo, natura e scopi della neonata associazione. □

trali diverse, crede in estetiche teatrali diverse, ma trova un dato aggregante proprio nella volontà di porsi contro l'attuale sistema teatrale.

ROUTINE E ARDORE

H. - Vediamo allora di precisare meglio il vostro disagio nei confronti del sistema teatrale.

P. - Per fare un esempio, in una struttura pubblica, quando si è impegnati a fondo nella preparazione di uno spettacolo o nel seguire un seminario importante — com'è stato per me quello con Otmär Kreica — prima e poi arriva il momento in cui si avverte il formarsi di una situazione «impiegatizia», di un clima che smorza l'entusiasmo per l'impresa artistica. S'affaccia una mentalità da «minimo sindacale», si parla del numero di prove da fare, si creano insomma situazioni tali da tarpare le ali all'impegno. Più di una volta, in chi lavorava con me, ho avvertito la mancanza di quell'intima necessità, che dovrebbe spingerti a dare il meglio di te stesso. Il nostro gruppo vorrebbe appunto conciliare la necessità delle scelte personali con la necessità di un testo attorno a cui lavorare, senza la trappola istituzionale che, finanziando l'evento teatrale, obbliga alla fin fine a mettere in scena anche spettacoli inutili.

H. - Ma queste scelte dell'attore, che esigete come appropriazione culturale per realizzarvi compiutamente, non rischiano di privilegiare certi ruoli rispetto ad altri? Non avremo tanti Amleto, tante Ofelie?

P. - Semmai sarà il contrario. Personalmente, quest'anno ho avuto offerte da protagonista: la *Lulu* di Wedekind, *Antigone*. Ma io mi ribello proprio all'idea di poter interpretare, in una stagione, solo parti da protagonista e non di accettare, ad esempio, l'esperienza del *Balcone*, che sarà allestito da Walter Le Moli a Parigi, in collaborazione col gruppo francese. Ecco, forse, l'Apa potrà offrirmi soltanto l'occasione di fare un monologo, ma sarà un monologo che mi convince. In quest'ambito noi speriamo di attuare progetti impossibili in altri contesti, delle avventure a rischio insomma. Da un po' di tempo io sto lavorando ad un progetto drammaturgico su *La donna mancina* di Peter Handke, ma so che in una struttura pubblica sarebbe impensabile propormi come regista. Nella nostra associazione, invece, un progetto del genere potrebbe servire anche soltanto per chiarire le nostre posizioni, senza il vincolo della messa in scena e delle piazze già stabilite. Una logica tremenda, quest'ultima, che obbliga spesso a portare in giro spettacoli sbagliati, che non dovrebbero mai andare in scena.

PROGETTO AVIGNONE

H. - Il vostro gruppo funzionerà dunque come un laboratorio sperimentale?

P. - Vorremmo realizzare forme di interscambio con altre espressioni artistiche, come danza o musica, attraverso *stages* anche all'estero. È un altro modo per restare vivi. Il nostro primo progetto riguarda dei monologhi di Gianni Ritsos. Ognuno di noi si porta dietro il suo monologo durante i suoi impegni di lavoro, lo studia, lo prova con gli altri magari in un garage. È l'entusiasmo che ho visto nei ragazzi del Teatro Studio Celovek, che hanno portato in Italia *Cinzano*. Per tornare al lavoro su Ritsos, io al mio monologo vedrei associato il suono di un violoncello; il

monologo di Elena mi sembra possa svolgersi in parallelo con questo strumento.

H. - Quali sono state le reazioni di fronte alla vostra iniziativa? Di solidarietà, di disinteresse, di cinismo?

P. - Certamente di cinismo. Chi si associa all'entusiasmo suscita diffidenza. Già nella nostra prima conferenza stampa non è mancato chi ha voluto criticare la «vaghezza» del progetto.

H. - Avete uno statuto, un regolamento?

P. - No, come non l'ha neanche il gruppo francese. L'unico punto fermo è l'appoggio del Teatro Due di Parma, che ci ha messo a disposizione le sue strutture, i materiali che ci possono servire. Questo non vuol dire che ci metteranno in scena gli spettacoli, ma avere un teatro, un recapito è già un vantaggio. Per ora non abbiamo una struttura organizzativa precisa, una segreteria. Per il momento ognuno si fa carico del problema di viaggiare, vedere luoghi, prendere contatti. Un'altra cosa che vorrei dire è che per noi la scadenza del 1992 è realmente significativa, in

CRONACHE

ROMA - Per il ciclo La parola e la maschera, *RadioTre* ha mandato in onda, da sabato 15 aprile, cinque commedie inedite della glasnost: Sotto lo stesso tetto, di Ljudmila Razumovskaja, Soli contro tutti di Alexander Gnelman, Gianna di Alexander Galin, Cinzano di Ljudmila Petrushevskaja e Weconia attrice nel ruolo di moglie di Dostoevskij di Edvard Radzinskij.

ROMA - Ermanno Olmi in ottobre torna al teatro con Piccola Città di Thornton Wilder, al rinato Delle Arti, dove la pièce debuttò 50 anni fa. Sarà la prima produzione della direzione artistica di Kezich, Missiroli e Tolomei, che hanno tra i progetti l'allestimento de Il Vittoriale degli italiani di Tullio Kezich, già nei programmi di Missiroli allo Stabile di Torino.

ROMA - La compagnia La Fabbrica dell'attore, diretta da Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann, ha rivelato il vecchio cinema Il Vascello, trasformandolo in spazio teatrale, azienda culturale e servizio culturale. Già in fase di ristrutturazione, secondo un progetto di Costantino Dardi, la sala ha già ospitato Qui non ci torno più di Kantor e La guerra di Carlo Goldoni, prima parte del progetto Guerra e Pace (la seconda tappa sarà La pace di Aristofane) che vede impegnati Nanni e la Kusermann. Il Vascello resterà aperto dalle nove della mattina a mezzanotte, ospitando storia del cinema per le scuole, cinema per gli anziani del quartiere Monteverde Vecchio, dove è situata la struttura; e poi spettacoli teatrali, musicali e mostre d'arte.

FIRENZE - L'aurea chiave del Teatro La Pergola è stata assegnata in marzo ad Anna Proclemer, negli stessi giorni in cui compiva i suoi 47 anni di teatro. L'esclusivo riconoscimento arriva all'attrice da un teatro in cui ha recitato per 350 sere, debuttando giovanissima, nel '42 con La Cenerentola, della compagnia di Adani-Scelzo.

TAORMINA - Dopo Ariane Mnouchkine, è stato Peter Brook a ricevere la seconda edizione del premio Europa per il teatro, da Taormina Arte con il patrocinio della Comunità europea. Un parallelo convegno di tre giorni ha permesso di ripercorrere l'avventura registica di Peter Brook, una trentina di produzioni sempre lungamente meditate. A 64 anni questo maestro della regia ha affrontato quasi tutti i generi teatrali, spesso con esiti memorabili, da Shakespeare a Cechov, da Marat-Sade al musical, Irma la dolce. Dal '68 è quasi definitivamente a Parigi: nel teatro diroccato de Le

quanto sentiamo l'esigenza di confrontarci con la realtà europea, che spesso offre risultati eccezionali, come lo *Zio Vania* presentato al Festival di Parma dal lituano Nekrosius. È importante, appena si può, girare e cogliere qua e là degli stimoli, che possono rivelarsi fecondi anche alla lunga. Ricordo di avere partecipato ad un laboratorio con Peter Brook dodici anni fa, all'inizio della mia attività. Bene, mi ci son voluti dodici anni, durante i quali ho fatto anche altro, ho lavorato come aiuto regista nel cinema, ho ripreso i miei studi di biologia, per capire che era proprio quello sperimentato allora il tipo di teatro che volevo fare. Adesso c'è un'ipotesi di lavoro, da presentare ad Avignone per l'anno prossimo: sentiamo insomma il bisogno di aprirci ad un necessario scambio di esperienze, che sostituisca ed integri l'insegnamento tradizionale. Tutto questo senza necessariamente «fuggire» all'estero, senza rinchiusersi nella torre d'avorio della sperimentazione a oltranza. (Intervista a cura di Antonella Esposito) □

Bouffes du Nord nascono, tra gli altri le diverse edizioni della *Tragedie de Carmen* e l'ultimo Mahabharata, nove ore di spettacolo da un poema indiano, che ora diventeranno cinque per il cinema. Il suo «teatro mondiale», che abolisce i confini tra le culture e ricerca le radici comuni dell'umanità, ritrova la Francia della Rivoluzione nel Sudafrica di oggi. Invece di rivolgersi al passato, Brook allestirà dunque una stagione di teatro nero alle Bouffes du Nord, dove dirigerà il testo *Woza Albert*. In preparazione un *Otello* a Parigi, forse il suo addio definitivo alla Gran Bretagna.

PISA - Alice per Marisa Fabbri è andato in scena alla Certosa di Calci, in giugno, prodotto da Sipario Stregato. Ispirata all'Alice di Carroll, l'elaborazione drammaturgica si rifà al rito di iniziazione adolescenziale all'età adulta, sfruttando, per la memoria, la prova, la trasformazione di Alice, lo spazio labirintico dei sotterranei della Certosa, in genere chiusi al pubblico.

EXIT

LONDRA - Si è spento a 87 anni Maurice Evans, tra i maggiori interpreti shakespeariani del Novecento e noto anche per le sue maratone teatrali, fra le quali memorabile resta quella di Broadway, dove recitò per 1.027 repliche consecutive. È stato anche attore cinematografico in *Rosemary's baby* e nel *Pianeta delle scimmie*.

NEW YORK - Bill Gunn, drammaturgo e attore di colore, è morto a 59 anni, poco prima che andasse in scena la sua *Città proibita*. Tra i suoi lavori più noti Marcus in the high grass, Johnnas e per la tv Canja and Hess e The Alberta Hunter story.

PARIGI - È morta Madeleine Ozeray, attrice che fu compagna d'arte e di vita di Louis Jouvet, con il quale divenne apprezzata interprete del teatro di Jean Giraudoux.

PARIGI - Scomparso a soli 35 anni Marc Delsaert, attore di talento che aveva recitato con Vitez (il ciclo Molière, Faust, Britannicus) e con Strehler nell'illusione comique di Corneille.

ROMA - È morto improvvisamente Maurizio Merli. Attore cinematografico e televisivo, giunse alla popolarità interpretando Garibaldi nello sceneggiato tv di Franco Rossi. Per la prosa si ricorda la sua partecipazione all'Orlando furioso di Ronconi e a varie produzioni dello Stabile di Bolzano.

IL BICENTENAIRE IN UN FESTIVAL «SENZA COCCARDE»

UMORI GIACOBINI SULLA ROCCA DI SAN MARINO

«*La Rivoluzione pensante*» era il titolo della rassegna ideata da Bartolucci come un percorso «a labirinto», fuori dagli schemi ideologici correnti - *Un grande teatro delle ombre — Rousseau e Saint-Just, Marat e Sade, Robespierre e Danton — evocato da attori, storici e filosofi.*

ANTONELLA ESPOSITO



Ouvrez vite, et respirez. Non è un nuovo ritrovato balsamico, ma le istruzioni di una curiosa scatoletta di «vuoto rivoluzionario» che Giuseppe Bartolucci ha mostrato al pubblico divertito, inaugurando il Festival di San Marino. Una due giorni di dibattiti, film e performance teatrali, dedicati al Bicentenario della Rivoluzione francese, ma senza alcuna intenzione di «celebrarlo». Il titolo, *La Rivoluzione pensante*, suggeriva un progetto di riflessione, che in realtà ha voluto mettere in corto circuito analisi storica e filosofica con la scena teatrale, alla ricerca di quell'anima giacobina della Rivoluzione così spesso camuffata nelle coccarde, metaforiche o no, dei festeggiamenti. Il luogo, San Marino, con il suo appellativo di *Terra della libertà*, è uno scenario che sembra favorire le discussioni sciolte da compromessi, arroccato com'è su quel monte Titano che inaspettatamente domina la piana romagnola.

Organizzata da Giorgio Veronesi, la manifestazione è la seconda *tranche* di un Festival dei Popoli dedicato alla Francia: l'88 aveva visto l'attenzione puntarsi sul Millennio, con la partecipazione, fra gli altri, dello storico Jacques Le Goff. Un progetto ampio, quindi, e ambizioso, come ha ribadito l'on. Fausta Morganti, deputato alla Pubblica istru-

zione e Cultura: fare di San Marino un naturale polo di attrazione internazionale su temi culturali di alto livello, un appuntamento importante tra i festival di primavera.

LA SCALATA AL CIELO

A parte le intenzioni, però, il festival non è riuscito a richiamare pubblico, se non le scolaresche di liceo per la proiezione del film *Danton*. Le principali testate nazionali erano invece presenti ai due eventi teatrali sulla Rivoluzione, il *Marat-Corday* di Carlo Quartucci con Carla Tatò, e una performance de *I magazzini* su Robespierre e Saint-Just, con Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Giancarlo Cardini e Paolo Liberati. «Le cose, anche senza grande pubblico — ha detto a *Hystrio* il direttore artistico, Giuseppe Bartolucci — è importante farle, se si ha la convinzione della loro validità». Ed è proprio lui ad introdurre la strategia del suo progetto, che definisce «un labirinto fatto di piccole sorprese e di particolari incidenti da inseguire con la mente e per ironia e il più lucidamente possibile (con un po' di emozione)». In un Bicentenario usurato dai riti politici come «scambio ideologico e non come uso di valori», queste lezioni giacobine non possono che

svolgersi in un vuoto d'aria rivoluzionario (da qui la scatoletta), in una sorta di sospensione del giudizio storico, «nell'intento di lasciarsi invadere dalle parole (morte, felicità, virtù, immortalità) e di lasciare agire i personaggi (sotto le bandiere delle fatali *Liberté, égalité, fraternité*) ora per sublimi oratorie, *La scalata al cielo* di Robespierre; ora per detti «sterminatori» dell'angelo repubblicano Saint-Just; ora per «immortalità» giustamente popolare (Marat)».

In un dispositivo a incastro, relatori e artisti sono messi tutti sullo stesso piano, pur rispettando di ognuno l'autonomia critica, al fine di provocare un accostarsi alla Rivoluzione per affinità e sensibilità e, soprattutto, quel *riso* inteso sia come «effetto indifeso» che come «improbabilità interpretativa».

UTOPIA E FESTA

Il pioniere di quest'avventura, in cui «i riferimenti alla realtà sono puramente casuali, per non essere imputati di danni storici», era lo storico Jean Starobinski, dell'Università di Ginevra. La sua relazione ha esplorato tutte le zone di influenza di Rousseau nella Dichiarazione dei diritti dell'uomo, come si manifestavano anche nei cortei celebrativi, in cui,



accanto alle Tavole dei diritti, sfilava il *Contratto sociale* avvolto in un nastro tricolore, precedendo la Convenzione. È stato abbastanza naturale, per Sisto Dalla Palma, riallacciarsi a questi esempi per introdurre la sua analisi sulla festa rivoluzionaria.

«Offrite gli spettatori come spettacolo», consigliava Rousseau a D'Alembert: la festa rivoluzionaria esige l'eccesso di presenza, come precondizione ad un testo ancora da inventare, mediazione tra i simboli della festa ciclica agraria e la nuova autorappresentazione, il bisogno di nuovi ruoli, di nuove maschere. Se la festa rivoluzionaria è «il luogo di un'utopia, di qualcosa che appartiene ancora alla ragione e non ancora alle emozioni», dal '90 al '94 l'orizzonte di quest'utopia si sposta, a seconda del testo storico-politico che si deve metabolizzare.

Ancora una volta l'emozione di assistere al *Flauto magico* di Bergman, commentato da Starobinski, il quale vi legge, oltre al percorso di iniziazione di Tamino e Pamina verso la *felicità* e l'*amore*, anche una linea di significato legata al *potere*. Poi la performance di *La zattera di Babele*, diretta da Quartucci: Carla Tatò è Marat e la sua assassina, Charlotte Corday. Avvolta in bianchi teli, come il Marat del quadro di David, l'attrice fa rie-

mergere dalla memoria frammenti di discorsi, fino a quello apologetico sul pugnale. A questo punto, quel Marat dal corpo di donna si rivela essere la ragazza di Caen venuta ad uccidere il rivoluzionario, ma in fondo ad uccidere se stessa. La Tatò piega la sua voce in arditi virtuosismi, nel rintracciare «l'idea di Marat», fronteggiata da Luigi Cinque, che con le sue musiche rievoca i rumori della Rivoluzione.

IL TEATRO DI SADE

La seconda giornata è caratterizzata dall'impatto filosofico delle relazioni di Cesare Milanese, che ha affrontato il problema di pensare la Rivoluzione attraverso e oltre Hegel, e di Mario Perniola, impegnato a rilevare la dimensione del *riso* nell'evento rivoluzionario. Hegel, in effetti, aveva già intuito l'aspetto teatrale dei rivoluzionari francesi che, convinti di essere i portatori del positivo, degli ideali, della virtù, in realtà erano i portatori del negativo, dello spirito estraniato, della morte. D'altra parte Bataille, isolando il *riso maggiore* come la più alta esperienza umana, attribuisce a questa categoria l'opera di Sade, «che costituisce insieme una ripetizio-

ne e un rispecchiamento distorto del fenomeno rivoluzionario»: la sua pornografia «rovescia l'orrore della morte in piacere e in riso», in contrasto con il terrore politico di Robespierre, che «dispensa una morte nudamente effettuale».

Il teatro di Sade troverà un'approfondita analisi nelle parole di Carlo Pasi, che ha pure scritto una *pièce* sul tema. Il marchese visse una frenetica alternanza di dentro e fuori dalle prigioni di Stato (sia monarchiche che repubblicane), cambiando in tal modo il suo ruolo da attore a spettatore e viceversa. Il suo spazio rivoluzionario, riconoscibile nella scenografia del teatrino che si fece costruire nel castello di Lacoste, si divide tra la *piazza pubblica* e la *prigione*, in un conflitto mai risolto. Infine, un accostamento inquietante nella lettura, da parte di un allievo dell'Accademia Silvio D'Amico, dello scritto di Alberto Boatto *Della ghiigliottina considerata come macchina celibe*. Il testo mette a confronto i congegni immaginari delle macchine celibi che popolano come incubi alcune zone dell'arte contemporanea, con il congegno realissimo e funzionante della ghiigliottina. Scavando, per aforismi e suggestioni, emerge il sospetto che quest'ultima sia proprio il modello a cui si sono ispirate tutte le macchine celibi.

Ultimo tassello di questo festival-puzzle che si scompone, appena tenta di ricomporsi, è la performance dei Magazzini, una lettura di brucianti discorsi di Robespierre e Saint-Just, affiancati da un elegiaco racconto del Dossi. Paolo Liberati fa la sua apparizione, con un urlo prolungato, nelle vesti di Marat: sulla schiena sono dipinte le lettere S-Corday. L'astuzia della rivoluzione non ha limiti. □



Le illustrazioni sono tratte da «Cronaca della Rivoluzione francese» di A. Castelot, Milano, Mursia, 1988: a pag. 18 da sinistra a destra, la folla invade il palazzo delle Tuileries e i massacri dei sanculotti nel 1792. In questa pagina da sinistra a destra e dall'alto in basso: Saint-Just, Robespierre e Danton; scena dell'insurrezione del 1795.

L' ATENEIO MILANESE PER IL BICENTENARIO

LA GHIGLIOTTINA COME STAR DEL TEATRO DELLA RIVOLUZIONE

Lo spettacolo delle esecuzioni di piazza e le feste della libertà dopo i fasti sterili del teatro di corte - Un convegno sulle utopie di Vito Pandolfi.

SARA MAMONE

Nella messe primaverile di convegni abitualmente in luoghi ameni e con bilanci integrati dai locali enti per il turismo, se ne possono forse segnalare due, in luoghi non particolarmente salutariferi (Milano e San Miniato al Tedesco) ma non privi di una loro curiosa originalità: il primo non tanto per il soggetto, la cui tempestività avrebbe forse potuto indurre qualche fastidio, *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, quanto per il metodo di ricerca che ha esibito, a conferma che gli studi di storia dello spettacolo sono veramente ormai pienamente padroni delle metodologie della ricerca storica generale, il secondo, di soggetto certo assai più circoscritto, *Vito Pandolfi, i percorsi del teatro popolare* dedicato ad un personaggio sicuramente irregolare (il che trattandosi di uomo di teatro non sarebbe altro che corrispondente all'usuale retorica dell'emarginazione artistica) e a modo suo un po' *demodé* ma sicuramente decisivo per la storia della disciplina accademica, anche se a suo tempo abbondantemente sbeffeggiato dai mandarini delle discipline maggiori. Procedendo con ordine e senza voler portare a misura comune due grandezze incommensurabili cominceremo dal primo, anche in ordine cronologico, svoltosi a Milano dal 4 al 6 maggio, promosso dall'Università degli studi di Milano con alla testa Paolo Bosisio, in collaborazione con l'Isu, il Centre culturel français e con il patrocinio del ministero del Turismo e dello Spettacolo, mentre quello della Pubblica Istruzione autorizzava i docenti a partecipare al convegno «con l'esonero dall'insegnamento per la durata dei lavori». Come dire che in fondo, visto che c'era la rivoluzione francese di mezzo, anche un convegno sullo spettacolo poteva essere utile per le menti in formazione.

STORIA E SCENA

Effettivamente, anche per gli storici dello spettacolo la rivoluzione francese è una pacchia perché tanta parte ebbe in essa la riflessione sul teatro, sul suo valore pedagogico, sulla sua funzione di ripristino di un cuore che si voleva negare ma si scopriva non completamente concubabile. Insomma, si trattò di un momento nel quale l'accelerazione impressa al movimento della storia investì violentemente il teatro, tanto da assegnargli una funzione che non aveva più avuto da secoli, addirittura quella fondamentale di ogni rivoluzione, la costruzione del nuovo cittadino (come ha dimostrato Roberto Tessari rilevando che nell'operazione drammaturgica di Andrea Chenier il teatro prende il sopravvento sulla *philosophie*, avendo il compito, con doppia azione sistematica e moderata di «former insensiblement les hommes nouveaux»). Ed è proprio con la rivoluzione che si conclude la prima fase «di lunga durata» del teatro moderno, ma non solo del teatro, anzi più in generale della sa-



cralità rappresentativa e sostitutiva; il teatro di corte (come rilevato dalla prolusione di Siro Ferrone) si fondava comunque sulla convenzione della doppia natura, divina ed umana dei sovrani (la sacralità del doppio corpo del re) e sulla loro identificazione mitica; la cancellazione del sacro ricondurrà il teatro alle radici popolari (o didatticamente auspicata per tali), alla festa collettiva, analizzata da Enea Balmas nei suoi episodi più rilevanti (della Federazione, dell'Essere supremo, della Riunione, della Dea Ragione, del trasporto delle ceneri di Voltaire al Pantheon), e da Paolo Puppa nelle sue manifestazioni minori, in particolare in quelle di provincia, forse più significative, anch'esse all'insegna della malinconia e destinate a disciplinare il desiderio, a «rendre convenable la passion» secondo il dettame di Rousseau. Il rapporto tra festa e città era al centro del contributo di Renato Tommasino, con le utopie di Ledoux e Boullé, lo spaesamento del soggetto, l'analisi dello sguardo. Sguardo che si sforza di definire una nuova rappresentatività e sacralità anche iconografica (e Silvana Sinisi, esaminando la teatralità della pittura davidiana ha individuato nel compito morale e nella scelta del momento pregnante i cardini del rapporto tra tragedia e pittura storica, mentre Beatrice Buscaroli Fabbri ha condotto l'analisi su alcuni testi celebri, oltre che di David, di Hubert Robert). Viene meno il distacco tra spettatore ed evento

(Laura Boella), lo spettatore è chiamato a completare l'azione, dando luce con la propria soggettività ad un avvenimento opaco e perciò anche la tragedia, scritta nel rispetto delle vecchie norme aristoteliche deve subire una radicale mutazione, per adeguarsi ai dettami rivoluzionari. Ma ridimensionando la novità «rivoluzionaria» del teatro di Chenier alla luce della tradizione (e anche Mariangela Mazzocchi Doglio e Bianco hanno portato prove a questa tesi francese) e confutando il progetto di messinscena capace di rendere rivoluzionario il testo tragico, Paola Luciani ha dimostrato l'impossibilità di un teatro tragico che assumesse i contenuti della Rivoluzione; la dimensione spettacolare della rivoluzione esautora la tragedia e l'autonomia della sfera politica si appropria dei suoi temi. La rivoluzione è «tragedia» nei fatti.

L'ERESIA DEL LIVING

È quanto la tragicità dei fatti trovasse una diversa espressione rituale e spettacolare hanno ben esplicitato Achille Mango e Daniel Arrasse esaminando la messinscena della morte e il suo simbolo: la ghigliottina, esempio estremo di teatro verità, nel quale la ritualità sacrificale (vecchia quanto l'uomo, passata attraverso infinite are sacrificali e patiboli) rispetta un suo codice ben preciso e formalizzato (percorso, patibolo, morte) e il ruolo del condannato diviene comunque una «parte» da recitarsi bene o male. Ma alla fine la morte è verità. Prima fase di un articolato progetto che prevede anche una mostra autunnale dedicata a Pandolfi e al suo scenografo Toti Scialoja e una riscrittura, da parte di Ugo Chiti, di quattro novelle di Boccaccio (*Decameron variazioni*) si è svolto a San Miniato il convegno su Vito Pandolfi (Forte dei Marmi 1917-Roma 1974), eclettico, forse troppo eclettico, personaggio rifiutato con coscienziosa coerenza dall'ufficialità culturale italiana ed ora in procinto di recupero (come spesso avviene, segnalava Meldolesi, nel suo contributo sul personaggio) ma non per iniziativa ufficiale. Sono infatti il comune di San Miniato e di Certaldo e il Centro internazionale di drammaturgia di Fiesole a proporre una riflessione sul personaggio. Non certo per gridare al miracolo della scoperta di un grande (che grande Pandolfi non fu, quasi per scelta programmatica, come le testimonianze dirette dei molti che lo conobbero sembrano concordemente suggerire); ma certo per porre in luce, insieme alla sua opera, un momento cruciale della cultura italiana, quello dal Dopoguerra agli anni Sessanta, in cui molte cose furono fatte e molte forse come non avrebbero dovuto. Pandolfi non avrebbe potuto fare molto più di quello che fece con quella sua intelligenza sempre illuminata da intuizioni ma quasi mai sistematica nel condurle ad un esito; faceva troppo, era regista avversato (o ignorato) dai «gran-

di» del tempo, era teorico di un teatro popolare che non corrispondeva nella sua libertà disorganica, al preciso progetto culturale che si identificava allora nei teatri Stabili (ma poi accettò di dirigerne uno, il più compromesso, il più elefantico, quello di Roma, affidatogli quando ormai era, come ha rilevato Bruno Schacherl «troppo tardi»); era drammaturgo (come ha illustrato Ettore Capriolo), ma di una drammaturgia che non trovava poi sufficiente supporto tecnico nei suoi esecutori; era critico, un critico chino con rispetto sull'interprete, cioè sull'attore, in anni in cui il dominio nascente del regista tendeva ad imporre la cancellazione dei meriti delle altre componenti dello spettacolo. Fu lui a mettere in luce i grandi meriti del teatro ottocentesco e fu soprattutto lui, in questo promotore di un interesse che sarebbe diventato ospitale nella cultura successiva, a promuovere la conoscenza e lo studio della Commedia dell'Arte, con la pubblicazione (certo filologicamente discutibile, ma capitale sul piano della conoscenza dei testi e degli scenari) dei monumentali sei volumi de *La Commedia dell'Arte, storie e testi* e fu lui per primo, a ricoprire, in una accademia italiana dove l'incarico datogli suonò eresia, il primo incarico di docente di Storia dello Spettacolo (a Genova). E insieme all'utopia di una storia dello spettacolo che non si identificasse più con la limitatezza del testo teatrale, ad un'altra delle utopie di Pandolfi il tempo sta stando concretezza: a quell'eresia teatrale che tra gli anni Sessanta e Settanta troverà nel *Living* la sua bandiera, ma che già la sensibilità di Pandolfi, con il suo fastidio critico per il teatro ufficiale, con i suoi tentativi eccentrici di popolarità e marginalità, aveva in qualche misura, intuito e contribuito a far nascere. Uscendo comunque di scena prima di vederne gli esiti. In piena coerenza con il suo ruolo di predicatore nel deserto. Vedendo le realizzazioni delle sue utopie ne avrebbe sicuramente individuato i limiti e avrebbe proceduto alla loro critica, andando avanti, sempre più avanti, forse un po' troppo avanti, scavalcando come spesso fece, i tempi. Non era un professionista, era, e sia detto con tutto il rimpianto per un ruolo che non esiste più nella nostra società, un dilettante, per bizzarria del destino ricordato al convegno come grande talento e uomo di cui seguire le indicazioni dalla sorprendente presenza del ministro della Pubblica Istruzione, Giovanni Galloni, che confessava il suo personale rovello a proposito dei modi dell'introduzione delle discipline artistiche (e del teatro che di esse fa parte, finalmente dotato di identità non solo letteraria) nell'insegnamento scolastico. Che sia un happy end? Che il poverello di Forte dei Marmi abbia fatto il miracolo? □

EXIT

È mancato Mario Chiari, lo scenografo e costumista di tanti films e spettacoli del Dopoguerra. Laureato in architettura, cominciò la sua attività di scenografo al Teatro Sperimentale del Guf di Firenze per passare successivamente al Maggio Fiorentino. Tra le sue innumerevoli creazioni, di spiccato gusto pittorico, dove si intrecciano elementi realistici e fantastici, si ricorda l'attività a fianco di Visconti, in teatro, dall'*Antigone* di Anouhil (1945) a *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (1946) e *Oreste* di Alfieri (1949); di Vittorio Gassman (*Amleto* 1952), di Giorgio Strehler (l'indimenticabile Trilogia della villeggiatura, 1955) e di Orazio Costa (*Enrico IV* di Pirandello, 1961).

La sua attività di documentarista e aiuto regista cominciata già nel 1939 a fianco di Alessandro Blasetti e *Amleto* Palermi, lo portò a realizzazioni scenografiche suggestive e cromaticamente intense, da *Vulcano* (1949) di Dieterle, a *Miracolo* a Milano di De Sica (1951), *La carrozza d'oro* di Renoir (1952), *Carosello napoletano* di Giannini (1954), *La tempesta* di Lattuada (1958), *La bibbia* di Huston (1966) all'esperienza con il Fellini dei Vitelloni (1954) e la continuità di lavoro con Visconti (*Le notti bianche*, 1957 e *Ludwig*, 1973). □

HOTEL MEDITERRANEO



RICCIONE

P.le Togliatti, 1 - 47036 Riccione (FO)
Tel. 0541-605656 - Telex 550206 LIDO I
ITALIA



A REGGIO EMILIA IL PRIMO CONVEGNO DOPO LA MORTE

GENET, MALGRÉ SOI

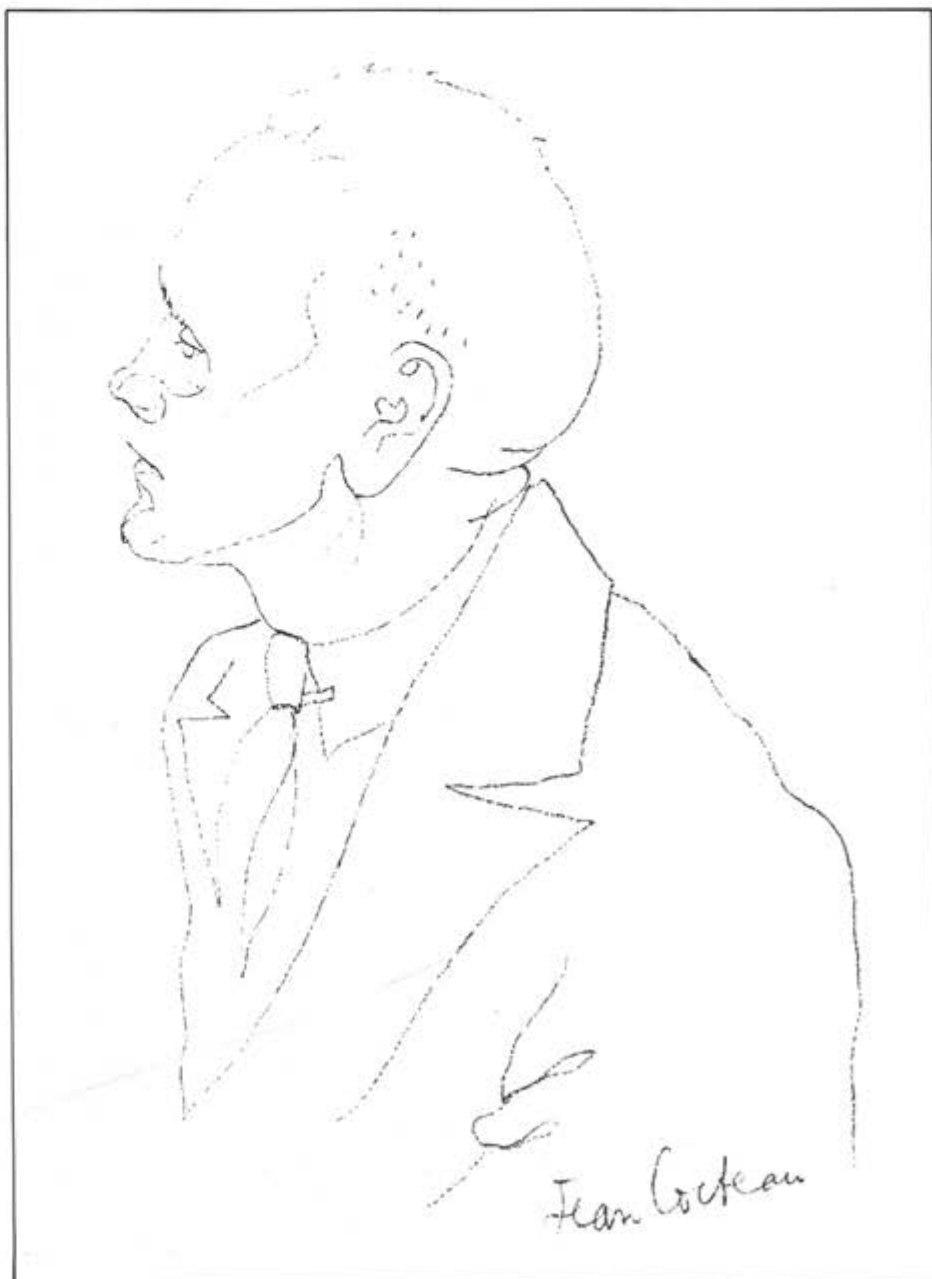
Nell'ambito del Festival di Parma, in occasione della lettura di Elle, si è realizzato l'incontro di studio che lo scrittore aveva rifiutato in vita - Prevalenza di relatori francesi - I rapporti fra biografia e mistificazione, la scoperta di un linguaggio della tenerezza, l'ipotesi di un Genet teologo «pascaliano» del male - Il rischio di celebrare retoricamente la rivolta dell'uomo e del poeta senza tener conto di una comicità sovversiva.

ANTONELLA ESPOSITO

«**I**n questo momento ha solo bisogno di pace, non di tutto questo ridicolo *battage*». Queste parole, conclusive della lettera con cui Genet in pratica mandò a monte nell'83 un imponente convegno a lui dedicato, aleggiavano un po' beffarde in queste giornate genettiane, tanto più che molti degli invitati di allora erano presenti a Reggio Emilia. Ricordando la circostanza Bernard Dort, nell'aprire i lavori, ha sottolineato il fatto che «un convegno su Genet non può che essere un paradosso; e andare alla ricerca dei possibili Genet, di un Genet archeologico, di un Genet problematico, di un Genet in un certo senso misterioso». In effetti dall'86, anno della sua morte, gli studi su di lui si sono moltiplicati, arricchendosi soprattutto della biografia dell'israeliano Jean-Bernard Moraly (*Jean Genet, la vie écrite*, Edition de la Différence) e di *Jean Genet-Essai de Chronologie, 1910-1944*, curato da Albert Dichy e Pascal Fouché, edito dalla Bibliothèque de Littérature Française contemporaine de l'Université de Paris VII.

Ma quali possono essere le ragioni di un ritorno a Genet? *Hystrio* l'ha chiesto ad Albert Dichy, direttore del Fonds Jean Genet e organizzatore di questo convegno internazionale svoltosi contemporaneamente al Festival di Parma: «La prima ragione è data proprio dalla sua morte: gli scrittori che in vita sono stati grandi agitatori e hanno assunto posizioni ben precise, solo dopo morti, in genere, possono godere di un giudizio più sereno. La seconda è data dalla forza dell'opera di Genet: se, lui vivente, si poteva attribuire il successo al mito, alla leggenda che lo circondavano, ora, mentre il mito svanisce, ciò che resta è una grande opera letteraria e non solo gli scritti di un politico, di un omosessuale, di un provocatore».

Malgrado Genet, questa volta si è parlato a lungo di lui e si è addirittura ripescato un inedito, *Elle*, per una lettura interpretativa, assaggio della messinscena prevista per il 1990. Erano invitati studiosi da tutto il mondo, anche dal Giappone e da Israele, ma, curiosamente, pochi dall'Italia, se si eccettua la presenza come relatore di Sergio Colomba, docente e critico teatrale, che ha sentito su di sé



il pesante onere di colmare il vuoto, attraverso la sua analisi di Genet sulle scene italiane. Totalmente ignorata, d'altra parte, la linea interpretativa anglosassone, come ha fatto notare, tra il pubblico, Gianni Poli, curatore per Mondadori delle introduzioni alle versioni italiane delle opere di Genet.

JAVA IL LADRO

L'atmosfera comunque era di attesa, subito ravvivata dall'evocazione del Jean ribelle di *L'enfant criminel*, rivissuto dall'attore Denis Lavant, e del Jean allegro, quale affiora dagli aneddoti che un suo grande amico, Java, ha offerto al pubblico. La comicità, la disacrazione della vita quotidiana in Genet, hanno avuto nelle parole di Java l'unica occasione per manifestarsi, subito dimenticate nei meandri seri delle analisi accademiche. Dopo una giornata dedicata ai percorsi della scrittura, e culminata con la lettura di *Elle*, anche l'ultima seduta dei lavori, riservata al teatro, è rimasta priva di quella dimensione di «gioco» che forse una maggiore partecipazione di operatori teatrali avrebbe scatenato, su una materia poetica così sfuggente alle catalogazioni.

Il viaggio verso Genet è iniziato con l'analisi narratologica di Henry Godard, che ha colto il riflesso esistenziale espresso nella concezione del tempo e dell'identità dei personaggi dei suoi romanzi. Il tempo in Genet non si riconduce mai ad un'idea unitaria di evoluzione, ma piuttosto è una realtà dispersa, frammentaria, come dispersa e frammentaria risulta l'identità dei personaggi. Il dato biografico del resto conferma questa analisi, come ha dimostrato la relazione del romanziere americano Edmund White, di cui si presenterà una monumentale biografia genettiana alla prossima Fiera di Francoforte. L'adesione del quindicenne Genet al codice morale feudale della colonia penale di Mettray è così immediata e convinta da fissarsi come grado zero della sua personalità: i principi della forza e dell'onore, l'iniziazione erotica, le emozioni violente generano l'uomo Genet e le sue creazioni poetiche, fermi entrambi ad un'adolescenza senza sbocco, perché maturità vorrebbe dire adesione alla società, alla morale della legge scritta. Ma la testimonianza più accorata e sensibile è venuta da Paule Thevenin, curatrice delle opere complete di Artaud e amica dello scrittore. Quando Genet scopre la sua attitudine di poeta? Forse a dieci anni, quando inavvertitamente mette in bocca un verme secco e resta sospeso tra repulsione e gusto dell'esperienza. Attraversando fino in fondo la sofferenza, il dolore, la morte, Genet eleva il suo canto di poeta, e nella sua intimità con la morte riesce a trovare un linguaggio di indefinibile tenerezza.

La figura della Thevenin resterà per tutto il convegno la coscienza vigile e spesso polemica del pericolo di fossilizzare colui che è stato soprattutto un poeta.

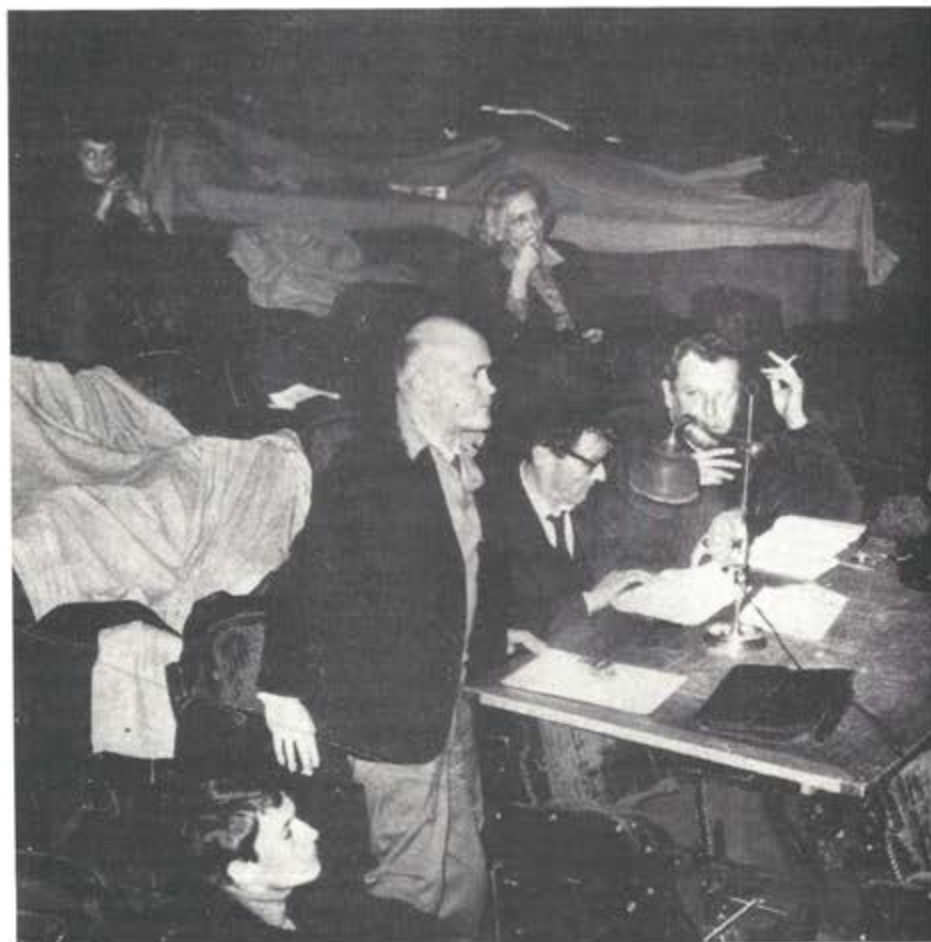
SANTITÀ NEGATIVA

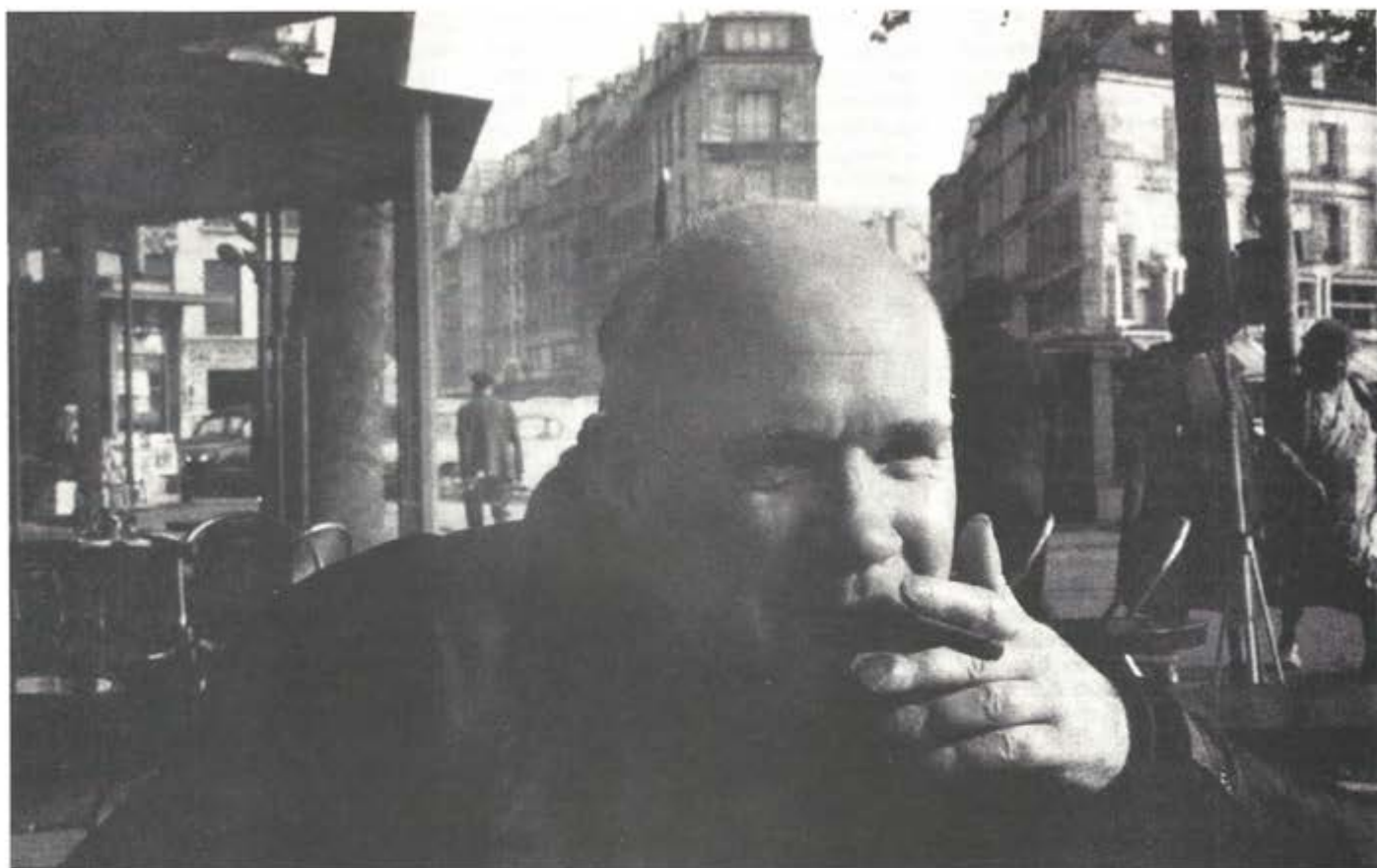
I lavori sono proseguiti lungo i canali dotti e documentatissimi delle relazioni di Satoshi Ukai intorno al *reportage* genettiano su Sabra e Chatila, e di René de Ceccatty sul blasfemo. Giocando sulla contrapposizione amore/morte, riflessa in quella elemento maschile/elemento femminile, il giapponese Ukai suggerisce la dialettica, densa di riferimenti filosofici, dello sguardo genettiano sui



campi profughi palestinesi devastati dagli israeliani. Un'immagine soprattutto: i campi profughi che ricevono una sorta di luce dalle basi di combattimento dove i feddayn, in una scena di teatro, mimano delle ragazze. De Ceccatty invece offre una dissertazione minuziosa su tutti i tipi di blasfemo, condannati nei testi sacri, presenti in Genet. A questo punto, quasi una protesta: la semiologa Anne Ubersfeld riporta energicamente Genet

sulla terra ricordando l'estrema familiarità del mondo contadino con il blasfemo, senza bisogno di elevarsi negli empirei intellettuali. Un segnale, un avvertimento per non irrigidire in azzardate metafisiche lo spirito ribelle e le avventure della scrittura dell'*enfant criminel*. Più tardi Michel Corvin avvanzerà l'ipotesi di un Genet teologo, attribuendogli una concezione della grazia molto vicina a Pascal, e quindi la convinzione dell'esisten-





za di una santità negativa, speculare, anche se di segno contrario, a quella di un San Giovanni della Croce.

La Ubersfeld, da parte sua, ha dissezionato *Les Bonnes*, scoprendo i «micro-scenari» costruiti dal discorso, rintracciabili nelle isotopie della repressione, della sofferenza, del pericolo, della gloria e dell'amore, e funzionanti sul doppio registro del gioco dei fonemi e dei simboli-oggetto, accuratamente indicati nella relazione.

Un personaggio ignorato, o forse solo «una linea di forza, o di debolezza», è stato al centro della lettura del *Balcon* da parte di Albert Dichy: la figura del mendicante, appena accennata, acquista il carattere emblematico di una sorta di opposizione al Potere, riemergendo qua e là nella *pièce*, anche sotto altre spoglie, come apparizione insignificante, che

in realtà sposta il significato di ciò che le accade intorno.

FOTO PER IL PAPA

Sul fronte italiano, infine, Sergio Colomba ha tracciato un quadro vivace della situazione ideologica e culturale nel teatro italiano prima e durante l'arrivo delle opere di Genet sulle nostre scene. Le messinscène di Visconti, il controverso *Balcon* di Strehler, messi in corto circuito con *Les Bonnes* allestite dal Living Theatre e con la «sintesi genettiana», per Colomba forse insuperata, di Lindsay Kemp in *Flowers*.

Un gruppo di giovanissimi relatori ha fatto da supporto a questi studiosi, affrontando, pur diligentemente, temi molto delicati, come quello dell'interpretazione lacaniana del caso delle sorelle Papin, ispiratore di *Les*

Bonnes. In uno degli ultimi interventi, Bernard Dort ha denunciato la mancata considerazione del comico quale movimento trasgressivo e distruttore della stessa idea di arte in Genet, che porta la rappresentazione allo scherno, distruggendo il rituale che costruisce con la continua sovrapposizione di altri rituali.

«Il rischio di conformismo, di ricondurre all'interno della società colui che ne è sempre rimasto ai margini — ha ribadito a *Hystrio* Dichy — è presente e forse inevitabile, ma l'opera letteraria s'impone comunque all'analisi con la sua grandezza».

Ma ecco che proprio *Elle*, presentato in conclusione del Festival Parma, poteva suggerire un discorso sull'immagine in Genet che risulta addirittura di ovvia proposizione nella nostra cultura postmoderna. La figura di *Elle*, più scopertamente dissacratoria di altri personaggi genettiani, è quella di un papa dall'incerta identità personale e sessuale, in comico dilemma tra la sua fisicità ingombrante e fastidiosa e la sola realtà che gli altri gli riconoscono, cioè quella dell'immagine ufficiale che il fotografo è chiamato a ritrarre. Alla fine sulla scena appare un secondo fotografo, venuto a riprodurre l'immagine del primo. Così pensiamo di questo convegno, i cui atti usciranno ad ottobre per il Fonds Jean Genet: non è che un primo riflesso di un gioco di specchi in cui può cogliersi, ma non definirsi, l'identità di Genet scrittore e poeta. □



A pag. 22 Genet in un disegno di Jean Cocteau del 1943; a pag. 23 dall'alto in basso: Genet e i poliziotti davanti al Théâtre de l'Odéon di Parigi, Genet e Jean-Louis Barrault a una prova di «*Les Paravents*»; pag. 24 due immagini di Genet fotografate da Henry Cartier Bresson.

IL TEATRO SCONOSCIUTO DELLE SUORE

DRAMMI E FARSE NEI MONASTERI

Sono venuti alla luce vecchi testi scritti per spettacoli claustrali, primo esempio di una letteratura femminile affermata in Europa nel Cinquecento e nel Seicento - Elementi scandalosi, travestimenti e passioni ad imitazione della drammaturgia laica - Una ricca tradizione toscana.

ELISSA WEAVER



Oh! Tuoi, se ogni gatta vuole il sonaglio! Sino alle monache voglion far le commedie.

G.B. Gelli, *La sporta*, III, 3.¹

Il mondo dei monasteri femminili prima delle soppressioni del tardo Settecento e dell'Ottocento, è quasi del tutto sconosciuto. Le ragazze, entrando nel monastero e lasciando il mondo sparivano anche spesso dai documenti di famiglia; e i documenti delle case religiose, non tenuti in gran conto dalle autorità religiose e civili, si sono largamente dispersi, se non prima, nelle caotiche vicende delle soppressioni. La storia si è poco occupata delle suore e solo ora, sotto le varie spinte dello studio delle riforme religiose e del recente interesse della storia delle classi subalterne e delle categorie dimenticate, si comincia a guardare anche dentro le mura dei monasteri femminili². Non dovremmo quindi meravigliarci di quello che troviamo, lontani come siamo da quel mondo, dal suo modo di sentire la religione, dal suo modo di vivere, e dalle sue stesse ragioni di esistere. Non dovremmo stupirci che le monache di clausura, donne destinate alla vita religiosa più spesso per ragioni socio-economiche che per vocazione, avessero bisogno di svaghi, che non passassero sempre le giornate in preghiera e che almeno una volta all'anno (ma sembra fosse anche di più) indossassero delle calze e braghette da uomo, si mettessero in testa dei berretti di velluto e, brandendo delle spade, salissero in palcoscenico a divertirsi e divertire le consorelle con sacre rappresentazioni, commedie e tragedie³.

Le testimonianze dirette le abbiamo nelle opere teatrali provenienti dai monasteri femminili, ma non raramente la letteratura laica contemporanea ha fatto riferimento alle feste e agli spettacoli claustrali. Due commediografi fiorentini, G.B. Gelli, ne *La sporta* (atto III, scene 3-4) e G.M. Cecchi, nell'*Assiuolo* (atto III, sc. 3-4), parlano delle attività teatrali delle suore⁴:

Egli è testè lor tocco la fregola di far una commedia: otto di prima e otto di poi si durerà a portar cose in qua e in là.

(*La sporta*, III, 3)

Che tante commedie e non commedie? Che ci avete stracco voi e loro; se l'avessimo bisogno, come le dicono, ell'attenderebbono ad altro che a commedie. Son temporali da commedie questi, eh? Lascino fare le commedie al Duca, e alla compagnia dei Cardinali, e attendino a filare.

(*Assiuolo*, III, 4)

Assistono (*Assiuolo*, I, 2) e approvano le donne cittadine, ma nell'opinione dei personaggi maschili di entrambe le commedie tale attività sarebbe inappropriata per le suore e oltremodo indecorosi sarebbero i costumi maschili che le suore si fanno prestare per le recite:

Io vorrei che voi le vedessi... Elle si vestono da uomo con quelle calze tirate, con le brachetta, e con ogni cosa, ch'elle paion proprio soldati.

(*La sporta*, III, 4)

è ci sono fino alle calze chiuse frappate.

Guarda qua, che braghettacce intrizzate!

E portate voi anco queste ne' munisteri!

(*Assiuolo*, III, 4)

Il Cecchi scrisse egli stesso, nella seconda metà del secolo, dopo una lunga carriera di scrittore di commedie regolari, delle commedie spirituali per il teatro delle monache: *Il Tobia*, del 1580, e *la Sant'Agnesa*, dell'82, espressamente per le monache di Santa Caterina di Siena a Firenze; e altre sue commedie spirituali sono provviste di diversi prologhi, incluso uno spesso da utilizzare per un pubblico di suore⁵. Parla spesso del teatro claustrale nei suoi prologhi, dandone anche la giustificazione. Per esempio⁶:

... ogni cosa insomma, vuole i suoi riposi. Da questi, mi credo io, fùr mossi quelli che fèro i monasteri, a consentire che le suore facessero, ne' tempi che siamo adesso, le presentazioni e le commedie, avendo sempre l'occhio che le fussero oneste e da cavarne spasso spirituale e documento.

(*L'Acquisto di Giacobbe*, Prologo, vv. 69-77)

LA REALTÀ NEGATA

Le autorità religiose toscane permettevano le recite allo scopo di istruire e intrattenere le monache, volendo e forse anche dovendo accontentare le inclinazioni a vita. Le prevedevano per il tempo di Carnevale, ma le suore trovavano modo di farle anche per altre feste della comunità, quelle dei santi patroni, per le feste speciali delle novizie, a Natale, e forse anche in occasione delle vestizioni⁷. I prelati insistevano che le recite fossero solo fatte per un pubblico di monache e dalle stesse monache, e che queste si accontentassero di indossare i loro propri vestiti. Così si esprime il governatore di San Giovanni delle Cavalieresse di Malta a Firenze nel 1534:

Non sia lecito per tempo alcuno di far commedie ed intervenire persone secolari ed a questo sia vigilante la commendatrice e prohibischiamo e comandiamo di dare tal licenza eccetto che fra di loro, con quei vestimenti che saranno nel monastero, e non si accettino abiti di fuori⁸.

Il governatore si riferiva probabilmente alle confraternite di giovani ragazzi specializzati nelle recite di teatro religioso (la Compagnia dell'Arcangelo Raffaello, quella del Vangelista, detto «dell'Aquila», o di San Sebastiano «il Freccione»)⁹, che sembra, nei primi anni del secolo XVI, recitassero anche nei monasteri femminili. Questa usanza non dovette durare a lungo e certamente non fu concepibile dopo che il Concilio di Trento ebbe ordinato la clausura di tutti i monasteri femminili.

A questo punto, di necessità, ma già prima per propria iniziativa, le suore assunsero la direzione delle attività. Commissionavano testi teatrali da autori laici e ne scrivevano e producevano le suore stesse.

Le suore non sempre seguivano le regole. Il visitatore apostolico, mons. Alessandro Peruzzi, nel 1582-83, nel suo resoconto delle condizioni nei monasteri femminili di Prato e Pistoia, trovò da criticare nelle sette case¹⁰ delle ven-



tinque visitate, dove annotò la tradizione delle recite a Carnevale, che si ammettevano estranei tra il pubblico, che i testi recitati contenevano elementi osceni, sciocchi e scandalosi, e che le suore si travestivano da secolari¹¹. E ancora nel 1601, il cardinale Alessandro de' Medici, nel suo *Trattato sopra il governo dei monasteri*, scrive:

Né mi pare da prohibire che ne i giorni del Carnevale rappresentino tra loro qualche istoria della Bibbia o delle vite de' Santi, le quali siano prima riviste e purgate da ogni lascivia et errore. Non si cavino, già, quelle che recitano, l'habito, né si mettino calze da huomo, né si lascino per questa causa i divini offittii e quelle che rappresenteranno donne non nutrischino capelli dovendo le monache velate star senza chioma¹².

E come la storia manzoniana delle grida milanesi, si capisce dal divieto come andavano in realtà le cose. Le monache non rinunciavano al comico e quindi al tipo di linguaggio e azione atto a produrlo, né alla mimesi dei costumi; e infatti, i manoscritti testimoniano che imitavano in tutto il teatro laico. La Chiesa riuscì, senza dubbio, a limitare l'ingresso di persone secolari ma non a proteggere il chiostro dall'intrusione del mondo. Questo teatro sembra appunto un mezzo per mantenere un contatto con il mondo esterno. Infatti le azioni sceneggiate si occupavano quasi esclusivamente di quel mondo negato, tanto è vero che il matrimonio figura come uno dei temi più frequenti. L'uso dei vestiti secolari, specialmente maschili, preoccupava i secolari e i prelati interessati a promuovere il buon funzionamento dei monasteri, in quanto le monache, indossando le fogge di un'altra vita, all'altro sesso rivolgevano naturalmente il pensiero¹³.

Nei monasteri recitavano ogni genere di composizione teatrale, farse, sacre rappresentazioni, e commedie spirituali, ma dal Cinquecento in poi, seguendo le mode laiche, soprattutto le commedie. La commedia spirituale o sacra è un genere di teatro religioso, in prosa e in versi, che presenta gli stessi soggetti biblici, agiografici, o allegorie morali caratteristici della sacra rappresentazione ma in una forma imitativa del rinnovato teatro antico, con divisioni di solito in tre o cinque atti (la *Commedia di Giudith* ne ha sei; per la collocazione dei manoscritti citati si veda l'appendice); ha generalmente una trama secondaria profana, comica, che mette in scena servi, buffoni, zingare ed altri personaggi plebei. Ha spesso intermezzi musicati. Si conosce un caso nel Cinquecento di una storia d'amore profano da leggersi in chiave spirituale (*l'Amor di virtù di Beatrice del Sera*), e nel Seicento commedie claustrali con riposto messaggio morale ma non religioso (*lo Sposalizio di Ipparchia filosofa* di Clemenza Minci e le commedie, o farse di suor Annalena).

I CANOVACCI SACRI

I testi teatrali di provenienza claustrale (sia quelli commissionati a scrittori laici o scritti dai frati e padri spirituali sia quelli composti dalle suore stesse) danno preziose informazioni sulla loro produzione. Dalle didascalie si capi-



scie che gli spettacoli furono spesso grandiosi: musica (negli intermezzi, ma anche insieme all'azione nell'*Amor di virtù*), costumi (la *Commedia di Judit*¹⁴ dà precise indicazioni, per esempio, dei vestiti sudici della serva, dei cuscini da mettere sotto il vestito del grasso che serviranno anche quando prenderà delle botte, e dei vestiti di lutto da mettere sopra quelli eleganti per permettere un cambiamento rapido), scenografia con fondali, anche prospettive, tele che venivano alzate e abbassate per scoprire e coprire strutture sceniche¹⁵; e seguivano dei banchetti o colazioni, a cui quasi tutti i testi fanno accenno.

I prologhi, gli argomenti, e le licenze delineano il volto del pubblico, generalmente, ma non sempre esclusivamente femminile, e più spesso limitato alle donne del monastero. Di solito si rivolgono a reverende madri ed altre suore («Di Cristo spose belle / chiare madre e sorelle... vedrete tutte voi / verginelle et novitie / che siate le delitie / di Giesù...»), *Commedia della Purificazione*, c. 183; «Venerande madri e gratissime sorelle», *Commedia di Judit*, c. 83v; «O reverende in Cristo madre e suore», *Commedia come la Vergine Maria placa il suo figliuolo irato contro i peccatori*, c. 57r). Ci sono anche quelli che si rivolgono a nobili spettatori, lasciando presupporre la presenza di un visitatore, autorità religiosa o forse qualche parente («Nobilissimi e degni ascoltatori», *Amor di virtù*, c. 8v; «devotissimi ascoltatori» e «auditori nobili», *Viaggio de l'anima pastorella e spofsalitio*, c. 235; «benigni et honorandi audienti», *Persecutione di David*, c. 2).

Gli stessi luoghi metatestuali parlano quasi sempre delle attrici, generalmente le novizie ed educande, ma anche le suore professe; e attribuiscono gli inevitabili difetti della recita all'età e all'inesperienza delle giovani attrici. La realizzazione doveva certo essere molto insicura in genere, nondimeno, abbiamo notizia di una suora attrice veneziana, Giulia Camilla da Castiglione, che recitò anche per il teatro secolare¹⁶. Non rare volte sono menzionate la scrittrice o semplicemente la regista dello spettacolo, spesso le maestre delle novizie, le quali avevano il compito di procurare o scrivere i testi e di organizzare lo spettacolo. Così il titolo lungo della raccolta di opere di suor Annalena (a c. 1): *Commedie delle monache di Santa Chiara composte da suor Annalena quando l'era maestra per le sue novitie...*¹⁷. Il Prologo della commedia di Jacopo di Ottavio Betti, *Commedia sopra la parabola del Vangelo recitata da San Matteo...* dice specificamente «Le vostre novizie vi vogliono stasera fare una commedia...» (cod. Ricc., 2783, vol. 5, c. 2); e spesso si parla delle «giovanette» («Pensate anchor che no' sian giovanette/et adestriancie...»), *Santa Matilda*, c. 2). Il seguente brano, preso dal prologo dell'anonima *Commedia di San Raimondo Vescovo di Canturia* (a c. 112) è tipico:

Et se a queste nostre giovanette qualche lecito spasso si concede si fa perché diventin più perfette; ma, non facendo ben quanto richiede questo degno collegio et eccellente,



perdono a tutte si domanda et chiede. Pensate che le son incipiente et, s'alcuna non fusti così destra nel dire è versi, egli è conveniente discepolo esser prima che maestra. (Argomento, vv. 64-73)

PEDAGOGIA ED EVASIONE

Le recite dovevano servire all'istruzione («perché diventino più perfette») e all'intrattenimento («qualche lecito spasso») delle novizie e di tutte le suore della comunità. Molti manoscritti portano i nomi delle attrici in margine o accanto all'elenco degli interlocutori. Per esempio lo *Spotalizio d'Ipparchia filosofa* di suor Clemenza Ninci di San Michele di Prato, che indica l'autrice stessa nel ruolo di «Orlando mattematico impazzato» (c. 1v); il *Viaggio de l'anima pastorella*, la *Persecutione di David*, e la commedia acefala del cod. Ricc. 2969, n. 8. Qualche volta l'autrice è nominata nel titolo o in una sottoscrizione nel manoscritto: così conosciamo le attrici Beatrice del Sera, Clemenza Ninci, Maria Grazia [Centelli], Annalena, Maria Clemente Ruoti¹⁸. Altre volte si capisce che chi scrive è una suora, e generalmente la maestra delle novizie, dal riferimento, al femminile, nel testo. La licenza della *Rappresentazione di Santa Caterina di Colonia*, a c. 138v dice:

Gratie immortale, o nobil compagnia per me si rende a voi con tutto 'l quore di si grata audientia e cortesia. Opera humana mai fu senza errore dunque excusate ciaschun mancamento perché tutto ci à fatto far l'amore d'esta alma gioventù d'esto convento al qual legata son con tanto affetto se ben inepto e rozzo è lo strumento. L'opera, che con tanto amore e fede e qualche mie fatica v'è donata, anchor ch'i' mel facessi p'rejmio chiede. Non domando però cosa creata se non amor e prece al grande Dio e che l'opera mia a quel sie grato e questo basti e tanto è el mie desio.

Le azioni drammatizzate nelle commedie dovevano insegnare alle suore le virtù dell'obbedienza, della rassegnazione alla volontà divina, della castità e l'alto valore della vita claustrale, la via più diretta al Cielo. Un bell'esempio è chiaro dell'importanza che si accetti il destino assegnato in sorte è la *Commedia di Santa Caterina di Colonia* in cui, in una specie di intermezzo, due serve raccontano favole, tra le quali quella dello sfortunato asino che, volendo fare la vita del cagnolino di casa, finisce ammazzato dalle botte del padrone impaurito quando l'asino gli salta addosso. Protagoniste tipiche si convertono al cattolicesimo, si fanno monache e lasciano i pericoli del mondo; le eroine del Vecchio Testamento, come per esempio, Giuditta, danno testimonianza di donne, pronte a sacrificare tutto, che vivono non per sé ma per gli altri. I testi servono tipicamente una buona dose di misoginia tradizionale che asserisce la particolare debolezza della donna davanti alla tentazione, la sua tendenza ad essere chiaccherona, e tutta la gamma di accuse convenzionali¹⁹. Ma ci sono anche in quelle commedie scritte non solo per, ma anche dalle suore, elementi, ossessioni, interessi che fanno spia di pensieri, desideri molto diversi, spesso contrastanti: le scrittrici, pur sceneggiando testi per molti aspetti tradizionali, mettono un pesante accento su come si vive nel mondo fuori il convento, per esempio, sulle regole sociali che si applicano al matrimonio, su chi ha e chi no il diritto di sposarsi (tema della *Tragedia di Eleazaro ebreo* di suor Maria Grazia Centelli, della *Commedia di Nannuccio e quindici figliastri* di suor Annalena, dello *Spotalizio di Ipparchia filosofa* di suor Clemenza Ninci), qualcosa anche sull'amore tra uomo e donna e sull'angoscia di chi vive prigioniera fra le mura del convento (l'*Amor di virtù* di suor Beatrice del Sera).

TEATRO DI DONNE PER DONNE

La tradizione del teatro delle monache, che si può documentare in Toscana dal tardo Quattrocento in poi²⁰ ha probabilmente una storia molto più antica se si pensa che già nel decimo secolo in Germania la «canonichessa» Hrosvit von Gandersheim scriveva commedie; e sembra ora, ma è stato a lungo dibattuto dai critici, che fossero scritte per recitare, non nel senso moderno della recitazione, ma probabilmente come allora si recitava Terenzio, con una lettura drammatica o lettura accompagnata dal mimo²¹. Abbiamo anche notizie, rare ma distribuite ampiamente nel tempo e nello spazio, di suore commediografe in Inghilterra, in Francia e altre ancora in Germania²². In Italia nel Cinque, Sei e Settecento questo teatro ebbe una stagione di lunga fioritura e secondo una testimonianza contemporanea nel Settecento le produzioni teatrali dei monasteri femminili erano all'altezza e qualvolta superavano quelle dei professionisti laici: il vescovo di Prato e Pistoia Scipione De Ricci nelle sue *Memorie* nota che a suo gran dispiacere le monache di San Clemente a Prato hanno recitato davanti a un pubblico non di sole suore *La vedova scaltra* di Goldoni «con tanta bravura da superare una compagnia d'istrioni». La tradizione non fu limitata alla Toscana, ma si trova anche a Bologna, a Venezia, e probabilmente altrove²⁴; e non si limitò all'Italia perché, come si sa, è conosciuto nel Seicento in Spagna e forse esportata nel Nuovo Mondo²⁵. I documenti sopravvissuti di questa tradizione letteraria ci permettono di ricostruire qualche aspetto della vita delle monache, di avere un'idea della loro cultura, sorprendentemente alta in alcuni casi anche se molto limitata, parziale; e ci fanno scoprire anche, almeno nel caso delle suore toscane, un livello più alto di quanto forse non si sarebbe aspettato di competenza linguistica.



stica. E, finalmente, è un teatro che si rivolge specificamente a un pubblico femminile, e nel caso delle suore commediografe un teatro di donne per donne, forse il primo esempio di una letteratura veramente femminile. Mancava un pubblico ddotto, di critici severi che prendessero sul serio la produzione claustrale, e fu in parte per questo che essa raramente raggiunse un alto livello di realizzazione artistica; ma in compenso poté svilupparsi, libera dal peso della tradizione letteraria ufficiale, in direzioni molto originali. □

Pubblichiamo due brani dell'*Amor di virtù* di Beatrice del Sera, rifacimento teatrale del *Filocolo* di Boccaccio (l'edizione, curata dall'autrice del saggio, uscirà prossimamente con Longo Editore a Ravenna).

Atto II, sc. 6, vv. 390-430:

[Il re e la regina per separare i due innamorati mandano Florido Febo (Florido nel *Filocolo*) a scuola in un'altra città; Aurabeatrice (Biancifiore) si lamenta in un linguaggio misto di elementi letterari e toscano parlato].

Aura sola

AURA - *O Aura dolente, che farai?*

*Non aura più soave ma tempesta
mio esser ha sortito, e non beata,
ma infelice sono, e chi più m'ama
diventa sfortunato; e lo mio padre
nell'acquisto di me perdé la vita,
e la mie madre morse al partorire,
et io prigiona sono, et odiata,
povera e priva pur di favellare.
Che mi giovan le perle e le catene?
Che acquisto d'abitar le ricche stanze
vòte del mio valore e mio tesoro,
e d'odio, di malizia e invidia piene?
Che farò io negli ornati giardini?
Corrò di fiori a fare un mazzolino?
Non già, perché io non ho a chi lo dare.
Forse ornerò le tracce di viole
o d'elisi fioriti o gelsomini?*

*Non lo penserò pur, nonch'io lo faccia.
Porterò il velo a questa fronte intorno,
aprendo gli occhi sol per veder lume;
saranmi chiusi gli usci e le finestre,
sol riguardando quel che è suso in cielo
l'agguagliato suo nome ne riporta
in cui ha posto a pari il suo valore,
sendo Florido Febo uno dio in terra.
Dolente viverò perch'io non posso
né dagli uomini o dèi trovar mercede.
E se per lacrimare io fussi fonte
da Giove convertita, forse almeno
in me si bagnerebbe il mio signore;
s'i' fussi un cane in grembo gli starei;
e se mirto fussi io, o fior di Prato,
s'appoggerebbe a me o giacerebbe
quando da' suoi desiri afflito posa.
O carte più felici d'una donna!
Deh, fammi libro diventare, o Giove,
ch'io senta la sua voce che mi parli,
che posi sopra me talora il capo
e che mi tratti come più gli piace,
o Florido, signore e mio padrone.*

Atto IV, sc. 8, vv. 600-637:

[L'ammiraglio, che teneva Aurabeatrice prigioniera nella Torre d'Alessandria, si lamenta all'amico Mario che la donna (che lui crede spagnola) sia stata trovata insieme all'amante (ora marito) nella torre. Questo episodio è un'innovazione della scrittrice].

(Mario dall'ammiraglio)

MARIO - *Che si fa oggi, siete si turbato?*

AMMIR. - *Chi pensassi già mai guardar le donne s'ingannerebbe, ché, quando le vogliono vincer lor voglia, non si può camparle.*

Egli è ben ver che poche ne son buone, né le potrebbon guardar gli occhi d'Argo.

S'io avevo armi in mano, io l'amazzavo, ma sarà meglio abbruciarli nel fuoco acciò che ognuno impari alle lor spese.

E non basta murarle e incatenarle: quella spagnuola ha messo un uomo in torre!

MARIO - *Gli è pure stato il castellan, non lei.*

AMMIR. - *È non ci val serralle a mille chiavi!*

MARIO - *Perché serrate il corpo e non il cuore.*

Gli uomin' in vero fan le donne triste, et io lo veggo con esperienza che chi le tratta male al fin le perde: le sanno vendicarsi delle ingiurie.

AMMIR. - *Io l'ho trattata come una regina per la sua gran bellezza et ho errato, che quanto me' si fa peggio ti fanno.*

MARIO - *La donna cerca quel che al cuor gli aggrada, e chi le tratta male e le tien sole, se le s'aiuton poi, nessun si dogga.*

AMMIR. - *Ella non è la prima, le son tante!*

MARIO - *Il mal dell'altre non racconcia 'l suo: se Menelao si stava appresso Elèna e quell'altro fratello a Clitenebra, le non arebbon cercat' altri amori.*

AMMIR. - *Gli è pur che le si vogliono contentare.*

MARIO - *Per certo, le son donne e non pitture d'appicarle ad un muro: ell' han ragione d'aver la compagnia che più lor piace.*

AMMIR. - *Io lo concedo, ma tolghin marito.*

MARIO - *Voi le serrate quando 'l ponno avere.*

Ne sapete ben anco chi è quello, se gli è marito e debito consorte.

AMMIR. - *Sie chi si pare, è merita la morte.*

APPENDICE E NOTE AL TESTO

I codici citati sono tutti della Biblioteca Riccardiana a Firenze:

1413, cc. 111-136v, *Commedia sulla vita di S. Raimondo vescovo di Canturia*.

1413, cc. 172-183, *Commedia di Ottaviano imperadore*, di frate Andrea Chimenti.

1413, cc. 183-193, *Commedia della Purificazione*.

1622, *Commedia come la Vergine Maria placa il suo figliuolo irato contro i peccatori*.

2783, vol. 5, *Commedia sopra la parabola del Vangelo recitata da S. Matteo*, di Jacopo di Ottavio Betti

2783, vol. 7, *Il Natal di Cristo rappresentazione*, di suor Maria Clemente Ruoti [anche Roti] di S. Giorgio a Firenze.

2931, cc. 1-44, *Santa Matilde vergine figliuola del Re di Scozia*.

2931, cc. 80-139v, *Rappresentazione di S. Caterina di Colonia*.

2931, cc. 175v-182v, *Recreatione facta per el di di S. Agnesa*.

2932, *Amor di virtù*, di suor Beatrice del Sera di S. Niccolò a Prato.

2969, n. 4, *Viaggio de l'anima pastorella e spojsalitto*, delle monache di S. Niccolao di Tolentino di

Pistoia.

2969, n. 8, Senza titolo, allegoria dei vizi (Ferragosto, Piacere, Prodigalità, ...).

2974, vol. 2, *Tragedia di Eleazzaro ebreo*, di suor Maria Grazia [Centelli] di S. Vincenzo a Prato.

2974, vol. 3, *Sposalizio d'Iparchia filosofa*, di suor Clemenza Ninci di S. Michele a Prato.

2974, vol. 7, *Lotta spirituale dell'angelo custode con il demonio*, delle monache della Croce di Firenze.

2976, vol. 4, *Commedia di Judit*.

2976, vol. 6, *Commedie delle monache di Santa Chiara: Nannuccio e quindici figliastri, Mastro Paulocccio medico, Tre malandrini, Tre lonbar-di, Piero giuoca asini*, di suor Annalena (Pistoia).

2977, vol. 3, *Commedie della persecuzione di David*, delle monache degl'Angeli di via della Colonna (Firenze).

¹ Giovan Battista Gelli, *Opere*, Napoli, Fulvio Rossi, 1970-72. *La sporta*, Atto III, sc. 3, p. 448.

² Si veda il saggio recente di Gabriella Zarri, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)* in *Storia d'Italia. Annali 9: la Chiesa e il potere politico dal*

Medioevo all'età contemporanea, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 359-429 e l'ampia bibliografia che esso contiene.

³ L'esile bibliografia su questo teatro è la seguente: G. Zarri, in *Monasteri femminili cit.*, p. 395; Angelo Emanuele, *Virtù d'amore di Beatrice del Sera*, Catania, F. Tropea, 1903; Cesare Guasti, ediz. parziale con introduz. de *Lo sposalizio d'Iparchia filosofa* di suor Clemenza Ninci, nel *Calendario pratese del 1850*, anno V, Prato, 1849, pp. 53-101; Gian Ludovico Masetti Zannini, *Motivi storici dell'educazione femminile (II)*, Scienza, lavoro, giuochi, Napoli, D'Auria Editore, 1982, pp. 239-266; Francesco Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori dall'origine della lingua italiana infino al secolo decimosettimo*, III, Prato, Rannieri Guasti, 1846-7, pp. 305-311, breve premessa e qualche passo dell'*Amor di virtù di Beatrice del Sera*; Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., seconda ediz. riv. e accr., Torino, Loescher, 1891 (riprod. anastatica del 1971), II, pp. 157-162; In fine, i miei tre saggi: E. Weaver, *Spiritual Fun: A Study of Sixteenth-Century Tuscan Convent Theater*, capitolo di una collettanea a cura di Mary Beth Rose, *Women in the Middle Ages and*

the Renaissance: Literary and Historical Perspectives, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1986, pp. 173-205, «Amor di virtù»: il «Filocolo» spirituale di suor Beatrice del Sera, in «Studi sul Boccaccio», XV (1985-86), pp. 265-86, e L'«Amor di virtù» di Beatrice del Sera: il «Filocolo» in scena, apparso in *Testo lingua spettacolo nel teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Pamela D. Stewart, numero speciale di *Yearbook of Italian Studies*, vol. 6, 1987, pp. 63-74.

⁴ Per Gelli cito dall'ediz. cit. a n. 1; per Cecchi, da quella a cura di Nino Borsellino in *Commedie del Cinquecento*, I, Milano, Feltrinelli, 1962.



⁵ *La morte del re Acab*, recitata nel 1559 dalla Compagnia del Vangelista, ebbe nel 1575 una ripresa nel monastero femminile dello Spirito Santo sulla Costa di San Giorgio a Firenze, alla quale fu presente anche Giovanna d'Austria, moglie del granduca. *L'Acqua vino* ha diverse redazioni, di cui una variante più spirituale sembra particolarmente adatta per le suore (si veda lo studio di Jacqueline Brunet, «L'acqua vino» de G. M. Cecchi, in *Culture et idéologie après le Concile de Trente: Permanences et changements*, a cura di M. Plaisance, Abbeville, Paillart, 1985, pp. 51-89). Probabilmente tutte le sue commedie spirituali furono recitate dalle monache, alcune altre sicuramente, come dice Cecchi stesso in una lettera alle monache di Santa Caterina di Firenze, dove era suora una sua nipote (la lettera fu pubblicata da R. Rocchi come premessa alla commedia di Sant'Agnese nella sua edizione dei *Drammi spirituali* di Cecchi, Firenze, Successori Le Monnier, 1885-1900, vol. I, p. 163).

⁶ Giovan Maria Cecchi, *L'Acquisto di Giacobbe*, vv. 69-77 del Prologo, in Rocchi, *Drammi spirituali*, I, pp. 95-98, cit. a n. 5.

⁷ La maggior parte dei documenti, spec. delle autorità dei monasteri parla delle recite fatte a Carnevale. Per citare una delle molte testimonianze, la cronaca di San Giovannino (ASF, *Conventi Soppressi*, 133, f. 60, a p. 350) di una suora, madre suor Porzia del Lavacchia, dice che «...era questa religiosa una buona serva di Dio e molto penitente: quando l'altre sorelle facevano qualche commedia nel carnevale ella durava tutto quel tempo a disciplinarsi». Però, si capisce dalla lettera di Cecchi, cit. a n. 4 che la *Sant'Agnese* veniva recitata per le feste di quella santa e così anche un'altra, la *Recreatione facta per el dì di S. Agnese dove siano diverse cose et prima dua suore fanno in refettorio questo ragionamento...*, cod. Ricc. 2931, c. 175; altri testi fanno riferimento a Natale, come

per es., *Una commedia di Ottaviano imperadore quando si voleva far adorare composta di frate Andrea di Chimenti nostro padre spirituale per la festa della Natività del Signore*, cod. Ricc. 1413, c. 172; altre alle feste delle novizie, non meglio precisate, per es., la *Commedia di Judit*, cod. Ricc. 2976, vol. 4, a cc. 84v, 85r, 92v. Da riferimenti interni si possono ipotizzare come occasioni anche le vestizioni ed altre feste legate al particolare monastero.

⁸ ASF, *Conventi Soppressi*, 133, filza 60, p. 47. Il passo è citato anche da Enrica Viviani della Robbia, *Nei monasteri fiorentini*, Firenze, Sansoni, 1946, a pp. 118-119, con qualche omissione non segnalata e un errore di trascrizione che qui si corregge.

⁹ Si veda Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. I, pp. 405-425.

¹⁰ A Pistoia erano le benedettine di S. Pietro Maggiore e di S. Mercuriale, le agostiniane di S. Maria ad Nives e le francescane di Santa Chiara; e a Prato le francescane di Santa Chiara, le agostiniane di S. Matteo e le domenicane di S. Niccolò (menzionate nella *Visita pastorale* di mons. Angelo Peruzzi, 1582-83, Archivio Vescovile di Pistoia, I.B.r., «Visitatio monialium», cc. 268v-269, 274v, 288r-v, 318, 413, 417v e 427v). Ma alla sua lista dei monasteri che facevano commedie in queste due città mancano altri monasteri importanti che pure le facevano, come per esempio a Prato il monastero di domenicane di San Vincenzo.

¹¹ Peruzzi, op. cit., riguardo alle monache di Santa Maria ad Nives di Pistoia, per es., a c. 288r e scrive:

Et quia ut dixer e mon[ia]les tempore carnis privij ipsae recitant comedias sive martiria et alias actiones sanctor[um] representa[n]t et pro h[uius]no[d]i representat[i]o[n]e faciend a induunt vestimenta nud[um] mulierum seculariu[m] sed etiam et viror[um]. Prop[ter]eja idem visitato[r] ordinavit et mand[av]it monialibus ipsis ne ista de cetero fiant absq[ue] licentia D[omi]ni ep[iscop]i qui debeat prius omnia recitanda videre, et cavere ne quid obsecnu[m] aut stultiloqui[u]m vel scandalosu[m] habeatur prohibendo, expresse et[ia]m sub pena exco[m]municationis ne unq[uam] mon[ia]les ipse induant viriles vestes nec ense[m] accinga[n]t vel quid



simile adferant]t in loco in quo faciend a est representatio.

Ripete più o meno lo stesso divieto per gli altri monasteri qualche volta aggiungendo che l'ingresso di estranei è escluso.

Per es., a c. 417v, alle monache di S. Niccolò a Prato dice anche:

... et tunc semper retineri debeant crates omnes rotulasq[ue] et portas sub clave conclusas itaq[ue] nemini detur additus vel egressus neq[ue] prospectus.

¹² Il passo, tratto da un manoscritto, *Vaticano latino* 10444, Biblioteca Apostolica Vaticana, è ci-



tato in Zari, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVII)*, cit., p. 395.

¹³ E l'opposizione al travestimento si poteva anche giustificare ricorrendo al divieto biblico: «non induetur mulier veste virilis, nec vir utetur veste feminea: abominabilis enim apud Deum est qui facit haec», *Deuteronomium*, 22,5 (*Biblia vulgata*, Madrid, Edica, 1977).

¹⁴ Cod. Ricc. 2976, vol. 4, cc. 86r e v: «La Tina, che debbe esser vecchia, schifa et brutta, sia vestita di veste et grembiuli unti, fazzoletti o sciugatoi iudici al collo et in capo vorrebbe avere in sul viso uno naso di carta contrafatto grosso et brutto come un poco di maschera che la facessi più brutta che si può et nera et quando ha haute le mazate habbia le fasce da fasciarsi...

Il parassito si metta sotto la vosta sopra il petto et reni dei guanciali per ingrossare la persona, et sopra quelli percuota il quoco... Judetta sia nel principio adornata, sotto vestita d'una richissima vosta con quanti adornamenti si può et tutto quello splendore sia coperto con una veste nera et con sciugatoi da vedove perché non sarebbe tanto tempo che si potessi spogliare i viduili et vestirsi et adornarsi mentre che si recita: bisogna far inanzi et coprire...».

¹⁵ Gli esempi sono molti ma hanno in comune l'indicazione dei «fori» delle varie entrate, uscite ed azioni sceniche. Per quanto riguarda l'allestimento preciso della scena faccio solo un esempio per dare un'idea di quanto poteva essere complesso. Nell'*Amor di virtù*, cod. Ricc. 2932, alla fine dell'atto IV, quando i protagonisti, essendo fuggiti dalla torre prigione in Alessandria e fermati brevemente a una fonte, si accingono ad avviarsi verso Roma, la didascalia spiega: «Quando si partono dalla fonte per ire a Roma due ninfe cantino questa o altra canzone, mentre si tira la tenda alla torre e scuopresi la chiesa».

¹⁶ Marzia Pieri, nell'articolo *Il «laboratorio» pro-*



vinciale di Luigi Groto, «Rivista italiana di drammaturgia», 14 (1979), a p. 23, parlando della rappresentazione della tragedia *l'Adriana* a Venezia nel 1584, dice che la monaca Giulia Camilla da Castiglione interpretò la parte della protagonista, la principessa Adriana.

¹⁷ Una cronaca di San Jacopo di Ripoli a Firenze



(ASF, S. Jacopo di Ripoli, 23, cc. 150v-151) racconta che suor Plautilla di messer Ruggieri della Casa (1529 o 30-1613) «quando fu maestra di novitie cominciò a comporre comedie con stile elegantissimo e con tanta dottrina che alcuni de' nostri padri ne restavano meravigliati... e nel detto esercizio si affaticò assai fino che era all'ultima età sua».

¹⁸ Beatrice del Sera (1515-1585), di S. Niccolò a Prato, *Amor di virtù*, cod. Ricc. 2932; Clemenza Ninci (sec. XVII), di S. Michele a Prato, *Sposali di Iparchia filosofa*, cod. Ricc. 2974, vol. 3; Maria Grazia [Centelli] (1518 o 19-1602), di S. Vincenzo a Prato, *La tragedia di Elezaro ebreo*, cod. Ricc. 2974, vol. 2; Annalena (tra secc. XVI-XVII), di S. Chiara a Pistoia, autrice di cinque atti unici, cod. Ricc. 2976, vol. 6; Maria Clemente Ruoti (sec. XVII), di S. Giorgio a Firenze, *Il Natal di Cristo rappresentazione*, cod. Ricc. 2783, vol. 7. E si conosce da una pubblicazione anche Raffaella de' Sernigi (1472 o 73-1557), di S. Maria della Disciplina detto il monastero del Portico, a sud di Firenze, autrice de *La Rappresentazione di Moisé quando Idio gli dette le leggie in sul Monte Sinai*, pubblicata due volte nel Cinquecento, la prima volta forse nel 1550 o nel 1560 all'incirca, la seconda nel 1578.

¹⁹ Per esempio, si veda la *Lotta spirituale dell'angelo [custode] con il demonio*, cod. Ricc. 2974, vol. 7, in cui una giovane deve decidere se imitare la vita disordinata della madre o quella buona del padre.

²⁰ Richard Trexler, *Florentine Theatre, 1280-1500. A checklist of Performances and Institutions*, «Forum italicum», 14 (1980), a p. 471, nota delle recite teatrali per il Carnevale degli anni 1496-98 al monastero di San Gaggio vicino a Firenze.

²¹ Hrosvit von Gandersheim scrisse sei commedie in latino, *Gallicanus, Dulcitus, Callimachus, Abraham, Paphnutius e Sapientia*. L'umanista Conrad Celtes le trovò in un monastero benedettino a Retisbona e pubblicò l'editio princeps nel 1501.

Furono pubblicate anche nella *Patrologia latina* del Migne, vol. 137. Nel 1922 G. Freudenreich scoprì un codice contenente anche altre opere rosvidiane. Per un'edizione moderna si veda *Hrotsvithae Opera*, a cura di Helena Homeyer, Monaco di Baviera, Paderborn, Vienna, Schöningh, 1970; in traduzione italiana, C. Cremonesi, Rosvita, *Tutto il teatro*, Milano, Rizzoli, 1952.

²² Nel secolo XII, la monaca erudita tedesca Hildegard von Bingen (1098-1179) scrisse e musicò il dramma sacro, *l'Ordo Virtutum*, un'allegoria morale, che poi recitò insieme ad altre suore del suo monastero. Il testo, che si trova nel Migne con tutte le opere della suora erudita, è stato curato recentemente da Peter Dronke, Oxford, Oxford University Press, 1970.

Esiste un manoscritto della fine del tredicesimo, inizio del quattordicesimo secolo di un *Ludus Paschalis*, scritto e recitato nel monastero di Origny-Saint Benoît in Francia, recita a cui parteciparono le suore. Fu pubblicato e analizzato da Karl Young in *The Drama of the Mediaeval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, I, pp. 411-450, 584-687. Federico Doglio ne cita alcuni passi in *Teatro in Europa*, I, Milano, Garzanti, 1982, pp. 147-151.

Nel tardo quattordicesimo secolo, tra il 1363 e il 1376, Caterina di Sutton priora del monastero di Barking in Inghilterra (Essex), scrisse un dramma liturgico per Pasqua, la *Dispositio Crucis*, *l'Elevatio Crucis* e la *Visitatio Sepulchri*, che recitarono suore e frati. Si veda Nancy Cotton, *Women Playwrights in England 1363-1750*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press e Londra-Toronto, Associated University Presses, 1980, pp. 27-28. L'opera di Caterina di Sutton fu prima pubblicata da Karl Young in *The Harrowing of Hell in Liturgical Drama, Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, 15 (1910), pp. 888-947 e ancora in *The Drama of the Mediaeval Church*, I, cit., pp. 154-157, 381-385.

²³ La notizia, citata dal D'Ancona, cit., II, p. 162n, si trova nelle *Memorie* di Scipione de Ricci, Firenze, 1865, pp. 96-97.

²⁴ Non ho svolto delle ricerche particolari finora fuori della Toscana, ma ho trovato indicazioni del-

l'esistenza del teatro delle monache sia a Bologna sia a Venezia.

Per Bologna Gian Ludovico Masetti Zannini, in *Motivi storici della educazione femminile (III)*, cit., parla del teatro delle suore, a pp. 239-266, e pubblica in Appendice CXIII, a pp. 397-400, passi dei *Ricordi* del monastero bolognese di San Guglielmo, per gli anni 1640-59, che ricordano varie recite. Zanni parla delle rappresentazioni e commedie nei monasteri femminili di Bologna nella sua tesi di laurea. *La riforma dei monasteri femminili a Bologna nell'età tridentina* (Università degli Studi di Bologna, Facoltà del Magistero, 1967-68), in vol. I, a pp. 211-213. Per Venezia si veda ad esempio: Paolo Bozi, *Rappresentazione del martirio di San Giovanni Battista*, Venezia, Gio. Antonio Rampazetto, 1605, la cui dedica indica che fu composta su richiesta delle monache del convento di San Giacomo a Murano.

²⁵ Per la Spagna c'è un breve articolo di Emilio Cotarelo, *La comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII*, «Revista de la biblioteca, archivo y museo», II (1925), pp. 461-70, che parla de «los autòs» e anche «comedias profanas» nei conventi e monasteri spagnoli del sec. XVII. Due studiosi americane, Electa Arenal e Stacey Schlauf, mi hanno gentilmente mostrato parte di un lavoro di prossima pubblicazione (primavera 1989), studio e traduzione di opere, alcune teatrali di sor Marcela, la figlia di Lope de Vega; *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, a cura di E. Arenal e S. Schlauf, traduzione inglese di A. Powell, Albuquerque, New Mexico, The University of New Mexico Press, in preparazione. La celebre scrittrice sor Juana Inés de la Cruz fu anche autrice di commedie. □



A pag. 25: Pietro Lorenzetti «Suore che scrivono», particolare della pala della S. Umiltà (Uffizi). A pag. 26: Stefano Parenti «Suore Domenicane», particolare degli Sportellini davanti al vecchio Sepolcro di S. Caterina de' Ricci al monastero S. Vincenzo a Prato. A pag. 27, 28, 29 e 30: xilografie, tardo '400 «Illustrazioni di vita quotidiana delle monache», pubblicato nell'appendice delle «Lettere» di S. Girolamo in traduzione italiana dal frate Matteo da Ferrara, Ferrara, Lorenzo di Rossi di Valenza, 1497.

LA QUESTIONE RELIGIOSA NELLA SUA OPERA

PIRANDELLO, UNO SCETTICO CON MISTERIOSE ILLUSIONI

Per l'agrigentino la religione è come la filosofia: non guarisce tormenti ma se li pone, e questo è già un sollievo - Personaggi posseduti dal senso della maledizione del corpo, dall'ansia di rinascere e di evadere.

ENZO LAURETTA

La volontà di avvolgere nudo il corpo senza vita in un lenzuolo, di cremare le ceneri e disperderle al vento perché nulla rimanesse di lui, la diffidenza del Santo Offizio, la cautela dell'atteggiamento della Chiesa nel trasporto delle ceneri dal Verano di Roma ad Agrigento, sottolineano in modo inquietante il problema religioso in Pirandello.

L'ideologia di Pirandello è scettica nei confronti dell'aldilà, ma attraversata e affascinata dal brivido di misteriose illusioni o da quelli che Serafino Gubbio chiama «orrori», preferendo confermare la presenza di Dio nel sottofondo delle umane coscienze, quando non viene pietosamente relegata tra le care vecchie persone che tengono abitualmente compagnia al Vecchio Dio delle deserte cattedrali, un «Povero Vecchio» che «non sa mutar l'antico andare», «ed è rimasto indietro».

La verità è che Pirandello guarda alla religione come alla filosofia: non risolve problemi né guarisce tormenti, ma se li pone, ed il solo fatto di porsi è un sollievo, se non altro perché il tormento «almeno per un poco, non ce lo sentiamo più dentro».

Così, il personaggio pirandelliano preferisce pensare alla religione come a un sentimento di mistero, perché «fuori della vita non c'è nulla»; un sentimento di mistero che può essere persino disperato se privo di illusioni oppure placato e soddisfatto se questo nulla viene trasformato in un tutto pieno di progetti ideali e di pietose finzioni.

Ci potrebbe essere forse un progetto ottimistico nelle ultime parole del memoriale di Vitangelo Moscarda che non sente il bisogno di pregare in prossimità della morte, dato che egli muore ogni giorno e rinasce «nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me ma in ogni cosa fuori». Si tratta, tuttavia, com'è facile osservare, solo di un progetto che richiede una forza di riferimento e di reidentificazione che ha del disumano. E mi sembra anche di dover escludere ogni altra ipotesi di ottimismo che ogni tanto affiora da qualche lettura critica: come nell'immagine isolata della Spera in cima alla collina sull'isola che affonda e che alza sulle braccia il figlioletto per indicare la superstite innocenza che si salverebbe dal maremoto.

Così in *Lazzaro*, quello che Umberto Cantoro definisce «Cristianesimo Vangelo» costituito dal concetto della carità («nessuno di noi può essere tutto, se poi ci sono gli altri; e... c'è un modo di essere tutto per tutti... quello di non essere più niente per noi... stringi le mani per prendere, prendi poco, sempre; se le allarghi per dare, e accogli tutti in te, prendi tutto e la vita di tutti diventa la tua!»), è collocato nel dramma in modo così lieve che gli stessi personaggi non vi danno peso, in preda come sono ai loro istinti.

Così pure lo sterile pedagogismo di fede proposto a suo modo da Lucio sulla base di una pietosa illusione. Per la verità, Pirandello intervistato dal Cavicchioli a proposito del suo *Lazzaro*, aveva dichiarato di aver posto «la risposta più netta al dissidio fondamentale del suo teatro in quanto fatto religioso e sociale». Ma non appare serio discutere di soluzione del problema religioso in *Lazzaro*, dopo tutte le esplicite negazioni che precedono e seguono l'opera: così come mi sembra assai rischioso parlare di etica naturalistica, dopo costanti fallimenti di evasione nella natura e il mancato accordo tra l'uomo

e la natura stessa: in *Lazzaro* l'immortalità dell'anima è un'illusione («per non finire, noi annulliamo in nome di Dio la vita in un presunto regno della morte»), illusione è l'aldilà, misteriosa illusione la fede. La madre di Lucio denuncia le forme e va a convivere con Arcadipane (ma per la religiosità questo è peccato!), il seminario è un «luogo d'onta»; monsignor Lelli non ci fa proprio quella che si dice una buona figura; il prodigio della guarigione di Lia operato dalla madre peccatrice appare una specie di parodia del miracolo; Lucio indossa di nuovo l'abito talare che aveva buttato alle ortiche perché gli altri credano nella dolce illusione della fede di Cristo, il cui sacrificio è inteso solo in funzione caritativa.

Se a tutto ciò si aggiunge che il concetto di Dio, nel momento in cui lo si pone sulla base illusoria del nostro io, viene falsato, che la stessa concezione del personaggio «fuori di chiave» non concepisce la forma (e qui leggi «dogma») se non come un ostacolo all'autenticità, e contro il quale occorre perciò battersi ad oltranza; che è adulterato il concetto di cristianesimo (inteso come promozione umana) nel momento in cui lo si pone in contrasto con il progresso dell'uomo; allora non si può non rilevare che il problema religioso resta irrisolto, com'è giusto che sia, nell'opera pirandelliana.

Certo, il personaggio pirandelliano ha una sua etica e perfino una sua religiosità: anzitutto il senso vigile della maledizione del corpo, l'ansia di rinascere, il desiderio di trovarsi, il bisogno di evadere, il sentimento e la dimensione dell'infinito.

Forse sarebbe preferibile parlare di «etica umanistica», un sentimento che è nella natura dell'uomo ma non appartiene all'uomo, una specie di Dio in noi, di infinito in noi, di mistero in noi. Una specie di sentimento platonico che, nel momento stesso di venire al mondo, la creatura umana accoglie e fa proprio, pronta a indovinare la luce e a far vane pazzie per seguirla.

Caduta «come una lucciola» su una trottolina impazzita, strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio diffidente della soddisfatta filosofia positivista, affascinato dalla prospettiva del mistero («allo spirito è congenito il mistero»), Luigi Pirandello sembra spalancare le braccia nel gesto di chi confessa di non sapere il motivo della sua venuta al mondo, di ignorare il significato della vita, anzi di non conoscere certezze se non quella di una vita che non conclude ma che, appunto per questo, rimane aperta ad ogni soluzione: al mistero dell'essere e del divenire, della creatura umana e dell'universo.

Un'apertura che, assieme al flusso dirompente che rimuove il personaggio dalla propria inettitudine malata, è quella che, dopo lo scacco finale in cui è coinvolto il «fuori di chiave», consente anche ai superstiti della «cosificazione» (Serafino Gubbio), della pazzia lucida (Enrico IV), della vendetta della natura e della società (La Spera), e della civiltà titanica (Ilse), di sopravvivere sia pure senza il confronto delle tre virtù teologali, ma con la prospettiva non allucinante di un mistero cosmico. □

Il prof. Enzo Laretta è presidente del Centro nazionale studi pirandelliani di Agrigento.

QUATTRO SONETTI DI GIUSEPPE MANFRIDI

VERSI IN COMMEDIA

GIUSEPPE MANFRIDI

La scoperta delle radici

Nonnino, nonna Anna è una nana o no?
 'Nina è nonna, non Anna'. 'E nonna Nina?'
 'No, nì, nonna Nina non è una nana.'
 'E nonno Ennio?' 'È un nonno nonno a Enna.'

'E noi?' 'Né nani, né noni: unni.'
 'Unni, no! ànno ani a nèi e nèi nei nèi,
 e in un anno ànno i nani noie ai nèi'
 'È una nenia!' 'Nenia o no, noie ne ànno.'

'Un ano unno non è un ano: è un inno.'
 'Un inno unno?' 'None, un inno. A ninna!'
 'E Anna è un'unna?' 'Ennio è un unno, Anna no.'

'E non è nonna...' 'Nina è nonna. A nanna!'
 'Nonna o non nonna, Nina non à nèi,
 non è una nana e non à un ano: à un neon!'

Quartetto infernale

ADodo e ad Ada dà due dadi Dio.
 Dodo odia Dio e dà i dadi ad Ida.
 A Ida diede due odi dadà Dedo.
 Ada a Dodo: 'Dodo, e i due dadi?' E Dodo:

'O Ada, Dio è di iodio ed io odio Dio.'
 E Ada: 'O Dei! E i dadi?' 'Dì ad Ida dei dadi.'
 'Ida?... Odo: 'Ida'? Io odio Ida.'
 Ed Ada ad Ida: 'I due dadi di Dio!'

E Ida: 'E dài!' E Ada: 'I dadi!' E Ida: 'Oddio!'
 Ed Ada: 'Dodo, di ad Ida: dà i dadi!'
 Ed Ida: 'Odi, Ada: Dodo odia Dio,

io odio Dodo e diedi i dadi a Dedo.'
 E Dodo: 'A Dedo? O Ida, io odio due:
 Dedo e Dio e dài i dadi a Dedo? Addio!'

Telefonando in Umbria

Oè, Sasà! 'Oè, Sè!' 'Sei sui sassi a Assisi
 e issi assi assai?' 'Assi su assi, Sè!'
 'Assiso?' 'Sì, su sei sassi, sai... a sisa.'
 'Sei ossesso? A sisa?' 'E sì.' 'A Assisi?' 'Sì usa.'

'E sò a sisa i sassi a Assisi?' 'Sì sa,
 sò a sisa sì: sia i saì, sia i sassi.' 'I saì?'
 'I saì. Sai i saì?' 'So sì.' 'Sò a sisa.'
 'Sasà, oso: sei assiso su sei sise.'

'E sù!...' 'Asso! Sei sei ossa e issi
 sise a Assisi!' 'Isso assi sui sassi assiso.'
 'Sì, assi!... Esse sò sise.' 'Sassi a sisa.'

'Issi sise e sei su sei sise assiso.'
 'Isso assi!' 'Suisse, Sasà! Sei sise,
 esoso: sei. È sesso! È sesso assai.' 'Ssss!'



In soli cinque anni Giuseppe Manfridi (Roma 1956, tesi di laurea in lettere su A.M. Ripellino) ha saputo conquistarsi un posto di rilievo nella nuova drammaturgia italiana.

Premiato al Fondi-La Pastora e due volte al Riccione, Premio Idi con Anima bianca, ha avuto fra i suoi interpreti Del Prete, Caprioli, Garrani, la Volonghi e la Pozzi. Suo uno dei maggiori successi della stagione, Giacomo il prepotente, sugli ultimi mesi di vita del Leopardi. Suo il testo di teatropoesia di intensa bellezza, Beata lei. Perché Manfridi è anche poeta, e poeta, all'occorrenza, di spericolati sperimentalismi e di allegri umori: come dimostrano questi quattro sonetti, dove la parola e la rima, continuamente «travestiti», diventano teatro.

Vacanze sorvegliate

Leila, alle Eolie, olia ali lilla.
 Il leale laio Ali è là e ulula a lei:
 'Leila, l'olio à là.' 'L'ò io l'olio, laio.'
 E Ali: 'L'ài là!' 'Là è l'aiuola. L'ò lì.'

E lui a Leila: 'Li è l'aula, là è l'olla.'
 E lei: 'Ali, aula o aiuola, l'olio è lì.'
 E Ali: 'È l'olio è lilla?' E Leila: 'È lilla.'
 'E le ai le ali? Le ò: là le ali, lì l'olio.'

'O Allà, Leila, l'olla è là!' Ulula lui a Leila.
 'Oè, laio Ali... l'olla, lì o là, l'ò io!
 E ò l'aula e l'iuola alle Eolie, io!

E ò le ali! E ò il leale laio e il laio à iella:
 io ò l'olio e olio il laio.' Ulula ella.
 'Lo olio lilla, olè! E Ali a lei: 'Ullullà!' □

SPLENDORI E MISERIE DEL COMICO DA PISTA

DALLA SEGATURA DEL CIRCO ALLE STELLE: IL CLOWN

Sulla scorta di un libro affettuoso di Alfred Simon abbiamo ripercorso l'epopea dei pagliacci: maschere, acrobati, giocolieri e musicisti diventati i re della pantomima circense - Un termine coniato a metà dell'Ottocento, il fool scespiriano come antenato e ruoli fissi: il Bianco, l'Augusto - L'interpretazione di Winnicot: il bambino in lotta col mondo adulto.

FABIO BATTISTINI



«**A**lla fine, proprio alla fine della serie delle baracche, quasi si fosse, per la vergogna, egli stesso esiliato da tutti quegli splendori, vidi un povero saltimbanco, curvo, abbattuto, decrepito, un rudere d'uomo, appoggiato con la sua schiena a un palo del suo tugurio (...). Il miserabile non rideva! E non piangeva, non ballava, non gesticolava, non gridava, non cantava canzoni, né liete né tristi, non supplicava. Se ne stava muto e immobile. Aveva rinunciato, aveva abdicato, il suo destino era segnato. Però che sguardo profondo, indimenticabile, volgeva tutt'intorno sulla folla e sulle luci, il cui fiume ondoso s'infrangeva a pochi passi dalla sua ripugnante miseria...», così Baudelaire, collegando al nascente circo equestre moderno il mondo più antico e lontano dei saltimbanchi.

Il termine *clown*, derivato dall'islandese *clunni* o dall'inglese *clod* (zotico, villano), viene usato in questa accezione a partire dalla metà circa del 1800; è Philippe Astley, fondatore del circo equestre, a introdurre il *clown* nello spettacolo prendendolo a prestito dalle *pantomimes* che furorreggiano sulle scene inglesi. Fra i primi a debuttare nel circo di Astley fu Winnicomb direttore di pista e *clown*, mentre Jean Gontard, chiamato da Franconi, che prosegue l'opera di Astley in Francia, fu un bravo equilibrista, già nell'iconografia che diverrà classica: maglia attillata, giustacuore a punta, collarino, berretto a corni con guarnizioni di sonagli e faccia imbiancata. Il *clown* del circo nasce quindi dalla stessa gente del circo come una emanazione e una necessità: Jean-Baptiste Auriol, acrobata di eccezionale bravura apportò al *grotesque* (come era chiamato in Francia) fantasia e invenzione; attraverso Thomas Kemp, i fratelli Hanlon-Lee (specialisti della pantomima acrobatica), i fratelli Price (equilibristi, saltatori e musicisti), il personaggio si perfezionò via via nelle *réprises* e poi nelle *entrées* vere e proprie: molti gli esercizi con animali (cani, gatti, scimmie, oche e soprattutto maiali): da ricordare il russo Durow e il grassissimo Gougou Loyal.

IL BIANCO E L'AUGUSTO

William Waller verso il 1840 crea il clown parlatore sul tipo del fool elisabettiano: in lui abbondano le tirate prese a prestito da Shakespeare e il gusto per il nonsense; questo clown che si contrappone al clown muto (il Bianco) e affida la sua comicità alla battuta, prenderà il nome di Augusto.

La prima coppia che si affermò stabilmente fu, pare, quella di Pierantoni e Saltamontes, subito superata da Foottit e Chocolat (l'Augusto negro). Il clown Bianco e l'Augusto sono legati l'uno all'altro da un rapporto servo-padrone. Il tandem favorisce immediatamente una serie di differenziazioni fisiche, psicologiche, morali e sociali. Le due figure sono state spesso sostenute anche da donne, mogli e figlie di artisti (Yvette Spessart, Augusto del trio Léonard e miss Loulou, moglie del clown Bianco Atoff da Consoli).



Nelle pitture del XIX secolo ispirate al mondo del circo il mito del clown ha affascinato ben presto Toulouse-Lautrec e Chagall, Picasso e Ensor, Degas e Renoir.

Alla non ricca bibliografia sul tema si aggiunge ora un affettuoso, bellissimo libro di Alfred Simon, *La planète des clowns*, (La Manufacture, Lyon, 1988) corredato da un'intelligente scelta iconografica, che ci auguriamo possa essere presto tradotto in Italia.

In tutte le religioni primitive il riso del clown è indispensabile alla manifestazione del sacro: l'intensa manifestazione della gioia da parte di tutta la comunità provoca e assicura il prospero svolgersi degli avvenimenti, l'abbondanza dei prodotti, il maggiore benessere per il nuovo anno che sorge. Lo sdoppiamento della figura del clown era già implicito nel rituale originario, esaltato in un primo momento co-



me Re del Carnevale: il personaggio che come tale aveva goduto dei massimi onori, era costretto alla fine della festa ad autodenigrarsi, accogliendo su di sé tutte le colpe altrui e a subire le più gravi punizioni simboliche e no: è il povero *colonus* (contadino) romano che al tempo dell'occupazione della Gran Bretagna assumeva il ruolo di capro espiatorio nelle cerimonie religiose di inizio di stagione.

Dai *mimi* dell'antichità ai *comici vagantes* alla figura del *Vizio* nelle moralità medioevali, il personaggio, per l'irriverenza nei confronti dell'autorità, viene confinato nel *buffone di corte*, al quale tutto è permesso. Nelle carte da gioco al primo Arcano (il Bagatto) si contrappone l'Arcano XXII (il Matto) il cui valore è zero: è l'Apsu, l'abisso senza fondo, l'antenato degli dèi che essi relegarono fuori dal Mondo quando decisero di crearsi un impero; e la sua cintura d'oro allude all'Ouroboros, il serpente che si morde la coda o all'Allume degli Alchimisti o agli Ofidi, prime divinità caldee, che nascevano doppie, scisse dalla stessa natura in maschio e femmina.

Il *fool* shakespeariano accosta al lazzo irriverente l'aspetto triste e doloroso cingendosi di malinconia, mentre nel Seicento spagnolo il *gracioso*, che salda le varie parti della tragedia, si tinge di una vena grottesca e, attraverso la Commedia dell'Arte, dal demoniaco *Arlecchino* si stacca il lunare *Pierrot* che fornirà poi il modello al clown Bianco. In un'epoca tesa alla riscoperta delle nostre radici è questa l'immagine primigenia che affiora nell'inconscio collettivo dai fondigli dell'anima e si colora di bianco e di nero, cui si aggiunge il ros-

so demoniaco. Poi dall'immagine intellettualizzata e variamente illuminata da Apollinaire e Cocteau, Blok e Barrault erompe quella rovesciata e violentemente grottesca di De Ghelderode (*Escorial, La scuola dei buffoni*) e Jarry (*Ubu roi*).

IL PAGLIACCIO E IL BAMBINO

Per la grande attrazione che la figura del clown ha sul bambino, specialmente nel periodo di latenza, è stato sottolineato come gli spettacoli del circo si svolgono in un'area intermedia transizionale di gioco che risponde a certe posizioni di Donald Woods Winnicott sviluppate nel suo *Playing and Reality* (1971): la pista, nel linguaggio di Winnicott, è la transizione tra me e non-me, tra perdita e presenza, tra bambino e madre; il bambino vede nella rappresentazione dei clowns la manifestazione più evidente di alcuni dei suoi conflitti verbalizzati ed esteriorizzati. Il bambino si riconosce nell'Augusto: l'Augusto ha aspetti buffoneschi, naso rosso, smorfia disegnata, ricerca di estrema vistosità, ingresso rumoroso, uso di oggetti che richiamano l'oralità e l'analità in modo pesantemente allusivo, scarpe enormi, paura del buio e della solitudine, pianto accorato, tentativo di oltrepassare il limite della pista e fuggire. Il clown Bianco è associato all'adulto: ama presentarsi solo, chiuso nel fascio del riflettore, il piccolo cappello a cono ritagliato, l'abito elegante a lustrini, gli scarponi di raso: è silenzioso, compassato, isterico; la lacrima gli si è fissata per sempre sotto l'occhio truccato. Incarna, ambiguamente bilanciati, aspetti maschili (eleganza, prestanza, comando) e femminili (ciglia depilate, calze di seta, sensibilità, malinconia).

La coppia di opposti (l'Ufficiale e il buon soldato Schweyck di Brecht, il Dottor Jeckill e Mister Hyde di Stevenson, Ciampa e Beatrice nel *Berretto a sonagli* di Pirandello, Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot* di Beckett) riaffiora nelle comiche finali di Laurel e Hardy.

E POI VENNE CHARLOT

Il clown, al cinema, è protagonista della prima pellicola di Emile Reynold (1877): ne *Il pagliaccio e i suoi cani*, le figurine stilizzate si succedevano nelle bande animate in un movimento piuttosto approssimativo ma Reynold attraverso le *Avventure di Guglielmo Tell* (1892), dove riprende le smorfie di Footit e Chocolat, precisa il contrasto fra la maschera comico-burlesca (Arlecchino) e la maschera comico-grottesca (Pierrot), ambigua rappresentazione del doppio, nella storia del *Povero Pierrot* che, innamorato di Colombina, è sbeffeggiato da Arlecchino. Nel 1901 il clown Little Tich si produce davanti alla macchina da presa dei Lumière, ma bisogna aspettare gli anni Venti perché appaia il grande Chaplin de *Il circo* (1929). I primi film di Chaplin, ancora prima del *Circo*, seppure disseminati di convenzioni comiche dell'epoca (travestimenti, ecc.) preludono già alla creazione del personaggio che costruisce la gag come il clown in pista. In *A night in the show* Chaplin impersona, alternandosi sullo schermo, due personaggi completamente diversi: un gentleman elegante, isterico, invadente e un fannullone ubriaco: è la coppia clownesca del Bianco e dell'Augusto e al tempo stesso l'estrinsecazione del doppio che ride amaramente di sé, resa più accessibile dall'interpretazione dell'unico attore.

Il film di Chaplin dà poi corpo a un piccolo filone cinematografico sul circo e i suoi personaggi. Si ricorderanno ancora *Il circo* di Alexandrov, *Freaks* di Tod Browning, *Il più grande spettacolo del mondo* di Cecil B. De Mille (dedicato al grandioso circo Barnum), *La notte degli stranieri* e *Una vampata d'amore* di Bergman, *Les enfants du paradis* di Carné fino al Fellini de *La strada*, *Otto e mezzo* e *I Clowns*. Fra gli spettacoli di clowneries, ricordiamo il Théâtre du Soleil (*Clownerie*, 1969), Yves Lèbreton (*Hein, le avventure di Monsieur Balloon*, 1976), I Blaguebolle di Marsiglia (*Ukulélé*, 1980), Il Grand Magic Circus, Dimitri e la sua compagnia svizzera, i Colombaioni, Quelli di Grock, *Il Bianco*, *l'Augusto* e il *Direttore* di Castri per il Centro Teatrale Bresciano, la compagnia Viaggiante di Vermont (Usa), l'Odin Teatret danese con lo spettacolo *Clowns*, Bolek Polivka del Divadlo Na Provasku cecoslovacco e in Russia la scuola dei clowns diretta da Marc Mestetchkine, anziano allievo di Mejerchol'd. □

Le illustrazioni del dossier: a pag. 33 «Il clown e la Cartomante» di Gustavo Doré (1881); a pag. 34 dall'alto in basso e da sinistra a destra: un clown allievo di Grimaldi (1885 circa), «Clown inglese» dalla Collezione Jean Villiers, primi clowns inglesi vestiti da Arlecchino, dalla Coll. Kharbine/Tapabor; «Il clown davanti allo specchio» di Erich Heckel (1946). In questa pagina: Footit e la Cavallerizza, di Toulouse-Lautrec.

ECCO I RE DELLA COMICITÀ DI IERI E DI OGGI

IL GOTHA DELLE FACCE INFARINATE

C'è un grande libro che contiene i nomi dei clowns più famosi, nati sulla pista, passati alla scena e allo schermo: Hystrio l'ha sfogliato per voi.



AEROS (1881-1954), pseudonimo di Germain Durcoray, fantasista francese, inventore del numero del povero funambolo, il più importante della prima metà del secolo.

AGOUST (seconda metà del secolo XIX). Diede una nuova dimensione agli Hanlon-Lee a cui si associò. Li lasciò dopo che in un eccesso di gelosia tentarono di assassinarlo durante una rappresentazione.

ALEX (Briatore). Augusto in abito blu lavanda, gilet giallo e pantalone grigio in coppia con Rico dal 1910 al '14 al circo Medrano.

ALEX (1897-1983), pseudonimo di Alexandre Bugny de Brailly. Dopo infruttuosi tentativi nel personaggio di Augusto divenne uno dei più grandi clowns Bianchi del nostro tempo, celebre per il suo aspetto elegante, le grandi tasche e un ciuffo di capelli ispirato a Tonitov.

ANTONET (1872-1935), pseudonimo di Humberto Guillame. Franco-italiano, debuttò come Augusto, prima di passare al clown Bianco prima con Little Walter, Grock, poi indimenticabile Bianco di Beby. Ha contribuito più di ogni altro a creare il mito del clown tirannico.

AURIOL (1806-1881), il clown acrobata francese più celebre della prima metà del secolo XIX.



BARIO (1888-1974). Manrico Meschi, detto Bario, un Augusto gioioso. In coppia con il fratello Dario, clown Bianco, eguagliò fra il 1928 e il 1948 la fama dei Fratellini.

BEBY (1885-1958). Augusto prestante, dalle gambe storte a causa di un incidente, è stato l'indimenticabile partner, con il costume sgargiante a quadri, del clown Antonet.

BELLING (Tom, seconda metà del secolo XIX). Leggendaro creatore dell'Augusto al circo tedesco Renz nel 1864, poi a Parigi al Cirque d'Hiver e d'Été, senza grande fortuna.

BENHAMO. Una delle vedettes del circo dell'Hippodrome verso il 1882; l'attrazione principale del suo numero era un doppio salto mortale sopra molti cavalli affiancati.

BIANCOLELLI (Domenico). Il più grande Arlecchino della Commedia dell'Arte al tempo di Molière. Ha diritto ha un posto in questo elenco di re della comicità di tutti i tempi.

BOBOSSE, pseudonimo di Louis Burlet, nato a Lione nel 1945. Augusto cantante detto l'amico dei gosses, reso popolare dalla tv e dai dischi.

BOULICOT (1878-1957). Vecchio acrobata divenuto Augusto a seguito di un incidente. Uno dei rari clowns francesi politicizzati, puntualizzava i



suoi nonsense con acute e piccole risatine.

BOUM-BOUM (1849-1912), pseudonimo di Gerolamo Medrano. Uno degli ultimi clowns solitari che hanno preceduto la nascita di Augusto. Soprannominato Boum-Boum dal direttore d'orchestra che presentava il suo numero. Aveva un costume cosparso di fiori e farfalle, il viso infarinato e una parrucca a tre ciuffi.

BUFFO, pseudonimo di Howard Butten, americano, nato nel 1950. Scrittore di successo, psicologo e infine clown ha creato nel 1974, in America, il personaggio del clown autistico Buffo e ha ottenuto il trionfo a Parigi nel 1984.

CAIROLI (1879-1950), formò verso il 1939 un trio illustre con il figlio Charlie e con Porto. Da giocoliere a clown Bianco, è stato il clown più popolare d'Inghilterra.

CHADWICH (1839-1889), primo clown di serata al Cirque d'Hiver e al Cirque d'Été.

CHAPLIN (1889-1977), pseudonimo di Charles Spencer, consacrato al successo con i film *Il circo* (1929) e *Luci della città* (1952).

CHOCOLAT (1886-1917), pseudonimo del cubano Raphael Padilla; prototipo dell'Augusto passivo fece coppia con Boum-Boum e Pierantoni, poi applauditissimo e raffigurato da Toulouse-



Lautrec, con Footit.

COCO, pseudonimo di Nicolai Poliakoff, Augusto lettone, personaggio favorito del Circo Bertram Mills. Morì povero, rovinato dal fisco e storpiato da un'automobile.

COLOMBAIONI (Alberto Vitali e Carlo Colombaioni), fratelli. Portano in tutto il mondo la loro personale concezione del clown. Hanno collaborato con Fellini, Dario Fo e altri grandi della scena.

DARIO (1880-1962), pseudonimo di Dario Meschi, fratello di Bario con il quale formò il famoso duo ricoprendo il ruolo del Bianco e attenuandone il carattere autoritario. Dopo la morte dello zio Bario il ruolo di Augusto passò al proprio figlio Willie.

DEBUREAU (1796-1846), pseudonimo di Jean Gaspard. Mimo francese del teatro dei Funambules diede uno straordinario rilievo al personaggio di Pierrot dal quale discenderà il Bianco.

DIMITRI, Dimitri Müller, nato in Svizzera nel 1935. Mimo e clown, debuttò al teatro del Vieux Colombier nel 1964, lavorando spesso al music hall e al circo.

EMIL (Emile Stanberger, nato in Svizzera nel 1933). Recita scene di vita quotidiana con la tecnica dell'improvvisazione, senza il trucco né il costume del clown.

ETAIX (Pierre, nato a Rouen nel 1928). Ha lavorato con Tati e ha girato i propri film creando il personaggio di Yoyo, mezzo clown Bianco e mez-

zo Augusto. Ha formato nel 1972 con Annie Fratellini la scuola nazionale del circo.

FIORILLI (1604-1694), Tiberio Fiorilli detto Scaramouche era il direttore della troupe italiana al tempo di Molière.

FOOTIT (1864-1921), pseudonimo di Tudor Hall. Acrobata a cavallo, figlio di un clown inglese, conobbe il vero successo a fianco di Chocolat, adottando fra i primi il costume a lustrini e il trucco bianco accentuato da segni rossi e neri. Scioltosi da Chocolat per lavorare coi propri figli, non ritrovò più il grande successo iniziale.

FRANCESCO (nato nel 1922) formò con Enrico (1912) e Ernesto (1917) il trio Caroli, una delle migliori troupes d'acrobati a cavallo. Passarono alla clownerie nel 1940 e celebri sono rimaste le loro entrées in musica.

FRATELLINI, la dinastia dei Fratellini comincia con Gustavo (1842-1902), poi i figli, Paul (1877-1940) l'Augusto, François (1879-1951) il Bianco e Albert (1896-1961), inventore del nuovo trucco-maschera clownesco. Formarono il famoso trio, che ha continuato per un certo tempo ad animare i circhi. Attualmente è solo Annie a mantenere la tradizione di famiglia.

GAULTIER-GARGUILLE (1573-1634), pseudonimo di Hugues Gueru, comico dell'Hotel de Bourgogne.

GOLIATH (1891-1951), pseudonimo di Joseph Rambelli, il più celebre dei clowns nani, Augusto di serata.

GOUGOU-LOYAL (1853-1925), pseudonimo di Arsène Loyal, figlio d'arte fu clown al circo dell'Hippodrome e poi direttore del circo Rancy, soprannominato clown-sole a causa della sua rotondità e dei soli che ornavano il suo costume.

GRIMALDI (1778-1837), il grande antenato dei clowns inglesi.

GROCK (1880-1959), pseudonimo di Adrien Wettach. Nato in Svizzera, sostituì Brock nel 1903 nel numero di Brick e Brock e assunse il nome di Grock. Dal 1907 al '13 è l'Augusto di Antonet, poi abbandonato per presentare sulle scene e le piste il suo numero solitario.

GROS-GUILLAME (1554-1634), pseudonimo di Robert Guérin, comico dell'Hotel di Borgogne.

GUYON (morto nel 1911). James Guyon è colui che ha imposto il personaggio dell'Augusto a par-



tire dal 1878 all'Hippodrome. Leggendaria è stata la sua apparizione all'Hippodrome nel costume largo e ingombrante e col toupé fissato sulla testa.

HANLON-LEE. I cinque fratelli Thomas, George, William, Alfred, Edward e Frederick adottarono il nome di Lee in omaggio al loro vecchio professore acrobata. L'incontro con il leggendario Agoust che insegnò loro la pantomima è all'origine d'un rinnovamento della pantomima acrobatica burlesca.

HAYDEN BILLY (seconda metà del secolo XIX). Sconosciuto in Inghilterra, suo Paese d'origine, fu salutato in Francia come il nuovo Debureau: creò il tipo del clown parlante, lanciò la moda delle scarpe enormi e introdusse nel suo numero animali addestrati.

JODELET (pseudonimo di Julien Bedeau). Buffone del teatro di Marais, fu nella troupe di Molière dove interpretò prima di morire *Les précieuses ridicules*.

KARANDASH (1901-1983), il più celebre dei clowns satireschi sovietici, Augusto di serata.

KEATON (1885-1966), pseudonimo di François-Joseph, il più grande comico del cinema americano con Chaplin.

KELLY (1898-1979). Prototipo del clown triste e vagabondo è il più celebre dei clowns americani moderni, apparso nel film *Il più grande spettacolo del mondo* di De Mille (1952).

KEMP (1819-1855). Tentò senza riuscirci, a causa della morte prematura, di impiantare la pantomima inglese sulla pista francese.

LAUREL e HARDY (Arthur Stanley Jefferson Laure, 1889-1965 e Oliver Norwell Hardy, 1892-1957), coppia celeberrima del cinema inglese e americano.

LEONARD. Il trio Leonard formato da Marcel

to a Parigi nel 1923. Mimo eccentrico reso popolare dal music-hall e dalla tv.

MAÏSS (1894-1976). Louis Maïsse da funambolo divenne clown Bianco a fianco di Antonet prendendo il posto di Beby dal 1942 al 1949. Un grande successo di Maïss fu la parodia della *Morte del cigno*.

MANETTI (1901-1969), francese, a turno clown Bianco e Augusto, s'impose come clown Bianco a fianco di Rhum dal 1934 al '39.

MARX BROTHERS (Leonard detto Chico, 1891-1961; Arthur detto Harpo, 1893-1964; Julius detto Groucho, 1895-1971 e Herbert detto Zeppo, 1901-1979. I primi tre noti come i più clowneschi dei comici americani. Il cinema ha amplificato la loro fama.

MYLOS (1894-1957), pseudonimo di Emile Eugène Grandcamp. Clown bianco di Coco, lanciò con Boulicot al music-hall dell'Empire il genere dei dialoghi umoristici con allusioni politiche.

NINO (1904-1983), pseudonimo di Jean Antoine Fabri-Arnaut, volta a volta clown Bianco e Augusto, partner eccellente di Maïss, Mimile e Charly.

NOCK (Pio Nock, nato nel 1921 in Svizzera). Clown acrobata, funambolo e comico abituato a lavorare sopra la gabbia dei leoni. In pista interpreta le entrées tradizionali insieme al genero Mario, clown Bianco. Dal 1968 al '75 vedette del circo Barnum.

PIERANTONI e SALTAMONTES. Forse la prima coppia stabile, capace di interpretare tutto il repertorio adattandolo alla loro personalità. Rivali di Foottit e Chocolat. Pierantoni, era il Bianco e pesava centoventi chili. Celebre la loro parodia dei *Gatti*.

PORTO (1888-1941), pseudonimo di Arturo Saraiva Mendes d'Abreu. Considerato uno dei tre più

Il suo trucco e il suo costume simboleggiavano lo zio Sam.

RIVEL (1896-1983), pseudonimo di Charlie Giuseppe Andreu, Augusto spagnolo, acrobata, saltatore e trapezista. Clown d'oro al Festival di Montecarlo nel 1975.

RHUM (1904-1953), pseudonimo di Enrico Jacinto Sprocani. Debuttò nel 1922 col fratello Raphael detto Kirsh, passando poi al circo Medrano con Dario, Bario, Alex e Manetti. Nel 1936 trionfò con la rivista di Recordier *Rhum a Roma*. Nel 1939 fece coppia con Pipo Sosman che da Augusto passò a clown Bianco per lui.

SAUDERS. Inventore della celebre frase *Voulez-vous jouer avec moi?*, da cui Marcel Achard trasse il titolo di una sua commedia, fece parte della troupe di Astley nel 1782.

SEIFFERT. «Forse il più bel clown Bianco mai esistito», disse di lui Tristan Rémy.

TABARIN (1583-1633), pseudonimo di Antoine Girard comico di Place Dauphine all'inizio del XVII secolo.

TATI (1907-1982), indimenticabili i suoi film sul personaggio di Monsieur Hulot.

TONI Greace. Primo clown grottesco del Nuovo Circo inaugurato da Oller nel 1886 nella vecchia sala del Bal Valentino in rue Saint-Honoré. Uno dei primi clowns parlatori, ebbe anche come partner Chocolat.

TURLUPIN, pseudonimo di Henry Legrand detto anche Belleville, morto nel 1637, comico dell'Hotel di Bourgogne.

ZAVATTA. Originario dell'Italia, Achille Zavatta nacque in Tunisia nel 1915 e divenne celebre fra il 1936 e il '45 al Cirque d'Hiver. Uno degli ultimi mostri sacri dell'arte clownesca.

(A cura di Fabio Battistini)



Damoiseau (1882-1978), Eugène Damoiseau (1904-1938) e Yvette Damoiseau Spessardi (1899-1964) trionfarono al circo Pinder francese dal 1928 al '38.

LITTLE TICH (1868-1928), pseudonimo di Harry Ralph, un metro e venti e sei dita ogni mano, debuttò alle Folies-Bergère nel 1881 in costume d'Augusto. Parodiò la Bella Otero e Loie Fuller; Chaplin si ispirò a lui per il suo personaggio di Charlot.

MAC RONEY pseudonimo di René Sauvard, na-

grandi Augusto del periodo fra le due guerre.

POPOV Oleg, nato nel 1930, formatosi al circo di Mosca, fece sensazione a Parigi nel 1956. Augusto di serata inventivo, termina sempre il suo numero con esercizi di funambolo.

PRICE John e William Price crearono verso il 1855 il genere dei clowns acrobati musicisti, in equilibrio con il loro flauto e violoncello, la calzamaglia e il viso infarinato.

RICE (1823-1900), pseudonimo di Daniel Mac Laren soprannominato il Re dei Clowns in America.

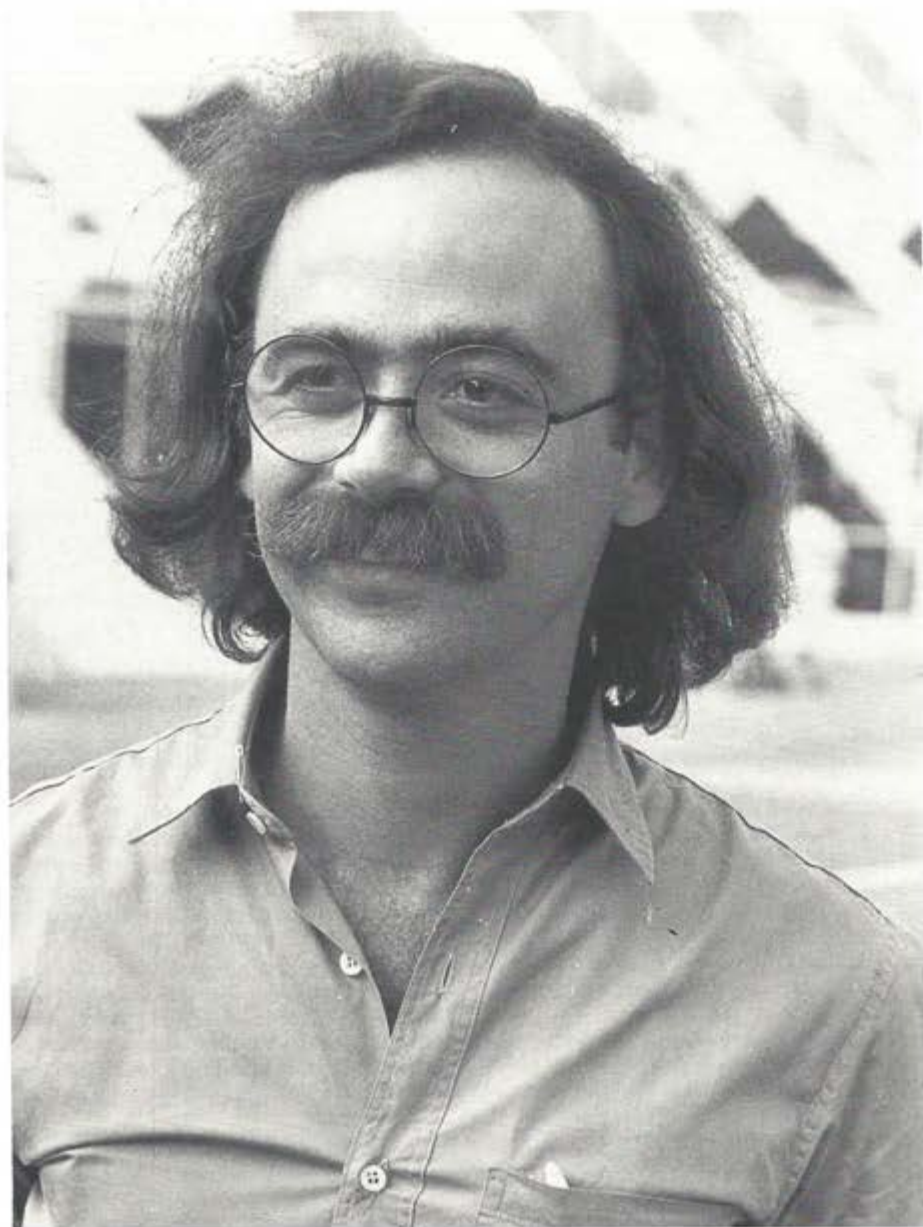
Da pag. 36 a pag. 38 clowns famosi: Alexis Gruss, Oleg Popov, Otto Griebing, il Trio Cairoli, con Jean Marie Cairoli tra i figli Charlie (Carletto) e Porto (a sinistra), Antonet e Beby, Grock, Albert Fratellini, Charlie Chaplin in «Luci della ribalta» e Jean-Louis Barrault nel film di Marcel Carné «Les enfants du paradis».

IL VIDEO SARÀ LA TOMBA DELLA COMICITÀ ANTICA?

NICHETTI E DE LUCIA: COME ESSERE CLOWN OGGI

Il regista di Ladri di saponette critica i «forzati della risata» della tv ma crede che si possa, nonostante tutto, rimanere fedeli allo spirito clownesco - Tati: «Dimmi come muovi le gambe e ti dirò se sei un comico» - «L'Italia ha tradito la gestualità per la chiacchiera», dice De Lucia.

LIVIA GROSSI



In occasione della ricognizione storica sull'arte del clown, *Hystrio* ha voluto rivolgere alcune domande a due esperti: Maurizio Nichetti e Giovanni De Lucia. Ecco dunque una conversazione che ci permette di capire, partendo dalle più antiche tradizioni popolari, i meccanismi della comicità sia da un punto di vista tecnico che culturale e di mercato.

HYSTRIO - Partendo dalle origini culturali e storiche del clown in Italia, quali trasformazioni ha subito secondo lei questa figura?

NICHETTI - Con gli studenti della scuola QuellidiGrock, ho svolto nel '74 una ricerca sulla figura comica nella storia del teatro e dello spettacolo individuando tre momenti molto particolari e significativi quali la Commedia dell'Arte, il circo e il cinema muto. Il clown ha le sue origini nella Commedia dell'Arte, che con i suoi Zanni e i suoi Arlecchini, padri naturali delle maschere italiane, anticipano la figura dei futuri pagliacci da circo. Nel 1780 questo personaggio trova nella pista la sua ribalta ideale: lo Zanni si trasforma nel clown Augusto, in contrapposizione al Bianco e quindi al potere, e in fondo a tutto il mondo del circo che lo emargina e lo fa essere cuscinetto tra un numero e l'altro. Nell'Ottocento si può già notare una rilevante espansione del fenomeno clownesco di radicata tradizione italo-francese e, di conseguenza, una generazione di clowns che con l'avvento del cinema muto trova in questo nuovo media il suo regno; il nuovo modo di essere clown rappresentato da Buster Keaton, Charlie Chaplin, Stanlio e Ollio, si rivela infatti grazie ad esso, mentre la vecchia generazione non lo considera altro che un'arte minore. Un esempio esplicativo è dato dalla battuta di Grock su Chaplin: «È un bravo ragazzo, prometteva bene, peccato che si sia rovinato con il cinema». Continuando con la nostra ricerca abbiamo inoltre constatato che dal punto di vista tecnico sia nella Commedia dell'Arte, quanto nel circo e nel cinema muto, i numeri e le gags erano gli stessi. È interessante poi osservare che, anche se per motivi diversi, tutti e tre gli ambiti si rifacevano

a una comicità gestuale: la differenza dialettale italiana per la Commedia dell'Arte, gli editti napoleonici in Francia per il circo e il cinema non ancora sonoro, hanno fatto sì che si sviluppasse una tecnica della comicità visiva che ha avuto un filo conduttore assolutamente unitario e accomunante, per cui se si vuole pensare ai grandi clowns, ai grandi personaggi della Commedia dell'Arte e ai grandi comici del cinema muto, si potrebbero scambiare i ruoli nei diversi secoli e si ritroverebbero le stesse professioni.

H. - Con l'avvento del cinema sonoro cosa succede nel panorama nazionale e internazionale al nostro clown?

N. - Con la parola diventano di moda i comici dialettali e di battuta, quindi la comicità quanto più è parlata, tanto più è nazionale, per cui se lo spettacolo di genere horror, giallo o d'avventura è esportabile ovunque perché internazionale, quello comico non lo è sicuramente. Prescindendo dal cinema degli ultimi dieci anni, sino agli anni Cinquanta-Sessanta gli stessi fratelli Marx non hanno mai avuto una grossa popolarità all'estero in quanto la loro comicità era basata sul gioco di parole e sullo *slapstick* verbale, altri comici invece più visivi come Jerry Lewis e Jacques Tati hanno mantenuto una «gestualità internazionale». Nel panorama nazionale troviamo sì delle maschere equivalenti al clown (per esempio Gilberto Govi e Angelo Musco per dire Genova e la Sicilia) ma, penalizzati da una configurazione geografica particolare, che sviluppava una comicità di regione, non hanno potuto ottenere un riscontro nazionale. L'unico che aveva le potenzialità e le caratteristiche fisiche dei comici del cinema muto e dei clowns era Totò, ma vivendo un momento storico in cui il cinema era al suo culmine, è stato costretto a essere un ripetitore di meccanismi verbali divertenti senza poter sviluppare la sua maschera.

IL CLOWN MULTIMEDIALE

H. - Che possibilità di esprimersi ha il clown, nella nostra società di spettacolo?

N. - Oggi è impensabile fare questo mestiere nel circo come lo si faceva una volta. Bisogna scegliere di operare nel teatro, nel cinema o nella televisione e, confrontandoci con questi mezzi, si arriva a scoprire che queste invenzioni tecniche hanno rubato intelletti al genere precedente. Un comico quindi può riuscire a essere fedele a dei modelli clowneschi, nonostante usi mezzi differenti. Con il cinema per esempio, si è inseriti in un mezzo che vede raccontare la realtà e non la finzione. Per cui se al circo c'è un'enfaticizzazione della recitazione e una stilizzazione dei gesti perché il pubblico circonda l'attore di 360 gradi, il cinema tende a raccontare tutto attraverso un primo piano, attraverso un occhio, per cui deve essere tutto ridotto al realismo massimo per poter arrivare in platea in modo credibile.

H. - Come ha affrontato il cinema e la televisione dopo l'esperimento di *Quelli di Grock*?

N. - Io ho scelto il cinema. Quando ho realizzato il mio primo film, *Ratataplan*, ho voluto produrre un film muto perché desideravo applicare le esperienze della comicità clownesca. Dopo *Ho fatto splash* e *Domani si balla*, film in cui si parla decisamente poco, ho ritenuto che non fosse più il caso di continuare in questo senso; penso infatti che nella nostra società dello spettacolo, molto ricca e

sfaccettata, bombardata da mille cose diverse, pronta a ironizzare su tutto e su tutti, sia difficile mantenersi legati a una formula così riduttiva come quella della pantomima. Credo che si possa rimanere fedeli allo spirito clownesco anche se si lavora in televisione o in un film parlato, come il mio ultimo *Ladri di saponette*. Anche in questo lavoro infatti viene privilegiata l'immagine nei confronti della parola. Il film trae lo spunto dall'uso del cinema fatto dalla televisione, con interruzioni pubblicitarie e la conseguente attenzione superficiale del telespettatore, elementi questi che mi permettono di fare annotazioni e gags sullo specifico del cinema, quindi la trama drammatica in bianco e nero fine anni Quaranta (ricordando *Ladri di biciclette*) in relazione a oggi: il benessere, il consumismo anni Ottanta. Ciò è possibile anche in televisione, infatti sia in *Pista* che in *Quo Vadiz*, il primo uno spettacolo contenitore della Rai e il secondo una tipica trasmissione di rivista, mi sono circondato di personaggi come Wanda Osiris (che non è altro che l'attualizzazione televisiva del clown musicale) Don Lurio e Sidney Rome, che possedendo una comicità di movimento senz'altro più forte di altri ballerini o soubrettes, mi han-

no dato la possibilità di realizzare delle trasmissioni «circensi».

IL RIDERE COATTO

H. - A proposito di televisione, come considera, i nuovi comici?

N. - Mi sembrano dei forzati della battuta, obbligati a essere spiritosi a ogni parola che dicono, costretti a ritmi incredibili per non perdere l'audience e a essere presenti ovunque per far sì che il pubblico non li dimentichi e non li confonda: stressati. Mi dico sempre che se Chaplin fosse vissuto oggi e uscisse con un nuovo film, avrebbe dei grossi problemi perché dovrebbe presenziare il sabato sera in Rai, andare alla trasmissione di Costanzo, a *Domenica in*, insomma credo che Chaplin avrebbe delle difficoltà ad alimentare il suo mito.

H. - Ma cosa conserva del clown questa nuova generazione di comici?

N. - Nulla, perché essendo inquadrati sempre a mezzo busto non gli si vedono i piedi e, come mi diceva Tati: «Un comico va giudicato da quanto muove le gambe: un comico è bravo se le muove molto, quando lo si vede con i piedi fermi non è un comico».

Il comico è «contro» la società



Un clown che per continuare ad esercitare la sua professione ha dovuto abbandonare con amarezza i teatri italiani è Vanni De Lucia. In questa intervista ci parla delle sue esperienze all'estero e di come viene considerato il clown al di là dei nostri confini.

H. - Da quanto tempo ha lasciato la scena italiana?

DE LUCIA - È dall'81 che lavoro in modo continuativo all'estero grazie a una borsa svizzera dell'Associazione Piccoli Palcoscenici che mi ha aperto sia il mercato tedesco che quello svizzero e austriaco. Per fortuna ho avuto successo e ora potrei vivere solo con il lavoro che mi offre la Germania, circa 120 serate l'anno.

H. - Qual'è stata la sua formazione?

D.L. - Nel '76 ho cominciato con Ferruccio Cainero a fare il clown di tradizione italiana, costituendo il Teatro Ingenuo. In quegli anni, con il boom della teatralità sono stati organizzati molti spettacoli, forse troppi, c'è stata una vera e propria inflazione che ha danneggiato la vera immagine del clown. Poi, come sempre succede in Italia dove tutti i fenomeni sono legati alle mode, è finito l'entusiasmo e per continuare a rimanere fedeli alla professione siamo stati costretti a trasferirci all'estero.

H. - Come s'investe il denaro in questi Paesi per quanto riguarda il suo genere teatrale?

D.L. - In Germania e in Svizzera sono locali privati a fare lavorare i giovani teatranti;

quindi esiste l'opportunità di recitare di fronte a platee che seguono con fedeltà e passione un preciso genere teatrale, nel mio caso il clown. In Italia e in Spagna è il denaro pubblico a essere investito e l'operatore culturale a indirizzarlo seguendo i «propri istinti».

H. - *Come variano i gusti del pubblico europeo riguardo al clown?*

D.L. - In Svizzera e in Germania il gusto è molto particolare. In Svizzera questo personaggio deve essere confezionato con caratteristiche tradizionali, il pubblico è infatti legato a un'immagine romantica del clown e questo ci impone particolari attenzioni. Il nostro ultimo spettacolo, per esempio, con valenze tragicomiche, viene apprezzato sicuramente dal pubblico tedesco, ma in alcune zone svizzere o francesi può incontrare qualche difficoltà. Nel Nord Europa i miei spettacoli si dilatano tantissimo, in quanto vengono maggiormente apprezzate le espressioni mimiche, i movimenti; al contrario, in Italia devo mantenere un ritmo serrato, sostenendomi con una serie di battute; una parte di responsabilità credo si possa imputare alla diffusione sempre più alta di trasmissioni televisive alla *Drive in*, cioè «usa e getta».

L'EUROPA CHE RIDE

H. - *Qual è la formazione del clown in Europa?*

D.L. - In Francia esistono le migliori scuole europee (per esempio quella di Annie Fratellini e di Lecoq), dove si insegnano le basi tecniche che permettono di ottenere la capacità di stare in scena per un'ora e mezza presentando una serie di numeri acrobatici, di gags che arrivano a fare del clown un virtuoso. In Germania invece scuole non ne esistono, ma penso che riusciranno a emergere nel giro di pochi anni. Degne di nota sono poi le grandi scuole dell'Est, di grossa tradizione circense, purtroppo soffocate dal sistema statale che crea delle vere e proprie strozzature. Il clown di questi Paesi è molto simile al nostro: ironico, grottesco e immediato, soprattutto in Cecoslovacchia. In Italia scuole vere e proprie di clown non ne esistono, infatti il mestiere viene prevalentemente imparato per tradizioni tramandate: i miei maestri sono stati i Colombaioni, dai quali ho potuto rubare il mestiere con gli occhi; la tecnica invece mi è giunta da Mario Gonzales che, da buon francese, è riuscito a razionalizzare il mio potenziale comico.

H. - *Perché il clown in Italia è così poco considerato?*

D.L. - Lo si considera esclusivamente in un contesto circense: concepirlo in teatro per il pubblico italiano è inammissibile. Mentre nel Nord e nel Centro Europa «comico» e «clown» rappresentano la stessa cosa, in Italia il clown è quel personaggio che fa ridere i bambini e fa piangere gli adulti.

H. - *Che problemi hanno le persone come lei che hanno dovuto scegliere di lavorare all'estero?*

D.L. - Negli altri Paesi ci rispettano. In Italia i comici hanno perso la tradizione gestuale: possono stare seduti per ore su una sedia e dire una serie di battute senza avere bisogno d'altro: dal Paese della gestualità siamo diventati il Paese della chiacchiera. Credo che le nostre tradizioni siano un patrimonio che debba essere coltivato e che il teatro debba avere un ruolo fondamentale di memoria per la cultura di un popolo.

H. - *Non crede che siano cambiate anche le motivazioni per cui un giovane oggi decide di fare il comico?*

D.L. - Certamente. Quando ho iniziato, questo mestiere significava andare contro, essere diversi, rischiare, vivere un'avventura; oggi scegliere di fare il comico non significa andare contro nessuno, né tantomeno rischiare qualcosa. Questi ragazzi infatti non sono degli «artisti maledetti», sono dei «gaggi», che nella terminologia della piazza, significa essere dei passivi, dei borghesi: proprio come alcuni di questi nuovi comici che anche quando fanno ridere rientrano negli schemi riconosciuti, sia nell'abbigliamento che nel modo di essere. La loro unica motivazione è infatti il denaro.

H. - *A proposito, come sono le retribuzioni all'estero?*

D.L. - Solo in Spagna e in Italia c'è una vera e propria immoralità dei prezzi. Da noi un ragazzo di *Drive in* in una serata (meno di un'ora) guadagna 6 o 7 milioni, ripetendo lo stesso numero presentato in televisione. In Germania, con il mio collega, guadagno in una serata la metà dello stipendio di un insegnante: già molto, secondo una mentalità sana ed equilibrata. □

A pag. 39 un ritratto di Maurizio Nichetti, a pag. 40 Vanni De Lucia con Ferruccio Calnero del Teatro Ingegnuo.

CRONACHE

PARIGI - *L'Enrico IV di Pirandello è andato in scena con la regia di Armand Delcampe al teatro dell'Atelier. Giudicata «sopra le righe» l'interpretazione di Laurent Terzieff che fa riferimento a un'idea «folclorica» del teatro in Italia molto diffusa nella coscienza collettiva francese. Essenziali le scene di Guy-Claude François.*

PARIGI - *Francis Huster, come attore e regista, ha messo in scena Lorenzaccio di De Musset. Si è sottolineato la volontà dell'autore di rappresentare, dietro la realtà storica della Firenze dei Medici, quella della Parigi del 1830, dei Borboni e degli Orleani, cioè il fallimento del liberalismo. Volutamente trascurati i toni sentimentali e romantici che dominavano in altre edizioni.*

PARIGI - *Patrice Alexandre ha interpretato e diretto uno dei primi lavori di François Billeloux (1955), A la nuit, la nuit. Le scene, ispirate al cinema degli anni Trenta, erano di Jacques Noël.*

PARIGI - *De Sade, Juliette di Jean-Michel Guillevy e Ossia di Didier-Georges Gabily hanno offerto nuovi spunti di riflessione sulle figure del «Divino marchese» e di Ossip Mandelstam. Si immagina che il primo abbia composto la sua Juliette durante l'imprigionamento a Picpus nel 1794, mentre Ossia è il soprannome della moglie di Mandelstam, colei che imparò a memoria le opere del marito, morto in un campo di lavoro e perseguitato da Stalin, per permetterle la pubblicazione nonostante la distruzione dei manoscritti.*

LONDRA - *Ezio Frigerio ha curato il recente Rigolotto della Royal Opera, al Covent Garden, per la regia di Nuria Espert. Con quest'ultima lo scenografo ha in programma l'allestimento di Celestina, di Fernando de Rojas, con il soprano Joan Ploverright. Un altro progetto è la Traviata con la Scottish Opera.*

LONDRA - *Nove ore di rappresentazione per The Plantagenets, tratto dall'Enrico VI, l'Edoardo IV e il Riccardo III, allestito dalla Royal Shakespeare Company, con la regia di Adrian Noble. Analisi filologica e scenografia affidata agli effetti di luce sono tra i pregi di uno spettacolo che, secondo l'Independent «anche un sordo o chi non sa una parola di inglese, troverebbe indimenticabile».*

LONDRA - *Teatro gremito per Iranian nights, la commedia di Tariq Ali e Howard Brenton, ispirato ai Versi satanici, il romanzo di Salman Rushdie, condannato dall'Islam.*

GAND - *È andata in scena Ulrike, opera lirica sugli anni di piombo tedeschi, su libretto di Leo Geerts e musiche di Raoul De Smet. Scritta già nel 1978 per la radio, ma fino ad oggi sempre rifiutata, l'opera narra le vicende della terrorista Ulrike Meinhof. Mescolanza di generi musicali e autori del nostro secolo, con ironiche citazioni dai classici.*

VARSAVIA - *Andrej Wajda è il nuovo direttore artistico del teatro Powszechny. Il regista, che si occuperà anche della programmazione della rete televisiva di Solidarnosc, si augura un parallelo sviluppo democrazia/cultura perché «il pubblico è oggi talmente stanco della vita di tutti i giorni che non riesce a pensare all'arte».*

STOCOLMA - *Bergman incontra Mishima, nella messinscena di La marchesa de Sade, tre atti su «Sade considerato dalle donne». Il regista svedese, che sta preparando Le Baccanti di Euripide, ha incentrato il dramma sull'enigma femminile considerato da lui stesso. Le sei attrici, sempre in scena in uno spazio privo di artifici teatrali, passano dalla staticità da teatro giapponese del primo atto, alla scoperta violenza bergmaniana degli altri due.*

MOSCA - *Con il titolo Il finimondo, l'Hotel Russia, capace di 2.500 posti, ha accolto per una sera la versione sovietica di Aggiungi un posto a tavola, commedia musicale di Garinei e Giovannini, interpretata in Italia da Johnny Dorelli. Il gruppo rock Kabinet ha interpretato le musiche originali di Armando Trovajoli, mentre nella parte di Clementina era l'applaudita Galina Petrova.*

PARIGI - *Serge Merlin ha ricreato il personaggio di Heidegger in Sit venia verbo, l'ultimo lavoro del drammaturgo Michel Deutsch. L'attore ha dichiarato che l'incontro con Deutsch, successivo a quello con Heiner Müller, ha avuto per lui il valore che ebbe la scoperta di Samuel Beckett, colui che gli «restituì la parola» dopo nove anni di silenzio e delusione.*

PARIGI - *Brigitte Jaques ha messo in scena, adattato da Gérard Wajzman e Pascal Bonitzer, L'Imposture, il romanzo di Bernanos dove si fronteggiano un religioso che si accorge di non aver mai creduto e un altro che vuole salvarlo. Secondo la regista la trama è metafora del dilemma di ogni uomo di teatro, cioè come essere «vero» durante la finzione della recita.*

PARIGI - *È andato in scena Il borghese gentiluomo di Molière, diretto e interpretato da Jérôme Savary, che ha privilegiato più gli aspetti di caricatura del sistema politico in generale che del personaggio di Monsieur Jourdain in particolare, come simbolo della borghesia. Grande impiego di mimi e acrobati, nel tipico stile del Magic Circus di Jérôme Savary.*

NANTERRE - *È andato in scena Ivanov di Anton Cecov, regia di Pierre Romans, nella traduzione di Antoine Vitez, Didier Sandre, interprete principale, ha dichiarato di percepire come estremamente attuale la confusione di valori del personaggio di Ivanov, col quale si può identificare la generazione che aveva vent'anni nel 1968.*

YVES LEBRETON: I MIEI SEGRETI DEL MESTIERE

LA COMICITÀ DEL CLOWN? UN LUSO O UN INCIDENTE

Dalla scuola del mimo astratto di Etienne Decroux a Parigi all'invenzione di Monsieur Balloon - I due principi della scuola di Montespertoli: rovesciare il metodo Stanislavski, ritrovare il bambino che è nell'uomo.

LIVIA GROSSI

Di passaggio a Milano con un suo cavallo di battaglia — *Eh?...o le avventure di Monsieur Balloon* — Yves Lebreton, illustrandoci in questa intervista il suo punto di vista sulla comicità, ci fornisce anche qualche consiglio sul problema della formazione teatrale.

HYSTRIO - Qual'è stata la sua formazione di mimo-clown?

LEBRETON - Non ho nessuna formazione di clown. Ho seguito per quattro anni la scuola di Etienne Decroux a Parigi, una scuola che non ha mai trattato l'argomento del clown o della comicità, ma che si è sempre dedicata alla conoscenza del proprio corpo come mezzo di espressione, con un orientamento specifico verso lo stile tragico

e astratto. Infatti, dopo aver seguito questa scuola mi sono dedicato al «mimo astratto», forma di espressione corporale che si realizza nel completo silenzio, con il corpo quasi nudo e nell'assoluta assenza di musica, di luci e di oggetti, una concezione del mimo molto pura e difficile sia per l'attore che per il pubblico. Questa era la mia linea artistica quando ero in Danimarca con il Teatro Laboratorio di Barba: senza cioè la minima traccia di comicità. Dopo sei anni di ricerca in questa direzione ho sentito la necessità di rompere con questa linea, mi sentivo infatti prigioniero della mia stessa dottrina e ho deciso dunque di fare un'esperienza totalmente diversa. Ho iniziato a lavorare sulla comicità, con un personaggio, con gli oggetti e con il



contatto diretto con il pubblico; un'esperienza questa, decisamente importante per me e non certo finalizzata alla produzione di uno spettacolo. Dopo tre anni di ricerca è nato il piccolo personaggio di Monsieur Balloon e la sua storia, che nel '73 ho voluto confrontare con il pubblico; da quel momento ho deciso di continuare a dedicarmi totalmente a questo genere teatrale, senza mai dimenticare la mia precedente esperienza con il teatro astratto. Infatti, anche se apparentemente non si nota, Monsieur Balloon non potrebbe esistere senza la tecnica di Decroux: la sua gestualità, che sembra nascere spontaneamente sul palcoscenico, non è che il risultato di una tecnica molto precisa basata sulla conoscenza del ritmo, del tempo, dello spazio e di ogni parte del corpo; inoltre l'utilizzo fisico di questo personaggio non segue la tradizionale comicità gestuale del clown, ma si ricollega fortemente al surrealismo, al teatro dell'assurdo.

H. - Dopo questa felice scelta artistica, quali sono le sue opinioni sulla comicità?

L. - Più sono cresciuto nella mia ricerca sul comico, più ho capito quanto siano stati per me fondamentali gli insegnamenti di Decroux. Infatti la tragedia, a mio parere, non è tanto differente dalla comicità. La maschera tragica, come quella comica, non sono altro che due diverse finestre sulla stessa realtà: l'esistenza dell'essere umano, con i suoi problemi e con i suoi conflitti. La prima tratta i rapporti con l'uomo tramite l'identificazione dell'attore con il dramma, la seconda si stacca dalla realtà con l'ironia, facendo una parodia della tragedia. Questo concetto lo si può percepire anche dalla storia di Monsieur Balloon, uno spettacolo dove la gente ride e si diverte mentre assiste alla rappresentazione dell'impossibilità di comunicare e di trovare una ragione alla nostra esistenza. È dunque questa la mia concezione della comicità ed è per ciò che credo nella grande tradizione del clown che non provoca la risata per la risata, ma che la cerca per suscitare una profonda riflessione su sé stesso, sugli altri e sul mondo: una grande lezione di attori comici come Chaplin e Keaton, molto divertenti ma nello stesso tempo decisamente tragici.

H. - Veniamo alle scuole di teatro: oltre alla sua scuola di Montespertoli in Toscana, ogni anno tiene a Milano un seminario molto seguito. Quali sono secondo lei, i principi fondamentali per avvicinarsi in modo corretto alla professione di comico?

L. - L'attore che vuole fare il comico deve prima di tutto dimenticare di dover far ridere: la comicità deve arrivare come un'incidente, quasi come un lusso, un qualcosa che arriva malgrado la propria volontà. Per me è questa la grande comicità. Al contrario, quando l'attore vuole far ridere e prova quindi a fare il buffone, riuscirà forse a divertire una platea, ma sarà sicuramente un attore comico di basso livello, completamente carente di poesia e di finezza. A questo proposito mi ricordo di una riflessione di Buster Keaton quando un giorno una persona gli fece notare che non aveva nessuna espressione nel suo atteggiamento come attore. Keaton rispose che non s'era mai accorto di questo in quanto era completamente concentrato sulle azioni. La risata infatti arrivava solamente dopo, come rottura in seguito ad un'azione: un presupposto per me importantissimo. Un altro elemento basilare consiste nel fatto che un comico prima di essere tale

deve essere un attore e prima ancora un essere umano. E qui s'inserisce il discorso della formazione teatrale: sia essa tragica o comica l'attore può operare la sua scelta esclusivamente dopo avere intrapreso un viaggio dedicato alla conoscenza di sé stesso come essere umano, come forza cioè espressiva e comunicativa, dopo avere raggiunto perciò la consapevolezza e la capacità di dialogare con sé stesso attraverso la voce o i gesti. La comicità viene quindi, lo ripeto, in un secondo tempo; è, diciamo, l'eccezione alla regola.

CERCARE FUORI IL PERSONAGGIO

H. - Che metodo usa con i suoi allievi?

L. - Il primo passo sta nel ritrovare la verginità, scoprire cioè l'animo del «bambino» che non sa leggere le leggi del mondo, che non conosce il manuale d'uso della società. Tutti i comici credo abbiano in comune questo stato d'animo, questo atteggiamento interiore. È grazie al «bambino» che nasce la fantasia, la poesia, la capacità di sognare, l'immaginazione che trasforma la realtà. Tutta la comicità parte da questa fonte di energia. Il secondo passo è alla scoperta del proprio corpo, degli oggetti, del tempo, dello spazio e dei costumi, in quanto il lavoro dell'attore è basato sul riuscire a tenere un dialogo con tutti questi elementi. Il terzo passo è praticamente la sintesi dei primi due: la nascita cioè del personaggio senza il quale la comicità non esiste. È infatti in lui che la complessità degli elementi menzionati vengono a fondersi in un'unità. Al contrario del metodo psicologico di Stanislavski, con il quale il personaggio è ricercato all'interno dell'attore, io provo ad arrivare alla sua definizione in base ad una ricerca esterna, in quanto credo che la psicologia dell'attore sia una reazione agli avvenimenti provenienti dal mondo che lo circonda. Il lavoro che svolgo con i miei allievi si orienta in questa direzione: proviamo a localizzare all'interno del corpo degli impulsi particolari che determinano dei cambiamenti della mente grazie ai quali possiamo arrivare a possedere un'altra psicologia, quella appunto del personaggio. La stessa operazione avviene anche con gli oggetti e soprattutto con i costumi; ad esempio se vogliamo portare un cappello stretto e bianco, proprio per le sue precise caratteristiche, avremo delle reazioni fisiche particolari in quanto questo costume ci comunicherà sensazioni che stimoleranno la nostra immaginazione e quindi la mente creerà un comportamento consequenziale. Lo stesso si verificherà con un cappello largo e nero: la reazione emotiva sarà completamente diversa, e si creerà un altro personaggio.

H. - Che cosa pensa della qualità delle scuole in Francia ed in Italia?

L. - Si dice che c'è la crisi del teatro e che le sale si riempiono con difficoltà. Credo che uno dei motivi sia proprio la scarsa qualità delle scuole di teatro, tenute spesso da persone con una professionalità carente, che s'improvvisano maestri solo dopo qualche anno di scuola. L'ovvia conseguenza è la produzione di spettacoli di basso livello e la relativa reazione del pubblico. □

A pag. 42: Yves Lebreton in «Eh?... o le avventure di Monsieur Balloon».

Sequi al Centro teatrale bresciano

BRESCIA - Sandro Sequi è da giugno, e fino al 31 dicembre 1991, direttore artistico del Centro teatrale bresciano in sostituzione del dimissionario Cesare Lievi.

Auguri a Sequi, dunque: ne ha bisogno. Assume la responsabilità della programmazione artistica del secondo Stabile, per importanza, della Lombardia dopo un anno circa di polemiche fomentate da contrasti politici, rivalità di campanile e irresponsabili, prese di posizione da parte di sedicenti tutori della moralità teatrale.

Tutto era cominciato — si ricorderà — con le dimissioni di Renato Borsoni, il quale aveva ritenuto di non poter più collaborare con il nuovo consiglio di amministrazione. Borsoni era stato l'incontestabile artefice dei successi artistici del Centro teatrale bresciano, grazie anche alla collaborazione con il regista Massimo Castri. Anche Castri è stato «travolto» nel ribaltone del Ctb, quanti amano il teatro non possono avere approvato la «disinvolture» con cui i responsabili del Centro si sono disinteressati della distribuzione del suo ultimo spettacolo, un Kleist esemplare.

Cesare Lievi — che aveva diviso la sua attività fra il Ctb e le scene tedesche — è stato indotto a sua

volta a «gettare la spugna», ritenendo di non disporre di sufficiente autonomia. Adesso Sequi si installa alla direzione dell'organismo bresciano, scelto fra una rosa di candidati che comprendeva De Bosio, Di Leva, Dalla Palma e lo stesso Castri. La professionalità di Sequi è fuori discussione. Cinquantacinquenne, assistente di Enriquez, fondatore di una cooperativa teatrale, ha messo in scena Racine e Goethe, Strindberg e Pirandello, Gozzi e Goldoni, ha lavorato per il Teatro di Roma, lo Stabile di Catania, Venetoteatro ed ha diretto attori come Santuccio, la Brignone, la Melato. Non si capisce perciò perché un giornale come La Repubblica abbia accolto la nomina con sarcasmo, presentandolo come un Carneade del teatro. O si capisce troppo bene: la penna che in queste settimane ha commentato, su quel giornale, la crisi al Ctb era intrisa di fiele, fino a parlare di una «farsaccia» indecorosamente conclusasi, mentre la farsa è consistita nel modo con cui, fra processi alle intenzioni e privati regolamenti di conti, è stata trattata tutta la faccenda.

Ancora un augurio. La vicenda di Brescia ha professionalmente «spiazzato» tre uomini di valore: Borsoni, Castri, Lievi. Il teatro italiano, dove gli

incompetenti pullulano, ha interesse a giovare di loro. U.R.

ROMA - Giorgio Gaber e Gigi Proietti sono ex aequo i vincitori del Premio Armando Curcio per il teatro, undicesima edizione. Lo ha deciso la giuria presieduta da Vittorio Gassman. La cerimonia si è svolta al Teatro Parioli, in occasione del Maurizio Costanzo Show: la serata, è stata anche una «passerella» di primedonne della nostra scena, dalla Falk alla Volonghi, dalla Melato alla Pozzi, dalla Lojodice alla Crippa. Ospiti della serata anche Franca Nuti e Sergio Fantoni, cui è stata consegnata la monografia ad essi dedicata come vincitori della decima edizione del premio. Dunque, il Curcio '89 — che in passato ha premiato lunghe, gloriose carriere, come quelle di Randone o Tiers — è andato a due attori «in servizio attivo» sul fronte del teatro brillante: Giorgio Gaber e Gigi Proietti. Ciò non significa che questo dell'89 sia un Curcio minore. Gaber e Proietti sono due «mostri» di professionalità, e del loro teatro — intriso com'è di umori satirici e di contemporaneità — tutto si può dire, tranne che appartenga al genere cosiddetto «digestivo». U.R.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«**C**hi ride? Gli dei, i bambini e gli sciocchi», Fedor Sologub.

PRIMAVERA-ESTATE

Non ho incontrato né Volli né Potetti, né Davico né Bonino, né Raboni né Raboni all'evento teatrale più importante dell'inverno teatrale milanese: *Milano vendemoda*, annuncio in febbraio della primavera-estate '89. Invertire e capovolgere le cifre: chi se lo sognava nel '68 dei sogni al potere (*révolution = rêve + evolution?*) un simile coinvolgimento totale spettacolo/spettatori? Schiave nubiane in passerella in via Sant'Andrea, in mezzo a una platea di nipponiche catatoniche, nasi rifatti modello Gogol, signorine grandi firme e signorone grandi forme... Per voi privilegiati di Foyer, ecco la recensione esclusiva: Moschino sedeva in trono, vino e dolcetti venivano distribuiti in omaggio, secondo la logica sempre vincente del Piano Marshall: non sapevi se eri a Bayreuth per l'estate wagneriana o a Beirut per la primavera drusa. E dopo?

DOPOTEATRO

Edopo, là dove i tentacoli prudenti della città del *noli me tangere* s'avviluppano alle tangenziali delle autostrade nord e la notte meneghina e cieca ammicca al vicino cimitero in un'allegoria della fortuna prospera nel doppio seno e doppiosenso amore & morte, si è aperta la prima galleria d'arte notturna milanese. Aperta cioè, per gli eletti che facciano scattare il consenso del buttafuori-buttadentro (altro doppiosenso). Si chiama Gallery e ci vanno tutti: cioè, quelli che ci vanno sono «tutti», tutti gli altri sono nessuno. All'ora giusta, ignorata dal quadrante dei mattinieri sparpieri dell'utile non dilettevole, si possono incontrare la fulva Milly, anima animosa animatrice, gli amazzonici Restany e Manuela Gandini, dal cuore verde il primo, l'altra dal look equestre, che cavalca con disinvoltura la tigre della pittura contemporanea, sotto allo sguardo benevolo di Trini uno e trino, ragazze dal profilo sfingeo e ragazzi *trendy* scarpe grosse e cervello fino (a che punto?) e compagnia bella. Insomma, un superfoyer, dove si toccano con mano le tendenze tangenti le strade maestre dell'opinione attuale. Con quali calzature e quali mete percorrerle sta a voi decidere, ma, se non riuscite a entrare, dite che vi mando io.

PARIS, PLEXIGLAS

Una strada tutt'ora maestra porta a Parigi: imboccare l'autostrada per Torino, direzione galleria del Monte Bianco, destinazione Paris. Parigi, *foyer* globale, si ritrova intorno alla piramide trasparente nel cortile del Louvre e attende per il fatidico 14 luglio il debutto della colossale messainscena celebrativa della presa della Bastiglia, azione popolare che portò alla scarcerazione di 4 falsari, 2 pazzi e un libertino colà detenuti e a qualche imprevedibile conseguenza. Intanto, ai parigini è offerta l'occasione primaverile di assistere all'opera omnia di un altro pugilatore del tempo, Tadeusz Kantor, fratello ideale di un Picasso, che da bambino giocava, invece che con il cavallo, con il toro a dondolo. Il menu della *nouvelle cousine* culturale propone un'insalata Gauguin, speziata d'esilio, da gustare al Marais, a un passo da place de la Bastille (*tout se tien*), quartiere prediletto da splendidi esuli come Nina Berberova, sfogliando l'ultimo Tournier, per digerire poi con l'amaro fernet Genet, di cui si discute anche a Parma, altro capoluogo di gastronomia dello spirito. Un taroilluministico raggio di sole attraversa la piramide del Louvre e nel riverbero caledidoscopico della sua glasnost, della sua trasparenza si legge un nome: Nicolaj.

FIL ROUGE

AMosca, a Mosca: un filo rosso tesse questo foyer fin da Sologub ed eccoci nella Rus' di Esenin ad applaudire Nicolaj: suona come un nome russo ed è un cognome italiano. *Nomen omen*: destino per l'autore Aldo Nicolaj, celebre ormai nei teatri della capitale, della fu San Pietroburgo, di Tbilisi, di Baku, di Odessa: l'Unione (sovietica) fa la forza di questo commediografo italiano contemporaneo. Sempre dipanando il filo, sembra



Museo Fortuny

GALLERY



LE PROPHETE



LE

FOYER

Fabrizio Caleffi '89

qua e là che la scrittura teatrale nazionale contemporanea sia avviata ad uscire dal labirinto della sua impotenza. Si saluta con ottimismo l'iniziativa editoriale promozionale di Casa Ricordi, che ha affidato ad Angela Calicchio il compito di scegliere copioni da pubblicare proponendoli all'attenzione dell'avara produzione di viventi. Si loda la Todariana editrice per la stampa delle opere teatrali del valoroso Aldo de Jaco. Il frutto della sua scrittura è una mela che andrebbe assaggiata. E, a proposito di mele...

MA PIPPO NON CI STA

Quando Milano era città verdiana e non berlusconiana, a far quattro passi in Galleria sentivi i tenori prepararsi alla Scala intonando «Pippo dammi la mela» per scaldar la voce. Ma Pippo non lo sa. E serio serio la mela di un cattivo consiglio a Katia dà. È la mela stregata di un'ambizione sconfinata. Ricciarelli-Baudo tenta nella Luisa Miller verdiana una scalata quasi impossibile ad una nota che finisce in caduta, in picchiata. Il paese dei melomani è piccolo, la gente mormora. Ma Pippo non ci sta. E sferra calci qua e là. Non ha però il tocco spesso felice di Gullit. Invece del berretto con le trecce del tifoso milanista, dovrebbe portare il berretto a sonagli del fan(farone) dotato di orecchie d'asino per consentire alla sua vasta audience di tirarglielo col massimo agio. Se San Siro è la Scala del football, la Scala non deve diventare il Meazza della lirica. Comunque, l'*arbiter elegantiarum* del foyer scaligero deve mostrare al Catanese Scatenato il cartellino rosso. Oltre tutto, guarda caso, l'espulso e la sua scorta erano i soli in *smoking*, neanche avessero sognato d'incontrar «contestatori» in eskimo. E non era griffato Versace, che fa «abiti per pensare»...

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «Scene di un sogno europeo»

CON DE BOSIO IL TEATRO ITALIANO IN UNGHERIA

BUDAPEST APPLAUDE MACHIARELLI E RUZANTE

Ospite del Teatro Nazionale, il regista ha allestito Il parlamento del Beolco e La Mandragola - Un convegno sull'intellettuale e il potere ha preceduto i due spettacoli, che resteranno in cartellone per anni - Nel ruolo di Nicia un deputato dell'opposizione, Ferenc Kallai - Vivacità della scena magiara, fermenti della drammaturgia transilvana, fedeltà del pubblico.

ELENA BENAGLIA



Gianfranco De Bosio ci accoglie nel suo appartamento milanese dal quale si dominano i tetti della città. Lo abbiamo incontrato al ritorno da un lungo soggiorno a Budapest, dove — ospite del Teatro Nazionale — ha allestito, con la collaborazione di Emanuele Luzzati per le scene, *Il parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, di Angelo Beolco detto il Ruzante, e la *Mandragola* di Machiavelli. Contemporaneamente alle prime repliche dello spettacolo, composto dai due testi rinascimentali, l'Istituto italiano di cultura di Budapest ha organizzato il convegno «Machiavelli e Ruzante, l'intellettuale e il potere». I legami del regista veronese con l'Ungheria sono anche di natura familiare, poiché è sposato con una signora originaria di questa nazione, della quale conosce bene lingua e cultura. De Bosio aveva già lavorato a Budapest nel 1966, quando il Teatro Stabile di Torino, da lui diretto, aveva presentato, il testo di Ruzante in ungherese, ma non fu possibile realizzare subito il progetto. La proposta è stata ripresa tre anni fa da Vamos László, l'attuale direttore del Teatro Nazionale, e si è finalmente concretizzata. Com'è noto, De Bosio frequenta testi del Ruzante da lungo tempo, sin da quando, nel primo dopoguerra, ne propose una rilettura criticamente aggiornata al Teatro Universitario di Padova, in-

sieme a Ludovico Zorzi. Ruzante è un autore particolarmente problematico, rischioso, soprattutto a causa delle particolarità linguistiche venete, tanto preziose quanto difficili da tradurre, persino in italiano. È allora spontaneo chiedere anzitutto a De Bosio le motivazioni che lo hanno spinto a proporre in Ungheria il difficile testo ruzantiano accanto alla *Mandragola*.

UN OMAGGIO A LELE LUZZATI

DE BOSIO - Naturalmente, per quanto riguarda la scelta dei testi c'è stato un notevole dibattito. Io insistevo sull'idea iniziale del Ruzante, ma la direzione del Teatro Nazionale temeva la difficoltà effettiva della traduzione in ungherese e anche una certa ignoranza del pubblico nei confronti del testo. La conclusione è stata che, accanto al Ruzante, doveva essere presentato un altro testo rinascimentale che facesse quasi da contrappeso, anche di conoscenza. La *Mandragola* è un'opera molto nota in Ungheria, anche se il Teatro Nazionale non la rappresentava più da vent'anni: l'ultimo regista che la fece, nel 1957, fu Tomás Major, intellettuale militante e attore, che fu anche direttore del Teatro Nazionale.

HYSTRIO - Chi ha curato le traduzioni dei testi?

D.B. - La traduzione della *Mandragola* era di Ferenc Karinthy, cultore di letteratura italiana e figlio del famoso scrittore Frigyes Karinthy, giornalista e romanziere ungherese morto nel '38. L'altra traduzione, quella del Ruzante, è di Szabo Gyözö, che è stato per nove anni professore di ungherese all'Università di Padova e che ha quindi un'ottima conoscenza sia dell'italiano, sia delle particolarità venete.

H. - Com'è stato accolto lo spettacolo?

D.B. - Direi molto bene. La cosa che più ha colpito è stata la *Mandragola*, perché è più nota e perché è stato osservato con interesse il rifiuto, nella mia regia, del tema farsesco e del tema pre-Commedia dell'arte, presente invece nella precedente edizione di Major, che era basata su un'idea «all'italiana»: vitalità, gioco, canzoni e una certa scollacciatura. Riproduceva cioè quell'immagine che, a torto o a ragione, si ha degli italiani all'estero: gente allegra che canta e mangia spaghetti. A me interessava cogliere, secondo le indicazioni del prologo, l'idea della rappresentazione delle classi sociali attraverso i personaggi: messer Nicia è la classe dirigente, il Frate è la Chiesa intesa come potere politico e Callimaco è il fuoriuscito che ritorna e scommette sulla virtù di Lucrezia.

H. - Le scene dei suoi lavori a Budapest erano di Emanuele Luzzati, al quale è stata dedicata una mostra.

D.B. - Sì, e il lavoro di Luzzati è stato coerente con quanto detto prima. Anche quando andammo nel 1966 a Budapest con *La locandiera* e con *l'Anconitana* le scene erano sue. Luzzati lavora con me sul Ruzante dal 1964. La visita a Budapest è stata occasione per fare conoscere meglio la sua attività di pittore, illustratore, e autore di cartoni animati: per quest'ultima ha avuto due volte la *nomination* per



l'Oscar. Al Teatro Várszínház, dove facevamo lo spettacolo, c'è stata effettivamente una mostra a lui dedicata e, in una sala attigua, si proiettavano i suoi cartoni animati rossiniani! *Gazza ladra, I gatti e Italiana in Algeri*. Questa mostra e le sue scenografie hanno ottenuto un grande consenso.

H. - Come ha reagito, oltre al pubblico, la critica?

D.B. - Devo precisare che gli spettacoli del Teatro Nazionale durano, se va male, due anni e, se va bene, dieci, perché è un teatro di repertorio. La critica, analogamente, ha tempi lunghi. Noi abbiamo avuto i cronisti, che hanno parlato del grande successo della «prima», e c'è stato un bellissimo programma televisivo, con molto materiale di Luzzati. La critica come la intendiamo noi uscirà invece piano piano, diluita anche nelle riviste. Un elemento che tuttavia conferma il consenso ottenuto, è che mi è stata fatta la proposta di curare una regia all'anno in un nuovo teatro di Budapest, il Karinthy. Non mi è stato possibile accettare per vari motivi, ma ho trovato la proposta estremamente lusinghiera. Mi hanno chiesto inoltre se potevo proporre qualche testo italiano ed ho pensato a Santanelli.

ATTORI CHE FANNO POLITICA

H. - Vuole parlarci del metodo adottato con gli attori ungheresi?

D.B. - Ho seguito il mio solito metodo, con l'unica variante di partire dalla lettura della scena in italiano, per trasmettere i valori del testo originale. Poi ho cercato di trasferirli in una realtà culturale e linguistica così diversa. Ho fatto un periodo di prove a tavolino di dieci giorni, per discutere il testo e per fare penetrare culturalmente gli attori nel lavoro di Machiavelli e del Ruzante. Nel teatro ungherese la figura dell'attore è centrale: non è un prestanome né una controfigura del regista, ma è un collaboratore dell'idea registica. Dopo questo primo periodo siamo passati subito alle prove «in piedi», con le scene pronte. La compagnia era fortissima e gli attori bravi. Ricordo volentieri che Ferenc Kallai, messer Nicia è uno dei maggiori attori ungheresi. Egli inoltre è anche una personalità politica perché è deputato al Parlamento per il Fronte Patriottico, il partito di opposizione: in teatro ha molto carisma anche per questo. Un altro at-

tore importante è quello che faceva Callimaco, István Hirtling, che ha girato in Austria l'ultima storia di Mayerling in cui interpretava il Principe Rodolfo insieme all'attrice che interpretava Lucrezia, Andél Kováts. Hirtling, inoltre è stato il protagonista di una riduzione teatrale del *Dottor Zivago* e di *Re Stefano*, una bellissima rock-opera di grande successo a Budapest.

H. - Lei ha vissuto in Ungheria per un lungo periodo: ci sono nuove tendenze nel teatro ungherese?

D.B. - Il Teatro Nazionale propone molto teatro contemporaneo. Per esempio, in questo momento, stanno dedicando grande attenzione ad autori transilvani poco conosciuti in Italia. La Transilvania è una regione che dal 1947 fa parte del territorio della Romania, ma che, per motivi etnici e culturali, ha profondi legami con l'Ungheria. La Romania sta cercando di distruggere con una specie di genocidio culturale la popolazione ungherese della Transilvania e perciò gli ungheresi valorizzano fortemente il teatro di questa regione. Al Teatro Nazionale, al Katona József e al Pesti Színház vengono rappresentati testi transilvani significativi. *Il proconsole di Caligola* di János Székely, ad esempio, è estremamente interessante e mi piacerebbe proporlo anche in Italia perché si tratta di una metafora della dittatura e dell'azione violenta di repressione, in Transilvania, in Israele o in qualunque altro Paese. Un'altra linea rappresentata al Teatro Nazionale è quella di Sultz Sandor con il suo *Attenti, cannibali*, una novità. Ci sono riferimenti al teatro dell'assurdo ed è la storia di un rapporto feroce tra madre e figlia in una famiglia d'oggi. Un altro spettacolo molto interessante che ho visto al Teatro Vígyszínház è stato *Körmagyar* (Girotondo ungherese), una novità di Mihály Kormis, tratto dal *Girotondo* di Arthur Schnitzler. La storia, riscritta completamente e ambientata nella Budapest contemporanea, parla anche di prostituzione, un problema assai dibattuto; e c'è uno spaccato amarissimo della realtà. Ho visto anche un'interessante edizione di *Contrabbasso* di Süskind. Per quanto riguarda invece il repertorio straniero, che pure non manca, la difficoltà è di natura economica, perché gli ungheresi non pagano i diritti di autore e non tutti gli autori sono disposti a cedere gratuitamente il testo.

IL LAVORO CON VENETOTEATRO

H. - *Come giudica la situazione teatrale ungherese in confronto a quella italiana?*

D.B. - Il confronto non è proponibile perché c'è un salto di duecento anni a sfavore dell'Italia. Il teatro italiano è uno dei più arretrati del mondo civile. Ogni tanto da noi si fa qualche spettacolo di alto livello artistico, ma che si disperde nel giro di poco tempo, e non sappiamo nemmeno cosa sia il teatro di repertorio. Io, nel 1968, ho lasciato il Teatro Stabile di Torino proprio perché i partiti e i sindacati non erano interessati a creare qualcosa che rimanesse nel tempo. In Ungheria la situazione è molto diversa, sia per la prosa che per l'opera perché il teatro è di repertorio. Da 150 anni gli ungheresi vanno a teatro perché ciò fa parte del costume nazionale. In Italia la gente non c'è mai andata: c'è stato il cosiddetto boom, ma il numero degli spettatori in rapporto alla popolazione è sempre molto basso.

H. - *Quali sono i rapporti tra teatro italiano e teatro ungherese?*

D.B. - Vi è un accordo tra Venetoteatro e il Teatro Nazionale per uno scambio di ospitalità. Il Comune di Padova si è interessato a questa mia edizione del testo del Ruzante e ha curato il trasferimento di una mostra su di lui e il Cinquecento a Budapest, incentrandola sugli edifici dei Cornaro, dove ha scritto e interpretato le sue commedie.

H. - *Si sa che l'Ungheria, come gli altri Paesi dell'Est, sta attraversando una fase interessante della sua vita politica. Qualcuno parla addirittura di liberalismo e pluralismo. Secondo lei il teatro sta beneficiando di questo ampliamento di orizzonti?*

D.B. - Sì e no, nel senso che sin dopo il 1956 c'è stata un'apertura e quindi non ci sono mai state grosse difficoltà di repertorio, a parte quella sui diritti di autore, di cui parlavamo prima. Specialmente tra i giovani, tuttavia, c'è molta diffidenza, cioè la convinzione che tutto sia chiaro e che la strada sia facile e sicura. I teatri vivono, ora, una situazione di relativa povertà, ma di grande sicurezza. Ci si chiede cosa succederà invece in un clima di liberalizzazione. È interessante l'esperienza del Teatro Karinthy, un esempio recentissimo, dove molti

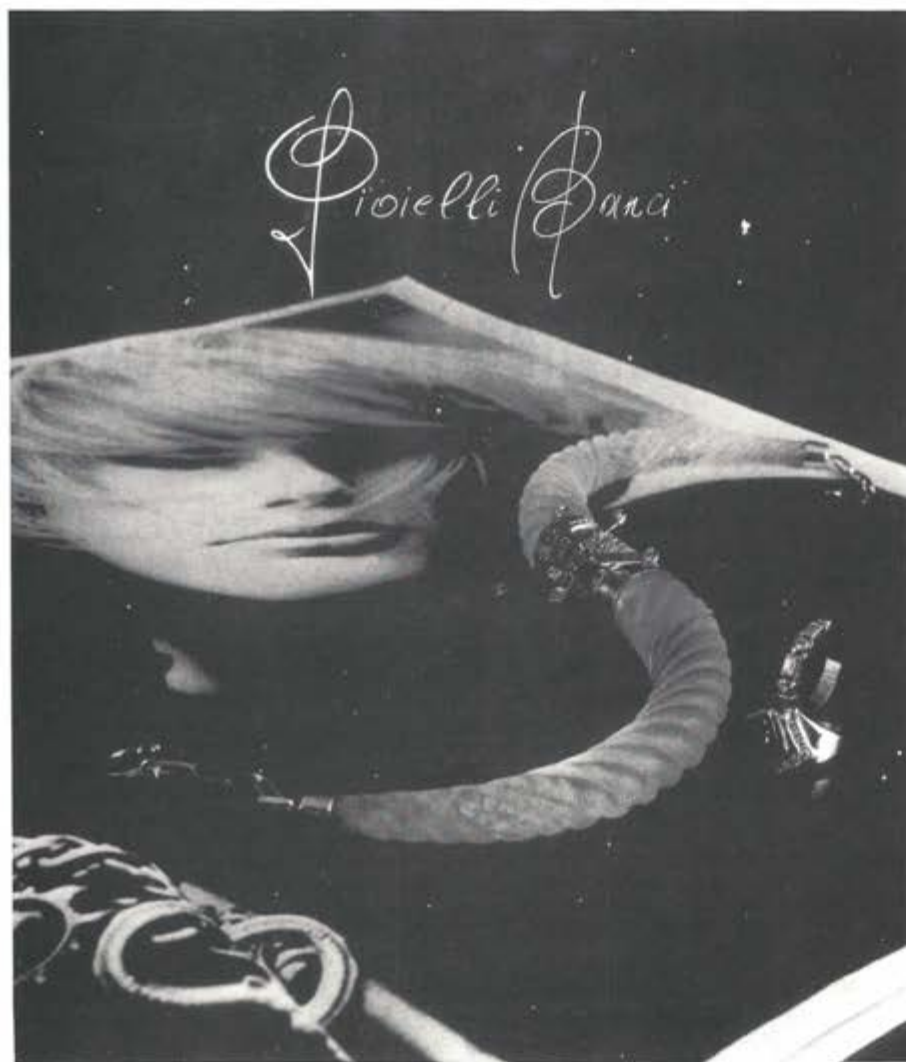
attori del Teatro Nazionale, tra i quali Harsányi (il Ligurio della *Mandragola*), nelle serate libere si sono organizzati e hanno creato una cooperativa, autonoma da qualsiasi potere teatrale e dirigenza. Per ora, però, hanno difficoltà di repertorio, perché devono mantenersi da soli e hanno allestito solo due testi: *Uomini e topi* di Steinbeck e *Trappola per topi* di Agatha Christie. I progetti sono ambiziosi: vorrebbero fare, ad esempio, la riduzione teatrale di *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler, intellettuale comunista ungherese morto esule in seguito alle persecuzioni staliniane; testo un tempo proibitissimo e pubblicato solo ora. Quando hanno saputo che proprio io l'ho messo in scena nel 1952 si sono meravigliati molto.

MACHIAVELLI: UN CONTEMPORANEO

H. - *Lei ha anche partecipato al convegno «Machiavelli e Ruzante, l'intellettuale e il potere». Che significato aveva la scelta di questo tema come filo conduttore?*

D.B. - Il titolo è stato proposto da me ed era ispirato, naturalmente, alle figure del Ruzante e di Machiavelli. Per Ruzante desideravo oppormi a vecchie interpretazioni manualistiche che lo vedevano quasi come un antesignano della Commedia dell'arte. In realtà si trattava di un personaggio di rilievo alla corte dei Cornaro, che era amico dei maggiori intellettuali del suo tempo, da Speroni a Bembo. Nelle sue commedie, inoltre, emergono le problematiche politiche contemporanee, specialmente il rapporto tra terraferma e Venezia. Per ciò che riguarda Machiavelli, il discorso partiva dalla mia lettura del prologo come metafora politica e sfogo amaro dello scrittore nei confronti della sua esclusione dal governo dei Medici. Questo tipo di discorso è stato interessante per gli ungheresi, anche perché il Rinascimento, più di ogni altra epoca, «inventò» la politica. Il «pessimismo della ragione» di Machiavelli è attuale in questo momento storico, sia per noi italiani che per gli ungheresi. □

A pag. 45: Gianfranco De Bosio; a pag. 46: una foto della messinscena della «Mandragola» al Teatro Nazionale di Budapest.



GIOIELLI BANCI

Laboratorio Orafo-Gioielli
disegnati ed eseguiti
da Marzia e Daniela Banci

Goldschmiede Schmuckstücke
entworfen und ausgeführt
von Marzia und Daniela Banci

Joyaux dessinés
ed exécutés
par Marzia et Daniela Banci

Via A. Manzoni
Montegrotto Terme (Padova)
Tel. (049) 794.922

LA RECENSIONE IN VERSI: PILADE DI PASOLINI

TORNA LA LUCE NERA DI PASOLINI...

GILBERTO FINZI

In una sera di maggio, soffocata dal polline,
torna la luce nera di Pasolini —
è un dopoteatro,
gente sfolla e affolla le gelaterie, commenta senza suono
di voce, astrae dal testo e dalla scena oscura,
finge la cultura discutendo —

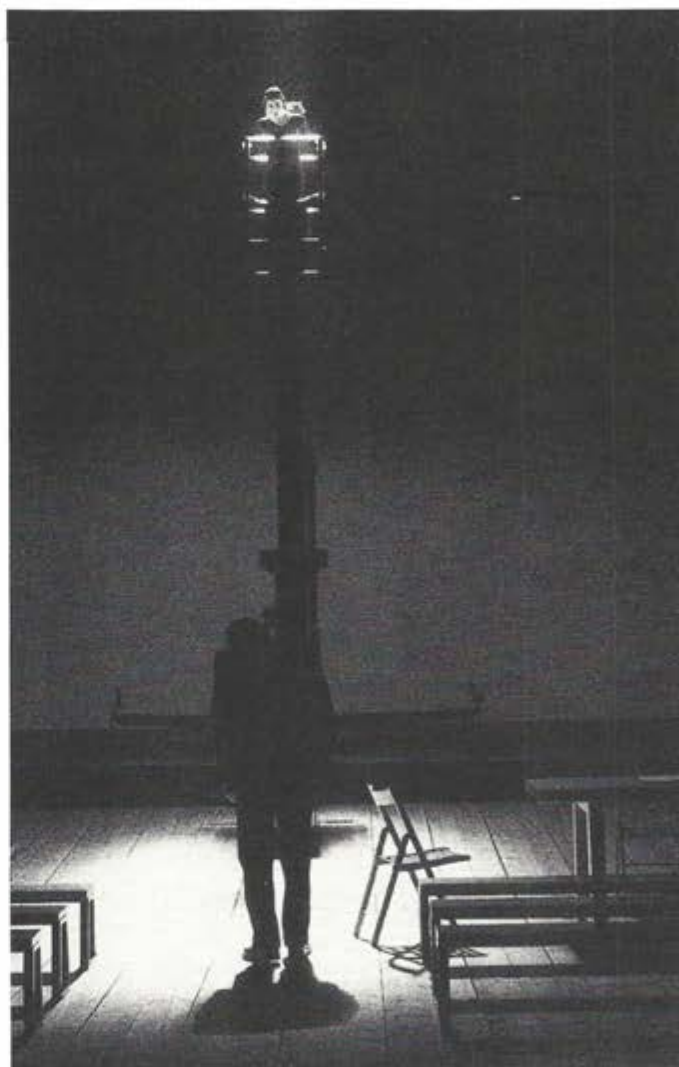
Riecco il mondo dell'inamato PierPaolo:
riprendo dopo tanto un suo libro, una
cosa di teatro, spessa e infrangibile più
della sua
poesia-piagnisteo poesia inadatta al mondo,
diversa fatta per catturare
benevolenze da plebei, ecclesie
da incantare, di giovani sessi

Ma resta agli occhi il fascino occulto, la pieghevole
durezza della rappresentazione di Puggelli - Pilade
ha quel volto, quel portamento, quella grinta moderna
tra virile e femminile, resa nobile e
necessaria dal verso aspro,
razional-discorsivo, di Pasolini.

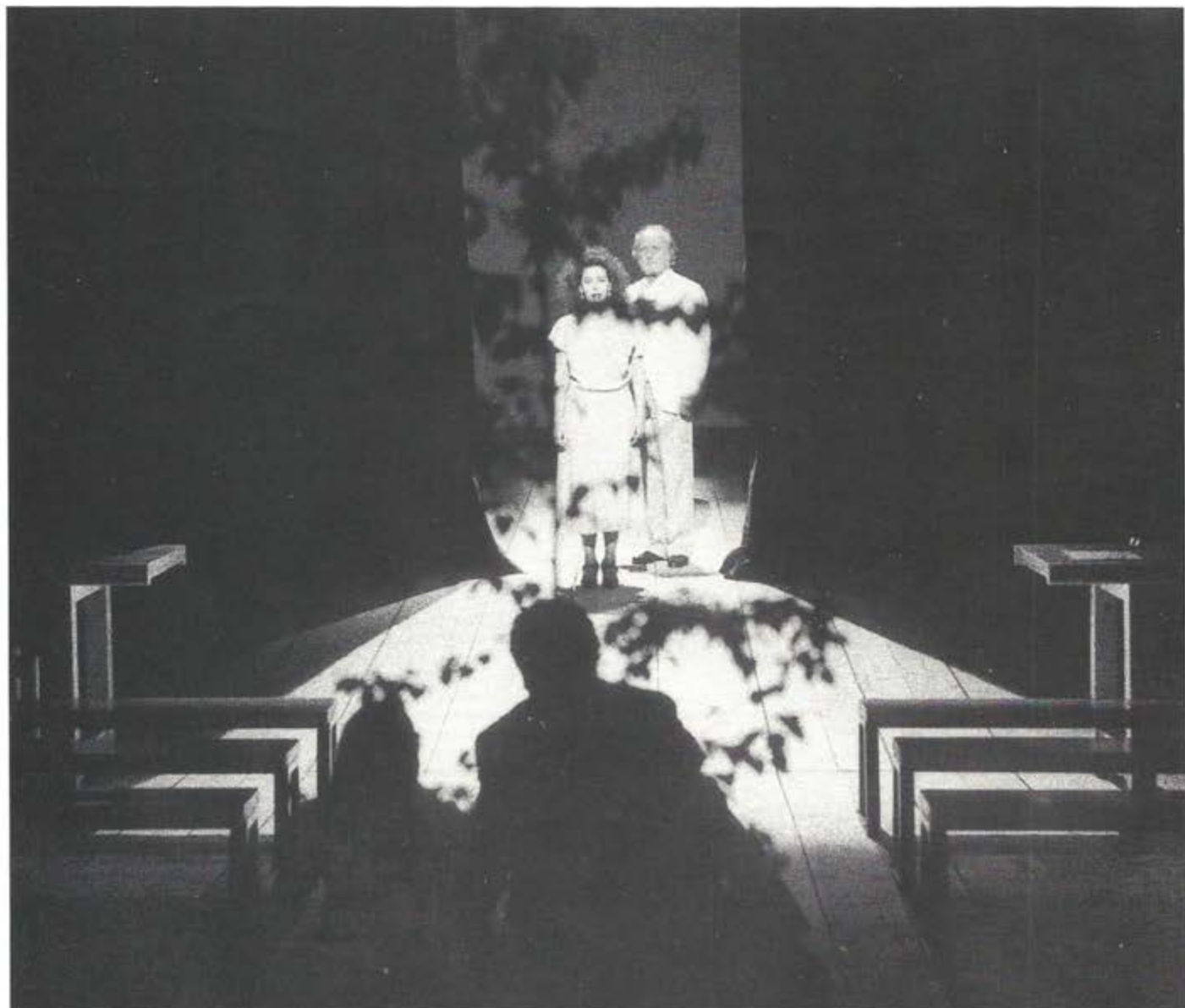
In un teatro greco o postgreco non c'è azione,
tutto è già avvenuto, fuori, nei gesti che tracciano
l'aria e le parole —
si muovono, Pilade e Oreste, in atmosfera sfatta dove
amore e odio intrecciano frammenti di mito e storia
fermi a Vico, dannati alla Resistenza,
fissati nel delitto della madre-amante, nell'ora
del destino che abusa dei presagi e Cassandre non ascolta —
il tema doppio, Agamennone ucciso,
Clitèmnestra col suo Egisto, uccisi, e
le Furie di Oreste, alla fine dei tempi
da Atene assolto —
La nuova storia incomincia così,
la nuova resistenza, la nuova dittatura, la nuova parvenza
della storia che non è più storia ma solo metafora,
interpretazione della storia e anche storia di un amore tra uomini,
virile,
dove si strappano amori e viscere, parole e pause,
e silenziosamente, in versi duri ma esatti, il poeta
fa di Argo l'Italia, di Atena la dea una
speranza di ragione, una ragionevole disperanza —

Poeta e politico, che scava la parola libertà fino al fondo
fino alla notte del ludibrio e della morte,
lodatore del passato (che non esiste), odiatore del futuro (che non
esiste)

in nome e per amore di una società contadina finita e infinita —
nella turpe campagna dove si moriva di fame di pellagra di febbre
e i giovani fuggivano la spoliatura padronale e i fascismi —
come sognare il futuro, come identificare il presente?
Passato, passato, parola-chiave di un dannato soffrire, di un
tormentoso inferno d'uomo senza sbocco,
senza discendenza, senza speranze politiche, senza, senza...



Pilade, di Pier Paolo Pasolini, scritto nel 1966 e pubblicato, con Affabulazione, nel 1977 da Garzanti, è stato messo in scena, regia di Lamberto Puggelli, al Piccolo Teatro Studio di Milano. «Teatro di parola», Pilade inizia là dove finisce l'Orestide di Eschilo e presenta evidenti connessioni con l'attualità del nostro dopoguerra. Gilberto Finzi lo considera un testo irraggiungibile, al limite della poesia come tale, che solo un miracolo di regia ha potuto portare sulla scena. Nella recensione in versi, le parti virgolettate sono citazioni dal testo pasoliniano. A proposito del quale forse non è inutile riportare questo aneddoto: nel controllare sul volume garzantiano l'esattezza della lezione utilizzata per la scena, Finzi si è accorto che le proprie sottolineature (punteggiature), in accordo/disaccordo con l'autore di Pilade in entrambi i casi — testo del 1977 e quaderno del Piccolo Teatro Studio — coincidevano quasi perfettamente. Cosa insolita, concordare con sé stessi a distanza di anni, sia pure nel dissenso con uno scrittore così irritante, così urticante come Pasolini.



«**E** invece tutto torna indietro.
La più grande attrazione di ognuno di noi
è verso il Passato, perché è l'unica cosa
che noi conosciamo ed amiamo veramente.
Tanto che confondiamo con esso la vita.
È il ventre di nostra madre la nostra mèta».

Ecco la ragionevole disperanza farsi avanti come il neocapitalismo,
un ingranaggio alla Sartre, una follia antidemocratica
dove il potere è potere, e l'ombra ombra:

«Ah, perché accetti di discutere?
Con lui non c'è niente da discutere.
Il mondo nuovo è presto invecchiato,
un potere vale un altro potere...»

E il potere è il passato, ed è maschio, fermo, duro
come i sessi dei ragazzini amati fino a morirne,
ma la donna scompare, uccisa dal figlio, avvelenata
dal consumo sociale, indistinta e asessuata nel ricordo e
nel ricorso alla piramide palazzeschiana di follia
del poeta irridente e qui ferocemente testimoniale,

al terribile passo:

«Chi è questa madre, o questa puttana,
o questa bambina...
estranea al mio sesso come una bestia» —
Mai donna, mai compagna; e così pure, mai
libertà, lavoro, democrazia, i grandi (inutili) astratti,
i figli della storia, dei traditi e degli uccisi nel gorgo
della lotta resistenziale, della vergine parola nuova
mai trovata, mai precisa,
della metafora che si ricrea nella poetica —

Della nuova — alba, primavera, gioventù, lavoro,
[vicissitudine —
di tutto ciò che nuovo si risveglia, della
metafora stessa che sopravvive, del presente e del futuro,
della società che avanza e sfugge alla briglia,
della lingua che scatta, della vicenda odiosodiata che tutti
ci trascina, impersonalmente, ogni giorno,

NIENTE —

Niente della donna per chi vuol tornare nel ventre
della madre, regredire, svanire nel feto senza sesso,
senza passare per la dolce dolcezza del femminile,
avara mente, avaro cuore, pallida specie,
uomo, sofferente monello, ingannevole ingannato — niente —
non più sogni della vita, niente — vivere astratti,
non Clitemnestre ma
incredute Cassandre
se il sogno è troppo breve, troppo bello:

questo solo — forse — è vero:

«Certo, la vita è più lunga dei nostri sogni»
Così smuore la politica e la storia di Pilade,
così nel buio scenico
gli uomini vivono la caduta di cenere delle loro gioventù,
solo il poeta quando
non sa più sognare o sogna di non sognare

muore. □

Foto di scena di «Pilade» al Teatro Studio: in questa pagina Renato De Cur-
mine e Susanna Marcomeni e a pag. 48 Massimo Foschi e Susanna Marcomeni.



Leopardi, la sorella e il focoso Ranieri

GIACOMO IL PREPOTENTE, di Giuseppe Manfredi. Regia (concertante) di Piero Maccarinelli. Scene (pittorico-funzionali) di Franco Autiero. Costumi (pertinenti) di Annalisa Giacci. Con Massimo De Rossi (credibile), Massimo Venturiello (umoroso), Elisabetta Pozzi (ispirata), Rosanna Naddeo e Antonella Schirò. Produzione Teatro di Genova.

Giacomo, il prepotente si giova, globalmente valutandolo, dell'apporto di un nucleo di giovani — autore e regista, scenografo e interpreti — che fan bene sperare, per serietà di impegno e tecnico bagaglio — delle sorti del nostro teatro. Per notizia del testo diremo che il primo e il terzo atto sono dedicati a Leopardi, il secondo alla sorella Paolina detta Pilla. Ospite, il poeta, di Antonio Ranieri e di sua sorella, mentre Pilla vive a Recanati, nella casa paterna, in una condizione quasi carceraria, tra la madre tirchia e possessiva e il padre assorto nelle sue ubbie. E basterebbe il secondo atto per darci sicurtà delle doti di Manfredi, quale autentico scrittore e avveduto commediografo, visto che sa mostrarci, di Pilla — in ciò assecondato da un'ispiratissima Elisabetta Pozzi — uno stato psicologico di frustrazione che appare molto plausibile, nascendo da una vita inappagata, da una inappagata sete di amare e comunicare. Il primo atto svolge una funzione di prologo, non senza qualche dispersione, e il terzo, forse un poco stipato, accompagna il poeta nel suo procedere verso la morte. Ma l'idea del nuovo letto per Giacomo, che deve arrivare, che Ranieri e sorella attendono, e che puntualmente giunge, quel catafalco, quando è troppo tardi, vale come forte metafora dell'ironia che presiede alle umane vicende.

Maccarinelli, il regista, ha rilevato un sicuro dominio della vicenda scenica, con coerente impiego dei mezzi relativi. La scena dimostra che funzionalità e senso pittorico possono coesistere. Della Pozzi si è detto. Nell'improbabile parte di Giacomo, De Rossi è stato preciso e credibile, offrendoci il rovescio del genio, qui visto nella sua miseria corporale e nelle sue (risibili, patetiche) debolezze. Nei panni del focoso, esuberante, confusionario Ranieri, Venturiello è stato molto aderente. Con loro, ben intonato, la Naddeo e la Schirò. *Vico Faggi*

Grottesco sulla Rivoluzione con uomini-marionette

MARAT SADE, di Peter Weiss (1964). Regia (densa di citazioni) di Daniel Gélas. Con Pierre Clementi (nevrotico eroe positivo), Idwig Stephane, Marianne Anska, Mini Crépon (feroci caricature). Avignone 1989, Théâtre du Chêne Noir.

Nell'ambito delle manifestazioni teatrali a lui affidate dalla municipalità di Avignone per il Bicentenario della Rivoluzione, Daniel Gélas (che è di origini italiane) ha voluto affrontare questo testo ormai classico di Weiss. La vita del marchese De Sade, passata per metà tra penitenziari e manicomii, comprese anche un'esperienza teatrale nel castello di Charenton, trasformato in asilo psichiatrico.

La pièce che Weiss fa allestire a Sade ha per tema le vicende del medico sanculotto Jean-Paul Marat, il cui assassinio è stato immortalato da un quadro del David. Alla messinscena (anche filmata) di Peter Brook, hanno fatto seguito in Italia diverse edizioni, da quelle del Piccolo Teatro, nel '67, di Raffaele Maiello, a quella dell'84 del Collettivo di Parma, che ne sta preparando un'altra. Di fronte ad un testo che si è prestato al dibattito ideologico e all'indagine sulla follia clinica, e di fronte ad una tradizione interpretativa che rimandava a Brecht e Artaud, per Gélas l'unico atteggiamento possibile era quello di «un impertinente distacco». Ambientato in un cupo antro della Bastiglia, sul cui fondo appare alla fine il ritratto dell'Empereur, il suo *Marat Sade* rispetta apparentemente l'iconografia del 1789, distorcendola in realtà nel grottesco, nella forza violenta e folle di personaggi ridotti a frenetiche marionette. Il furore distruttivo del rivoluzionario Marat, interpretato da Pierre Clementi (già protagonista di *Porcile di Pasolini*) e la consapevole decadenza storica di Sade, cui dà volto un sicuro Idwig Stephane, si fronteggiano non ideologicamente, ma in un clima di esaltazione grottesca, di derisione, nell'eco del teatro di Artaud, Jarry, Genet. La regia non sempre appare unitaria, nella selva delle citazioni, ma si avvale della scatenata interpretazione di Clementi, attorniato dalle feroci caricature umane di Marianne Anska (Charlotte Corday) e di Mini Crépon, comico in travesti. L'Opera del povero di Leo Ferré fornisce lo struggente accompagnamento musicale. *U.R.*

Nell'inferno degli esclusi un Van Gogh prete-operaio

VAN GOGH, prod. Magopovero di Asti. Drammaturgia e regia (visionaria) di Luciano Nattino. Con Lorenza Zambon (febrile), Antonio Catalano (beckettiano), Giuliano Amatucci e Giancarlo Previati (lodevoli). «Angeli della luce» — macchinisti Rosario Pitti e Vittorio Collareta.

Lo spettacolo è un percorso politico-esistenziale ispirato alla personalità tormentata di Vincent Van Gogh. Le lettere tra il pittore e il fratello Theo sono la fonte della traccia drammaturgica, che tiene conto del particolare biografico, poco conosciuto, di Van Gogh predicatore protestante nel depresso bacino minerario del Borinage. A parte questo, non c'è quasi racconto, non ci sono colori in questa sorta di discesa agli inferi della società e dell'esistenza di un Vincent prete-operaio, che ha abbandonato la casa del fratello borghese Theo e trova rifugio nello squallido tepore di un bagno diurno. Qui incontra la fragile Cristina, un'ex prostituta che s'infagotta in panni maschili per difendersi dal mondo: lei, creatura infelice, si sente per la prima volta compatita dalla stralunata umanità infelice, si sente per la prima volta compatita dalla stralunata umanità di Vincent, che cercherà di aiutare

e di proteggere dalla follia. In quel microcosmo stranamente lido, fatto di vasche da bagno usurate, rubinetti gocciolanti e pochi altri miseri oggetti, i due mangiano patate come fossero ostriche e vivono attimi, ma solo attimi, di sospensione dal reale che hanno l'apparenza della felicità. Tutto il resto è violenza, come l'irruenza vitale di Paul Gauguin, visto come un hippie rivoluzionario, che propone a Vincent il sovvertimento delle istituzioni. Nel ristretto spazio scenico, che ingloba anche i 60 spettatori, il rapporto tra i due artisti si fa scontro fisico e il fallimento del prete operaio coincide con l'amputazione dell'orecchio e infine col suicidio di Van Gogh.

Il pubblico è sconcertato e coinvolto dalla figura balzubente e febrile di Cristina (una intensa Zambon) e dal *clochard* beckettiano di Van Gogh-Catalano. *Antonella Esposito*



Una nave alla ricerca del «popolo nascosto»

TALABOT, di Eugenio Barba (ricognizione antropologica e poesia). Con (intenza espressività mimica) César Brie, Naira Gonzales, Julia Varley, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Richard Fowler. Prod. Odin Teatret

Talabot (il nome della nave su cui Barba s'imbarcò nel '56), ci trasporta in un'avventura a più voci, ovvero alla ricerca dei nodi di tangenza di avventure apparentemente distinte: autobiografia del regista, esperienza umana e scientifica dell'antropologa danese Kirsten Hastrup, la storia dal secondo dopoguerra. I materiali che hanno alimentato queste direttrici sono stati la pagina di Craig sulla Commedia dell'Arte (*Scene 1923*), l'articolo *La sfida dell'irreale*, in cui la Hastrup rievoca il suo misterioso incontro con un *Huldremann*, uomo del «popolo nascosto» (*huldrefolk*), durante i suoi studi sulla pastorizia islandese. Infine, un salmo di un poeta danese dell'800, Severin Ingeman, che celebra la solidarietà umana.

Un *Trickster* assume qui il ruolo di Angelo della Storia, secondo il pensiero di Benjamin. Creatura selvatica dall'ambiguità inquietante, uomo e animale, creatore e distruttore; il *Trickster* esce dalle mitologie nordiche per raccogliere le foglie secche degli episodi, degli eroi e degli uomini dimenticati. La sua figura di cantastorie, di maschera guizzante tra i sibili animaleschi, è l'immagine affida-

ta allo spettatore in una cartolina «da non aprire prima di essere a casa». Il suo racconto dei detriti della storia si alterna alle visioni, ai sogni, ai ricordi della Hastrup e di Barba: è difficile ripercorrere con le parole le emozioni dell'evidenza mimica con cui gli attori ripropongono l'infanzia di Kirsten Hastrup, il suo rapporto col severo padre medico, il loro gioco di far corrispondere ogni parola a un colore, la contrastata vocazione antropologica. Poi la scelta, fare ricerca sul campo, in India, insieme al marito: i quattro figli, quattro piume azzurre che sfilano delicatamente dai capelli raccolti. L'attrazione per il Nord, la visione dell'esploratore Rasmussen tra i ghiacci artici; il difficile inserimento, la fatica massacrante, il freddo, il fango dell'esperienza islandese. Infine, il terrore dell'apparizione dell'*huldremann*, l'impossibilità di razionalizzare un'esperienza ai limiti del reale, o che allarga questi stessi limiti. Costante, la sensazione di essere una spia, rendendo oggetto di studio degli uomini che le accordano fiducia e amicizia. Altri sguardi illuminanti si inseriscono intanto nella narrazione: il Che Guevara indossa i panni di Matamoros; Artaud, in una scena intensissima, pronuncia e recita la conferenza su «Il teatro e la peste», inascoltata allora, ma dotata di forza profetica. Ancora: echi dall'America Latina, da cui l'Odin è reduce, e a cui si lega il Che, «l'eroe che seppa morire giovane». Canzoni, musiche suonate dagli stessi attori con flauti andini, arpe celtiche e altri strumenti scandiscono i numerosi passaggi, fino a che il mondo, «che l'uomo credeva fosse fatto solo per lui», brucia in un palloncino di carta. Antonella Esposito

Finalmente Rosso portato in scena

MARIONETTE, CHE PASSIONE!, di Pier Maria Rosso di San Secondo. Regia (esemplare) di Giancarlo Sepe. Scene (geniali) e costumi di Almodovar (pseudonimo di un artista in incognito). Con Aroldo Tieri (straordinario), Giuliana Lojodice, Luigi Diberti, Franca Tamantini, Paola Bacchetti, Eliana Lupo, Julio Solinas, Antonio Cascio.

Il teatro italiano poco versato al rischio, trascorsi gli anni di Pirandello — primo convinto sponsor di Rosso —, si è guardato bene dal mettere in scena la produzione sansecondiana. Poche le rappresentazioni: tre anni fa fu allestito a Gibellina *Il ratto di Proserpina*; altre opere si contano sulle dita di una mano in tutto il dopoguerra; in quanto a *Marionette, che passione!*, recuperato, determinato da Giancarlo Sepe, l'unica edizione rispettabile è quella del Teatro Stabile di Catania del 1974, regia di Romano Bernardi, con Albertino Lupo e Mila Vannucci.

Il teatro di Rosso di San Secondo, inoltre, per oltre mezzo secolo non ha goduto di una critica autorevole. Gramsci e Gobetti accennarono di sfuggita all'opera di Rosso. D'Amico, pur riconoscendo elementi di novità nel teatro di Rosso, lo considerò soprattutto un autore di ispirazione pirandelliana. Molte esitazioni in Simoni e Praga. I primi seri studi, insomma, sono inaugurati nel 1959 da Luigi Ferrante, a quarantuno anni dal debutto di *Marionette, che passione!*.

L'impopolarità di Rosso, quindi, si presuppone legata alla difficoltà di lettura e di indagine determinata da una serie di fattori espressivi, morali e, perfino, tecnici. Intanto la scrittura di Rosso: battute brevi di un'apparente banalità; pause, invece, eloquenti; atmosfere inquietanti, tensioni violente, sussurri e grida; anime malate che esalano una passionalità quasi bestiale, che non sanno farsi una ragione del loro desiderio di piacere, unica ancora di salvezza per non smarrirsi nella solitudine, quindi nella morte. I personaggi sono uomini e donne senza qualità, tutti distratti alle attività usuali da un fuoco erotico che li rode; hanno alle spalle esperienze di coppia disastrose, spesso irregolari. La disposizione del testo, che soffre non poche analogie con gli espressionisti nordeuropei (Strindberg su tutti), infine, ha lasciato perplessi tutti coloro che hanno cercato per anni e anni di metterlo in scena: un teatro che, in Italia, anticipava troppo i tempi e quindi incomprenduto e accantonato. Come si è accennato, quindi, per rivedere nel suo

rabbioso splendore il teatro di Rosso abbiamo dovuto attendere queste *Marionette, che passione!* di Giancarlo Sepe e, diciamo pure, di Aroldo Tieri che, festeggiante mezzo secolo di teatro, ha saputo osare con giovanile baldanza e lungimiranza un'impresa rifiutata dall'intera scena italiana. Un sodalizio inedito, che intreccia in un abbraccio perfetto, sperimentazione e tradizione nel segno dell'alta professionalità.

Bene, qual è il segreto del successo di un testo, colpevolmente disperso? Lo spirito di servizio: capire Rosso ed esaltarne i valori, anche ricorrendo alle forbici, interpretare quelle didascalie che, più delle battute, danno un senso compiuto al dramma. Paolo Lucchesini



Il «Faust» borghese di un grande Carraro

LA RIGENERAZIONE, di Italo Svevo (1861-1928). Regia (colta, sensibile) di Enrico D'Amato. Scene e costumi (elegantemente d'epoca) di Luisa Spinatelli. Musiche da Verdi e Berg. Con Tino Carraro (esemplare), Giancarlo Dettori (bravissimo), Bianca Toccafondi (efficace), e — da elogiare — Mimmo Craig, Gianni Mantesi, Anna Saia. Inoltre — un po' «sopra il rigo» — Paola Rinaldi, Federico Pacifici, Augusto Zeppetelli.

La rigenerazione di Svevo sembra un rifacimento borghese, in grottesco, del *Faust* goethiano. Il Faust, qui, è Giovanni Chierici, 76 anni, commerciante a riposo, che si lascia convincere da un larvale Mefistofele — il nipote Guido, studente in medicina — a sottoporsi a un'operazione di ringiovanimento messa a punto da un emulo di Voronoff. L'operazione riesce e, fra gli effetti che produce, c'è anche un nuovo tipo di interesse del «giovane vecchio» per la cameriera Rita, diminutivo di Margherita, che gli ricorda un casto amore di gioventù. E così, mentre la moglie Anna porta becchime ai passeri e fiori in camosanto, e mentre un maldestro spasimante di Emma, certo Biggioni, ronza per la casa, il rinvigorito patriarca s'ingegna per strappare qualche bacio dalla fantesca: per seguire le prescrizioni terapeutiche del medico e per ritrovare il tempo perduto. Ire del fidanzato della Rituccia, l'autista-giardiniere Fortunato, scandalo in famiglia; patetica autodifesa del ringalluzzito vecchietto, tutto preso dal ricordo castissimo della perduta Margherita e materna comprensione della moglie, mentre — a completare il lieto fine — il Biggioni riesce ad espugnare il cuore di Emma.

Sotto il fragile involucro da vaudeville, *La rigene-*

razione nasconde un sottotesto ricchissimo di movenze e motivazioni. Tanto da ripercorrere in modo originale — come ha ben detto Tullio Kezich — il discorso strindberghiano sulla coppia. Il regista D'Amato ha disgrumato il dialogo, ampliato gli spazi onirici del testo, attenuato le pesanti notazioni d'epoca, misurato gli effetti facili del genere boulevardier. Ha tenuto d'occhio Pirandello e Giraudoux, Anouilh e Eduardo, quello della *Grande magia* in versione strehleriana. La scena della Spinatelli un interno borghese, cilindrico, ridotto all'essenziale, tappezzerie bordeaux e velluti rossi — ha assai favorito l'operazione. E se le musiche — un missaggio di Verdi e di Alban Berg — ci sono parse un po' troppo dimostrative, se la *mise en*

place dell'ambiente familiare si è un po' persa, nel primo atto, fra citazioni e rimandi, in seguito l'allestimento è approdato felicemente al territorio del realismo magico, ha acquistato in trasparenza, ha disvelato le riposte virtù del testo in un'area di genuino lirismo, di sorridente analisi, di tenera ironia. Di Tino Carraro dirò che in questa sua cesellata, sorvegliatissima eppure ispirata, goduta interpretazione è grande quanto il leggendario ottuagenario tedesco Bernard Minetti. Carraro ha trafuso nel personaggio la saggezza e i tesori dell'età, impadronendosi dall'interno e ci ha dato forse la prova più alta della sua carriera. Giancarlo Dettori — che ci ha appena conquistati come interprete della *pièce* di Tabucchi diretta da Strehler — conferma di essere in una stagione di grazia, tratteggiando con verve e acume la figura del *gaffeur* timido e innamorato. Bianca Toccafondi usa della «esperienza del cuore» per rendere la svagata tenerezza della moglie. Anna Sala come Emma, Mimmo Craig e Gianni Mantesi ci danno vigorose caratterizzazioni e sul loro registro dovranno regolarsi i giovani Paola Rinaldi (la Rita) e Federico Pacifici (il nipote) per disciplinare un eccesso di esuberanza. U.R.

Suicidio in diretta per ridere con Simonetta

IN AMERICA LO FANNO DA ANNI, scritto e diretto da Umberto Simonetta e Maurizio Micheli. Scene e costumi (stilizzati) di Piero Dotti. Musiche (jazz) di Lino Patruno. Con Maurizio Micheli (brio, mestiere), Paola Tedesco (brillante), Anna Casalino, Luca Sandri, Guido Cernoglia, Aldo De Martino (tutti aderenti ai rispettivi personaggi).

Il tema della televisione sviluppato a teatro, oggi,

è già ampiamente trattato e divulgato dai mass media. Come dire che sappiamo quasi tutto delle liti tra emittenza pubblica e privata che rivaleggiano sugli indici d'ascolto e si contendono stupidamente idee e protagonisti delle trasmissioni infarcite di pubblicità.

In America lo fanno da anni vuole essere la satira di questo mondo e, implicitamente, del pubblico che vi assiste. Le situazioni e le scene sono quelle dietro e davanti le quinte. Non mancano spunti comici, ma l'impressione è che tutto arrivi un po' in ritardo nonostante l'impegno degli interpreti. Micheli (Fabio Bandiera) è il presentatore di un'emittente locale che tenta la scalata al successo, fino ad accettare il «suicidio in diretta» diluito in tredici puntate. Anna Casalino è la moglie, giornalista rampante in cerca di popolarità, come la parucchiera interpretata da Paola Tedesco che avvia gli scoop televisivi con il parto in diretta. Luca Sandri e Guido Cernoglia sono gli esponenti delle due emittenti, mentre Aldo De Martino è l'agente pronto a tutti i contratti.

Poiché l'Italia non è l'America, il suicidio non sarà consumato fino in fondo, con buona pace dei detrattori dell'Italietta televisiva. *Carmelo Pistillo*



Terapeuta della risata e acrobata del pensiero

NON È MORTO NÉ FLIC NÉ FLOC e LE BALENE RESTINO SEDUTE, di e con Alessandro Bergonzoni (irresistibilmente, intelligentemente comico). Regia (efficace) di Claudio Calabrò. Scene (sculture) di Mauro Bellei.

Potremmo definire Bergonzoni un terapeuta che attacca il nostro male oscuro con una comicità antica e nuova, grassa e raffinata. È un allegro terrorista del linguaggio che manovrando frasi e senso comune «all'incontrario» finisce per dimostrare la ridicola inconsistenza del linguaggio stesso. Non catalogabile per l'assoluta originalità che lo distingue si può comunque raffrontare la sua bergonzonianità con i giochi dei dadaisti e dei futuristi all'inizio del secolo e con le espressioni artistiche di Palazzeschi, Zavattini, Campanile. I racconti immaginari che nascono dai suoi scritti esplodono sul palcoscenico come fuochi d'artificio interpretati da una recitazione stentorea, ammiccante e coinvolgente.

Il primo dei due spettacoli è stato rappresentato al Ciak di Milano, il secondo al Testoni di Bologna. Entrambe le platee erano gramate di fans e curiosi plaudenti ed entusiasti, segno del consenso del pubblico verso un fenomeno inesauribile. *N.F.*

Quando il diavolo gioca al varietà

LE VISIONI DI MORTIMER (o LA PASSIONE SECONDO GUALANDI), di Paolo Rossi, Riccardo Piferi e Stefano Benni. Regia di Giampietro Solari (voluta discontinuità). Con Paolo Rossi (improvvisazione, estro), Lucia Vasini (ironia ben calibrata), Gianni Palladino (sta al gioco).

Con queste *Visioni di Mortimer* Rossi affronta anche come autore un testo che trova la sua consistenza non certo in una continuità narrativa, ma nelle variazioni di ritmo e di livello di rappresentazione. La trama è un puro pretesto per fare del cabaret, giocare col pubblico a carte scoperte, prendere in giro il «teatro serio». Lo spunto narrativo è questo: un gruppo di comici-diavoli decide di far vivere un incubo al quarantenne Mortimer (Gianni Palladino) che ritorna a casa mezzo ubriaco di Negroni, dopo una giornata in cui non è riuscito a consegnare il suo carico di trecento aragoste. Mezzo fallito politicamente e come single, Mortimer non ha avuto il coraggio, poco prima, di impedire il linciaggio di un uomo di colore e ha schiacciato, senza badarci troppo, uno scarafaggio. Motivi sufficienti perché i comici-diavoli lo facciano risucchiare dallo scarico della vasca da bagno, per farlo riapparire in un inferno posticcio e disastroso, in cui si annuncia: «Scusate i disagi, ma stiamo lavorando per voi». Tra impalcatore e corna sataniche fuori posto, Mortimer è costretto a rivedere le vigliaccherie e gli errori della sua vita attraverso un film misteriosamente girato su di lui e la sua fidanzata, e attraverso l'incontro con quest'ultima e con la madre mezza svitata e terrorista, ma solo per suggestione televisiva. Alla fine, dopo ripetuti tentativi di espiazione, tra cui una fallita esibizione con la tromba, Mortimer dovrebbe affrontare il grande scarafaggio, ma all'ultimo momento questo serve a quelli di lassù, quelli della Grande Opera, che hanno nientemeno che William (Shakespeare) al copione, Brecht alla regia e Einstein alle luci. Un altro incubo però è già in programma: alla nuova vittima, questa volta pescata tra il pubblico, si presenta lo stesso scenario infernale, anche se ora il diavolo capo è Mortimer. Perso in abiti troppo larghi, con la sua faccia da gnomo forse un po' malefico, ma dall'accattivante comunicativa, Paolo Rossi scorazza con abilità dalla tirata comica ben studiata (sugli scarafaggi), all'improvvisazione (su cui indugia troppo nel secondo tempo), al gioco straniante. Lucia Vasini regge con misurata ironia il ruolo di artista «discesa» dalla Grande Opera. *Antonella Esposito*

Scaparro celebra l'addio di Goldoni

UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE di Carlo Goldoni (1762). Regia (piena d'amore) di Maurizio Scaparro. Scena (un interno malinconicamente sorridente come una maschera carnevalesca) di Folon. Costumi (un Settecento che tende all'Otto) di Roberto Francia. Musiche (ispirate a composizioni dell'Ottocento) di Paolo Terni. Produzione del Teatro di Roma con Wanda Benedetti (deliziosamente svenevole e bisbetica), Didi Peregò (vedova strepitosa e insaziata), Donatella Ceccarello, Gabriella Poliziano, Toni Barpi, Giovanni Vettorazzo, Ezio Marano, Renata Zamengo, Raffaele Bondini, Leonardo Petrillo.

Febbraio del 1762. L'avvocato Goldoni sta per andarsene a Parigi, donde non tornerà più. E lascia alla gente di Venezia la sua commedia d'addio, *Una delle ultime sere di Carnevale*, raffigurando sé stesso in Anzoletto, disegnatore di stoffe, prossimo a partire per la lontana Moscovia, e il suo mondo di commedianti in una «società di tessitori». Si dà festa in casa di Sior Zamaria, fabbricante di tessuti, per chiudere in letizia il Carnevale; ma tutta letizia non è, tanto è varia la composizione degli invitati e tanto è vicina, ormai, la partenza di Anzoletto.

Né a tranquillizzare l'animo di ciascuno, in attesa della cena, basta una partita alla meneghella, il gioco di carte che ravviva la scena più bella e più famosa. Mentre è come respirare, nell'aria che viene da fuori, da un'infreddolita Venezia popolata di maschere, il presentimento di un teatro cecoviano, il sentore di una società sull'orlo del disfacimento e pur tenuta unita dalla voglia di lavorare e di far l'amore.

Commedia squisita, velata da un che di prodigioso nell'intrecciarsi dello splendido dialetto fiorentino sul labbro di questa umanità minuta; e spettacolo condotto sulla misura di un armonioso equilibrio tra realtà di sempre e favolistica evocazione del passato. *Carlo Maria Pensa*

Lionello e soci: grande comicità

IL PRIGIONIERO DELLA SECONDA STRADA di Neil Simon (1971). Regia (intelligentemente al servizio del protagonista) di Marco Parodi, e il protagonista è Alberto Lionello (asso pigliatutto: quarant'anni di teatro degnamente festeggiati). Scena (realismo all'americana) di Gianfranco



Padovani. Produzione Genova Spettacolo.

Già visto in film con Jack Lemmon e, sulle scene italiane, con Renato Rascel. Ma il copione ci torna, dopo diciott'anni, più fresco d'allora perché adesso, purtroppo, anche noi, nelle nostre vecchie città d'Europa e a causa dello stress della nostra implacabile routine quotidiana, ci sentiamo prigionieri come prigioniero si sentiva, già allora, Mel Edison, esperto di mercato, poco più che cinquantenne, con appartamento al quattordicesimo piano della Second Avenue di New York.

Ma che vivere è mai questo, con 40 gradi all'ombra fuori e un gelo polare all'interno per un guasto al condizionatore, con il puzzo dell'immondizia e il fragore del traffico che salgono se appena ci si azzarda ad aprire la finestra, con i rumori dei vicini, la prepotenza dell'inquilino del piano di sopra?...

Se non basta, metteteci la lettera di licenziamento dal posto di lavoro, una visita dei ladri che spazzano tutto, guardaroba compreso; e, a completare il disastro, la visita dei parenti, un fratello dalla loquela fluviale, e tre sorelle svanite... Beh, alla fine sarà lui, Mel, placato; e tutti gli altri nevrotizzati.

Con che gusto Lionello ci dia dentro è inutile dire. Irresistibile: perfino quando esagera. Gli sta benissimo, vicino, Erika Blanc e dovremo smetterla, finalmente di ripetere che è «diventata» brava, perché brava è e basta. Cesare Gelli, spassoso come sempre, Anna Maria Bottini, Dina Sassoli e Rita Livesi sono i parenti del «prigioniero». C.M.P.

Scene americane di brillanti «pescicani»

MERCANTI DI BUGIE (Speed the Plow, 1988) di David Mamet. Traduzione, regia, interpretazione (di classe) di Luca Barbareschi. Con Massimo Dapporto e Nicoletta Gaida (molto bravi). Scena (astratta, funzionale) di Paolo Polli. Costumi (eleganti) di Silvia Bisconti. Musiche (jazz, percussioni) di Andrea Centazzo. Prod. Plexus di Ardenzi.

Mercanti di bugie è uno strano testo, abbastanza difficile da far passare sulle nostre scene perché, primo, pretende di dissacrare il mondo dello spettacolo americano con la ferocia di un sarcasmo che, ai nostri occhi più distratti, non va più in là di una caricatura di costume e, secondo, abbandona la strada facile di un «epilogo morale» per sbattere il muso contro una sorta di nichilismo sociale, che produce certo una salutare irritazione ma non fa quadrare i conti, e può dare l'impressione di una irriverenza profonda.

Conoscete la trama, per aver letto le cronache delle contrastate rappresentazioni a Broadway, con Madonna nella parte che adesso è degnissimamente interpretata da Nicoletta Gaida, ventisettenne italo-americana, Premio Idi per la sua spumeggiante partecipazione a *Cinecittà* di Calenda.

In una casa di produzione cinematografica due executives cinici e bari (Gould-Barbareschi e Foz-Dapporto figlio, il primo uno sfrontato scalatore di poltrone, il secondo un annaspante e complessato emergente) vogliono far soldi con un film di sesso e violenza ambientato nel mondo delle carceri, affidandone l'esecuzione a un regista famoso. In un clima di reciproca esaltazione i due alleati (ma è un'alleanza di pescicani) discettano a lungo — anche troppo — sulle virtù del cinismo negli affari, chiamandosi affettuosamente «grossa troia» e «pezzo di merda». S'introduce nella vicenda col suo volto acquasapone, le longilinee forme e una incantevole inesperienza, Betty, segretaria in pianta instabile (Nicoletta Gaida) alla quale l'imprudenza di Gould — anche perché ha scommesso con Fox che la farà sua — dà in lettura un romanzo apocalittico sulla fine del mondo e gli effetti delle radiazioni sull'umanità. Betty s'infiamma alla lettura, si trasforma in una specie di Giovanna d'Arco di un cinema mistico-ecologico e, con le sue grazie di figlia d'Eva, conquista Gould al progetto di archiviare il film sulle carceri per portare allo schermo il romanzo.

L'indomani, confronto, anzi scontro a tre, e do-

po aver fatto fuoco e fiamme è Fox a sconfiggere Betty, convincendo Gould che stava per soccombere, lui il macho, alle lusinghe di una donnetta. Epilogo insieme sconcertante e geniale. Mamet rinuncia a celebrare il trionfo del cinema «normalmente impegnato», dopo averci fatto credere che tale era il suo scopo. I tre personaggi di *Mercanti di bugie* sono «mostri freddi» che sfiorano la convenzione, mentre il tema della corruzione nel mondo del cinema qui si blocca in una ossessiva, ripetitiva fissità.

Barbareschi ha capito che i tre personaggi di questa *brilliant black comedy* monologano senza mai ascoltare gli altri, ha impresso alla recitazione un ritmo focoso, comiziale, di irragionevole ostinazione; ha chiesto ad Andrea Centazzo una colonna sonora di jazzistiche, quasi isteriche frantumazioni; ha ambientato l'incontro di catch a tre in un algido décor astratto-funzionale. Come interprete, è assai efficace nel rendere l'aggressività prima, la sconfitta amorosa e il ritorno all'efficietismo cinico poi del suo Gould. A Massimo Dapporto riesce una splendida caratterizzazione del violento, abietto Fox, specie nella scena in cui la delusione e l'ira lo scagliano contro il socio che l'ha tradito. E la Gaida è il bellissimo, levigato oggetto di desiderio dei due compagni, che sotto l'usbergo di una hollywoodiana Jeanne d'Arc nasconde, anche lei, una sconfinata voglia di potere. U.R.



Ritorna Terron in commedia

AVEVO PIÙ STIMA DELL'IDROGENO, di Carlo Terron (1955). Elaborazione (inutile) e regia (diligente) di Gianni Mantesi. Scene (decorose) di Rosa Sgorbani. Produzione Cooperativa Teatro Franco Parenti al Salone Pier Lombardo. Con Gianni Mantesi, Grazia Migneco, Adolfo Fenoglio, Augusto Di Bono, Antonio Paiola, Ernesto M. Rossi, Benedetta Folanari, Roberta Federici, Federico Danti, Mario Scarsabelli.

Carlo Terron, finalmente. Dopo il silenzio, tanto lungo quanto ingeneroso, al quale sembravano averlo condannato la stupidità e l'autolesionismo del teatro italiano, è tornato alle scene uno dei quattro o cinque autori che abbiamo significato e significano qualcosa nella drammaturgia nazionale contemporanea. Regista e, in una parte di fianco, interprete, Gianni Mantesi ha ripreso *Avevo più stima dell'idrogeno*.

Durante una delle guerre di questo secolo, il professor Mobil, genio della fisica, luminare della chimica, è sollecitato da politici e militari a inventare la bomba che distrugga definitivamente il nemi-

co. E la formula c'è; solo che, per una banale svista della signora Mobil, anziché produrre l'auspicato cataclisma, trasforma in palloncini colorati le bombe più micidiali. Non soltanto quelle nemiche, naturalmente: e questo è il guaio. Talché le potenze della Terra si riuniscono per escogitare nuovi ordigni di offesa.

Fortuna vuole che il serafico professor Mobil trovi riparo in una remotissima isola grazie all'ospitalità di un re di colore, «barbaro di elezione» ma, per avere studiato a Cambridge, «civile di educazione». Se ne va, dunque, lasciando incompiuto un «grazioso esperimento», a realizzare il quale basterà, secondo le sue stesse istruzioni, innestare una pila sopra il crogiuolo del laboratorio. E infatti è la disgregazione universale.

Lo spettacolo ci è parso molto meno importante della commedia, la cui satirica causticità, tuttavia, ha conservato la carica dirompente del suo corrosivo moralismo. Carlo Maria Pensa

Il lato comico del regista Castrì

IL BERRETTO A SONAGLI, di Luigi Pirandello. Regia (brillante) di Massimo Castrì. Scene (splendide) e costumi di Maurizio Balò. Luci (suggestive) di Guido Baroni. Con Tino Schirinzi (sornione), Maddalena Crippa (seducente), Silvana de Santis (spassosa), Alessandro Baldinotti, Alarico Salaroli, Laura Ambesi, Carla Manzon e Cristina Liberati.

Ritorno a Pirandello per Massimo Castrì, dopo una proficua escursione ibseniana e due digressioni nei territori di Cechov e D'Annunzio. Un ritorno felicissimo e sorprendente che ci ha fatto scoprire un aspetto inedito del regista fiorentino: il lato comico.

Una piacevole sorpresa, che lascia scorgere altre latenti qualità di un artista versato, finora, all'introspezione, alla melanconia, alla macerazione dei personaggi, sfiorando appena l'area dell'umorismo soltanto per parodiare grottescamente situazioni specifiche di dramma borghese.

Ma, questa volta, affrontando il Pirandello verista del *Berretto a sonagli*, andato in scena in prima nazionale al teatro Storchi di Modena, prodotto dall'Ater-Ert, Massimo Castrì si è mosso intelligentemente su un piano di lettura ben diverso, rinunciando, ci pare, a scavare e percorrere i cunicoli del «sottotesto», cercando, invece, di ricondursi allo spirito originario della commedia, scritta, com'è noto, in siciliano per un comico estroverso e plateale come Angelo Musco. Altro accorgimento il totale recupero per la versione in lingua, adottata da Castrì, di consistenti brani tagliati da Musco — e vedremo perché — e già, in parte, inseriti nell'edizione di quattro anni fa di Squarzina con il compianto Paolo Stoppa. A suo tempo Musco, infatti, chiese e ottenne da Pirandello di ridurre la parte di Beatrice, prima figura femminile della commedia e *dea ex machina* dell'intreccio, per fare del *Berretto* un'opera a protagonista maschile. Per decenni è stata consuetudine rappresentare la *pièce*, sia in dialetto che in italiano, nella versione rimaneggiata a uso e consumo dei mattatori.

Castrì, invece, restituendo al testo una misconosciuta integrità, ha presentato una commedia diversa con due protagonisti: accanto all'ormai mitico Ciampa, diabolico marito cornuto, si colloca sullo stesso piano Beatrice, utopistica paladina del cambiamento, altra generazione, altre speranze. E la commedia, così, appare in un'ottica nuova: un dibattito acceso, divertente e feroce fra due mondi inconciliabili. Da un lato la certezza nell'umanità e delle apparenze salvate, dall'altro la fiducia, malriposta, nelle istituzioni che dovrebbero far luce sullo scandaloso adulterio del marito di Beatrice. *Il berretto a sonagli* assume tutt'altra consistenza, tutt'altra vitalità, tutt'altra drammaticità che Castrì ha sapientemente convogliato e ordinato secondo i canoni arcinoti della cinematografica commedia all'italiana degli anni Sessanta: dei Pirandelli trascorsi solo un paio di citazioni, un ombrellino nero che appare all'inizio in mano alla serva Fana e la serie di porte (cinque) che, del resto, ci ricordano anche la recente *Fedra* dannunziana. P.L.

L'intelligenza inquieta di un inedito Gor'kij 1904

I VILLEGGIANTI, di Maksim Gor'kij. Regia e traduzione di Sandro Sequi (classiche). Costumi e scene di Giuseppe Crisolini Malatesta (decorativi). Con Rosa Di Lucia (bene), Anita Laurenzi (bene), Sebastiano Tringali, Rodolfo Traversa. Prod. Stabile, Catania.

Nel pieno delle polemiche che hanno caratterizzato gli ultimi mesi della stagione per il cambio della direzione artistica, il Teatro Stabile di Catania ha risposto allestendo uno di quegli spettacoli che solo i Teatri Stabili possono allestire per il dispiegamento di forze e di interpreti, per la cura estrema della regia e della scenografia senza che questo, una volta tanto, significhi inutile dispendio di pubblico denaro. Mai tradotta in italiano — ne circolava solo una edizione in francese — questa opera, scritta nel 1904, a ridosso, quindi, della Rivoluzione del 1905, era un importante tassello che mancava per la conoscenza del teatro di Gor'kij. È una sorta di emblematico affresco della società russa, vista in una sua fascia particolare: gli intellettuali. Un avvocato, un ingegnere, un medico, una dottoressa, un industriale, uno scrittore, una poetessa, due studenti, alcuni attori: tutte persone che non sono né piccoli, gretti borghesi (*Piccoli borghesi*), né proletari oppressi o solitari vagabondi (*Nei bassifondi*). Un gruppo apparentemente granitico e compatto che si presenta, ad alzar di velario, nei bianchi costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta, contro le esili betulle della scenografia, come in una fotografia a lunga posa. Mescolando rancori sentimentali e sociali, essi in realtà cominciano subito a dilaniarsi, passando continuamente da accusatori ad accusati e senza giungere a nulla se non alla progressiva, impietosa distruzione di quel provvisorio microcosmo di una villeggiatura che è tutto un cercarsi, perdersi, ritrovarsi, chiamarsi che va molto al di là della circostanza e dell'occasionale. Alla staticità di Cechov, Gor'kij sostituisce l'ansia, l'angoscia, la nevrosi che è stata la chiave con cui Sequi ha condotto l'operazione alternando improvvisi scopi di liti cui seguono snervantanti pause di silenzio. I pochi anni che dividono Gor'kij da Cechov diventano, però, un abisso perché al di là dei singoli drammi individuali, emerge un diverso impegno sociale al cui vaglio viene passata l'intelligenza appunto, e, attraverso questa, tutto ciò contro cui il proletariato combatteva. Una vicenda di villeggianti dai toni cupi e senza sorriso che riporta alla memoria quella della *Trilogia* goldoniana dove altri disutili personaggi attendono inconsciamente una Rivoluzione che li cancelli dalla Storia. Compatto il gruppo degli interpreti dove, anche per merito delle attrici — Rosa Di Lucia, quasi corifea di ogni femminile ribellione, Anita Laurenzi, Laura Fo, Elisabetta Piccolomini, Sofia Diaz — le donne risultano più a fuoco dei loro compagni — Tullio Valli, Maurizio Gueli, Sebastiano Tringali, Miko Magistro, Rodolfo Traversa — complici e antagonisti. Lo spettacolo, seguito con interesse dalla critica nazionale, dopo Catania ha compiuto un breve, applaudito giro in Sicilia. Lucio Romeo

Sbragia ha ripreso la sonata di Tolstoj

LA SONATA A KREUTZER (1889) di Leone Tolstoj. Traduzione e adattamento (scenicamente efficaci) di Milli Martinelli e Giancarlo Sbragia, anche eccellente interprete. Scenografia (elementi simbolici, scultura di Anna Galli) di Vittorio Rossi. Novin Afrouz (piano) e Giuseppe Crosta (violino) eseguono, con foga, la Sonata IX Op. 47 (a Kreutzer) di Beethoven.

Pozdnysev, un libertino convertitosi alla vita fa-

TRASFERITA ITALIANA DEL REGISTA SVEDESE

Il viaggio di Bergman con O'Neill



LUNGO VIAGGIO VERSO LA NOTTE di Eugene O'Neill (1888-1953). Regia (verità, rigore, pietà) Ingmar Bergman. Scene e costumi (sobrietà, poesia) Gunilla Palmstierna Weiss. Con Bibi Andersson, Jarl Kulle, Thommy Berggren, Peter Stormare e Kiki Bramberg (eccellenti). In svedese, traduzione simultanea. Produzione Teatro Reale di Stoccolma.

O'Neill scrisse *Long day's journey into night* vent'anni dopo il Premio Nobel, «con lacrime e sangue», come si legge nella dedica alla moglie Carlotta, ma anche «con pietà, commozone, perdono». Il testo, difatti, è la «summa» dolorosa dei sentimenti di odio-amore che il padre della drammaturgia americana del secolo aveva provato per la sua famiglia. La madre Mary, irlandese, moglie-bambina che l'egoismo del marito, il rimorso per la morte del secondogenito e un'artrite post-puterale avevano trasformato in una morfinomane; il padre James, *self made man* della scena arricchitosi ma anche inariditosi con le 6.000 repliche di una versione teatrale del «Conte di Montecristo»; il fratello Jamie velleitario, alcolizzato, e l'autore stesso, fuggiasco sui mari e nella letteratura, malato di tisi: la famiglia O'Neill, con le dovute licenze della fantasia, è tutta nella famiglia Tyrone, che vive tra i fantasmi del passato e le ombre della notte incombente (della morte?), in una casa isolata di New London, Connecticut, prossima ai cantieri degli ultimi velieri.

Del «Lungo viaggio» Bergman ha fatto lo specchio di altri inferni familiari: i suoi, che ha evocato nell'autobiografia e nei film, *Scene da un matrimonio* o *Sussurri e grida*, quelli di Ibsen e Strindberg, gli autori che hanno presieduto alla sua educazione teatrale e a quella di O'Neill. E gli inferni familiari (ne abbiamo tutti...) dei suoi attori, sospinti durante le prove a cacciarsi addosso, insieme alle psicologie dei personaggi, anche loro più intime esperienze. Ed ecco allora il miracolo: uno spettacolo in lingua svedese, visto all'Argentina di Roma, a noi accessibile soltanto in traduzione simultanea, immerso nelle scarse luci di una scena con pochi accessori e immagini spettrali sul fondo nero (la casa dei Tyrone, di lignea struttura scandinava, il bellissimo albero stregato del finale, bianco non sai se di luna o di neve), una quasi malheriana sinfonia delle illusioni perdute fatta di immagini, gesti e sguardi captati dall'occhio di Bergman, riesca ad affascinarci — che dico? a ipnotizzarci — per più di quattro ore.

C'è in «Lungo viaggio» un atto — il quarto, quello del vano cercarsi amoroso dei vecchi coniugi, ormai murati nella solitudine — che è un capolavoro in assoluto. Bergman ne ha fatto il centro remoto e ineludibile di questa tragedia borghese, l'incipit di un lungo incubo che approda allo sfacelo della famiglia Tyrone: la madre che varca la soglia della follia evocando il sogno virginalo di una vocazione al convento, con l'abito da sposa fra le braccia; il padre che fa naufragare in una vecchiaia senza ritorno; il figlio Jim sprofondato nell'autodistruzione dopo una notte al bordello; ed Edmund il malato, il sognatore, con la valigia per il sanatorio e il taccuino dei suoi «Drammi marini», «fantasma in fondo al mare, pesce o gabbiano», straniero nella casa dei morti.

Bergman sa disciplinare gli attori senza però impoverirli della loro umanità. E a questa umanità, alla trasformazione in persone dei fantasmi di O'Neill, ha reso omaggio il pubblico romano applaudendoli anche a scena aperta. Bibi Andersson ha rinnovato in scena il mito cinematografico del *Settimo sigillo* e del *Posto delle fragole*, dandoci della madre la dolorosa solitudine e le ingrigite «everies» ma, anche, l'innocente, crudele egotismo. Stupendo protagonista del Lear bergmaniano, già Edmund-O'Neill nella precedente edizione del '57, Jarl Kulle ha dato del padre una dimensione scespiriana, fra furori e smarrimenti, slanci ed egoismi. Peter Stormare — che è stato Amleto con Bergman — aveva il ruolo di Edmund ed era fino allo strazio, col suo profilo adunco e il suo pallore, il figlio della malattia e del rimorso, il poeta fuggiasco. Di Jim, l'altro figlio fallito, Thommy Berggren ha dato infine un ritratto stanislavskiano, sul registro di un delirio autodistruttivo, con toni di un grottesco macabro.

Ugo Ronfani



migliare, uccide con un pugnale, per gelosia, la moglie Liza che — delusa del matrimonio — si è isolata in una intimità artistica (ma soltanto artistica?) con un violinista. Pianista dilettante, ma di certo talento, la donna viene sorpresa dal marito mentre prova con il violinista la «Sonata a Kreutzer» di Beethoven: «immonda, maledetta musica» — dice Pozdnysev — che nella sua immaginazione devastata dalla gelosia avrebbe determinato l'intesa erotico-sentimentale fra di due.

E c'è dunque un mandante occulto, nel celebre racconto di Tolstoj, ed è la Sonata IX Op. 47 di Beethoven. Nella pagina scritta il racconto-confessione dell'uxoricida avviene durante un viaggio in treno; nell'ingegnosa, incalzante versione scenica della Martinelli e dello stesso Sbragia la vicenda è evocata da Pozdnysev davanti al pubblico, in un'atmosfera astratto-simbolica. Il protagonista è in frak e l'ambiente è un salotto in bianco e nero, con macchie vivide di colore: il blu di una poltrona e di un cappello, il rosso di un boa di struzzo con cui l'uomo, con gesti feticistici, trasognati, «veste» una statua di donna, sorta di Venere di Milo anch'essa nera, ma scomponibile in parti anatomiche rosse all'interno: i poveri, oltraggiati reperti di una spietata vivisezione mentale, e del delitto.

Sbragia aveva già allestito ed interpretato lo spettacolo nell'81, ed ha fatto benissimo a riprenderlo allo scoccare del centenario dell'opera tolstoiana. Lo spettacolo di quest'anno è scrupolosamente uguale a quello di otto anni orsono. Qualcosa tuttavia mi sembra cambiato, a meno che non si tratti di un «inganno» delle mie orecchie, nel riudire — con un'attenzione inevitabilmente mutata — uno stesso testo. Mi è parso che la versione precedente fosse percorsa da una più livida e cupa violenza, quasi dostoevskiana; e che ora prevalgono le dominanti di un sarcasmo gogoliano, con emergenze in grottesco prima più contenute. Impresione o realtà, lo spettacolo si stacca per il suo rigore dal diffuso pressapochismo di una stagione in cui troppi sono gli allestimenti raffazzonati o incompleti. Posso confermare il primitivo giudizio. Sbragia è molto bravo nello sdipanare il suo tremendo racconto trascorrendo dalla misoginia all'odio, dalla gelosia febbrile alla catatonica indifferenza dopo il delitto. I suoi colpi di sonda negli abissi delle verità psicologiche esplorati da Tolstoj sono sempre esatti, l'integrazione tra la parola e la musica (i due concertisti eseguono lo spartito beethoveniano con accese coloriture sincrone alla recitazione dell'attore, e questo modella a sua volta le frasi sulla tessitura della sonata) è di grande effetto. N.F.

Se Lady Macbeth incontra Ubu re

LADY M. (da Shakespeare) di L. Gozzi. Con Marinella Manicardi e Gianfranco Furlò (versatili e intensi); scena, costumi, luci, regia (avvincente) di L. Gozzi.

L'indiscrezione estrosa di Gozzi nel ripercorrere il *Macbeth* shakespeariano ne salvaguarda la cifra essenziale, l'immagine ossessiva del rimorso e della colpa, della paura e della violenza che si staglia su

un'allucinazione delirante, dove le ombre sono concrete quanto il buio è palpabile: tutto impregnato dell'odore del sangue. Ma la lucida e concreta vocazione omicida di Lady Macbeth, pure materna e moralista a suo modo, è centro propulsore di un'azione che qui viene totalmente elusa: forse fallirà, forse neppure accadrà; per cui, per ora, si assiste a una sorta di laboriosa prova generale che coinvolge gli attori in una ricerca di natura metateatrale lungo la strada contraddittoria della complicità espressiva, tutta inciampi aggressivi, premurose e mansuete attese, cedimenti decisivi: un vaniloquio inconcludente — «ogni domani se ne va a poco a poco verso quel che resta dell'ultima sillaba» — a sostituire il fare, ma probabilmente proprio anche l'essere.

Così la tragedia per eccellenza si rivela tragedia dell'inefficacia: il graffio lacerante dell'ironia attraverso corrosivamente il testo e lo ridisegna alterato nel nuovo spessore delineato dai suoi interpreti, mentre la contaminazione riduttiva dovuta alle intromissioni continue del quotidiano (le spie familiari, gli oggetti banali), produce effettive manomissioni e le deformazioni ultime dell'idea «alta» del tragico. Se la sua intrinseca ambiguità ne è già in qualche modo la parodia, il comico, così nervosamente provocato, può esprimersi solo nelle forme di un palpitante umorismo metafisico. La filiazione parodica dei *Macbeth* è l'assurdo della coppia Ubu nel suo esaltato dibattito patafisico, altrettanto ossessionato dal potere e dai fantasmi dell'onnipotenza.

I due codici si contrastano e si amalgamano, apertamente inquieti, gli attori si muovono con agilità su entrambi i livelli, ben consapevoli di dover reinventare lo spazio e il tempo di una convenzione ulteriore, il segno di un'illusione più smalzata, il linguaggio più appropriato a rendere la dimensione di una inedita corrispondenza fra le parole e i gesti, fra le parole e i sogni. E poiché i sogni sono forse i nostri gesti più autentici, si tratta di dare forma concreta all'utopia di una scena capace di restituire l'immaginario individuale della tragedia contemporanea. Ironicamente, d'accordo: ma il confronto è divenuto stringente, forse estremo. Paola Daniela Giovanelli

Un grande burattinaio per la Tour Eiffel: Cocteau

GLI SPOSI DELLA TORRE EIFFEL, di Jean Cocteau. Regia (inventiva con recuperi della sperimentazione) di Angelo Corti. Scene e costumi (raffinatezza) di Luciano Damiani. Attori (tutti molto promettenti) gli allievi del secondo anno dell'Accademia nazionale d'arte drammatica.

Uno spettacolo con molte caratteristiche di novità ed alcuni recuperi ben utilizzati, il saggio dell'Accademia nazionale visto al Teatro di Documenti di Luciano Damiani. Il Teatro — suddiviso su tre spazi sovrapposti, il terzo una «catacomba» molto articolata con specchi che permettono di seguire costantemente l'azione anche agli spettatori più decentrati — si avvale della scenografia di Damiani, che coinvolge lo spettatore per la perdita del punto di vista centrale e per la posizione di panche utilizzate anche dagli attori, nell'azione. Dapprima alcuni percorsi di lavoro: «La maschera e il Novecento», un rapporto stretto tra alcuni «pezzi» della Commedia dell'Arte (la ruffiana, il discacciamento tra un uomo e una donna, Pantalone e la «correggia») e due testi futuristi di Marinetti (un ironico, «chiaro di luna», ed il «pezzo» delle mani e dei piedi dialoganti tra loro). Poi, nello spazio del teatro «ombra», la chicca dello spettacolo, il testo di Cocteau. Rappresentato in forma di balletto per la prima volta il 18 giugno 1921 al Théâtre des Champs-Élysées con musiche di Honneger, Poulenc, Milhaud e con le coreografie in parte dello stesso Cocteau, in Italia fu visto nel '48 alla Pergola, durante il Maggio Musicale, in francese, regia di Vito Pandolfi e scene di Scialoja. La partitura integrale è andata perduta e recuperata soltanto nel '66, ed è questa partitura che viene data dall'Accademia, con le musiche di Auric, Milhaud, Honneger, Tailleferre e Poulenc.

Il 14 luglio, festa nazionale, come si sa, si svolge



un pranzo di nozze probabilmente nel ristorante al primo piano della Torre Eiffel. In quei praticabili angusti e misteriosi, tra scale ripide e passaggi improbabili, il pranzo si sviluppa tra l'ironia di un testo breve ma appassionante e la surreale apparizione di una serie di personaggi-miraggio fuoriusciti dall'obiettivo della macchina fotografica come il bambino, la ciclista, lo struzzo, la lettera, il leone, che popolano con la loro presenza stravagante i luoghi accidentati di una de-realtà, espressione di uno stato allucinato che metaforizza una vita alienante costellata di luoghi comuni, in cui forse è protagonista la Tour, col suo fascino oggi post-moderno che si anima di inquadrature proustiane ove Savinio sembra accompagnarsi a Manet ed a Renoir, in un matrimonio librato sugli edifici, alla Chagall. Paolo Guzzi

Le ragioni del cuore nel «Cid» di Desarthe

LE CID (1637) di Corneille. Regia (trasposizione critica) di Gérard Desarthe. Scene e costumi (discutibili) di Pierre Dios. Con Samuel Labarthe e Carole Richert (appassionati e appassionati), Jacques Alric, Gabrielle Forest, Gilles Segal (recitazione più convenzionale).

Generosamente libertario mi è parso l'approccio al *Cid* di Gérard Desarthe, alla sua prima regia dopo essere diventato attore di prima grandezza (*L'illusion comique* con Strehler, *l'Amleto* con Chéreau. La spada e non il cuore è il *deus ex-machina* dell'universo maschilista del *Cid*; i padri dettano ai figli la legge crudele della vendetta, la pietà delle madri è assente; la Spagna di Corneille sembra un museo di statue di cera; la ragion di stato schiaccia i sentimenti. Su queste premesse Desarthe ha compiuto, del più grande testo teatrale della Francia, una lettura «contro», nella quale prevalgono non l'onore, la giustizia e la gloria ma le ragioni del cuore, sconfitto eppure vincente. Il «lieto fine» costruito da Desarthe è amaramente ironico. Il Re impone agli amanti un anno di attesa prima delle nozze, affinché si plachi la coscienza di Chimena davanti all'amato che le ha ucciso il padre e nel frattempo — calcolo meno innocente — il reame benefici delle nuove gesta d'arme di Rodrigo. Chimena resta sola in proscenio, col suo amore straziato, mentre la corte si compone sullo sfondo come fossimo a Vienna, al tramonto dell'impero austro-ungarico. Questo *Cid* merita attenzione — e tanta ne ha avuta nella lunga *tournee* che lo ha condotto anche nell'Urss e in Canada — per quella dissacrazione dei falsi valori, così vicina alla sensibilità contemporanea, di cui si diceva. E per



L'obiettore di coscienza e la ragazza di borgata

SCHEGGE, di Maricla Boggio. Regia (abile) di Andrea Camilleri. Scene (incubo metropolitano) e costumi di Bruno Buonincontri. Con Chiara Beato, Maria Luisa Bigai, Mirella Bordini, Giancarlo Cosentino, Gigi D'Arpino, Eleonora Di Maio, Angelo Jokaris, Antonio Manzini, Marina Marini, Fulvia Midulla, Fiorella Potenza, Marco Presta, Tullio Sorrentino, Luigi Tontoranelli, Paolo Zuccari.

La periferia romana dopo Pasolini: è questo lo scenario esplorato da Maricla Boggio in *Schegge*, Premio Idi 1986. Una trentina di personaggi ben caratterizzati danno vita ad una realtà quotidiana di disoccupazione, di delinquenza, di degrado ambientale e morale, in cui il linguaggio gergale e dialettale si mescola a quello dei mass media. Una colata di catrame che si estende alla platea rende efficacemente l'ambiente cupo, quasi senza cielo, in cui si svolgono le azioni dei personaggi, divise da siparietti. Tra disperazione e speranza vivono la loro storia d'amore Teresa e Valerio, obiettore di coscienza che alla fine del servizio civile abbandona lei e il quartiere per tornare al proprio ambiente. Il vigile, il pensionato, due genitori apprensivi, lo stesso «scemo» del rione, che conforterà Teresa, aprono barlumi positivi in una situazione sociale ed esistenziale senza sbocco.

Diretti con mano sicura da Camilleri, gli interpreti sono quindici ex-allievi dell'Accademia «Silvio D'Amico», che ha prodotto lo spettacolo in collaborazione con il Teatro di Roma e l'Idi. A.E.

Le ventidue facce delle donne di Arpino

LE BAMBINACCE, di Franca Valeri, dal libro di Giovanni Arpino. Regia (elementare) di Riccardo Castagnari. Costumi (modesti) di Alberto Malgarini. Con (molto applicata) Mariella Fenoglio.

Giovanni Arpino, a furia di articoli di Terza, poi raccolti in volume, aveva composto un suo Museo Grevin di donne consacrate dal mito, dalla letteratura e dalla storia, beninteso prendendole in contropiede, mostrando il rovescio della medaglia, irridendo ai luoghi comuni.



la sorprendente, impetuosa freschezza con cui i due protagonisti appena usciti dal Conservatoire — Samuel Labarthe, un Rodrigo tutto chiaro e scuri romantici, più a suo agio nel supplicare l'amata che nel raccontare le battaglie contro i mori, e Carole Richert, una Chimena di giovanili ardori e brucianti tormenti — mettono in luce la parte sublime della storia, quella dell'amore e della poesia. Se, voglio dire, la tragedia interiore del campeador prevale sul rumore delle vittorie, se lo strazio fra la vendetta e l'amore di Chimena vince l'odio mortale di don Gomes e di don Diego, e il freddo ragionare del re è incrinato dalla malinconia amorosa dell'Infante (mi sembra da elogiare, per la sua limpidezza, anche l'interpretazione di Gabrielle Forest), tutto questo è merito dei giovani interpreti, che sono i veri trionfatori di questo allestimento, molto applaudito alla «prima» milanese. Molto meno convincente, invece, è il resto. A cominciare dalle prestazioni della «vecchia guardia». Così «cantabili» ed appassionati sulla bocca dei giovani, i doppi settenari di Corneille — mirabili trappole linguistiche dei sentimenti e della ragione — si disfano nel «birignao» sulle labbra dei veterani.

E così Corneille diventa Hugo, De Montherlant: il degrado. Aggiungo che l'impianto scenico di Dios, arieggiante una viscontiana Baviera senza averne l'eclat (sala d'armi e trofei di caccia, tappezzerie d'alcova e bigliardo da circolo degli ufficiali) e, soprattutto, i costumi indecisi fra la Spagna e l'Austria (corazze e spilline, cappotti militari e pastrani borghesi, lame di Siviglia e aggeggi per l'equitazione) non mi sono sembrati dei più felici. L'insieme — anche taluni movimenti di scena, a parte le sequenze magistrali dei duelli — mi è parso opaco, senza la «clarté» didattica di un Vilar, le stilizzazioni eleganti di un Vitez, le «fosforescenze» registiche di un Chereau, le evocazioni magiche di uno Strehler, le geniali semplificazioni di un Ronconi. Come se Desarthe, dopo essersi messo in viaggio con così generosi propositi, sia inciampato nel trovarobato del vecchio teatro. Non voglio però lasciare il lettore, assolutamente, sull'impressione di uno spettacolo sbagliato. La «dura», impenetrabile materia poetica di *Cid* (la definizione, mirabile, è di Quasimodo) ha forse bloccato il regista alla sua prima prova. Resta, di questo *Cid*, l'ala nera, di morte, di quell'aquila bicipite — l'onore, la gloria — che non riesce, col suo rostro, a lacerare l'amore luminoso di due cuori giovani. Ciò Desarthe voleva dimostrare. La dimostrazione è riuscita. U.R.

Franca Valeri ha tagliato e cucito ventidue ruoli, mettendo insieme uno spettacolino gradevole destinato alla Fenoglio, che si butta a capofitto nell'impresa cambiando abiti e parrucche ad ogni piè sospinto e (il che è più interessante e meritorio) adattando fonè e gestualità ad ognuno dei personaggi evocati. Così, ecco il romanesco spinto di una Messalina che confessa di essersi votata alla dissolutezza il giorno in cui fu consacrata Vestale; ecco il francese di provincia di una Bovary che attribuisce alla tolleranza del marito la responsabilità delle proprie sbandate; ecco l'accento inglese di una Virginia Wolf che impesta i salotti letterari con il suo sigaro e le sue chiacchiere. Ecco una Ofelia un po' Cicciolina, una Giulietta che ciacola come un'erbivendolo di Verona, una Giovanna d'Arco che parla di *grandeur* con accenti gaulliani. Ecco i sospiri di una Laura trasformata in fantasma angelicato mentre non avrebbe disdegnato le attenzioni di un fraticchiere del Boccaccio, ecco la confessione baronale di una Anna Karenina infredolita in sala d'aspetto; ecco la divina Duse che sbuffa evocando le manie erotiche del vate monocolo sotto i pini della Versilia. Tutto questo in poco più di un'ora, col risultato, mi pare, che la carica maliziosa dello scrittore si spegne nel continuo andirivieni dell'attrice fra un travestimento e l'altro, si consuma in una prevedibile meccanicità. È ammirevole, anzi commovente l'impegno con cui la Fenoglio si destreggia fra gli accessori di scena, cesellando con buona scuola le sue figurine. Ma vorremmo che abbandonasse quell'aria applicata, da ragazza bene che improvvisa una recita fra amici, per lasciarsi andare all'ispirazione «canagliosa» di Arpino, al suo gusto per l'irrisione, al suo genio per la parodia. Manca nello spettacolo un grano di follia. Nel libro c'era. N.F.

Il testo di Pavese che amava Trionfo

DIALOGHI CON LEUCÒ, da Cesare Pavese, riduzione di Aldo Trionfo, realizzata da Nicholas Brandon, Tonino Conte, Egisto Marcucci. Scene e costumi di Emanuele Luzzati. Interpreti: Enrico Campanati, Laura Cappelluccio, Rosanna D'Andrea, Pietro Fabbri, Rita Falcone, Antonio Mastellone, Carla Peirolo, Veronica Rocca, Vanni Valenza. Teatro della Tosse, Genova.

Dialoghi con Leucò è l'opera più ambiziosa di Pavese, quella cui teneva di più, che continuava ad annotare e rileggere, ed è proprio questo il libro che gli fu trovato accanto il giorno del suicidio, nel 1950. L'adattamento dei *Dialoghi* alle scene è stato un punto fermo nella carriera di Trionfo, che lo propose la prima volta nel '64 con lo Stabile di Trieste e più volte lo riprese per i suoi allievi d'Accademia, fino alla rielaborazione che stava preparando per la Tosse, interrotta da una morte improvvisa.

Illustri amori e morti gravi per un testo in cui amore e morte sono costantemente presenti, indagati dai personaggi della mitologia, dei e ninfe, che vivono in un'eternità serena e monotona, priva delle infelicità, degli imprevisti, della fantasia, delle scoperte che l'uomo fa perché stimolato dall'idea della morte.

Conte, Brandon e Marcucci hanno proseguito il lavoro di Trionfo, rendendogli omaggio nel più consoni dei modi, con un bello spettacolo, superando le difficoltà di un testo frammentario e di natura letteraria. Nell'affascinante scenografia di Luzzati, giocata sui toni dell'azzurro, allusivo al cielo e quindi all'infinito e alla profondità, i limiti del testo diventano prerogative dello spettacolo: gli attori sono sempre in scena tutti insieme, ma la maggior parte di essi, essendo ogni dialogo a sole due voci, non fa parte dell'azione drammatica ed è disposto sulla scena a formare immagini che variano alla fine di ognuno dei 13 brani; essi sono utilizzati sia nella recitazione, sia come materia plastica in composizioni diafane che sono scenografie viventi, sia come testimoni esterni dell'azione, pubblico attento come quello in sala. Il risultato è uno spettacolo intelligente, raffinato, colto, interpretato con molta sensibilità dagli attori della compagnia. Eliana Quattrini

Un'Apostrofe contro la vendita delle armi

APOSTROFE, di Ezio Caserta, ispirata dal libro (di denuncia) *La morte promessa* di Alessandro Zanutelli, con citazioni da *Antigone* di Sofocle. Regia (impegnata, raffinata) di Ezio Maria Caserta. Scene di Caserta con la collaborazione artistica di: Elio Boscaini, Luciano Dal Molin, Renzo Garibaldi, Silvia Righetti Serra, Graziano Viale, Enzo Zannoni. Con Jana Balkan (grande Antigone), Celeste Sartori (aggressivo Creonte), Giorgio Speri (il Coro, sottilmente dialettico). Musiche eseguite in scena da Jerry Bonnie.

È andato in scena con successo al Teatro Laboratorio di Verona l'oratorio profano *Apostrofe* di Ezio Maria Caserta con la Coop. Teatro Scientifico di Verona. Lo spettacolo vuole mettere a nudo le condizioni in cui oggi si vive nel Terzo Mondo, il rapporto civilizzazione-sfruttamento, attraverso icone simboliche dell'apartheid, specchio riflesso e deformante dell'ipocrisia imperialista che con una mano offre contributi per quella fame che con l'altra ha creato, vendendo armi.

Il ruolo visivo è frantumato, spezzettato da mille immagini di sofferenza, dolore, perversione, tortura. Abbagliati i corpi degli attori (specie di lampo che appare per offrire una sgomenta presenza scenica) restano in attesa di agganciarsi ad una forza che li metta nelle condizioni di diventare parte di un gioco più alto. Nelle loro mani — serpente o colomba — restano oggetti di un degradato vitale. Le dissonanze dello scuotimento interno del forte linguaggio drammaturgico dell'opera colpisce come uno choc che frantuma.

In questo iato inenarrabile Jana Balkan, convincente interprete di Antigone, spiattella le sue verità, supera il corredo di imposture, di buffe ostentazioni e diventa in primo piano interprete e demiurgo di un rito dichiarato, ma che mai si nega. Cellula parassitaria, agganciata dialetticamente e inestinguibile Creonte, l'opposito necessario, il contrario che deve esserci perché abbia senso l'antagonista, retto da un bravo Celeste Sartori, assume il ruolo di metafora «organica» del potere in negativo. Il Coro di Giorgio Speri resta come la pietra «chiave» a tenere unito l'arco, punto di riferimento in quella tripartizione dei compiti, che ha la funzione di indurre al giudizio. Il contributo corroborante dei ritmi bassi che Jerry Bonnie, il percussionista, dissemina in tutto il percorso dello spettacolo, si offre come struttura in movimento e centrale. L'intervento registico di Ezio Maria Caserta, che è fatto, e nello spettacolo della doppia scrittura (scenica e drammatica) informa per folgorazioni, per attimi in cui lo spettatore deve suggestionarsi e offre uno spettacolo completo, ricco di «tentazioni», di provocazioni e, nello stesso tempo, di magnificenza visiva, grazie ad un ben realizzato apparato scenico di «teatro totale». *Rudy De Cadaval*



L'ALLEGRA BEATIFICAZIONE DI COPI A GENOVA

Risata in articulo mortis

ELIANA QUATTRINI



«Con una cerimonia intrisa della più dissacrante solennità Raul Damonte, in arte Copi, è stato beatificato a Genova; l'irrefrenabile entusiasmo dei credenti ha rallegrato con canti, danze e brindisi la notte dell'austero capoluogo ligure».

È così, con ironia e divertimento, che il Teatro della Tosse diretto da Tonino Conte e Emanuele Luzzati ha colto e trasmesso lo spirito più puro del commediografo franco-argentino scomparso nel 1987. Il festeggiamento è stato l'ultimo atto di un'operazione culturale che ha avuto il merito di collegare i due volti dell'attività artistica di Copi (ne esiste un terzo, il romanzo, su cui si dovrà far luce; e cioè i fumetti della Donna Seduta, esposti in mostra insieme a disegni e materiale fotografico, e le *pièces* teatrali, due delle quali, *Il Frigo* e *Eva Peron*, programmate nel cartellone della compagnia tra marzo e aprile. A corredo critico di questa iniziativa è stata organizzata una conferenza cui hanno partecipato Jorge Lavelli, Marco Gagliardo e gli stessi Brandon e Conte, del Teatro della Tosse, registi che hanno messo in scena Copi; Franco Quadri, che ha appena pubblicato per Ubulibri una raccolta di tutti i suoi testi, e Eugenio Buonaccorsi, docente di storia del teatro dell'Università di Genova. Perché tanto interesse; di più, tanto entusiasmo?

Perché in vent'anni, dal '67 all'87, Copi ha dato origine ad un corpus ricchissimo ed originale dal punto di vista tematico, e stimolante per la padronanza dei ritmi, degli effetti, delle invenzioni sceniche; tutte spie di istinto e talento teatrale.

L'elemento tecnico più evidente è il fatto che nelle *pièces* manchino le didascalie o, più precisamente, siano ridotte al minimo, limitate alle entrate e uscite dei personaggi. È invece attraverso le parole delle battute che si disegna il complesso movimento scenico, come accade nel teatro classico: la posizione del regista ne risulta appagata, perché in piena libertà creativa è lui che deve leggere e cogliere le immagini suscitate implicitamente dal testo, e tradurle sul palcoscenico. Inoltre, di grande interesse e colmo di poliedriche sfaccettature è il mondo inventato da Copi. Si tratta di un mondo dove regna la confusione più disarmante e dove quel che è anormale è perfettamente normale, assurdo ma logico. I personaggi non rivelano mai la loro vera identità, sono a metà fra l'uomo e la donna, fra il sano e il malato, fra il vivo e il morto; si travestono, partono, muoiono, rinascono, dando origine ad un gioco metamorfico che rispecchia la più pura essenza del teatro, che è finzione e travestimento, ma anche le apparenze con cui ciascuno di noi si misura quotidianamente in una vita che è continuo mimetismo.

Ma Copi riesce a staccarsi da queste potenziali tragedie, che sono le sue, e a ridere in piena coscienza di tutto ciò che sembra degradare l'uomo, utilizzando un'ironia tagliente e irresistibile che sconfigge convenzioni, problemi di identità, paura e morte.

La morte è un tema centrale, tanto da diventare un personaggio vero e proprio in testi come *Le quattro gemelle*, in cui i personaggi si uccidono l'un l'altro per resuscitare e rimorire ininterrottamente, *La Torre della Défense*, con un infanticidio e più suicidi nel finale, *Una visita inopportuna*, dove è di scena l'ultimo giorno di vita di Cyrille.

Il corpo dei personaggi di Copi è rappresentato nelle sue funzioni (mangiare, bere, fare l'amore), nelle sue disfunzioni (malattie, cecità) e nelle inflizioni che subisce (ferimenti, punture, bruciature, fratture); ma se diventa cadavere non muore mai definitivamente, può resuscitare o trasformarsi, è come un vuoto a rendere, un accessorio che vive in un tempo cronologico, misurabile in anni e in età, che non va preso sul serio, perché mentre i corpi si straziano la mente li guarda distaccata, inserita in una dimensione e in un tempo diversi, di cui lo spirito sembra essere padrone incontestato. Quindi la morte è un fatto come un altro, che a Copi non ha fatto paura nemmeno nella realtà, quando, malato di *aids*, ha saputo ridere e deridere la sua stessa condizione, con un esorcismo che è esempio di sofferenza vissuta con intelligenza e dignità. □

CINQUE COMPAGNIE E UN DIRETTORE

L'attore Zanetti diventa impresario a tempo pieno

Giancarlo Zanetti farà l'impresario a tempo pieno abbandonando per almeno un biennio le amate tavole del palcoscenico. Il suo nuovo incarico consisterà nella programmazione e direzione di ben cinque compagnie che, nei prossimi tre anni, si porranno sotto l'egida della società *Produzioni Sagittarius*, giunta a festeggiare, con l'imminente stagione teatrale, il suo decimo anno di attività.

Il programma dettagliato della *Pro.Sa.* è stato definito nel corso di una conferenza stampa che si è tenuta nel foyer del Teatro San Babila con la partecipazione di buona parte degli artisti aderenti al progetto di «pianificazione industriale» sostenuto da Zanetti: da Giuseppe Pambieri e Lia Tanzi, a Valeria Valeri e Paolo Ferrari, a Guido De Monticelli.

Scopo della società è di produrre spettacoli che possano conseguire risultati positivi sia da un punto di vista commerciale che sotto il profilo culturale e, inoltre, consentire ai suoi partecipanti di programmare scelte responsabili ma personali. La coraggiosa impresa, che coinvolge più di una settantina di persone tra attori, tecnici e collaboratori esterni, prenderà l'avvio al Festival di Borgio Verezzi — alla metà di luglio — con *La duplice incostanza* di Marivaux, regia di Guido De Monticelli, interpreti Giuseppe Pambieri, Paola Mannoni e Osvaldo Ruggieri. Subito dopo, sempre a Borgio Verezzi, sarà la volta di Lia Tanzi che si cimenterà in un piccolo musical tratto da *Racconti d'amore* di Maurizio Costanzo, rielaborato per la scena dallo stesso Costanzo e Mino Bellei. La stagione 1989/90 prevede *Rumors* di Neil Simon, novità assoluta per l'Italia curata da Gianfranco De Bosio, interpreti Pambieri, Tanzi, Orazio Orlando, Margherita Guzzinati, Grazia Maria Spina; Enrico Maria Salerno metterà in scena *Il pensiero* di Leonid Andreev, mentre Valeria Valeri e Paolo Ferrari saranno impegnati in *Gin Game* di Coburn. Renato De Carmine riprenderà il fortunato allestimento di *Il guardiano* di Harold Pinter e in seguito sarà protagonista di *Vizi e virtù* di William S. (S. come Shakespeare, naturalmente), un collage di brani shakespeariani rielaborati da Luigi Lunari. Infine Laura Saraceni e Massimo Dapporto saranno gli interpreti della «commedia con musiche» *Ci sentiamo per Natale* di Costanzo, regia di Mino Bellei.

Per la stagione 1990/91 Pambieri e Tanzi saranno in scena con *Frankie e Johnny al chiaro di luna* di Terence McNally's, Ferrari e Valeri con *La cicogna si diverte* di Russin e con *La sensale di matrimoni* di Wilder (meglio nota per il film *Hallo Dolly*), De Carmine con *Luca della ribalta*, un adattamento di Enrico Groppali dalla sceneggiatura dell'omonimo film di Chaplin. Nel 1991-92, terza e ultima stagione programmata, avremo Pambieri in *Kean*, di Tullio Kezich da Dumas, De Carmine ne *La leggenda del santo bevitore* dal libro di Roth, Valeria Valeri in *La signora nella sua testa* di Alan Ayckbourn e, infine, il rientro di Zanetti sulle scene come attore, al fianco di Ferrari in *Corpse*, un giallo divertente di Gerald Moon.

Anna Luisa Marrè

telli (Silvia Pasello, Rolando Mugnai) e che fra mille peripezie tentano di raggiungere Roma, per fare benedire dal papa la loro contrastata unione. Altre e numerose sono le diramazioni della vicenda scenica allestita in parallelo con la realizzazione del film, e con gli stessi attori. Lo schermo che divide la gradinata del pubblico (piuttosto scomoda in verità...) dalla platea diventata luogo dell'azione (schermo sul quale vengono proiettate suggestive immagini di mari, pianure e montagne girate da Ruiz in Patagonia) viene infatti issato come la vela di mitiche navi in viaggio sugli oceani: ed ecco tempeste e pirati; ecco l'isola dei cannibali che arrostiscono, fra fumo ed odori, carne umana, e se ne cibano come si cibano, disintegrandolo, del linguaggio; ecco il paese a cui abitanti sono un groviglio di braccia e gambe bizzarramente mescolate, per cui, in perpetua crisi di identità, sono capaci di rispondere alle domande soltanto con altre domande. Spesso queste parti sono realizzate con effetti di ombre cinesi, coerentemente con l'impostazione generale dello spettacolo. I personaggi, che siedono o si muovono nella platea deserta, si convocano infatti per assistere alla proiezione di un vecchio film. Una pellicola che riassume tutti i generi filmici, da quello dell'horror (mani e piedi spuntano da buche nel terreno), al giallo (sono ricorrenti spari, inchieste poliziesche, suicidi), alla love story (con figure di innamorati avvolti nel fruscio di canzoni sentimentali). È un film che gli attori e gli spettatori, coinvolti nella cecità di Edipo, non vedono, ad eccezione di alcuni frammenti proiettati su schermi occasionali, fazzoletti, le stesse figure umane. Fotogrammi alla Velasquez, evocanti enigmi storici, appaiono sul grande telone divisorio tra pubblico ed attori, o sugli schermi di fondo, e sono queste le uniche connotazioni temporali e storiche dello spettacolo. Il ribaltamento del luogo teatrale è totale, fino a realizzare un gioco di specchi fra attori e spettatori. La finestrina della cabina di proiezione è in uno spazio scenico non sempre dominato al meglio. Tutto questo ingenera uno stato confusionale, non soltanto a livello di logica (sarebbe, dato l'assunto, il minimo) ma anche a livello emotivo, e poetico. Il gioco di ombre cinesi resta tale, l'*Edipo iperborico* di Ruiz appare come uno squisito, barocco, imprevedibile esercizio di prestidigitazione con i cento e i mille alchemici ingredienti del cinema, del teatro e della poesia. Ugo Ronfani

Le visioni barocche di Raul Ruiz il mago

EDIPO IPERBOREO, testo, regia e proiezioni video (surreali, barocche) di Raul Ruiz. Allestimento scenico (approssimativo) di Tiziana Draghi. Con (tutti efficaci) Silvio Castiglioni, Marco Cavicchioli, Laura Colombo, Maria Grazia Mandruzzato, Rolando Mugnai, Silvia Pasello. Prod. Centro di Pontedera.

L'operazione *Edipo iperborico* di Raul Ruiz — nata come *work in progress* alle Cascine di Buti in Toscana — mi sembra riuscita a metà, ma è estremamente interessante. Ecco un grande, irrequieto regista cinematografico, il cileno Raul Ruiz, che tenta in un suo modo inimitabile un'esperienza di integrazione fra lo schermo e la scena, esperienza che si basa su una sintesi barocca fra tragedia greca, romanzo picaresco e narrazione contemporanea. Mette in scena, scritto da lui in uno stile prevalentemente surreale — questo *Edipo iperborico* (l'aggettivo sta ad indicare, suppongo, la trasposizione nordica del mito, con riferimento all'autobiografismo di un «sudamericano in esilio») che s'intreccia con l'ultimo romanzo di Cervantes, *I travagli di Persile e Sigismonda*, con *La vita è sogno* di Calderon, con il *Gulliver* di Swift, con antiche ballate marinare e, per buona misura, con l'*Alice* di Carroll e i testi patafisici di Jarry. Il cieco Edipo, cappello, vestito e occhiali neri (Marco Cavicchioli) vaga con la figlia Antigone (Maria Grazia Mandruzzato), perseguitato dal doppio incubo dell'incesto e del delitto, alla ricerca della pace di Colono. E incrocia — ma le due coppie si sovrappongono — gli amanti di Cervantes che si fingono fra-

Ancora il Boulevard ma in salsa inglese

SENTI CHI PARLA!, di Derek Benfield. Regia (vivace) di Giovanni Lombardo Radice. Scene e costumi (apprezzabili) di Alessandro Chiti. Musiche di Paolo Gatti. Con Valeria Valeri e Paolo Ferrari (brillanti, affiatati), Renato Cortesi, Eleonora Cosmo, Gabriela Eleonori (vistose caratterizzazioni).

Benfield, è l'ultimo venuto nella schiera dei *farceurs* britannici che son riusciti, con collaudate ricette, a mettere d'accordo Molière, Shaw, Feydeau e Simon. Storca la bocca chi vuole, non tutti vanno a teatro per fare la conoscenza di Lady Macbeth, o cercare Godot; c'è un pubblico che vuol ridere come se si bevessero ancora lo champagne della Belle Epoque anziché la Coca Cola. Sicché conviene prendere atto della realtà. Auspicando, beninteso, che dagli ingredienti del nuovo-vecchio Boulevard sciacquato nel Tamigi esuli la volgarità. Com'è il caso di *Senti chi parla!*. Dal triangolo di Feydeau («Cielo, mio marito!»), e via nell'armadio) siamo passati al quadrato. Senza protervia, avendo in due diverse occasioni alzato un po' il gomito, due coniugi londinesi non più di primo pelo e con casa in campagna hanno allentato sbadatamente i vincoli della fedeltà coniugale: lei con uno zerbino un po' sfrontato e lui, avvocato, con la polposa, romantica segretaria. Adulterio dimenticato adulterio non commesso: la sacra istituzione del matrimonio poggia in Inghilterra, e non soltanto in Inghilterra, sulle amnesie dell'Eros. Ma il guaio, per Leslie e il marito avvocato, è che sia lo zerbino che la bambolona hanno preso un po'



più sul serio l'accaduto, sicché, inattesi ospiti, una domenica mattina si presentano nella casa di campagna dei coniugi smemorati, il primo con un mazzo di rose e la seconda con una valigia. Si mette in moto, inesorabile, la macchina delle piccole, oneste bugie destinata a salvaguardare la pace coniugale, scatta il congegno dei quiproquo che trasformano lo zerbino e la bambolona in fratello e sorella, l'amica di famiglia in presunta amante del bellimbusto, e così via. Tutto questo tra molteplici colpi di scena fino al patatrack finale. Con riconciliazione, naturalmente, e probabile fuga in Italia dello zerbino e della bambolona. Et voilà. In principio il gioco degli inganni cigola un po', ma sulla dirittura finale la commedia di Benfield parte al galoppo e si piazza vincente nel Premio Ascot della farsa elegante. Non farò — è superfluo — l'elogio della verve e della carica di simpatia di Paolo Ferrari e di Valeria Valeri, che nel gioco di coppia trovano continuamente spunti e pretesti per fare zampillare il buonumore. Dirò che Renato Cortesi è un prestante, disinibito seduttore londinese che si prende per Clark Gable, che Eleonora Cosmo disegna a puntasecca la figurina dell'amica svampita travolta dal tornado delle bugie e che Gabriela Eleonori, la segretaria, bamboleggia spiritosamente dall'alto delle sue forme troneggianti. Giovanni Lombardo Radice cura la regia come se dirigesse una quadriglia. U.R.

Le parole della Ginzburg per una grande Lazzarini

L'INTERVISTA, di Natalia Ginzburg. Regia (sensibile, mestiere) di Carlo Battistoni. Scene (suggestive) di Ezio Frigerio. Con Giulia Lazzarini e Alessandro Haber (bravissimi), Orsetta De Rossi (bene), Dina Zanoni.

L'intervista — tre atti brevi cuciti con artigianale abilità — è un'opera su commissione, destinata a Giulia Lazzarini. In una calda giornata d'estate un giornalista impiccione, Marco (Alessandro Haber) si presenta nella casa di campagna di un personaggio famoso (e invisibile), Gianni Tiraboschi, per un'intervista. Ma il Tiraboschi è assente, e la giornata se ne va in fitte e contrastate conversazioni fra il giornalista, Ilaria, ch'è la compagna della celebrità in questione (Giulia Lazzarini) e la sorella di costui, Stella (Orsetta De Rossi). Altre due volte, nell'arco di dieci anni, il giornalista si presenterà per la sua intervista impossibile: una volta nel cuore dell'inverno, con la campagna bianca di neve, e un'altra in primavera. Intanto la vita avrà fatto il suo corso. Il Tiraboschi (già divorziato quando aveva conosciuto Ilaria), si sarà invaghito di una smorfiosetta ambiziosa; Marco si sarà innamorato, non corrisposto, di Stella e poi, messi a scrivere sceneggiature di film, con il miraggio di una carriera cinematografica, avrà strappato al Tiraboschi il suo nuovo amore. Conclusione: crisi depressiva del grande personaggio, decisione di Ilaria di rinunciare al progetto di trasferirsi in Australia per dedicarsi all'illustre malato e, forse, la famosa e ormai inutile intervista, che sarà piuttosto un crepuscolare consuntivo, di più destini intrecciati. La «pièce» — che ho rozzamente riassunto, ma che è comunque così costruita, con materiali di uso comune — è un condensato dell'arte della Ginzburg narratrice e drammaturga. È un esercizio di stile e, sulla scena, un esercizio di recitazione. Non voglio dire, con questo, che siamo nel dominio dell'«assoluto innaturale»; ma è certo che la «naturalità» della *tranche de vie* dalla Ginzburg proposta è come in sospensione nell'aura di cento piccoli artifici letterari. Il gioco tuttavia funziona, perché la trama convenzionale d'insieme s'intreccia ai fili colorati di un'ironia che si fa largo di continuo, con piè leggero, nelle situazioni e nei dialoghi. Ilaria-Lazzarini è una *revenue* ragionevole, fragile, inquieta ma che alla fine, a modo suo sa assumersi delle responsabilità. Sa che le cose arrivano quando non le si aspetta, perciò si guarda bene dall'opporre loro testarde resistenze. L'attrice costruisce con minuzia e fervore il suo personaggio, anch'essa nel cerchio del «naturale innaturale», con una scrupolossima attenzione ai det-

tagli, riscattata dalle effervescenze dell'intuito. Battistoni è, come regista, un metronomo assai sensibile alle minute oscillazioni del testo (e del sottotesto), nella scena *campagnarde* di Frigerio animata dai segni delle stagioni e del tempo. U.R.



Sulle nuvole di Magritte un Leopardi da scoprire

L'INFINITO, da Leopardi. Regia e musiche (rigorose) di Stefano Randisi. Interprete (sensibilità, impegno) Enzo Vetrano. Coop. Nuova Scena.

Al convegno internazionale «Dimensions de l'Infini» organizzato nell'88 a Parigi, Vetrano fece una lettura leopardiana di accompagnamento. Il successo di quella performance ha invogliato Vetrano ad ampliare la lettura includendovi brani delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*. Randisi, dal canto suo, ha immaginato una sobria cornice re-

gistica, che poggia su una scenografia magrittiana consistente in una porta socchiusa su un fondale di nuvole naviganti nell'azzurro, su un delicato trascolorare di luci siderali e su accompagnamenti musicali disinvoltamente, ma non a sproposito, attinti da composizioni del Cinquecento e da temi timbrici, jazzistici e dodecafonici di Brian Eno, di Tielman Susato e del «Paradise Quartet». Risultato: una serata leopardiana che frequenta da un lato i percorsi lirici ed elegiaci della poesia del recanatese, dall'altro *l'Infinito* al *Canto di un pastore errante a Silvia*, e che dall'altro mostra in tutta la sua sorprendente modernità la tessitura ironica e, diciamo pure, la dolceamarata comicità dei dialoghi e dei monologhi ricavati dai materiali in prosa. La godibilità contemporanea dello spettacolo nasce anche da questo: che il fondale alla Magritte, le luci fredde e i non convenzionali interventi musicali trasferiscono il «naufregare» leopardiano nello spazio dall'agreste. Limitata cornice del natio borgo selvaggio alle sideree, minerali immensità del cosmo: come se il verso leopardiano fosse un invito a partire per una «odissea dello spazio». Vetrano dice i memorabili, temibili versi del poeta accovacciato come un solitario astronauta che abbia da poco compiuto un «allunaggio» e da un punto inedito del cosmo misuri con pacato strugimento un universale destino di solitudine. Il timbro vocale è quello di un violoncello, con talune bronzee rifrazioni, il fraseggiare ha il respiro (e talvolta, come nel finale «A se stesso», l'ansito agónico) di questo dilatato «naufregare stellare». Ma poi, a evitare il rischio di una elegiaca monotonia, Vetrano imbrocca, con i brani in prosa, la strada dell'invenzione parodistica, della deformazione in grottesco: e allora noi, finalmente affrancati dai guasti di scolastiche letture, scopriamo l'altro Leopardi, quello che si diverte ad immaginare buffi epiloghi e sarcastici commentari alle sue speculazioni filosofico-esistenziali. In questi brani Vetrano si ricorda di essere l'attore di tanti parodistici spettacoli, e calca di voce e di gesto sull'illare pessimismo dei testi, ricavandone effetti assai godibili. Nato dagli stupori notturni sull'«ermo colle», l'infinito di Leopardi approda (*Zibaldone*, 4178) ad «essere lo stesso che il nulla». Di questa vertigine modernista la lettura di Vetrano — che mi auguro circoli ampiamente nelle scuole d'Italia — rende conto bene. Leopardi nostro contemporaneo. U.R.

Stratford - Il Faust di Marlowe una tragedia che ha luogo nella mente

La messa in scena del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, attualmente a Stratford-Upon-Avon in una produzione della Royal Shakespeare Company, ci presenta in modo straordinario la tragedia di Faust, con l'intento di dimostrare che pure in un'epoca pre-gna di agnosticismo come la nostra, il pericolo della condanna spirituale può essere ancora vissuto come un'esperienza agghiacciante.

La pièce si apre nel buio totale riempito dalle urla tormentate di una anima in pena. Improvvisamente vediamo apparire, da ciò che sembra una sorta di voragine, un gruppo di nove spettri che ansima in modo ritmico e si contorce in una danza violenta, di chiara ispirazione grotowskiana, mentre cerca di portare Faust a gettarsi negli abissi. Il cast, composto esclusivamente da uomini (anche la bella Elena viene interpretata da un uomo), subisce davanti ai nostri occhi una serie di metamorfosi: ecco il coro che vigila al dilemma del protagonista, un gruppo di studiosi medioevali, gli angeli buoni e cattivi e infine i sette peccati mortali, che girano in cerchio staccandosi uno dopo l'altro, a tormentare con perverso piacere il già sofferente Faust.

In questo allestimento, il regista Barry Kyle segue da vicino l'idea di Brook per il quale la magia del teatro deve nascere dall'unione di tutti i linguaggi drammatici, comprendendo, in questo caso, la bella poesia lirica di Marlowe, il movimento, la gestualità, il simbolismo dei colori presenti nei costumi e nella scenografia dove prevalgono il rosso, il nero e il grigio, e da ultimo la splendida musica di Ilona Seckaz che unisce canti religiosi a parodie terrestri, sottolineando così la fondamentale divisione che pervade tutta l'opera.

Interessante si rivela la lettura del *Faust* da parte di Kyle, che porta l'azione della tragedia nelle regioni più lontane e insormontabili della mente del protagonista, idea ripresa con genialità dall'attore irlandese Gerard Murphy, che riesce ad evocare un affascinante microcosmo psichico dove si dibatte il dualismo di Faust. Il suo Faust è robusto e delicato, nobile e vile, carico di spietato edonismo ma nel contempo desideroso di essere salvato. Così la tragedia di Marlowe ci sembra di nuovo vicina, ci commuove e ci lascia impresse nella mente immagini magiche e mirabili. *Maggie Rose*



Tra humour e farsa il Pinter di De Carmine

IL GUARDIANO (1959) di Harold Pinter. Traduzione di Elio Nissim. Regia (intelligente e rigorosa) di Guido De Monticelli. Scena (minuzioso realismo) di Gianfranco Padovani. Con Renato De Carmine (perfetto Davies), Giuseppe Pambieri (esemplare misura) e Giancarlo Zanetti (incisivo). Produzione Pro.Sa. srl.

Virtuoso dei giochi e dei trabocchetti del linguaggio, assertore convinto dell'ambiguità e dell'ipocrisia che regolano i rapporti umani — dominati dalla legge dell'istinto di sopravvivenza in un mondo che non offre certezze né ideali assoluti — Pinter offre con *Il guardiano* una delle prove più felici della sua produzione teatrale. Composto nel 1959, il testo punta la sua attenzione sul delicato equilibrio di rapporti che si stabiliscono fra due fratelli — il mite Aston, con un passato in clinica psichiatrica, e l'esuberante e aggressivo Mick — e un vecchio, da costoro ospitato, con la proposta di diventare il guardiano, in una lurida e cadente abitazione: un grande ripostiglio ingombro di inutili relitti del passato.

Partendo da una situazione realistica, attraverso un linguaggio apparentemente convenzionale, la vicenda svela — con piccoli, quasi impercettibili segnali — incoerenze e assurdità da cui emergono il senso della precarietà dell'esistenza, il disagio dell'incomunicabilità e della mancanza di fiducia fra gli uomini, la violenza ferina in agguato; inoltre traspare nei tre personaggi la ricerca, sempre frustrata, della propria identità e l'incombere di oscure minacce dall'esterno della stanza-rifugio-prigione in cui l'intera parabola sull'esistenza si compie. Ma ne risulta anche — ed è quanto sta maggiormente a cuore a Pinter — la corrosiva comicità del teatro dell'Assurdo, lo *humor amaro* che scaturisce dal dialogo in una riproduzione sulla scena di una condizione umana sentita come tragica.

Il fantasma di Beckett fa capolino in numerosi momenti dello spettacolo, ma non è l'unico punto di riferimento. Piuttosto a questa prevalenza contribuisce l'interpretazione di Renato De Carmine perfettamente calata nella istrionica figura del *clochard* Davies, fratello gemello di Estragone già da lui impersonato in *Aspettando Godot* alcuni anni fa.

La regia di De Monticelli si muove con mano sicura e attenta ai mille segnali delle didascalie e del linguaggio pinteriano conseguendo un risultato in

equilibrio tra naturalismo e assurdo, tra il ragglante *humor* britannico e la più accattivante farsa nostrana. Tutti, da De Carmine a Pambieri a Zanetti, contribuiscono con merito a uno dei più godibili allestimenti pinteriani visti in Italia. *Anna Luisa Marrè*

Hystrio: un attore contro il potere

HYSTRIO, di Mario Luzi. Regia (attenta) di Salvo Bitonti. Scene (pertinenti) di Manuel Giliberti. Con Paola Borboni, Sebastiano Lo Monaco, Andrea Bosis, Denny Cecchini, Antonella Fattori, Rodolfo Corsato, Debora Zazzera, Ignazio Baglio, Maria Pia Autorino, Stefano Dorsenna, Mario Di Tommaso, Franco Guidetti.

Hystrio di Mario Luzi è andato in scena al Teatro Quirino di Roma con il patrocinio della Regione Sicilia. In uno Stato immaginario, anche se la sua collocazione è facilmente desumibile da alcuni particolari quali le parole «compagno» e i nomi a carattere vagamente slavo dei personaggi (la cui caratteristica fondamentale è la mancanza di libertà), Giulia, la figlia del despota, è alla ricerca di una spontaneità assoluta che riesce a percepire soltanto nella figura di Hystrio, il grande attore che non ha mai voluto asservirsi al potere e che attraverso una profonda crisi nel momento in cui il despota Berek vuole costringerlo ad interpretare un personaggio che lo rappresenti e che gli conferirà un grosso successo; ma Hystrio non accetta e nello sforzo di resistere vedrà morire fra le sue braccia



I Rbdomanti hanno letto *Nero Cardinale* di Chiti

La compagnia dei *Rbdomanti* ha chiuso la sua 36ª stagione teatrale con la lettura interpretativa di *Nero Cardinale* di Ugo Chiti, premio Riccione Ater 1987, pubblicato nel n. 2/1989 di *Hystrio*.

La serata milanese, svoltasi al Teatro Filodrammatici, ha confermato la validità e i pregi di un testo segnato dalle promesse non mantenute di enti e artisti già da tempo impegnatisi a portarlo in scena. A ciò hanno voluto rimediare *I Rbdomanti*, che hanno dato un saggio dell'immediata presa sul pubblico di questa commedia nata sul filo della memoria tra storia e leggenda e condita brillantemente da un efficace gusto per la rielaborazione della tradizione linguistica toscana.

La vicenda è ambientata nel 1707 a Firenze: Cosimo III de' Medici, sesto granduca di Toscana, per assicurare la discendenza alla propria famiglia, non avendo i suoi due figli avuto prole, convince il fratello Francesco Maria a deporre la porpora cardinalizia per sposare Eleonora Gonzaga, ma il progetto non andrà a buon fine. Insieme ai principali interpreti Lucio Morelli e Dino Nodi, rispettivamente il Cardinale e il Granduca, i più applauditi sono stati Daniela La Pira e Andrea Gioli, affiatati nelle vivaci caratterizzazioni dei servi Cecchina e Cesto, e Luciano Beltrami, un irresistibile Maestro di galanterie.

Il tradizionale dibattito finale, introdotto dal regista Lucio Morelli e da Carmelo Pistillo — intervenuto in rappresentanza di *Hystrio* — non ha potuto che riaffermare le qualità letterarie e sceniche del testo, cui il folto pubblico intervenuto ha tributato calorosi applausi. Fondato nel 1953 da Angelo Gaudenzi con il patrocinio del Piccolo Teatro di Milano, il centro de *I Rbdomanti* è attento a cogliere con la «bacchetta forcuta» della cultura teatrale e dell'intuito, le «misteriose vibrazioni» che si percepiscono nel terreno della nostra drammaturgia e con l'appoggio di critici e uomini di teatro che hanno da sempre incoraggiato l'attività «missionaria» del gruppo, si sono ritagliati uno spazio del tutto singolare nel mondo dello spettacolo, facendosi conoscere e apprezzare per le loro letture interpretative.

Dalla nascita a oggi hanno presentato più di trecento novità di molti autori fra i quali basti citare Eduardo De Filippo, Dino Buzzati, Gigi Lunari, Roberto Mazzucco, Luca Ronconi, Vico Faggi, Sandro Bajini e, fra i più recenti, Roberto Veller, Gina Lagorio, Giuseppe Manfredi. Il fine istituzionale della compagnia è la valorizzazione del repertorio italiano che si realizza attraverso l'effettiva promozione di quelle opere che, premiate o lodate dalla critica, non hanno però avuto l'onore di una messinscena.

Ricco della passione per questa causa, il centro, diretto da Lucio Morelli, opera senza fini di lucro grazie al patrocinio del ministero del Turismo e dello Spettacolo e dell'assessorato alla Cultura del Comune di Cesano Boscone — dove il centro ha la sua sede — in collaborazione con il Premio nazionale Riccione Ater per il teatro e con l'Istituto per il Dramma italiano. *Anna Luisa Marrè*

la donna che ama, bersaglio, nel tentativo di difenderlo, dei colpi a lui diretti.

Sul corpo esanime di Giulia si elevano così i canti introspettivi del padre Berek e di Hystrio, accomunati dal destino e dagli ideali entrambi falliti di fronte alla morte della persona più cara, soppressa nella sua ansia di umanità e immediatezza. Si adempie quindi la tragedia anticipata all'inizio nelle parole del prologo pronunciate da Paola Borboni: «Qualcosa succederà e non sarà letizia».

Il testo di Luzi, che succede teatralmente a *Ipazia*, *Il Messaggero* e *Rosales* è totalmente scritto in versi, percepibili da piccoli dettagli, che si snodano in cadenze libere e variabili.

La difficile messa in scena è valorizzata dall'interpretazione di Sebastiano Lo Monaco, nel ruolo di Hystrio, dalla compostezza di Andrea Bosic (Berek), dalla forza espressiva di Denny Cecchini (Sergio) e dalla innocenza di Antonella Fattori (Giulia). Spicca fra tutte la personalità di Paola Borboni che arricchisce la pièce nei suoi risvolti di piccoli particolari tutti personali accogliendo caldi applausi a scena aperta.

Il giovane regista Salvo Bitonti di fronte alla grandezza e all'imponenza del testo, ha preferito avvicinarsi gradatamente nel suo pieno rispetto, dando risalto alla parola e conferendo così allo spettacolo un risultato decoroso. M.B.

In una rovina di metallo Woyzeck l'uomo crocifisso

WOYZECK, di Georg Buchner (1813-1837). Trad. Claudio Magris, adattamento di Martone e Renzi. Regia (neo-espressionista) di Mario Martone. Scena (funzionale) di Martone e Fiorito. Musiche (lirismo e ritmica) di Peter Gordon. Con Vittorio Mezzogiorno (interpretazione vigorosa), Alessandra Vanzi, Antonio Iuorio, Anna Bonaiuto, Ivano Marescotti, Tommaso Ragno, Bruna Rossi, Riccardo Bini, Marco Sgrosso, Antonia Iaia. Prod. Ater-Ert.

Meno rappresentato di *La morte di Danton*, musicato da Alban Berg, *Woyzeck* — rimasto allo stato di abbozzo — è nato da un fatto di cronaca, quello di un barbiere di Lipsia decapitato per avere assassinato una vedova. Nella trasposizione drammaturgica Woyzeck è un semplice soldato, un «povero di spirito» quasi animalisticamente attaccato alla sua donna e al suo bambino. Il poveruomo subisce le angherie di un capitano lunatico, di un medico dedito a certi sadici esperimenti (Buchner aveva studiato anatomia) e di un tambur maggiore arrogante che gli seduce la moglie. Scoperto

il tradimento Woyzeck si ribella, accoltella l'infedele e s'annega in uno stagno. Ho dato, brevemente, la versione letterale del dramma, notevolmente modificato dall'adattamento di Martone, come vedremo.

Martone è partito dal principio che, oggi, una lettura sociale, o naturalistica, non sarebbe stata più possibile. Ha preferito la terza strada, quella della descrizione violenta, atemporale, di un rapporto disumanato dell'individuo con un mondo dominato dalla crudeltà, dal sadismo e dalla follia, in un clima di imminente apocalisse. Lo ha fatto utilizzando anche stavolta l'elettronica e le moderne tecnologie, come per i precedenti spettacoli prodotti all'insegna di Falso Movimento, da *Tango glaciale* a *Ritorno ad Alphaville*. La struttura scenica è stata concepita come una «macchina di guerra», destinata a scomporsi rovinosamente man mano che la tragedia di Woyzeck precipita. Vediamo una struttura di ferro, come una tettoia in cima e intorno alla quale si muovono i personaggi, chiusa ai lati da tetri muri. Sullo sfondo, in orizzontale, è visibile uno squarcio di paesaggio lacustre, il luogo del delitto. Nel cavo della tettoia e ai piedi dei muri si svolgono le venti scene che compongono la *Via crucis* di Woyzeck, un calvario apparentemente risibile, in realtà tragico e struggente. Più che uomo beffato, Woyzeck è per Martone uomo crocifisso (c'è una vera e propria scena di crocifissione a testa in giù). Woyzeck diventa così un personaggio dostoevskiano, l'«idiot» vittima della crudeltà del mondo, il capro espiatorio di una oscura «congiura del male». E se, sullo sfondo, le larve umane possono far pensare, per l'appunto, al mondo cupo, dannato, di Dostoevskij o Gorki, prevalenti sono, nell'allestimento, le suggestioni che rinviano a Schnitzler, a Holz (quello del ronconiano *Hignorabimus*) e al Wedekind più esasperato. Non manca comunque una serie di «segni», decisamente moderni, di una visionarietà fredda, allucinata. La vicenda è racchiusa in una sola giornata, i personaggi sono fantasmi di un mondo-lager, il medico (Anna Bonaiuto, efficacemente ambigua) è una donna in abiti maschili; nel suo mostruoso laboratorio ha livida evidenza il corpo di un ermafrodito («sacrificato al trionfo della scienza») (e ciò rende bene l'ossessione positivista del secolo scorso). Manca il figlio di Woyzeck e Marie (Alessandra Varzi), equivalente in rosso di un «Angelo azzurro» di suburra, è incinta, non si sa di chi. Altre figure assumono un'espressionismo, stravolto rilievo: il tambur maggiore (di cui Ivano Marescotti fa un seduttore patibolare), il capitano (al quale Antonio Iuorio dà una flaccida ombrosità), Jakob l'ebreo, che vende a Woyzeck il coltello del delitto (Riccardo Bini). Woyzeck è Vittorio Mezzogiorno, l'attore di origini napoletane che ha vissuto con Brook, per quattro anni, l'esperienza esaltante del *Mahabharata*. Ed è un Woyzeck di intensa espressività, il Cristo reincarnato in un uomo qualunque. «Il momento è venuto, vieni», dice a Marie, prima di condurla allo stagno ed ucciderla: il delitto come un ultimo atto d'amore, in un pianeta dove l'amore è diventato impossibile. U.R.

La parola visionaria della Pulzella di Isgrò

GIOVANNA D'ARCO, di Emilio Isgrò. Regia (onirico-espressionista) di Memè Perlini. Scene e costumi (attualizzati) di A. Agliotti e E. Serafini. Musiche (efficaci) di S. Mainetti. Con (interpretazione vigorosa) Ida Di Benedetto, Sergio Basile, Renzo Rinaldi, Franco Piacentini, Tino Petilli (i più convincenti), L. Donda, P. Lanza, A. Zequila, E. Andreoli, A. Gentili. Prod. Comune di Milano, Milano Aperta.

La *Giovanna d'Arco* di Isgrò «tragedia elementare» nasce dal grado zero della scrittura, fuori dalla storia e anzi contro di essa, come presenza-ossessione di una religiosità contemporanea che ha rinunciato a qualsivoglia teologia. Dice Giovanna, così definendo il suo potere (di strega? di santa?): «Le parole sono più forti del mondo. — Il mondo è di nessuno. Non ha significato. — Sono le mie parole a dargliene uno». Dichiarazione di fede che è anche una dichiarazione della poetica di Isgrò.



«Nel teatro di poesia, — egli dice — il processo drammaturgico non è esterno alla parola: è la parola che si fa carico di tutto, anche della dimensione spettacolare». E il regista, in tutto questo? Sul rapporto fra scrittura e messinscena deve vertere essenzialmente il giudizio critico da dare a questo allestimento, posto che il testo di Isgrò è di un'alta tenuta letteraria, e che la regia di Perlini costituisce, del testo, una lettura libera, senza interventi dell'autore. Ciò premesso, è doveroso aggiungere che lo spettacolo (che il pubblico ha seguito con attenzione, benché innervosito da un eccesso di fumi scaricati in platea dal palcoscenico-rogo) è, oggettivamente, di non facile approccio. L'inquisitore tuona dalla platea; Giovanna stira la biancheria dei giudici con indosso la corazza della gloriosa leggenda, risulta essere madre di una creatura focomelica, cavalca una motocicletta e tiene in una valigia sia il crocifisso che il timer di una bomba a orologeria. Re Carlo VII ha l'aspetto di un notabile in abito di lino bianco, i servi della gleba, esclusi dal potere e dalla storia, hanno movenze di insetti e il paesaggio della Loira rinvia alla «bassa» emiliana di Perlini, con le biciclette sugli argini. Sicché lo spettatore è portato a cercare nelle invenzioni del linguaggio poetico di Isgrò e, in accordo o in contrasto con quelle, nelle illustrazioni sceniche di Perlini, tutta una rete di metafore, simboli ed allegorie. Così come la tentazione è forte di ricavarne dall'assemblaggio scenico (reperti storici frammentati, elementi di una «macchina da guerra» tutta rombi, lance, aculei, gabbie per la tortura e cunicoli per gli assalti) orientamenti di lettura se non messaggi veri e propri: la barbarie delle guerre di conquista del XV secolo o una Hiroshima prossima ventura? In realtà, la «Giovanna» di Isgrò non appartiene (fortunatamente) al Teatro delle Idee. È la rappresentazione della storia negata, dell'ideologia morta e della possibile «tragedia esistenziale» di una donna che dai «cocci di vetro» della storia e dell'ideologia è lacerata e trafitta, come in un incubo.

Chi abbia avuto l'accortezza di sgomberare la mente dai ricordi di tante altre Giovanne d'Arco, avrà potuto apprezzare il «grandioso» della parola teatrale di Isgrò, e la non retorica, interiorizzata «visionarietà» delle immagini sceniche di Perlini. Nonché l'interpretazione generosa e vibrante di Ida Di Benedetto, che sa tenersi lontana dalla rappresentazione agiografica del personaggio, e lo assume in tutta la sua allucinata contemporaneità, di donna umiliata, punita col rogo per voler essere donna, portatrice e vendicatrice delle sofferenze del mondo. «Ma sì! Ma sì! Confesso tutto e tutto abiuoro — e tutto sottoscrivo e lo ritratto! — Ero una strega e praticavo Satana — tutte le notti, tutte le mattine...». Nell'invettiva-sfida-preghiera ai giudici, la Di Benedetto spende i suoi accenti più appassionati. Sergio Basile è bravo nel rendere il terrestre patire del cugino Durand, è vigoroso il giudice di Renzo Rinaldi, ha l'ambiguità del potere il re Carlo VII di Tino Petilli. Ugo Ronfani



UN RICORDO DI ANTONIO PORTA

LA POESIA INTERROTTA

Gli esordi con la neoavanguardia e un'intensa attività di poeta, narratore e drammaturgo come facce di un'unica vocazione ad esplorare il linguaggio - «Questo è il mio testamento, che la vita si riaccenda subito».

CARMELO PISTILLO

La morte di un poeta che amiamo non è gelo, è piuttosto la strozzatura del tempo che soffoca le nostre difese, che estirpa le radici ancora fresche di vita e ci restituisce la bestemmia del loro falò.

Ho provato questo quando ho saputo della prematura scomparsa di Antonio Porta, un poeta di levatura internazionale che amava profondamente la vita pur avendovi rinunciato per scrivere e approssimarsi heideggerianamente al linguaggio come «casa dell'essere». La vita stessa era forse un linguaggio da sperimentare sulla pagina, un *agire* poetico, ma sono sicuro che condividesse la singolare immagine con la quale Rilke, nelle *Lettere a un giovane poeta*, accomuna il piacere corporale e un'esperienza sensitiva, «...una grande, infinita esperienza, che ci vien data, una conoscenza del mondo, il colmo e lo splendore d'ogni conoscenza»; non una distrazione mondana ma un «raccolgimento verso i vertici».

Porta era giovane, era un ragazzo di 53 anni legato all'indecifrabile e dannato magma da cui emerge il cristallo poetico. Dalla poesia al teatro, dalla narrativa alla critica letteraria, il suo impegno è sempre stato per un linguaggio della realtà e della vita, e questo fin dagli anni del suo esordio con *Novissimi* e il *Gruppo 63* (Sanguineti, Eco, Manganelli, ecc.). Una scrittura, la sua, in continuo fermento, pervasa di tensione metrica, mossa da un incontenibile impulso riproduttivo della materia e da un dire ritmico, libero dalle pastoie di una nuova semantica a tutti i costi. Porta era — mi si consenta questa licenza — un *operaio* della penna che covava una sorta di utopia dell'eternità. Intendo dire che il suo rapporto col tempo urtava contro una voracità, una curiosità intellettuale che si estendevano al di là della «durata».

Si voleva ripercorrere insieme, per un teatro di poesia e dopo le operazioni compiute sul Novecento e sull'Ottocento, un tragitto a ritroso fino a Dante. Si voleva interpretare la storia attraverso la poesia, restituire ciò che era andato perso. Un progetto enorme, una sfida alla «durata», alla tenuta del cervello e del corpo rispetto all'assoluta mancanza di ricettività del teatro italiano. Questa inclinazione onnivora si rifletteva nella stessa scrittura e nell'attenzione e disponibilità che ma-



nifestava (anche qui un dispendio non indifferente di energie) verso l'opera degli altri, di cui sapeva stimare il valore. Ha detto bene Raboni: generosità.

In *Poesia e Poetica* (1960) dichiara un'avversione per il poeta-io a favore di un'arte eteronoma e di un'oggettività da *école du regard*. Nel 1966 pubblica *Rapporti*, un libro dagli esiti notevoli e poi *Cara*, quindi *Metropolis* ('71), *Week-end* ('74), successivamente confluiti nell'ampio volume *Quanto ho da dirvi* ('75), punto di arrivo e di partenza. Seguiranno poi *L'aria della fine* ('82), *Invasioni* ('84), il poemetto *Melusina* ('87) e il più recente *Il giardiniere contro il becchino*. Trent'anni di poesia costellati da una vocazione in *progress*, tesa a sviluppare una ricerca sui linguaggi senza mai arretrare. Ne sono una tangibile testimonianza anche i romanzi (*Partita e Il re dei magazzini*), l'ampia produzione teatrale e di traduzione, il fervore giornalistico e radiofonico caratterizzato da una civile vis polemica e da un acume che gli vanno riconosciuti. Della sua opera rimane soprattutto le nettezza dei contorni esente da orfismi e da tentazioni neoromantiche, la graduale azione della parola che si trasforma

e sedimenta sotto l'influsso di eventi esterni, la capacità di essere in anticipo e di prefigurare i luoghi futuri della poesia.

Senza volerne celebrare retoricamente la memoria, va detto che con la scomparsa di Porta viene a mancare una personalità e un temperamento intellettuale che agiva anche sui piani dell'organizzatore e del promotore di cultura. Se una vita per questo insieme d'iniziative non basta, figuriamoci una vita interrotta.

In chiesa, per l'ultimo, estremo saluto, c'era un'impalcatura per lavori di restauro. Ebbene, credo che quella costruzione artigianale rappresentasse meglio di qualsiasi discorso letterario la scommessa di Antonio Porta. Una poesia ancora da ultimare e da ricondurre, dopo una lunga ricognizione, al suo nucleo primigenio, alle sue origini.

C'era un verso ne *La festa del cavallo*, che può aiutarci a comprendere, a insistere: «Questo è il mio testamento.. che la vita si riaccenda subito...». □

Nella fotografia, Antonio Porta.

PUBBLICATO IL TEATRO DI GIUSEPPE FAVA

CRONACHE ANNUNCIATE DI VITA E DI MORTE

DOMENICO DANZUSO

Giuseppe Fava: *Teatro*. Voll. 4. Tringale editore, Catania.

Non è nato drammaturgo, ma giornalista. Giuseppe Fava si ritrovò infatti coinvolto quasi inspiegabilmente nel teatro partendo dall'osservazione del reale, dall'annotazione cronistica, dall'assurdo del vero e dalla verità dell'assurdo.

Per certi aspetti il senso dell'effimero non poteva concretarsi in lui, abituato a registrare i fatti, come momento lucido e drammatico insieme, quasi che la visione delle «cose» con la loro inutilità, ma anche con la loro terribilità, rifiutassero di trasformarsi in «altro da sé» soprattutto per quel tanto di riduttivo che «l'altro» appunto finiva per contenere.

Siracusano d'origine, nato a Palazzolo Acreide, l'antica Akkre, tra civiltà contadina e gestione classica (di cui il prezioso teatro greco è testimonianza), era divenuto presto catanese d'elezione anche per ragione degli studi di giurisprudenza, avviandosi poi a quella professione giornalistica vista con l'entusiasmo del neofita e contemporaneamente — data la modestia e l'insicurezza dei primi compensi — con l'emarginazione del sottoproletario.

SCRITTORE E PITTORE

Proprio da questa emarginazione, quasi come uno sfogo contro lo *status* dell'intellettuale del Sud, nasce quell'esemplare *Cronaca di un uomo*, il primo testo sofferto e non goliardico del Fava, che doveva trovare in due edizioni del Teatro Stabile di Catania (protagonista di entrambe un comico e tragico Tuccio Musumeci) un riscontro di critica e di pubblico volti a sottolineare la scoperta di uno scrittore immediato e sanguigno, umorista (anche se talvolta, per l'uso eccessivo del turpiloquio, sconcertante) e dolente.

E infatti, la storia del paria del giornalismo provinciale il quale può trovare collocazione spirituale solo nell'emigrazione e che viene stroncato in un incidente, appena un momento prima di raggiungere la meta, è ironica e al tempo stesso esemplarmente crudele. La necessità di una rivolta si fa allora strada in Fava, viepiù sollecitata da quel suo quotidiano incontro-scontro con la cattiveria umana, con la «violenza» che lo scrittore e pittore (nel frattempo il giornalista s'era creato uno spazio nella narrativa con autentici

best-sellers e nel cinema con film di successo, mentre da autodidatta colto s'adoperava, con un occhio all'amarezza dura di Guttuso e un altro alla denuncia di Bruno Caruso, a una pittura che del Sud dichiarasse dolori e fissità, cupezza e drammi) andava individuando giorno per giorno accanto e attorno a lui sia nelle notizie dei crimini sempre più efferati in cui la mafia, più che una costante di stile, è modo distorto e anomalo di vedere la realtà, sia nelle storie in cui in qualche modo si rendesse esplicito il potere: quello politico (contemporaneamente spesso mafioso) e quello del denaro.

COME UN PALADINO

I suoi drammi, il suo teatro-cronaca (o inchiesta, o documento) sono uno specchio, magari con qualche forzatura espressionista, di quel modo di vedere l'esistenza, confondendosi addirittura con quest'ultima e con quella personale in particolare, quasi che combattere la battaglia contro la ferocia e contro ogni sopruso fosse il dovere di un paladino delle antiche storie dei cavalieri senza macchia e senza paura, quale egli stesso forse sentiva d'essere divenuto in una sorta di lucida esaltazione.

La violenza prima (1970), quei «materiali» (più che un testo compiuto, tali possono definirsi i frammenti e le componenti letterario-cronistiche del dramma, così come possono reperirsi nei vari «pezzi» compresi in questa edizione del *Teatro* di Fava), che trasformati in spettacolo dallo Stabile catanese, furono tra l'altro oggetto a Genova, nella *tournee* del giugno 1971, di un dibattito con l'on. Cattanei, presidente dell'Antimafia del tempo, nel corso del quale, sulle sollecitazioni di Fava, il deputato, responsabilmente, prometteva il prossimo — e mai intervenuto — scoppio di una «santabarbara» che avrebbe fatto volare in aria mafiosi e politici, con i primi in vario modo collegati.

L'ultima violenza poi (8 novembre 1983, rappresentata al Festival di Avignone 1988, in un'aula del Tribunale), nella quale intrecci terroristici, delinquenza organizzata, poteri statuali e interessi finanziari venivano a collocarsi all'interno di un esemplare processo, dove verità e fantasia, un'apocalisse annunciata di eventi tanto veri da apparire incredibili, aprivano una polemica che in breve doveva avere riscontri tragici.

All'opposto di Brecht, che racconta didascalicamente degli avvenimenti per fare riflettere e suscitare reazioni atte ad evitare che gli stessi fatti si ripetano, Fava coinvolge prima emotivamente e poi a livello intellettuale, lanciando la crociata contro il satana moderno, la violenza di qualsiasi estrazione e connotazione appunto.

Utopia magari vagamente ingenua in questi scritti teatrali (alcuni dei quali rimasti fino a poco tempo fa inediti), preziosi e terribili come una denuncia incancellabile? Forse.

Pure, quel che conta sono ancora una volta i fatti, quella cronaca cioè da cui Fava era partito. La quale avrebbe registrato una volta di più un delitto: il 5 gennaio del 1984, infatti, a meno di due mesi dal debutto dell'*Ultima violenza* e a pochi giorni di distanza da un'intervista televisiva sulla mafia rilasciata a Enzo Biagi, forse più esplicita di quanto qualcuno dei chiamati in causa avesse potuto aspettarsi, Giuseppe Fava, davanti al suo teatro, veniva stroncato in un agguato di chiaro stampo mafioso.

Le carte processuali rubricano le indagini sul crimine «contro ignoti». Come di regola molto spesso in questi casi. □

Le molle segrete della rappresentazione

Nicos Nicolaidis, *La rappresentazione*, Bollati Boringhieri, pagg. 170, L. 25.000

La ricerca di Nicolaidis, psicanalista e docente all'Università di Ginevra, compie una rivisitazione creativa della nozione di rappresentazione. Il concetto di rappresentazione — prossimo ma differente da quello di presenza, di rappresentanza, di ricordo, di immagine — è confrontato con i processi individuali di maturazione e con l'evoluzione antropologica nel mito, nell'arte, nel linguaggio, nella scrittura. Come notano Pier Mario Masciangelo e Agostino Racalbutto nella presentazione, «l'autore compie un percorso affascinante attraverso aspetti centrali del fenomeno psichico, giungendo a formulare un insieme di concetti che costituiscono un approccio sostanziale e modernissimo alla teoria psicoanalitica del pensiero, dell'arcaico e dell'infantile». Giancarlo Ricci

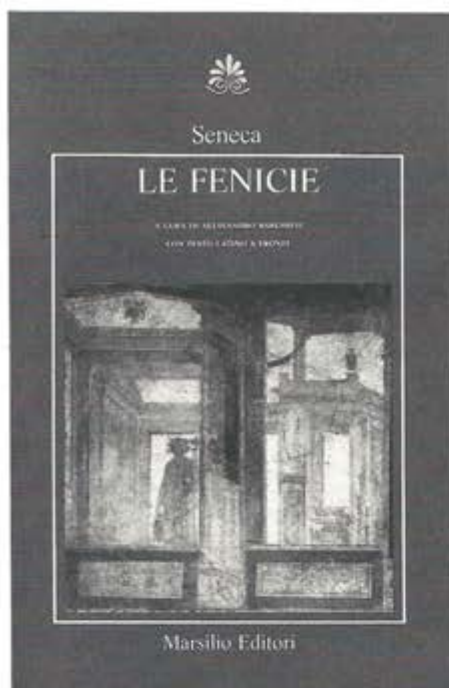
Tragedia e mito in versi secondo Lawrence Durrell

Lawrence Durrell, *Saffo*, Studio Editoriale, Milano 1988, pagg. 177, L. 20.000.

Saffo, scritto nel 1947, è unanimemente considerato il capolavoro di Durrell, e insieme a *Un Faust irlandese* e *Atto*, compone la trilogia ideale del suo teatro.

Saffo è una tragedia in versi con svariati livelli di lettura: simbolico, politico, poetico, psicanalitico, amoroso etc.

Minosse, che schiude al lettore la tragedia, incarna il depositario del passato, la memoria storica di Ereso Vecchia, l'ero antico sepolto durante un terremoto avvenuto anni prima. Tutore e maestro di Saffo, il grammatico Minosse le conferisce il compito di cantore della nuova civiltà, Ereso Nuova, capitale di Lesbo. Saffo non coglie solo i moti della società del suo tempo nel suo divenire, ma diventa il fulcro d'una impervia «ricognizione delle forme» in un mondo in cui gli strategie di formulazioni assolute e risolutive, sono condannati al moto perpetuo dell'impossibile. Saffo combatte l'ideologia del massacro e ricerca la bellezza delle



idee, la libertà del pensiero, infine cade sotto il peso degli eventi politici, si trasforma in despota e la sua maschera ha già nella sua genesi i segni beffardi dell'agonia. C.P.

Alta e aspra poesia nei corsi di Seneca

Seneca, *Le Fenicie*, Marsilio Editori, Venezia 1988, pagg. 139, L. 12.000.

La fortuna di Seneca tragediografo ha avuto sorti alterne nel passato. Ai nostri giorni, all'indifferenza si è aggiunta l'ignoranza. La pubblicazione di *Le Fenicie* (testo latino a fronte), «uno studio di tragedia», come viene definito dal traduttore Alessandro Barchesi, è un invito a riconsiderare l'opera tragica dell'autore latino. Pur trattandosi di un'opera incompiuta, in cui ancor di più si fanno sentire i limiti della rappresentabilità del teatro di Seneca, il testo offre momenti di alta poesia, soprattutto nel primo frammento, con il dialogo tra Edipo e Antigone (il secondo frammento narra di Giocasta e della lotta fratricida di Eteocle e Polinice). L'interesse, comunque, va oltre l'aspetto filologico e letterario, investe temi di portata storica e filosofica (la lotta per il potere, il periodo della guerra civile, il tabù dell'incesto) che riconducono l'esercizio letterario alla sua formazione politica e pedagogica. Felice Coppa

Decostruzione della storia e felicità del teatro

Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Casa Editrice Marietti, Genova 1987, pagg. 225, L. 28.000.

Sanguineti ripropone *ex cathedra*, sotto il titolo *La missione del critico*, saggi e comunicazioni pubblicati nell'arco di un ventennio (1966-1986). Vicino agli interventi critici sulla poesia del primo Novecento (Pascoli e Govoni, Palazzeschi e Savinio, Morasso e Gozzano, ecc.) il prolifico autore pubblica alcuni inediti, tra cui il testo che dà il titolo al volume. La dotta dissertazione avanza l'ipotesi della figura del critico come dimissionario e come *scriptor rerum*, intendendo, con queste formulazioni, non un «decostruttore di testi» bensì un «decostruttore di storia, tout court». Rifacendosi all'*Ideologia tedesca* e soprattutto a Benjamin, Sanguineti riassume il concetto di forzatura storica entro la quale la questione teorica assume i connotati di fatto empirico. La complessa ma godibile raccolta, edita dalla Marietti, ci offre pure la trascrizione della conferen-

za *Teatro con musica, senza musica*, tenuta al Teatro Comunale di Firenze, nel 1984, nell'ambito del 47° Maggio Musicale, dove, fra testualità ed extratestualità, notazioni sonore e partiture orali, il teatro viene considerato sotto la luce di un paradosso e cioè, semplificando l'escursione sanguinetiana nel dramma e nel melodramma, si afferma che la felicità teatrale sta nel trionfo dell'effimero sul durevole e che, la funzione del teatro si traduce in un disagio della cultura o infelicità della civiltà. E suggerisce, al di là di questa apparente locuzione freudiana, di estendere la notazione testuale alla pittura e alle arti figurative. Carmelo Pistillo

I girasoli di Artaud e il buio eterno

Antonin Artaud, *Van Gogh il suicidato della società*, a cura di Paule Thévenin, traduzione di Jean-Paul Manganaro, Adelphi, Milano 1988, pagg. 182, L. 18.000.

L'editoria italiana è molto avara nei confronti di Artaud, benché il suo nome sia tra quelli più amati e citati dalla gente di teatro e nonostante in Francia l'edizione delle sue opere complete, in una ventina di volumi, sia molto avanzata.

Ora Adelphi propone, per la cura della Thévenin, già amica di Artaud e curatrice delle sue opere, questo *Van Gogh*. Il breve testo viene dato assieme a numerose note e poscritti dello stesso Artaud; manca una prefazione o un commento, mentre una cinquantina di pagine forniscono un minuzioso apparato di note esplicative. È lo stile imposto da Paule Thévenin, sobrio e funzionale, per lasciar parlare l'autore stesso.

Il breve saggio fu scritto da Artaud nel 1947, dunque poco dopo la liberazione dal manicomio e poco prima di morire, in occasione di una retrospettiva dedicata al pittore olandese. È uno dei suoi testi più densi e più alti: Artaud vi dispiega la sua visione apocalittica e dissacratoria secondo la quale la norma è mostruosità e la mostruosità è barlume di verità, nonché sofferenza imposta al genio da un mondo di pigri assassini. Si avverte in ogni pagina quella ripresa di pensiero sul «teatro della crudeltà» che culminerà, alla vigilia della morte, nel radiodramma *Per finirlo con il giudizio di Dio*. Qui e lì Artaud è disperato e non vorrebbe esserlo, sembra compiere gli ultimi sforzi per farsi capire. La sua prosa spezzata — una sorta di dodecafonia — è sospesa sull'abisso dell'ultima caduta, ma ancora vola. Il lettore di queste pagine è condotto a una prova pericolosa. A.A.

L'antropologia come teatro dell'alterità

Remo Guidieri, *Il cammino dei morti*, Adelphi, Milano 1988, pagg. 440, L. 50.000

Docente di antropologia all'Università di Nanterre, Guidieri in questo volume espone la propria esperienza di ricercatore. Dal materiale raccolto in anni di ricerche e di viaggi compie un'acuta analisi formale che viene esposta quasi si trattasse di una partitura scenica che comprende, nello svolgimento della vita di popoli e tribù primitive, un'organizzazione dello spazio e dei recinti, i vari rituali con le loro procedure e sequenze, una serie di figure come per esempio quella dell'autorità, del sacrificatore, del sacerdote. Ciascuna cosa che accade in questi popoli evoca qualcosa di cifrato e inaccessibile, fino a rilevare l'impalcatura di una metafisica arcaica. Le scene della vita comunitaria o individuale si svolgono come se si trattasse di un teatro abitato dalla magia, dal mostruoso, da rituali sovranaturali. Proprio in tale prospettiva possono leggersi le parole con cui Guidieri dà una testimonianza della propria ricerca: «Cercavo di osservare le figure dell'alterità: lingue esotiche, tradizioni lontane, presenze di un passato ancora vissuto. Mi accostavo a questo mistero che legittima la credulità in un altrove che per noi è così lontano che ne abbiamo perduta la memoria, mentre è attuale e quotidiano in altre contrade». Giancarlo Ricci

Massimo Montanari Alimentazione e cultura nel Medioevo

Quadrante



Laterza

Cibo e immaginario nel nostro passato

Massimo Montanari, *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Laterza, Bari 1988, pagg. 224, L. 23.000.

Lo studio del mutamento dei sistemi di alimentazione dopo la caduta dell'impero romano è la chiave di lettura del mondo medioevale che viene proposta da questa raccolta di saggi.

La ragione della ricerca, analitica e documentatissima, risiede nel valore del cibo come spia della percezione di sé e del mondo propria dell'uomo in ogni civiltà, non solo come manifestazione di un sistema di produzione. L'uomo medioevale, in particolare, è fortemente condizionato dal cibo, perché è difficile garantirsi un'alimentazione regolare e perché il legame tra uomo, natura e animale è ancora strettissimo. L'esaltazione del cibo è allora metafora della vita gaudente, mentre la sua negazione è il cardine di minuziose «Regole» monacali e ascetiche. E.B.

Storia di un teatro per la città di Milano

Andrea Bisicchia, *Salone Pier Lombardo 1973-1988*, Milano 1988, pagg. 104, L. 20.000.

All'insegna della semplicità e dell'essenzialità nasce a Milano, nel 1974, il Salone Pier Lombardo, un teatro da un lato «diverso», dall'altro «povero», attento ai fermenti della scena europea contemporanea, animato da una forte spinta emotiva e culturale, ben deciso a vivacizzare la realtà italiana, qua e là sonnacchiosa o asfittica.

Di questo teatro, riconosciuto nel 1984 Organismo stabile di produzione teatrale e che, sotto la direzione artistica di Franco Parenti e André Ruth Shammah, si avvia ora ad assumere una nuova veste ancor più compenetrata della realtà cittadina, Andrea Bisicchia ha curato una monografia attenta e rigorosa, articolata in tre sezioni: produzioni, attività culturali, festival.

Il calendario delle tavole rotonde, degli interventi musicali e delle proiezioni cinematografiche fa da contrappunto alle stagioni teatrali, vere e proprie scelte programmatiche, mentre gli allestimenti — quaranta — sono accompagnati dalle locandine e da una nota critica sui titoli, sulle messe in scena, sulla lettura di sottotesto che ha sotteso a spazi, didascalie e interpretazioni registiche.

Una biografia artistica di André Ruth Shammah e un appunto sull'attore stilato da Franco Parenti chiudono questa utile «guida» purtroppo cosparsa di molti refusi. Elisabetta Dente

Grandezza e solitudine di Gassman mattatore

Dante Cappelletti, *Vittorio Gassman, solitudine di un mattatore*, Editalia, Roma 1988, pagg. 181, L. 24.000.

La biografia di Dante Cappelletti si articola in tre parti. La prima, «Il viaggio di un uomo solo», delinea la biografia interiore di Gassman sulla falsariga dello spettacolo *Poesia è la vita* in cui l'attore, attraverso una scelta di poesie da lui particolarmente sentite, ha fatto rivivere sulla scena le tappe fondamentali della sua vita, i momenti significativi dell'esistenza di un uomo. La seconda parte, «L'autobiografia impossibile», narra la vicenda professionale e artistica, gli anni dell'Accademia, alcuni incontri importanti con attori e registi, le prove teatrali e cinematografiche, facendo riferimento a saggi critici, recensioni e documenti. Infine «Accanto a Vittorio», un'appendice che raccoglie le testimonianze di parenti, amici e collaboratori che tratteggiano un Gassman più familiare e quotidiano.

Un tributo, questo di Cappelletti — che insegna presso l'Università di Roma ed è critico teatrale — di stima e di simpatia per un attore il cui impegno e la cui serietà professionali hanno lasciato un'impronta forte nella storia del cinema e del teatro del Novecento. *Anna Luisa Marré*

Due storie del teatro scritte da stranieri

Glynne Wickham, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988, pagg. 670, ill., L. 50.000.

Oskar G. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia 1988, pagg. 719, ill., L. 65.000.

Sono uscite contemporaneamente, dopo qualche anno di vuoto editoriale, due storie del teatro compilate da studiosi di area anglosassone e «filtrate» da giovani accademici italiani. Quella del Mulino è presentata da Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani e si avvale di un'appendice bibliografica di dodici schede sul teatro italiano redatte da Mirella Schino; quella di Marsilio è «adattata» (ma non si spiega come e quanto) da Claudio Vicentini. Nonostante la mole dei volumi, si tratta di opere di divulgazione, destinate perlopiù a studenti universitari che abbisognano di una informazione di fondo. I nomi dei curatori testimoniano che se ne sentiva la mancanza e che gli italiani d'ora in poi saranno consigliati di acquistarle.

Un acceno ai contenuti. Ammesso e non concesso che la storia sia soltanto un'opinione, l'imbarazzo consiste nel fatto che le opinioni dei seri stu-

diosi che le hanno compilate si sovrappongono spesso alle informazioni, e presuppongono un modo di guardare al teatro che in molte delle nostre università è considerato «vecchio» (e dal quale infatti la prefazione di uno dei due volumi si perita di prendere le distanze). Né mancano gli errori veri e propri, di nomi, date, titoli eccetera. Potremmo immaginare studenti che vengono rimproverati all'esame perché riportano ciò che è scritto sui due libri, ma che poi vengono assolti, e corretti, dai professori che li hanno consigliati.

L'elenco delle lacune sarebbe troppo lungo, qui. Del resto ognuno può cominciare a stilare confrontando l'indice dei nomi delle due opere e constatando come manchino, ora qui ora lì, molti riferimenti essenziali, anche tra quelli considerati tali dai rispettivi adattatori italiani. La scena di area anglosassone è ovviamente presentata con relativa e utile abbondanza di dati, mentre restano in sofferenza alcune zone come i teatri orientali (dei quali si ignora il fondamentale incontro novecentesco con quelli occidentali) o le avanguardie storiche. Circa la Commedia dell'Arte non si assumono gli studi recenti che hanno cambiato il modo di guardarla, circa il Medioevo non si tengono presenti le recenti acquisizioni storiografiche, per esempio della scuola francese degli Annales, lo stesso per il Rinascimento italiano. Il teatro Yiddish

sembra non esistere. Eccetera. Mentre i corredi iconografici, di scarsissima qualità tipografica, non sono sorretti da un apparato critico che evidenzia la specificità (diversa funzione e tecnica) dei linguaggi artistici di mediazione (scultura, pittura, incisione, ritratto fotografico, reportage ecc.). La sottovalutazione della componente letteraria del teatro a vantaggio della concretezza spettacolare porta poi a nuove, strane tirannie: alcuni tra i maggiori drammaturghi (i quali, tra l'altro, hanno cambiato tutto il teatro) son licenziati in uno scarno spazio. *F.G.*

Per la prima volta il teatro di Rilke

Rainer Maria Rilke, *Teatro in prosa e in versi*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 256, L. 35.000

Rimaste a lungo negli scaffali di qualche biblioteca, le opere teatrali di Rilke che vengono pubblicate per la prima volta complete in italiano, offrono un documento importante della lunga maturazione critica del poeta. Nel teatro egli sperimenta le poetiche fin de siècle, dal naturalismo alla Gerhart Hauptmann fino al simbolismo maeterlinckiano. L'itinerario non è indolore e l'educazione tea-

UNA PAGINA DI MARGUERITE DURAS

LA LINGUA DEL TEATRO

La lista della spesa, i lavori domestici, i cento piccoli accadimenti nel «caos quotidiano» ma anche i programmi televisivi e il teatro compongono La vita materiale di Marguerite Duras: un «libro che non è un libro», un'antologia di frammenti uscito in traduzione italiana (di Laura Guarino) per i tipi di Feltrinelli. Per gentile concessione dell'editore pubblichiamo questa pagina sul Teatro.

Quest'inverno voglio fare del teatro e uscire un po' di casa, teatro letto, non recitato. La recitazione indebolisce il testo, non lo arricchisce affatto, al contrario, toglie al testo presenza, profondità, muscoli, sangue. Oggi la penso così. Ma la penso così. Nel mio intimo è così che penso al teatro. Ma dato che nessun teatro viene mai letto me ne dimentico, ricomincio a pensare al teatro nel solito modo. Ma dopo l'esperienza al teatro del Rond-Point nel gennaio '85 la penso come ho detto qui — completamente, definitivamente. Un attore che legga un libro a voce alta come in *Occhi blu capelli neri* con nient'altro da fare, nient'altro che restare immobile, portare il testo fuori dal libro con la sola voce, senza gesticolare per far credere al dramma del corpo che soffre a causa delle parole dette mentre il dramma è tutto nelle parole e il corpo non si scompone. Non conosco nessuna parola teatrale che uguagli in potenza quella degli officianti di una qualsiasi messa. Intorno al Papa si parla e si canta un linguaggio strano, tutto pronunziato, senza accento tonico, senza alcun accento, piatto e che non ha l'eguale, né a teatro né all'opera. Nei recitativi delle Passioni secondo san Giovanni e san Matteo e in un certo lavoro di Stravinskij (*Les Noces* e la *Sinfonia di salmi*), troviamo quei campi sonori creati come ogni volta per la prima volta, pronunziati fino alla risonanza della parola, il suono che essa ha e che non si sente mai nella vita di tutti i giorni. Credo solo in questo. Nella *Bérénice* di Gruber che era quasi immobile, quell'accento di movimento non mi è piaciuto, allontanava la parola. I lamenti di Bérénice, pur proferiti da quella meravigliosa attrice che è Ludmilla Michaël non disponevano del campo sonoro cui avevano diritto. Perché mentiamo a noi stessi ancora su queste cose? Bérénice e Tito sono voci recitanti, il regista è Racine, il pubblico è l'umanità. Perché recitarlo in un salotto, in un «boudoir»? Non mi importa che cosa si penserà di quello che sto dicendo. Datemi una sala per far leggere *Bérénice*, e poi vedremo. In *Savannah Bay*, nella conversazione che chiamiamo delle «voci riportate» dei giovani amanti, quelle voci erano la prima espressione di ciò che sto dicendo. A La Haye, è avvenuto qualcosa di strano, di mai raggiunto dalle mie due attrici predilette. Esse tenevano tutto il teatro sotto il loro sguardo, guardavano la sala e nello stesso tempo mostravano quello che succede in un teatro quando si racconta la storia degli amanti.

Dal 1900 in poi non si è più recitato un testo di una donna né alla Comédie Française, né al T.N.P. di Vilar, né all'Odéon, né a Villeurbanne, né al Piccolo Teatro di Strehler, non c'è stato un solo autore donna né un regista donna. E poi, io e la Sarraute abbiamo cominciato a essere messe in scena dai Barrault. Mentre George Sand veniva normalmente data nei teatri di Parigi. Questo è durato per più di settant'anni, ottant'anni, novant'anni. Nessun testo teatrale di donna a Parigi, né forse in tutta Europa. L'ho scoperto. Non me l'avevano mai detto. Eppure avveniva, qui intorno a noi. E poi, un giorno, ho ricevuto una lettera di Jean-Louis Barrault che mi chiedeva se volevo adattare per il teatro la mia novella intitolata: *Giornate intere fra gli alberi*. Ho accettato. L'adattamento è stato rifiutato dalla censura. Si è dovuto aspettare il 1965 perché il lavoro fosse dato. È stato un grande successo. Ma nessun critico ha segnalato che si trattava del primo lavoro teatrale scritto da una donna che si dava in Francia da quasi un secolo. □

Dante Cappelletti



VITTORIO
GASSMAN

solitudine di un mattatore

EDITALIA



trale è sofferta: si svolge lungo le diciotto pièces — drammi in prosa, atti unici, drammi lirici — presentate in questo libro. Rilke si ostinava a voler conciliare una poetica realista, legata ai paesaggi e agli interni borghesi, con i canoni dell'estetismo allora imperante.

Doveva però scoprire, come nota Roberto Menin nel saggio introduttivo, che i caposaldi del neosimbolismo non erano sufficienti a fecondare di senso la vita, intesa come paesaggio disarticolato. Questo corpus drammaturgico, di grande importanza documentaria, getta una nuova luce sulla produzione che seguirà, quella dei grandi cicli lirici del *Malte Laurids Brigge*, affrancandoli da letture compiaciute di facili arabeschi. Rilke misura, raccoglie, potenzia le sofferenze al loro stato nascente, nella purezza del loro darsi, e ce le riconsegna cariche di una pregnante simbolicità. La irradiazione è di Roberto Menin e di Monika Maria Mechel. *Giancarlo Ricci*

L'intreccio tra poetiche e drammaturgie musicali

Nino Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio Editori, Venezia 1987, pagg. 370, L. 38.000

Nel libro sono stati raccolti diciassette saggi di uno dei più illustri musicologi italiani. Benché non si tratti di pubblicazioni inedite (sono già apparse in riviste italiane e straniere), le riflessioni dell'autore acquistano nell'insieme una nuova luce, ricreando un percorso di lettura che accumula esperienze e studi di oltre cinquant'anni. Il filo conduttore che lega i saggi è quello dei rapporti che intercorrono tra estetica e scelte poetiche in un arco di tempo che va dal Rinascimento fino al Novecento. La letteratura e la drammaturgia musicale hanno sempre avuto un'importante influenza sulla scrittura sonora a partire dalla canzone villanesca, via via attraverso la nascita e lo sviluppo del melodramma. Vengono analizzate, per squarci, opere di Willaert, del Tasso e di Monteverdi, di Metastasio, di Beaumarchais e di Mozart, di Malipiero in un'ottica di interdisciplinarietà che dà al libro, nonostante la discontinuità dei saggi, una coerente unità. *F.C.*

Torna Ionesco e dialoga con Dio

Eugène Ionesco, *La quête intermittente*, Gallimard, Parigi 1987, pagg. 169, FF. 75.

Con il tempo la vena di Ionesco si era rarefatta, quasi esaurita, ma non del tutto: recentemente lo scrittore aveva saputo sostituire, con felice esito, il linguaggio verbale con quello delle immagini e

del colore. Ora, a vent'anni dalla pubblicazione del volume di ricordi *Journal en miettes* (1969) che era stato preceduto da *Présent passé présent* (1968), infrange questo silenzio con un diario vero e proprio, tenuto regolarmente giorno dopo giorno dal luglio 1986 fino alla consegna del manoscritto all'editore nei primi del 1987. Riprende così, nel giorno dell'anniversario dei cinquant'anni di matrimonio con Rodica, fedelissima compagna di una vita a cui non smette di testimoniare affetto e riconoscenza, ad affidare alla scrittura, anche dietro consiglio dello psicologo, appunti di vita quotidiana, sogni, ricordi, riflessioni e ossessioni come antidoto alla depressione che incombe e alla morsa dell'angoscia che continuamente lo attanaglia. Emerge l'autoritratto sincero e spietato di un settantacinquenne stanco e afflitto dalla malattia ma pur sempre attaccato alla vita, che rivanga frustrazioni e s'interroga sulla propria identità, la follia, la morte in un clima insieme familiare e estraneo come quello delle sue domande, tentando infine di instaurare, quale «ricerca intermittente» appunto, un dialogo con Dio.

Farsa tragica non esente dal ben noto tono ironico («Sto recitando a me stesso la commedia *Il re muore* interpretandone il ruolo principale», p. 58), in cui domina il timore, spesso con sfumature patetiche, di essere dimenticato. Ionesco trova il vigor polemico nello svolgere la propria autodifesa («poiché non mi viene resa giustizia, occorre che me la renda da me», p. 49), rievocando la propria opera teatrale e il ruolo svolto nella storia del teatro e ribadendo la fede nella propria missione: «Rifiuto di pensare che sono qui per nulla», p. 83. Così per scacciare l'angoscia del tempo che fugge annuncia fiducioso un nuovo lavoro. (*Ndr.*: si tratta del libretto nel frattempo portato a termine e presentato a Rimini il 20 agosto 1988 di *Maximilien Kolbe*, musicato da Dominique Probst). *Marie-José Hoyet*

La scrittura innamorata del diverso Genet

Sergio Torresani, *Invito alla lettura di Genet*, Mursia, Milano 1987, pagg. 198, L. 7.000.

«Sacerdote del sangue versato e offerto... che della bestemmia e del delitto aveva fatto un conturbante itinerario al bene, al cuore dell'uomo», così Carlo Bo definì nel 1983 Genet quando al drammaturgo fu assegnato il Premio Internazionale delle Lettere. Ed è proprio tale itinerario attraverso la vita, le opere e la ricezione critica che Sergio Torresani ripercorre con grande chiarezza espositiva in queste pagine. Di volta in volta considerato caso scandaloso e in quanto tale rifiutato oppure innalzato alla dimensione di mito, il personaggio del ribelle Genet ha suscitato nella maggior parte dei casi risposte emotive più che veri giudizi critici. Ora, a oltre due anni dalla morte avvenuta nel 1986, è



indispensabile far luce su una delle figure più scomode e controverse della letteratura francese contemporanea, al fine di non relegare lo scrittore, come troppo spesso è stato fatto, esclusivamente nella storia del teatro anche se proprio in quel campo maggiormente si fece conoscere con *Le serve*, *Il balcone*, *I negri* e *I paraventi*. È quindi necessario partire dalla prosa giovanile del *Funambol*, autentica metafora dell'intera opera, in quanto «trasposizione lirica di una dichiarazione di poetica» e «sublimazione del poetico operare di Genet» (p. 31), come giustamente sottolinea Torresani, per poi mettere l'accento su narrazioni autobiografiche quali *Diario del ladro* e *Prigioniero innamorato*, reportage, uscito postumo, di un lungo soggiorno tra i Feddayn.

Da quest'attenta rilettura delle singole opere emerge il profilo completo di un uomo alle prese con l'insanabile dicotomia normalità-trasgressione in una condizione di eterno diverso ed emarginato, e di uno scrittore impegnato in una violenta opera di protesta, di provocazione e di denuncia sociale. Il presente volume assolve pienamente alle finalità della collana ed è un valido strumento per l'approfondimento della poetica teatrale e la collocazione letteraria ed estetica di Genet. *Marie-José Hoyet*

Gli strumenti ottici antecedenti al cinema

Prima del cinema. *Le lanterne magiche*, a cura di C. Alberto Zotti Minici, Marsilio Editori, Venezia 1988, pagg. 101, L. 35.000

Tutto quello che c'è stato prima del cinema, quando si provava a costruire racconti con sequenze di immagini e si tentava di riprodurre visivamente il movimento. Il catalogo documenta la mostra della collezione Minici Zotti allestita lo scorso anno (26 marzo - 26 giugno) a Padova, nel piano nobile del Gran Caffè Pedrocchi. Le immagini della pubblicazione ripropongono una parte degli oggetti e dei materiali esposti: oltre a numerose lanterne magiche e ad altri strumenti ottici dell'Ottocento (zootropio, stereovisore, praxinoscopio, ...) si possono ammirare vetri dipinti a mano, fotografie e altri supporti di proiezione e, ancora, manifesti pubblicitari, programmi di serate, manuali e certificati. Il libro contiene un saggio di Gian Piero Brunetta, uno del curatore, una bibliografia aggiornata e un ricco glossario di termini tecnici. *F.C.*

Di nuovo l'assurdo in tre commedie

Luciano Paesani, *Gran valzer brillante, Pègaso, La commedia di Pègaso*, Medium, Pescara 1988, pagg. 78, L. 10.000.

L'elemento forte di questi tre testi teatrali è senza dubbio il linguaggio. Paesani, infatti, fa teatro con

la parola, usandola e soprattutto stravolgendola, al ritmo incalzante di battute al limite dell'assurdo. Proprio il teatro dell'assurdo novecentesco è uno dei grandi modelli presenti nei testi, particolarmente in *Pégaso* e nel suo seguito *La commedia di Pégaso*. La prima delle due *pièces*, nata come radiodramma nel 1982, può certo essere letta come un omaggio a Jonesco. Le citazioni dall'«assurdo» non mancano nemmeno in *Gran valzer brillante*, dove si incrociano le fantasie di Maria, che sogna di essere la Violetta della *Traviata* e di Lorenzo, suo amico-nemico di sogni. Il linguaggio si destruttura secondo le modalità oniriche, specie attraverso il rovesciamento parodico dei luoghi comuni, delle battute degli *spot* televisivi e dei *nonsense* della civiltà dei consumi. Si tratta di una satira sul linguaggio che diventa satira sul costume di oggi. E.B.

Riproposto il «grottesco» di Luigi Chiarelli

Luigi Chiarelli, *La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni Editore, Roma 1988, pagg. 384, L. 40.000.

Il primo che, in Italia, definì col termine «grottesco» un suo lavoro teatrale fu il drammaturgo Luigi Chiarelli. La commedia in questione era *La maschera e il volto*, scritta nel 1916, primo successo dell'allora trantascenne autore, testo che diede l'avvio a una serie di lavori pervasi da un analogo gusto espressionista.

Non è questa la sede per parlare in dettaglio di questo genere di teatro che tanto successo incontrò nel primo dopoguerra, ma vogliamo segnalare questa edizione, perché, riunendo i sei drammi di Chiarelli che ebbero maggiore fortuna scenica, ci aiuta a penetrare quel «nuovo» mondo teatrale.

Nella sua introduzione Sammartano sottolinea la reazione del Chiarelli al repertorio stantio del teatro realista borghese, i rapporti con il Futurismo, il tema ricorrente della inadeguatezza umana risolto attraverso il conflitto e la sua parola, la ricerca di un linguaggio adatto a una «grottesca» e paradossale lettura del vero.

Completano il volume una nota bio-bibliografica e un'appendice con note dello stesso Chiarelli riguardanti la sua vita e le sue opere. Errori di stampa affliggono purtroppo questa edizione altrimenti meritoria. A. Luisa Marrè

Laterza si impegna nella divulgazione

Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari 1988, pagg. 299, L. 24.000.
Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Bari 1988, pagg. 300, L. 24.000.



Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari 1988, pagg. 267, L. 24.000.

Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1988, pagg. 273, L. 24.000.

Laterza ha inaugurato una serie di volumi su «teatro e spettacolo». Il primo di essi, anche in ordine cronologico, è quello di Allegri sul Medioevo. Altri autori proseguono l'*excursus*, con un volume ciascuno, fino a trattare dei giorni nostri e del rapporto tra Oriente e Occidente. La serie è rivolta all'utente universitario e sembra proporsi in concorrenza con quella analoga del Mulino (anche in questo caso si appronta un volume per secolo, ma miscelaneo). Sarà interessante un confronto tra volumi sullo stesso argomento. Resta da dire, per ora, che il volume di Allegri rimedi a una lacuna della bibliografia divulgativa.

Lo studio di Franca Angelini è dedicato principalmente alla scena italiana, ma un ricco contrappunto di citazioni consente uno sguardo al contesto europeo. Privilegio delle pratiche sceniche rispetto alla letteratura drammatica, particolare attenzione per l'attore e interpretazione dello *Zeitgeist* che attraverso di esso si concretizza, queste le direttrici di un saggio smagliante e scritto in modo chiaro, didattico nel senso più alto. Dall'influsso di Wagner e Ibsen alle rivoluzioni del balletto, dalle correnti drammaturgiche alla nascita della regia, dalla scenografia alla politica culturale del fascismo, senza trascurare il teatro cosiddetto minore, la Angelini elargisce una messe di spunti critici acutissimi, il cui approfondimento è sacrificato all'esigenza di fornire un quadro di insieme.

Roberto Alonge evidenzia come il teatro del grande attore che trionfa in Italia alla fine del secolo scorso significhi una resistenza al rinnovamento portato dal teatro di regia in altri Paesi d'Europa. La Ristori e Rossi, Salvini, Zaccari e la Duse sono i rappresentanti estremi di una tradizione fatta di genialità e improvvisazione, di comunanza professionale ma di solitudini artistiche. Di particolare interesse sono il primo capitolo, dedicato al teatro d'opera inteso come nucleo forte e moderno (anche in senso economico) del teatro, e l'ultimo, che descrive l'organizzazione della scena italiana e la spregiudicata pratica degli «adattamenti» da parte dei grandi interpreti.

Il volume di Attolini sul teatro rinascimentale ripropone gli aggiustamenti metodologici sulla materia che si sono venuti concretizzando in anni recenti, in particolare quelli di Ludovico Zorzi. La sua trattazione riguarda gli edifici teatrali e la scenografia, la messinscena della festa e, contestualmente, degli spettacoli, le teorie dello spettacolo e la drammaturgia. A.A.

Maria porta in Francia la cultura italiana

Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici, ricerca iconografica di Sara Mamone, fotografie di Francesco Venturi, Silvana Editoriale, 1987, pagg. 282, s.i.p.

Oggi come oggi, in tempi di tagli alle sovvenzioni, di scarse provvidenze, di leggi che parlano un linguaggio diverso da quello dei problemi e delle esigenze della realtà teatrale, può sembrare utopistico o di buon augurio pensare a un teatro fulcro della vita di una corte-Stato.

Accettiamo l'ipotesi trasferendoci alla corte di Maria de' Medici, a cavallo tra Cinque e Seicento. L'*italienne* è la protagonista della ricerca che Sara Mamone ha dedicato a un fulgido periodo artistico avvalendosi di abbondante materiale inedito e basandosi su approfondite ricerche d'archivio. Il volume, vincitore nel 1986 del 1° «Premio Pizzi» riservato a un progetto di studio sulle bellezze e sulle emergenze artistiche, storiche e ambientali largamente diffuse nel nostro Paese, esce ora presso la Silvana Editoriale, arricchito di un prezioso materiale iconografico, puntualmente annotato. L'arte del tempo si intreccia con la scena e così, accanto ai dipinti di Rubens che illustrano le nozze di Maria o a quelli di altri maestri, spiccano i disegni di oggetti quali vasi e bicchieri; a essi si contrappongono

no i disegni per i costumi di scena e bozzetti vari. Nel 1600 la principessa Maria de' Medici va in sposa al re di Francia, Enrico IV di Valois. Il lancio dello spettacolo fiorentino in terra d'Oltralpe ha inizio proprio da qui, dai festeggiamenti in occasione delle nozze, che dureranno ben tre mesi. L'atmosfera fiorentina e, in prospettiva, italiana, aleggia sulla corte francese e permea ogni attività attraverso un gusto, una tecnica, un artigianato tipicamente italiani. Maria de' Medici apre la strada a un'altra espressione artistica, quella teatrale. Ma Maria va ben oltre: in una concezione estremamente moderna, se non addirittura europea, è una sorta di interazione quella che Maria instaurerà, nel corso del suo regno, fra due culture nelle loro componenti storiche. Quella che nasce grazie a Maria, che attinge forza e creatività dalla scena italiana e che percorrerà due strade parallele: da un lato il teatro «alto», strettamente connesso agli avvenimenti del regno, dall'altro il teatro «basso» nel quale sono i Comici dell'Arte ad additare nuovi punti di contatto. È quindi un quadro molto nitido quello che Sara Mamone traccia del teatro del *grand-siècle*, un teatro che viene scomposto e ricomposto con grande attenzione critica. Elisabetta Dente



Tre secoli di teatro da Gozzi a Testori

Paolo Bosio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Bulzoni, Roma 1987, pagg. 470, L. 45.000.

Viene indagato, nel presente volume, il rapporto parola scritta-parola agita in alcuni testi classici del teatro italiano, da Gozzi a Testori. L'ampiezza dell'area cronologica prescelta non permette l'approfondimento analitico dei singoli testi presi in esame e la trattazione risulta poco più che manualistica. I saggi presentati — otto, tre dei quali inediti — sono giustapposti e non si rivela un piano organico strutturante dell'opera. La prospettiva adottata è quella semiotica poiché nella prefazione, citando Alonge, si afferma che «la specificità del teatro è legata allo spettacolo». Un punto di partenza corretto, ma nient'altro. E.B.

Un nuovo editore per il teatro di Rosso

F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo*, Pungitopo Editrice, 1988, pagg. 164, L. 11.000.

Una nuova collana di Teatro e letteratura siciliana è nata grazie alla collaborazione di un cattedratico palermitano, Natale Tedesco, ordinario di letteratura italiana nella facoltà di lettere, e di un edi-



tore entusiasta che, in due anni, ha già pubblicato studi su Lucio Piccolo (Tedesco), Leonardo Sciascia (Di Grado), Luigi Pirandello (Gioviale), Gesualdo Bufalino (Zago) e questo Rosso di San Secondo, ad opera di Flora Di Legami, Angela Guidotti, Natale Tedesco.

Su Rosso di San Secondo stanno per concludersi le celebrazioni del centenario che, nel biennio '87-88, sono state caratterizzate da importanti convegni e soprattutto da alcune messinscena, l'ultima delle quali, *Marionette che passione!* con la regia di Sepe e l'interpretazione di Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice, ha debuttato al Teatro Biondo di Palermo.

Il volume della Pungitopo Editrice contiene tre studi, uno sull'attività narrativa di Rosso, dalle novelle *Elegie a Marika* (1914) e *Ponentino* (1916) al capolavoro *La fuga* e quindi a *La mia esistenza d'acquario* (1920); uno su quella teatrale dal 1918 al 1931 e uno su *Il Ratto di Proserpina* (1933), considerato come esempio di neoclassicismo parodico.

La prima sezione è affidata a Flora Di Legami che, oltre a rintracciare moduli antinomici e particolari associazioni tra pensiero e azione morale, sottolinea il soggettivismo narrativo, le provocazioni stilistiche e certe frantumazioni dialogiche che tendono alla spaccatura di uno stile unitario, tramite la contaminazione del codice narrativo e di quello teatrale.

Ad Angela Guidotti è toccata la seconda sezione, quella che ha come oggetto la produzione teatrale dal 1918 al 1931, da *Marionette a Lo Spirito della morte*. La studiosa indica tre modelli che Rosso ha il compito di superare: quelli del dramma naturalista, della tragedia dannunziana e della fiaba drammatizzata, per tendere a quello sperimentalismo eversivo che caratterizza gran parte del teatro sansecondiano che ha al centro degli interessi la degradazione dell'uomo, la dignità del dolore, l'assurdo dell'esistenza, il sentimento dell'attesa, il rapporto tragico tra Eros e Thanatos.

Lo sperimentalismo di Rosso, secondo Natale Tedesco, autore dell'ultimo saggio, non disdegna la rivisitazione del mito che, proprio nel *Ratto di Proserpina*, pur partendo da sollecitazioni neoclassiche, riesce a conciliare la molteplicità di miti che sottostanno al testo teatrale: quello della Terra (Proserpina), del progresso industriale (Vulcano), della rivolta (Prometeo), del compromesso (Cere), del lirismo e del grottesco, grazie ad una memoria che si fa poesia e al rovesciamento del classicismo fondato sulla parodia di elementi culturali presi in prestito dalla mitologia antica. La collana si consiglia anche per la scelta antologica delle opere più importanti che danno un'idea più precisa del rapporto che lega la figura dell'artista a quella della sua opera. A.B.

Il grande catalogo del teatro popolare

AA.VV., *Il Cantastorie*, rivista trimestrale di tradizioni popolari a cura di Giorgio Vezzani, «Il treppe», Reggio Emilia 1988, n. 29, pagg. 58, L. 3.500.

La rivista, giunta al 26° anno di età, si propone di essere una sede di informazione sul teatro d'animazione in Italia e all'estero. Essa è corredata da saggi recenti (segnaliamo, in questo numero, il ben documentato *Cartelloni dell'opera dei pupi del siracusano*), da un ricco notiziario, da bandi di concorsi e premi relativi a questo tipo di teatro e da una rubrica di recensioni librarie. La documentazione iconografica, in b.n., è arricchita da disegni di Nani Tedeschi. E.B.

Un agile manuale per capire Pasolini

Fulvio Panzeri, *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori, Milano 1988, pagg. 240, L. 10.000.

Nel 1966, Pasolini, durante una convalescenza di alcuni mesi, scrisse sei tragedie in versi, *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*. Accanto a questa produzione permeata di tensione ereditata dalla tragedia greca, Pasolini rivisitò, con altri due lavori, Eschilo e Calderón de la Barca. Sulla rivista *Nuovi Argomenti*, il regista di *Teorema* pubblicò, nel '68, il *Manifesto per un nuovo teatro*, contrapponendo il suo «Teatro della Parola» al «Teatro della Chiocchiera» e al «Teatro del Gesto e dell'Urlo». Con la sua abituale lungimiranza e un senso profetico delle cose, Pasolini mise in discussione tutto il sistema teatrale italiano (Strehler, Ronconi, Visconti, Fo, furono definiti polemicamente materia da rotocalco), compreso il rapporto con il pubblico.

«Il teatro della Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, come all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un *rito culturale*».

La guida di Panzeri, ripercorrendo tutta l'opera pasoliniana, cinema incluso, mette in luce «la ripetizione ossessiva di uno stesso tema, quello di un mito arcaico e originario che nutre l'io, lo sostanzia e lo libera dal reticolo delle falsità».

Lo spazio dedicato al teatro, purtroppo, è particolarmente esiguo; soltanto un *flash*, com'è nello spirito di questo genere di pubblicazione. Carmelo Pistillo



Nuovi drammaturghi della scena belga

AA.VV., *Teatro belga contemporaneo*, a cura di Gianni Poli, Costa & Nolan, 1984, pagg. 217, L. 22.000.

Nella collana «L'opera drammatica», diretta da Eugenio Bonaccorsi, questa raccolta di testi, pubblicati dal '67 all'82, ripropone all'attenzione la realtà periferica della drammaturgia belga. Dopo i nomi di Maeterlinck, Crommelinck e de Ghelderode, l'Italia ha praticamente ignorato gli sviluppi successivi nella teoria e nella creatività teatrale del paese fiammingo. Autori quali René Kalisky (messo in scena da Vitez), Jean Louvet, Jean Sigrind e Paul Willems, hanno in realtà radicato il loro confronto con i problemi generali del teatro contemporaneo, come il rapporto autore-pubblico e il ruolo del drammaturgo, nella conflittuale situazione etnica del Belgio, nei suoi risvolti politici e sociali. Un'aderenza alla realtà, dunque, che però non scivola mai nel naturalismo, aprendosi anzi a originali elaborazioni simboliche e a un sottile gioco di straniamento dell'attore rispetto al personaggio. Orientamenti di fondo che si articolano nella concezione tragica dell'esistenza in Kalisky, nell'impegno sociale e le soluzioni tra espressionismo e surrealismo di Louvet, nei toni «pinteriani» di Sigrind, nell'uso del fiabesco in Willems. A.E.

Teatri universitari: incerte prospettive

AA.VV., *Teatro e università*, a cura dell'Associazione Internazionale Critici, Roma 1988, pagg. 231

È la raccolta degli atti del convegno internazionale indetto dalla Cooperativa Nuova Scena nell'ambito delle celebrazioni del IX Centenario dell'Università di Bologna nel maggio 1988. I relatori, italiani e stranieri, hanno illustrato le esperienze del teatro universitario dei loro Paesi che, accomunate in un primo tempo quasi tutte da un carattere amatoriale, verso la fine degli anni Sessanta si colorano di tinte politiche per poi arrivare a un lento degrado fino, come nel caso italiano ricordato da De Bosio, al fallimento totale.

Altri interventi sottolineano la necessità di una forte integrazione tra teatro e atenei proprio per il comune carattere di ricerca e sperimentazione, mentre Davico Bonino indica come realizzabile un flusso che dall'università, attraverso la cultura umanistica e antropologica, arrivi a formare critici, pubblico e, in ultima analisi, attori. Per un autentico *feedback* occorrerebbero laboratori attrezzati nelle sedi universitarie che al momento sono, più o meno degnamente, sostituite dalle scuole di arte drammatica.

Molte contraddizioni e confusioni di ruoli sono emerse dai vari rapporti: per esempio a Milano solo recentemente si è istituito l'insegnamento di storia del teatro presso l'università statale, e in Francia, dove la materia è stata introdotta, in via sperimentale, negli ultimi tre anni della scuola dell'obbligo; si descrivono poi esperienze d'avanguardia di Cuba e quelle conservatrici degli Stati Uniti e, non ultima, la diversità tra gli studenti attuali e quelli di vent'anni fa. Silvia Borromeo

L'omaggio di Fano a Ruggero Ruggeri

Un grande attore e il suo repertorio: il caso Ruggeri, Associazione Nazionale Critici di Teatro, Roma 1988, pagg. 48, s.i.p.

Apparentemente scolorito, in realtà attore grandissimo, capace di dare spessore anche ai ruoli più anonimi, Ruggero Ruggeri è stato per cinquant'anni l'attore moderno della scena italiana.

Fano, sua città natale, gli ha dedicato anche quest'anno una tavola rotonda, sul tema «Un grande attore e il suo repertorio: il caso Ruggeri».

L'Associazione Nazionale Critici di Teatro, promotrice dell'iniziativa, ha ora raccolto in volume, a cura di Giorgio Ursini Ursic, gli interventi di Guido Lopez, Paolo Puppa e Lia Lapini: una disamina cronologica e critica del percorso artistico del grande attore. E.D.

Le tragedie della rovina di un proscritto, Seneca

VICO FAGGI

Attento alle fonti e ai testi, frequentati con piena confidenza, Villy Srensen nel suo *Seneca* (Salerno editore) procede ad un esame delle tragedie del cordovano che si raccomanda per ampiezza ed acume nel suo addentrarsi tra i problemi molteplici che la tradizione ci ha tramandato; e sono problemi di datazione, di attribuzione, di interpretazione, nonché di valutazione estetica e destinazione pratica.

Quando scrisse Seneca le sue tragedie? Prima e dopo il suo ritiro dalla corte neroniana? Srensen propende per una distinzione da farsi fra le prime opere e quelle più mature, collocando le seconde nel tempo del ritiro, dopo la grande delusione politica. Ma quali sono le opere più mature? «È plausibile — scrive — far risalire *Fedra*, *Tieste* e *Le Troiane* a questo periodo, se è plausibile considerare i lavori più maturi di Seneca posteriori a quelli meno maturi». È — come si vede — un criterio estetico, il quale privilegia, sotto la prospettiva del valore, le opere citate. «*Tieste* e *Le Troiane* — scrive — sono drammi della rovina, l'uno disperato e selvaggio, l'altro illuminato e clemente nella sua atmosfera di rovina; sono i capolavori tra le tragedie di Seneca e le sue opere più autonome». Ma, a nostro avviso, tra i capolavori va inclusa pure *Fedra*, stupenda immagine della passione amorosa, e forse pure *Medea*. Si può aggiungere, in favore della distinzione cronologica, un altro argomento, considerando come sia presente e sin ossessivo, in *Tieste* e *Fedra*, l'orrore per la tirannia, quella tirannia di cui Seneca era stato, alla corte, testimone e, in qualche misura, complice, prima di divenirne vittima.

FALSE ATTRIBUZIONI

Srensen esclude che siano di Seneca sia l'*Hercules Aetius* sia l'*Octavia*; e se per questa la sua tesi segue la *communis opinio*, per l'altro la questione è aperta. A suffragio dell'esclusione vi è un argomento, ancora una volta, di ordine estetico: la farraginosità del testo, la sua maldestra costruzione... Ma si potrebbe obiettare che, appunto qui, un Seneca alle prime armi drammaturgiche si stava facendo la mano. Il problema merita un più approfondito esame filologico, anche con l'apporto dei metodi statistici nell'esame del linguaggio. Cosa voleva ottenere, si chiede Srensen, il filosofo con le sue tragedie? Un fine pedagogico-filosofico ovvero anche un risultato poetico? Non mettiamoci alla ricerca di intenzioni segrete. Dai testi emerge un'attenzione alla forma di intenzioni segrete. Dai testi emerge un'attenzione alla forma che rende palese una finalità estetica, congiunta ad una di tipo filosofico. Ma la domanda del Srensen ha un altro riferimento, si rivolge alla destinazione pratica delle opere, mera lettura che fosse ovvero rappresentazione vera e propria, in sede teatrale. Propende, il nostro autore, per la rappresentazione in teatro, ma di ciò non esiste prova alcuna nelle fonti.

Le tragedie di Seneca, però — assume il Srensen — non sono inadatte alla rappresentazione, e per dimostrarlo si vale degli esempi che la storia dello spettacolo gli offre, sino a Peter Brook. L'argomento non è concludente: certo queste tragedie possono venire messe in scena, e con successo; ma ciò non comporta la necessità che Seneca avesse in mente una destinazione scenica. Prevalente tra gli studiosi è l'altra opinione: quella delle *recitationes*, semplici letture che avvenivano in sale private.

MITO E POLITICA

Le analisi del Srensen condotte sulle singole tragedie, sono ricche di finissime osservazioni, sulle quali vale la pena di soffermarsi, sia pure velocemente. Nell'*Agamennone*, Seneca è più interessato di Eschilo ai motivi psicologici. In genere i personaggi di Seneca hanno una consapevolezza morale maggiore dei modelli greci, e quindi una peggior coscienza e un cinismo ancora più grande. Nell'*Edipo* l'eroe senecano ha più sfiducia in sé stesso che il suo analogo greco e sospetta di aver colpa nella peste che infuria: ciò che in Sofocle era tragico in Seneca è diventato assurdo. Nell'*Ercole furioso*, vera tragedia del potere, Seneca politicizza il mito; e il conflitto tra Ercole e Lico (personaggio machiavellico) è contrapposizione tra il re e il tiranno. Nella *Fedra* è abbastanza chiaro che la nutrice è, in certo modo, l'*alter ego* del filosofo, che alla corte di Nerone aveva compiti ahimè non lontani...

Ci sia concesso qualche spunto di dissenso. Srensen riconosce che quando si distacca da Euripide, nella *Medea*, Seneca apporta un miglioramento drammatico; il che è vero, ma a Srensen sfugge, tra gli apporti strutturali senecani, quello dell'eliminazione del personaggio di Egeo. Nel *Tieste* Srensen vede «una tragedia per marionette», il che è, più che limitativo, fuorviante; e non è neanche vero che Seneca, per quest'opera, avesse dinanzi a sé, come precedente, soltanto la tragedia di Accio. Dalla *Poetica* di Aristotele sappiamo che «le più belle tragedie che si compongono si riferiscono a poche famiglie, come quelle di Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telego, e di quanti si trovano a partire o commentare cose terribili». Lo stesso Aristotele, poco avanti, parla di un *Tieste* di Carcinio (*en to Thyeste Karkinos*). A noi, certo, queste opere non sono pervenute, ma non è affatto escluso che al tempo di Seneca fossero ancora conosciute. E come si può pensare che Seneca ignorasse il *Tieste* di Vario Rufo, che venne rappresentato in onore di Ottaviano vittorioso ad Anzio? □

Settant'anni di storia visti dal palcoscenico

La scena italiana di Gigi Livio, Mursia, 1989, pp. 286, L. 35.000.

Gigi Livio è uno studioso attento al teatro del Novecento; ha lavorato sul «Grottesco», sul «Futurismo», su Pirandello, i pirandellismi ed altro; con il volume «La scena italiana» pubblicato da Mursia, ha raccolto una serie di saggi, quasi tutti inediti, che coprono un arco di tempo che va dalla vigilia dell'Unità d'Italia all'avvento del fascismo, dentro il quale, accanto a problemi di letteratura teatrale, ne ha aggiunti altri legati al rapporto tra politica e teatro, tra pubblico ed attore, tra autore ed istituzioni. Livio, più che storicizzare circa settant'anni di storia teatrale, ha cercato di legare insieme molteplici materiali che costituiscono una serie di documentazioni per una possibile storia dello spettacolo vista come evoluzione delle forme organizzative, attoriali, testuali, ma anche come uno spaccato della storia italiana osservato dal palcoscenico. Verso la fine dell'Ottocento il rapporto tra committente e spettatore ideale è completamente mutato; Livio ne approfitta per condurre il lettore dalla Riforma di Gustavo Modena, l'attore che seppe fare della scena uno strumento di libertà, all'affermazione di mattatori come Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, un ruolo non solamente teatrale, ma anche sociale, che si colloca con una sua valenza ben precisa nella scala dei valori del tempo; dalle scelte di Giovanni Emanuel, orientate verso il Naturalismo, al primo periodo dell'attività di Zaccari ed al suo incontro con la Duse e D'Annunzio. Dopo questo itinerario, i materiali di ricerca si orientano verso la battaglia delle prime «Stabili», l'affermazione degli attori-direttori, come Virgilio Talli, o degli autori-direttori come Praga, fino all'avvento di grandi attori come Ruggero Ruggeri e del loro inserirsi verso la formula del «Grottesco» o verso la drammaturgia pirandelliana. Attraverso le loro storie, apprendiamo il clamoroso fiasco della *Gloria* di D'Annunzio al Teatro Mercadante di Napoli la sera del 27 aprile 1899, ed il trionfo della *Figlia di Jorio*, al Teatro Lirico di Milano, la sera del 2 marzo 1904, con la compagnia diretta dal Talli a cui dobbiamo un altro successo, quello di *Piccolo Santo* di Bracco. Talli divenne il capocomico che più ama e che è più amato dagli scrittori di teatro di quell'epoca, il cui contributo all'esperienza del Grottesco fu notevole. Livio analizza quest'epoca attraverso la commissione dei generi teatrali e la estende a Pirandello e a Petrolini; quindi conclude con dei materiali che riguardano il teatro fascista. Andrea Bisicchia

L'incerto futuro dell'eroe tragico

La tragedia inattuale - Un'ipotesi di ricerca, a cura di Annamaria Cascetta, Vita e Pensiero, 1988, pp. 227, L. 22.000.
AA.VV., Il tragico-filosofi a confronto. Vita e Pensiero, 1988, pp. 326, L. 42.000.

La bibliografia sul genere Tragico, nel secondo Novecento, si è arricchita di una serie di studi che provengono da discipline diverse e da metodologie che all'ambito storico-filosofico e a quello estetico-filologico, hanno contrapposto quello più strettamente legato alla realizzazione, ovvero alla messinscena, in cui si fa vivere o rivivere l'esperienza tragica.

A questo lavoro ne va aggiunto uno particolare, di ricerca in progress, dovuto ad un ciclo di seminari che dal 1983 si svolge nel quadro delle attività scientifiche della Scuola di specializzazione in comunicazioni sociali e dell'Istituto di scienze della comunicazione e dello spettacolo dell'Università Cattolica di Milano, coordinati da Anna Maria Ca-

scetta. I primi risultati sono stati raccolti in due volumi: *La Tragedia inattuale, un'ipotesi di ricerca e il Tragico, filosofi a confronto* con interventi di F. Moiso, R. Corvi, P. Vidali, V. Melchiorre, U. Regina, F. Riva, G. Boffi e L. Mottura, entrambi pubblicati da «Vita e Pensiero».

Il primo, dopo aver esaminato le origini del genere tragico, si orienta verso letture di particolari momenti della drammaturgia del secondo Novecento che si sono incontrati e scontrati con la categoria del Tragico, grazie ad un percorso cronologico che dagli anni Quaranta arriva agli anni Ottanta, attraverso aree geografiche diverse: Francia, Inghilterra, Germania, Italia; grazie ad analisi di messinscene contemporanee, quali l'*Oresteia* di Eschilo nella versione di Peter Stein, di Emanuele Severino e Franco Parenti, di Luca Ronconi; il secondo, al contrario, è più attento a scoprire il Tragico nella visione estetico-filosofica che da Schelling arriva fino a Camus, attraverso la conciliazione del Tragico nell'arte (Schelling), del suo scontrarsi con l'idea assoluta (Hegel), col pessimismo di Schopenhauer, per il quale la Tragedia ci conduce a vedere il nulla del nostro universo; con l'angoscia di Kierkegaard, con l'urto della potenza umana contro il mondo (Nietzsche), con la volontà di vivere secondo il ritmo del proprio tempo (Benjamin), con la lotta contro il male ed il dolore del mondo (Camus).

L'eroe tragico oggi deve confrontarsi con altre forze che sono quelle della tecnica e della scienza, le quali, a loro volta, hanno sostituito il vecchio concetto di destino per diventare il nuovo ostacolo contro cui l'eroe di oggi dovrà combattere per realizzare la propria libertà e prende consapevolezza del finito e dei limiti delle proprie forze. Tra le riflessioni che stanno alla base dei seminari coordinati dalla Cascetta c'è anche quello della estinzione o meno del Tragico, del ripensamento del suo teorico, per ricercare percorsi diversi ed individuare nuove forme di tragedia che non si esauriscono però nella parodia o nella nostalgia, ma che elaborino nuove riscritture anche all'interno di culture ed ideologie antitragiche. *Andrea Bisicchia*

Partenze e ritorni della «Grande Prostituta»

Viaggi teatrali a Parigi fra Cinque e Seicento, Atti del convegno internazionale, Torino 1987. Edizioni Costa e Nolan, Genova, 1989, pp. 252, L. 18.000.

Il volume di Costa e Nolan raccoglie interventi di Sergio Bertelli, Luciano Allegra, Siro Ferrone, Sara Mamone, Ileana Florescu, Roberto Tessari, Guido Davico Bonino, Lionello Sozzi, Jacqueline Brunet, Claudia Burattelli, Ferdinando Taviani, Jean-Claude Zancarini, preceduti da una breve introduzione di Roberto Alonge, che vertono tutti sul tema del viaggio, per qualche studioso essenziale per comprendere la stessa pratica organizzativa ed, in molti casi, elemento genetico della Commedia dell'Arte, i cui comici, oltre che superare le difficoltà tipiche del viaggio, dovevano anche superare quelle economiche.

Accanto a questa fenomenologia di tipo materiale ce n'era una di tipo professionale che consisteva nel far convivere i valori dell'arte con quelli della sussistenza, per i quali bisognava impietosire le autorità, i sovrani, i ricchi signori che usufruivano dei loro spettacoli.

Nicolò Barbieri, nella sua cronaca, ci dà un'immagine degli spettacoli dell'Arte come un'alternarsi di paure e di piaceri, di angosce e di sollievi, di minacce e di liberazioni dovute soprattutto al continuo pellegrinare da una città all'altra. Siro Ferrone partendo da questi documenti o da quelli del padre Ottonelli, dai Diari del Sanudo ed altri, propone una tesi affascinante, quella di una Commedia dell'Arte senza patria: perché fu prima di tut-

PUBBLICATO TUTTO IL TEATRO DI PASOLINI

È nella testa dell'uomo la grande scena del mondo

ANDREA BISICCHIA



Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Garzanti, 1989, pp. 731, 26.000 lire

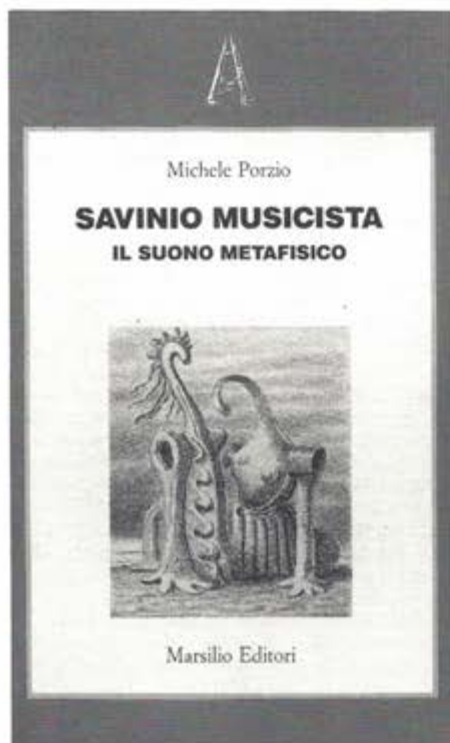
Fulvio Panzeri: *Guida alla lettura di Pasolini*, Oscar Mondadori, 1988, pp. 240, 10.000 lire

La pubblicazione dell'epistolario, la riproposta editoriale dei romanzi e del teatro, alcune messinscene contemporanee riportano all'attenzione critica la figura e l'opera dello scrittore friulano scomodo e, per certi aspetti, anticipatore di un teatro di poesia, per il quale si può storicamente tracciare un solco ben preciso che va dal 1968 ad oggi. Non c'è dubbio che, teatralmente parlando, i momenti più innovatori e di rottura sono venuti proprio da quel teatro di parola su cui Pasolini teorizzava nell'ormai famoso *Manifesto per il Teatro*, auspicando una drammaturgia capace di ricercare lo «spazio teatrale» non «nell'ambiente», ma nella testa; attento, quindi, a creare, attraverso il dibattito e lo scambio di idee una diversa acquisizione del fenomeno teatrale. È l'inizio di un itinerario che porterà a Testori, a Luzi, a Isgrò, tutti impegnati a sostenere un teatro di parola, senza trucchi o abbellimenti, dalle cui viscere dovrebbe nascere l'azione teatrale. Ma ciò che accomuna Pasolini agli autori citati è anche il fascino delle grandi figure storiche e quel sentimento del Tragico che sta a base della crisi dell'uomo nell'ultimo ventennio del Novecento.

Così, testi come *Pilade*, — riproposto al Teatro Studio di Milano — o *Affabulazione*, oltre a testimoniare una efficace tensione espressiva, riconducono al mito dell'*Oresteia*, di cui Pasolini era stato un traduttore attento nel 1960, e a quello di *Edipo*; mentre *Calderon*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, propongono i grandi temi pasoliniani che vanno dalla sconfitta politica al dissidio tra potere e individuo, tra colpa e vergogna, tra integrato e diverso. Essendo il suo un teatro di idee, di rito culturale, d'impegno politico, mal sopportava la drammaturgia di quegli anni, improntata al peggiore conformismo, oltre che ad una stupidità ed ignoranza che facevano rabbrivire.

Pasolini non accettava neanche la ribellione avanguardistica del gesto e dell'urlo, perché la considerava sterile, mentre riteneva «materia da rotocalco» il teatro di Strehler, Ronconi, Visconti. Non risparmiò la polemica nei confronti di Dario Fo, definito ex repubblicano ed autore di testi bruttissimi. La provocazione stava a base sia dei suoi interventi che del suo teatro, per il quale auspicava uno spazio frontale che mettesse testo e attori dinanzi al pubblico e creasse una parità culturale tra i due interlocutori; un teatro capace di abbattere la convenzionalità della lingua, il fallimento di uno stile e di venire incontro al nuovo spettatore che andava formandosi negli anni caldi della contestazione. Il volume della Garzanti è preceduto da una prefazione illuminata di Guido Davico Bonino; manca il primo testo teatrale scritto in dialetto, *I Tures tal Friul* (1944), ma soprattutto si nota l'assenza di un curatore che avesse catalogato quanto è stato scritto a livello di recensioni e di interventi saggi sul teatro di Pasolini. A chi voglia accostarsi all'opera e al pensiero pasoliniano consiglio la «Guida alla lettura di Pasolini» della Mondadori, dove è però assente l'analisi dei testi teatrali, anche se c'è un capitolino dedicato al teatro, ma che contiene attente indicazioni, soprattutto chiare, per comprendere l'opera del poeta, gli scritti corsari, i romanzi e le sceneggiature cinematografiche. □

to un teatro di rapporti e di misurazione dei rapporti. Così Arlecchino non è più né il bergamasco, né il francese, ma lo straniero, colui che ha oltrepassato la frontiera che diventa non solo il territorio reale, ma metaforico, attraverso il quale si muovono gli attori e soprattutto le attrici, la cui comparsa sulla scena avverrà verso il 1560, e non mancherà di creare nuove difficoltà alle compagnie, suscitando, con la loro presenza, preconcetti moralistici, accompagnati da accuse irriverenti soprattutto da parte degli ordini religiosi ed alimentando il mito demoniaco della *Grande Prostituta*, come osserva Roberto Tessari. Però in questa storia di partenze e di ritorni, di fughe e di arrivi la nostra Commedia dell'Arte riusci a cementare la sua fortuna e a far sì che il viaggio diventasse anche un viaggio all'interno del teatro e delle sue regole. *Andrea Bisicchia*



Quando Alberto Savinio si esprimeva in musica

Michele Porzio, *Savinio musicista*, Marsilio Editori, Venezia 1988, pagg. 229, L. 28.000.

Questo libro di Michele Porzio, edito da Marsilio nella collana *Musica critica*, si colloca nell'ambito di una generale rivalutazione della poliedrica figura di Alberto Savinio. Savinio ha lasciato il suo segno nella narrativa, nella musica e nella pittura, esprimendo così con parole, note, forme e colori il suo complesso mondo poetico interiore. Forse proprio questa sua creatività polimorfa, oltre alla prestigiosa ombra del fratello Giorgio De Chirico che aveva gravato sulla sua pittura, ha contribuito a limitarne la fortuna critica. L'indagine del giovane musicologo Porzio ricostruisce l'itinerario musicale dell'artista nelle sue due stagioni creative, evidenziando della prima un gioco di influenze che rinviano a vari autori suoi contemporanei, e della seconda una nuova disposizione d'animo e tecnica che, affidandosi alla forma sonora e alla ribalta teatrale, vi celebra la sintesi dei suoi motivi etici ed esistenziali. *E.P.*

Profilo americano di Luigi Pirandello

Pirandello in America, a cura di Mario B. Mignone, Bulzoni, Roma, 1988, pagg. 292, L. 32.000.

Bulzoni pubblica nella Biblioteca di Cultura gli atti

del simposio internazionale dell'Università di New York a Stony Brook dal 30 ottobre al 1° novembre, settimo ed ultimo dei congressi che si sono svolti in Nord America, nel 1986, per il cinquantenario della morte di Pirandello.

Il volume, curato da Mario Mignone, riporta gli interventi di Pietro Frassica sulle lettere di Pirandello a Marta Abba (che speriamo di vedere presto pubblicate), di Roberto Severino sui rapporti con il traduttore Livingston che da New York invita Pirandello per la «Pirandello Season» al Fulton Theater nel 1923, le puntualizzazioni criticobiografiche di Giuliano Manacorda su Pirandello a Parigi, gli interventi di Umberto Mariani, George Wellwarth, Anne Paolucci, Corrado Sofia, Luigi Reina, Antonio Illiano, Kenneth M. Hodess, Jennifer Stone, Naomi C. Liebler, Wladimir Krynsky, Robert S. Dombrosky, Renato Barilli, Emanuele Licastro, William E. Leparulo, Franco Zangrilli e l'acuta relazione di Sebastiano Martelli «America, emigrazione e follia nell'opera di Pirandello» condotta sulla novella e il testo teatrale *L'altro figlio* pubblicato nel *Progresso Italo-Americano* di New York del 18 dicembre 1923, in occasione del primo viaggio di Pirandello in America. *F.B.*

Ungaretti alla prova sui versi di Racine

Jean Racine, *Fedra*, traduzione di Giuseppe Ungaretti, collana «I grandi libri», ed. Garzanti, Milano 1988, pagg. 178.

Torna in libreria la celebre tragedia del disordine delle passioni nella versione ungarettiana del 1950. L'opera, composta nel 1677, fa seguito a una profonda crisi spirituale del poeta francese. Ristampato nel 1988 da Garzanti su licenza temporanea della Mondadori, il volume è a cura di Lionello Sozzi e presenta, oltre alle note e a una breve biografia dell'autore, una introduzione all'opera e un commento critico alla traduzione, di cui il testo a fronte consente l'immediata verifica. In appendice al testo, in una preziosa «Nota del traduttore», Ungaretti espone le sue motivazioni alla traduzione, e in particolare a Racine, riconducendole al senso stesso della poesia. *Elena Ponte*

Troilo e Cressida un dramma dell'assurdo

William Shakespeare, *Troilo e Cressida*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1988, pagg. 267, L. 9.000.

Composto tra il 1602 e il 1609 questo dramma straordinariamente attuale sembra quasi rifarsi allo stile del teatro moderno più assurdo e disperato,



Racine

Fedra

con testo a fronte



per lo svolgimento senza eroi e senza catarsi finale che per il ribaltamento dei valori retorici dell'amore e della guerra. La traduzione, rigorosa e precisa, è quella dell'anglista Gabriele Baldini che ne ha curato anche l'introduzione e le note. Baldini, studioso e critico di indiscussa fama, oltre a curare l'edizione di un'opera omnia di Shakespeare, pubblicò attenti saggi e studi su diversi scrittori. *E.P.*

Il fondo di Casamarciano sulla Commedia dell'Arte

Scenari Casamarciano, a cura di Massimo Perez, ministero Beni Culturali - Museo delle arti e tradizioni popolari, Edizione Teatro Laboratorio 1987-88.

Materiale inedito per chi si interessa alla Commedia dell'Arte. I manoscritti Casamarciano dei quali si pubblica il primo volume, sono 90 scenari che raccolgono passi fondamentali del genere comico, con trascrizione e note critiche di Massimo Perez. Protagonista assoluta la maschera di Pulcinella. Vi confluono materiali svariati: dall'Atellana al teatro plautino, rifacimenti terenziani del Cinquecento, teatro elisabettiano e spagnolo fino a Molière. Il corpus più interessante è costituito dai canovacci «farsesco-popolari». *Renzia D'Inca*

I ragionamenti di Trappola e di Capitano Spavento

Francesco Andreini, *le bravure del Capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari, Giardini Editori e Stampatori, Pisa 1987.

A cura di Roberto Tessari, esce questa specie di riedizione secentesca del *Miles gloriosus*. L'autore-attore Francesco Andreini da Pistoia della Compagnia dei Gelosi, attraverso la forma dei *ragionamenti* fra sé stesso e il servo Trappola, trasforma in prosa dialogica e trasfigura la sua esperienza scenica. Sorretto dal desiderio di «lasciar di sé medesimo e delle sue fatiche qualche memoria», il capitano Spavento-Francesco Andreini raggiunge toni grotteschi nel suo tentativo di dominare il mondo. Ma è un gioco, «una vera strategia del sogno ad occhi aperti». *Renzia D'Inca*

UNA LETTURA DELLA COMMEDIA PREMIATA COL VALLECORSI

LE STREGHE DI DARIA E LA QUESTIONE FEMMINILE

Bella e incantatrice come Circe, buona e perversa come Medea: la «donna di Satana» della Martelli è in realtà una creatura che vuole varcare i confini dello spazio e del tempo - Il dramma ambientato in Valcamonica.

ANGELA GORINI SANTOLI

L'argomento è sorprendente, relativamente a quanto la fantasia popolare ha attribuito alla voce «strega» e ha tramandato durante i secoli. In realtà è rigorosamente storico e l'ultima testimonianza è di questi giorni, in cui è stato pubblicato un documento stampato nel 1608: il *Compendio delle stregonerie* di frate F.M. Guaccio, stregologo del cardinale Federico Borromeo. Daria Martelli — provetta narratrice e saggista alla sua prima esperienza teatrale — dichiara che il suo dramma *Le streghe* non è storico «in senso stretto». Tuttavia, ha compiuto uno studio capillare della documentazione fornita dagli allucinanti processi effettuati nei secoli detti «della grande caccia» e cioè il 400, 500 e 600; e infatti il dramma è ambientato in Valcamonica, zona nota per stregonerie, nel 1518. Enorme la difficoltà delle informazioni perché, come ha scritto lo studioso Lynn Thorndyke, le streghe non hanno biblioteche. Hanno un solo libro, *Il libro del Comando*, menzionato nei processi, come i *Grimoires*, che comparvero dopo il Mille e contenevano le formule e le ricette di cui le streghe si servivano per esercitare la loro arte. Precorritrici della medicina omeopatica, si valevano delle erbe e le guarigioni che effettuavano erano considerate magie o stregonerie; epperò a loro si attribuivano pure, in virtù delle segrete manipolazioni, «opere nefande», come parti mostruosi o siccità o alluvioni. Esse intendevano esercitare il potere, facendo il medico e l'ostetrico: «Io curo e medico ogni male, ogni infermità» e in tal senso si staglia sull'immenso schermo offerto dai secoli il personaggio strega sul quale si appunta l'indagine di Daria Martelli al di là del fatto storico, in chiave antropologica; così che la storia si carica di significati che vanno oltre la cronaca realistica di una sconvolgente presenza. Daria Martelli dichiara che dal *Malleus maleficarum*, vergato da due domenicani tedeschi nel 1486 ha trascritto «quasi testualmente» la predica del parroco dell'atto primo e parti dell'atto terzo. Muovendo dalla predica, ella crea in scena il clima di un paese rurale sconvolto dall'incubo della persecuzione e ruvide scene rurali introducono la presenza del popolo come corralità, che sarà determinante nel terzo atto. Ma già nel primo, ogni personaggio ha la sua caratterizzazione e appare minacciosa l'opposizione della classe dominante che teme la sottrazione del proprio potere ad opera di «quelle donnicciole ignoranti, che non conoscono Aristotele né Galeno, non sanno nulla di complessioni né di caratteri, non hanno studiato filosofia né astrologia né teologia». È il medico che accusa le streghe, che incuranti e coraggiose si autodefiniscono sagge e si tramandano il potere l'una dopo l'altra. Il loro coraggio è



incredibile, tanto che viene attribuito alle loro forniture con Satana: a volte, prima dei processi, si stroziano esse stesse.

La Zena del dramma ha avuto il potere da Beatrice: «era una donna saggia e bella, la più saggia e la più bella... La bruciarono sul prato fuori del paese...». Ora si vuole che il potere passi alla candida Caterina, cui le streghe prodigano insegnamenti. E intanto l'ombra del processo si allarga, avanza, l'autrice sembra protesa, soprattutto, a mettere in evidenza i meccanismi della colossale impostura secondo cui i pochi detentori del potere sviano e placano i molti offrendo al loro ludibrio vittime inermi e innocenti. Le sequenze processuali divengono incalzanti, anzi il processo appare come il vero «modulo» teatrale sul quale converge tutta l'azione. Teatro storico, dunque, ma modernamente rivisitato; perché occorre prendere atto di una seconda dimensione della ricerca teatrale della Martelli, che è quella della presenza attiva della donna nella società del passato; ed è quella della «questione femminile» che in questa fine di millennio «rappresenta un problema sociale determinante», come si legge in *Frauenlexicon*, recentemente uscito (ed. Herder, Freiburg), ove la voce *Hexen* (streghe) è di Claudia Honegger.

In pieno Cinquecento la Caterina di Daria Martelli è adolescente ribelle, ha sete di evasione, è alla ricerca della sua identità, che crede di aver trovato

nel bosco, accanto alle «donne sagge» di cui sente l'affascinante richiamo persino nel sonno: «Caterina! noi ti daremo la conoscenza — sarai libera perché saprai — avrai il potere sulla vita che dà la parola — non è vero che ogni donna deve stare nella famiglia — non è vero che ogni donna deve maritarsi...». Infine, tutto il terzo atto si evidenzia come metafora della repressione subita dalla donna attraverso i secoli, dalla interdizione dell'esercizio della medicina che costituisce il primo atto di accusa alle streghe, in una società chiusa ed arcaica, a tutte le emarginazioni susseguenti, dall'inizio dell'età moderna sino alla contemporanea.

Con abilissima sottigliezza psicologica la Martelli fa ribaltare le arti sataniche di cui si accusavano le streghe, dalle streghe all'inquisitore. Sarà la dialettica dell'inquisitore che diabolicamente accusa e blandisce, a plagiare il popolo che verrà spinto ad accusare e condannare al rogo chi l'aveva guarito delle sue infermità; a straziare e distorcere la personalità delle streghe come di Caterina: «ora io voglio solo quello che voi volete. Dirò quello che volete che io dica». Addentrata in questo mondo segreto e misterioso, la Martelli ha infine colto della strega quella ambiguità che sempre costituisce il sottofondo della poesia: la strega è bella e incantatrice come la Circe di Ulisse oppure è orrenda; o nello stesso tempo è buona e perversa come la Medea euripidea; i poeti le danno le più diverse forme e appellativi, siano essi Apollonio da Rodi, o Apuleio e Orazio; Shakespeare o Goethe.

Strano a dirsi, ma è proprio il fantastico che essi apportano, a caricare di significati diversi una realtà tragica dai contorni ben precisi e definiti. «Cadranno le barriere tra presente e passato, si aprirà il tempo... perché la mente non ha confini né di spazio né di tempo». È «il punto di vista delle streghe» secondo la Martelli; mentre il rogo acceso sul prato lancia i suoi bagliori sinistri su una realtà storica millenaria e per gran parte ancora misteriosa.

Il dramma, premiato al Vallecorsi, ha avuto un'eccellente lettura interpretativa al Circolo filologico milanese, eseguita dalla Compagnia «Amici della prosa» diretta da Edoardo Nodi, ma esige l'ampiezza di un teatro e un adeguato spazio scenico perché, in coincidenza con la nostra travagliata età sempre più ansiosa di risposte, realizza una proposta di respiro diverso, il cui segno particolarmente pregnante non va disperso, ma esaltato. □

Una idea scenica di Luigi Potente per «Le streghe» di Daria Martelli al Circolo Filologico milanese.

ESPLORAZIONE DI UNA SCENA SCONOSCIUTA

A TORINO IL GIOVANE TEATRO DEL QUÉBEC

L'iniziativa è nata in coproduzione fra il Teatro dell'Angolo e il Théâtre de la Marmaille di Montréal - La visione nordamericana della Terra Promessa come un viaggio nel tempo dalla preistoria ai nostri giorni.

MARINELLA COLOMBO



Montréal-Torino. Binomio inaspettato, ma certamente stimolante. È infatti andato in scena in maggio al Teatro Araldo di Torino il lavoro nato dalla collaborazione tra il Théâtre de la Marmaille di Montréal ed il Teatro dell'Angolo di Torino, lavoro che indubbiamente testimonia quanto sia produttivo l'incontro tra culture diverse e in particolare l'incontro con la cultura quebecchese che, pur con caratteri nordamericani, conserva ancora alcune affinità con quella europea ed è quindi più aperta al confronto, al dialogo ed alla sperimentazione congiunta.

Lo spettacolo, *Terra promessa/Terre promise*, ha avvicinato ed unito la visione nordamericana e quella europea della terra promessa. Questo mito, che evoca immagini diverse in ogni popolo ed in ogni individuo, in ogni epoca, ed in ogni stagione della nostra vita, è la nostalgia delle radici perdute — o forse non ancora trovate — è la speranza che muove il presente verso i giorni futuri, è il dubbio angoscioso del «dove andiamo?».

LO SPAZIO E L'ARTISTA

Questi interrogativi prendono forma in un viaggio nel tempo che va dalla preistoria ai nostri giorni, un viaggio nel quale l'unico personaggio, costantemente ed immutabilmente presente, è una pietra, testimone della vita dei primi agricoltori, degli incontri degli innamorati, degli umili lavori domestici, della

guerra e della successiva ricostruzione. Nonostante la ricchezza degli spunti narrativi e delle situazioni presentate, la scenografia è semplice e parte integrante di un racconto che viene non solo commentato, ma interpretato dalle musiche di Michel Robidoux e sceglie come unico linguaggio quello delle immagini, delle luci, dei suoni. Anche lo spazio viene diversamente utilizzato nei vari momenti dello spettacolo, trasformandosi in superficie piatta, come se i personaggi fossero figure di un bassorilievo, poi estendendosi a perdita d'occhio, quindi spostandosi nelle profondità marine, per poi riemergere nella sala chiusa di un museo. Terminata la rappresentazione, non si conclude però la riflessione dello spettatore sulla condizione umana, sul suo bisogno continuo di cambiamenti, sul rischio di perdere la propria identità ed infine sul ruolo dell'artista che instancabilmente rivendica l'importanza dello spazio da riconoscere alla fantasia e, perché no, all'utopia. Il pubblico ha reagito con interesse a questo spettacolo che presentava la compagnia del Teatro dell'Angolo in una veste del tutto inedita e con una troupe, il Théâtre de la Marmaille, che, benché internazionalmente riconosciuta, non aveva mai debuttato a Torino. Le due compagnie, entrambe attive nell'ambito del teatro per ragazzi, si erano incontrate nel 1984 al Festival di Montréal e, scoprendo di avere dei metodi di ricerca e di lavoro molto simili, avevano iniziato a considerare

la possibilità di una coproduzione. Il progetto ha iniziato a prendere forma durante le prove del giugno 1985 a Montréal e del settembre 1986 a Torino ed è diventato impegno per una coproduzione nel 1987. La metodologia dei due gruppi prevede una fase di preparazione in laboratorio, con ragazzi di età e classi sociali differenti e così è stato fatto anche per questa *Terra promessa/Terre promise*. Gli attori hanno ideato, lavorando a coppie, delle brevi «variazioni sul tema» che sono state poi rielaborate in gruppo e con il pubblico, fino allo spettacolo presentato in queste sere.

Il lavoro ha proseguito quindi la sua tournée partecipando al Festival de Théâtre des Amériques (Montréal 25-28 maggio), al Festival di Lione, Ritej 1989 (6-9 giugno), al Fest Wochen di Vienna (15-16 giugno) ed alle Fêtes d'été curate dal Théâtre Gérard Philippe di Villeurbanne (fine giugno scorso). Lo riavremo infine a Torino con la prossima stagione ma, data la volontà della compagnia di non dare mai un'ultima, definitiva soluzione, sarà già un altro spettacolo, arricchito, ristudiato, rinnovato, da non perdere. Anche il Théâtre de la Marmaille continuerà le rappresentazioni nel Québec, mentre noi speriamo di vedere i nostri teatri aperti a nuove coproduzioni, o messe in scena di opere di questo Paese che, nonostante il ruolo modesto nell'ambito politico ed economico del Nordamerica, ha saputo affermarsi ed esportare la sua cultura in tutto il mondo. Ci auguriamo dunque di poter considerare l'iniziativa del Teatro dell'Angolo come l'evento che inaugura una nuova stagione teatrale, che proporrà finalmente al pubblico italiano opere quali *Les Feluettes* di Normand Chaurette, *Being at home with Claude* di René-Daniel Dubois, *L'homme gris* di Marie Laberge, *Vinci* di Robert Lepage (brevemente presentato al Centre Culturel Français di Milano - ottobre 1988), o *La Trilogie des dragons*, testo collettivo scritto dal Théâtre Repère con lo stesso Lepage, o ancora *La nuit blanche* di Robert Gurik. □

Nella foto, un'inquadratura di «Terre promise».

Nella Parigi sbastigliata le ballate giacobine di Napoli



La presa della Bastiglia fu anche «presa della scena» da parte dei protagonisti del 1789: i nuovi ceti, gli intellettuali rivoluzionari, gli attori in rottura con la tradizione. Il teatro era del resto nelle strade e nelle piazze. La Rivoluzione — come ha ricordato il convegno di maggio all'Università Statale di Milano — si faceva spettacolo. E proprio sulle rinnovate, sconvolte scene europee le idee nate nella *Parigi sbastigliata* (come recitava l'ode dell'Alfieri, prima che la culla della Rivoluzione diventasse ai suoi occhi il luogo di nefandezze e di violenze ispiratorie del *Misogallo* si diffondevano attraverso il repertorio di un teatro giacobino. Provocando poi con il riflusso, s'intende, anche un teatro anti-giacobino. La contestualità teatro-rivoluzione si manifestò anche in Italia: lo hanno ricordato il 22 maggio a Parigi — in un quadro, l'hotel Galliffet, che per la verità richiamava più i fasti aristocratici che le furie popolari — i relatori alla manifestazione — spettacolo promosso dall'Istituto culturale italiano e dall'Istituto del dramma italiano, ed evocante appunto i momenti dell'influenza che la Grande Rivoluzione esercitò sulla scena nazionale. Manifestazione-spettacolo perché, oltre alle puntualizzazioni storiche dei relatori (Guido Davico Bonino, *Rivoluzione francese e teatro italiano*, Federico Doglio, *La Giulia di Melchiorre Gioia*, Carmelo Greco, *Le scene della morte* e Antonio Ghirelli, *La rivoluzione napoletana del 1799*). I partecipanti all'incontro hanno potuto ascoltare — nelle letture di attori francesi coordinate dal Doglio e da Huguette Hatem — brani praticamente sconosciuti dei drammi dell'epoca: *La Giulia o l'interregno della Cisalpina* e, di Pietro Cossa, *I napoletani del 1799*. Inoltre Fausto Cigliano, con la sua chitarra e il suo puntiglio di studioso del folklore partenopeo, ha trattato per un giorno all'oblio i canti della libertà, della protesta e del disincanto nati nel Sud in quegli anni che sconvolsero il mondo. Ed è stata questa — dopo la lettura dei testi polverosi ed oggi improponibili su un palcoscenico, ma preziosi per ricostruire il clima di un nostrano «Teatro delle idee» sulla Rivoluzione — la seconda, interessante sorpresa. Abbiamo udito le note dell'inno patriottico del 1799 che costò al Cimarosa l'ira dei Borboni e l'esilio a Venezia dove, più fortunato di Chenier, morì nel proprio letto due anni dopo. Abbiamo ascoltato l'amaro saluto della sua Nina di un soldatino costretto ad andare a morire «per Napolione»; una vigorosa ballata giacobina sul tema della *Palummella* che era insieme giuramento liberatorio e codice segreto dei cospiratori, nonché delle straordinarie elaborazioni della *Carmagnola*, una riveduta con estro da Roberto De Simone, e nelle quali facevano le spese la corrotta Carolina regina di Napoli, i Borboni coi loro goffi cortigiani e i preti che associavano religione e maccheroni, ossia il sacro e il profano.

Le celebrazioni del Bicentenario stanno dilagando a Parigi in un'aura da spettacolo patafisico, forse per un providenziale rifuggire dalla retorica della *grandeur* e in questa amena, anzi ilare spettacolarizzazione del 1789 guazzano un po' tutti, artisti e pubblicitari, stilisti e giornalisti, teatranti e *anchor men* della televisione. Nella capitale percorsa dall'inquietudine dell'emigrazione di colore, dai sanculotti di una nuova povertà, la Bastiglia viene ripresa, due secoli dopo, dalle contente avanguardie della Società dello Spettacolo: e i giovani consumatori del look giacobino sgranocchiano allegramente le *Bicentenaire* come se fosse la famosa *brioche* di Maria Antonietta.

Nessuna meraviglia, data la presenza di Cigliano, se la manifestazione all'hotel Galliffet si è conclusa, fra applausi, con una sorta di festival della canzone napoletana. Ma per rendere il dovuto merito agli organizzatori (e alla Siae, che era presente con il presidente Roman Vlad, e che ha offerto una cena al Plaza Athénée, per ricordare che alla Rivoluzione dell'89 si collega la nascita della legislazione sui diritti d'autore) è doveroso dire che l'incontro, coordinato dal presidente dell'Idi, De Chiara, ha consentito di scoprire dal vivo aspetti poco esplorati del giacobinismo culturale e teatrale del nostro Paese. L'analisi di Davico Bonino, dopo avere proposto la *Parigi sbastigliata* dell'Alfieri come una sorta di «spettacolo del vivo», ha colto i fermenti del movimento riformatore che il 1789 introdusse sulla scena italiana con le riprese delle opere di Voltaire e Chenier. Ghirelli ha dipinto con la vivezza di un *nouveau historien*, un vasto affresco sul risveglio giacobino nella Napoli borbonica, intorno alla «Rivoluzione dei sei mesi» che, prima di naufragare nelle contraddizioni e nel terrore bianco, seppe sollevare nella prima città giacobina d'Europa dopo Parigi, gli entusiasmi e le speranze popolari «con lo stesso ardore che avrebbe determinato la rivolta del 1943». Doglio, dal canto suo, ha ben richiamato intorno all'analisi della *Tragedia della libertà* del milanese Melchiorre Gioia, i fermenti dell'illuminismo lombardo. E il professor Greco ha evocato le ombre di un anti-giacobinismo di ritorno, portatore sulle scene di metafore di morte e di fantasmi dell'*ancièn regime*. A mostrare che il teatro, come la storia, è sempre faticosa dialettica tra il passato e il futuro. U.R.

I quarant'anni del premio Riccione-Ater

Gianfranco Turano, un giornalista specializzato in economia che vive a Milano, è il vincitore del Premio Riccione Ater per il Teatro, quarantesima edizione, con la commedia *Costituzione di un capitale di base*. Il Premio speciale intitolato alla memoria di Paolo Bignami, che fu il non dimenticato segretario del Riccione, è stato attribuito a Giuseppe Manfredi, un «emergente» già insignito di un Premio Idi, autore di due successi della stagione di prosa come *Giacomo il prepotente* e *Beata lei*, e che al Riccione concorreva con *Ti amo Maria*.

La proclamazione dei vincitori è avvenuta sabato sera al Palazzo del Turismo di Riccione, presenti, con i vincitori, il direttore artistico Franco Quadri e la giuria composta da Odoardo Bertani, presidente, Franco Brusati, Sergio Colomba, Marisa Fabbri, Cesare Garboli, Maria Grazia Gregori, Giovanni Raboni, Luca Ronconi e Ugo Ronfani. Altissimo, mai prima raggiunto, il numero dei concorrenti in concorso: 238, a prova che il Riccione resta la più collaudata iniziativa di promozione della drammaturgia italiana contemporanea. Pur rilevando — come dice il verbale — «una certa mediocrità tematica e una diffusa carenza di elaborazione linguistica» (a conferma che occorre ripensare i rapporti, oggi carenti, fra i nuovi autori e la scena), la giuria ha comunque incentrato la sua attenzione su sei testi finalisti: *Ce n'est qu'un debut*, di Umberto Marino, nostalgico confronto di generazioni tra i fantasmi di un'epoca; *Daybreak* di Beni Montresor, drammatica metamorfosi di una passione omosessuale sullo sfondo della società americana dello spettacolo; *Lezioni di cucina d'un frequentatore di cessi pubblici* di Rocco D'Onghia, rappresentazione derisoria di una realtà esistenziale violentemente degradata; *Fotofinish*, di Gianfranco Callugarich, vivida descrizione di un mondo romano in crisi sul quale incombe la minaccia di un allegorico crollo; *Costituzione di un capitale di base*, del Turano, e *Ti amo Maria* di Manfredi.

Il primo premio di 10 milioni è andato infine al Turano, nella cui storia — che, partendo dalla piaga dei sequestri, stravolge il tema su tonalità comico-grottesche, eleggendo a vittima un cane di lusso, ed usando il linguaggio dell'alta finanza — la giuria ha ravvisato elementi di divertente originalità. *Ti amo Maria*, premiato con il Bignami, è piaciuto per l'invenzione drammaturgica e l'efficacia scenica con cui è raccontata la storia di un amore ostinato ed impossibile.

Il quarantennio del Riccione prevedeva anche un Premio Speciale — intitolato alla memoria del regista Aldo Trionfo, che nella giuria aveva fatto parte — premio che è stato assegnato allo scenografo Luciano Damiani. La motivazione riconosce al lavoro scenografico di Damiani dignità di creazione drammaturgica, ed elogia il lavoro di progettazione di spazi teatrali a Trieste, a Bologna e, recentemente, a Roma (il Teatro di Documenti), che hanno trasferito nella realtà l'utopia di un teatro d'arte.

La festa del teatro di Riccione si è conclusa con una cena di gala nel corso della quale l'attrice Patrizia Milani ha ricevuto dal presidente del Comitato promotore del Riccione Ater, Daniele Fabbri, e del signor Romeo Corazza, dell'Albergo Mediterraneo, il Trofeo Mediterraneo, patrocinato dall'albergo con il medesimo nome. La Milani ha ottenuto il riconoscimento per le sue interpretazioni, molto apprezzate dal pubblico e dalla critica, di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Beaumarchais e di Juliane nella versione teatrale di *Anni di piombo* di M. Von Trotta, spettacoli prodotti dallo Stabile di Bolzano, con la regia di Marco Bernardi. □

CITTÀ DI SABBIONETA

Amministrazione Comunale

Associazione Pro-Loco

Quadricentenario del Teatro Olimpico
1989 - 1990



SABBIONETA
IN
FESTIVAL

prima edizione

L'idea base del progetto prevede, per ogni edizione del Festival, l'allestimento e l'elaborazione — anche in forma di balletto — di un testo drammatico e la messa in scena — in forma tradizionale — dell'opera lirica che in esso ha trovato la sua radice tematica. Lo scerveramento del rapporto tra autore drammatico e compositore, nella prima edizione del Festival, avverrà tra Victor Hugo e Giuseppe Verdi: verranno «letti» scenicamente *Hernani* di Hugo con Raffaella Azim, Renato De Carmine, Beppe Pambieri e Giancarlo Zanetti) ed *Ernani* di Verdi con Piero Cappuccilli, Gianfranco Cecchele, Maria Noto, Roberto Scandiuzzi. Regia, elementi scenici e costumi di Giovanni Agostinucci, direzione musicale di Bruno Rigacci, coreografie di Giuseppe Carbone.

Propedeutico alla «lettura» di *Hernani/Ernani*, che costituisce il momento più alto del Festival emblematicandone il tema stesso, sarà il concerto di prosa e lirica che attraverso alla «Magia della voce» sintetizzerà la duplice espressione del verbo teatrale. Seguirà in questa prima stagione *Rigoletto* di Verdi eseguito in forma tradizionale e diretto da Maurizio Rinaldi con la regia di Franca Valeri.



DERMATROPHINE®

COSMESI
SCIENZA
E
BELLEZZA

UN PROGETTO DEL DRAMMATURGO-REGISTA DEI «MAGAZZINI»

UN ISTITUTO PER L'ARTE E IL PENSIERO DEL TEATRO

Contro la pigra conservazione di abitudini scadute, per restituire alla drammaturgia la forza morale e politica che aveva presso i greci di Eschilo, occorre riscoprirne la «scienza occulta» - Sette punti per la rifondazione teorico-pratica di un teatro di Poesia che sviluppi le virtualità dell'attore e realizzi la sintesi delle esperienze di questi vent'anni - Si dovrebbe cominciare dall'Oresteia - Scuola e spettacolo sono un corpo solo.

FEDERICO TIEZZI

Il malessere che invade il teatro è visibile in un accentuato interesse per lo spettacolo e in una assenza, quasi totale, di «affondo» nel corpo del Teatro. Il proliferare dei generi e il bisogno barocco di istituire l'invenzione come unico arco di volta dell'espressione hanno fatto in modo che si disperdesse quell'energia vitale (il *bios* degli antichi) a scapito della concentrazione sugli elementi di base della scena. È per questo, credo, che il nostro tempo non ha ancora prodotto quella «estetica drammatica in sé» di cui già parlava Copeau. Nel teatro attuale non esiste, pure nella sua raffinatezza e nella sua bellezza, una forza creativa capace di imporsi come istanza utopica: come lo furono, prima, il *Living Theatre* o il *Teatro Laboratorio* di Grotowski. E se le risorse dello spettacolo sono esaurite, credo che non possiamo crearne di nuove indirizzando il nostro sforzo esclusivamente ai mezzi di espressione. Con l'attenzione unilaterale allo spettacolo abbiamo perso di vista il nostro oggetto: il Teatro e la sua forza morale e politica. Come era presso i greci di Eschilo. «Non ho nessuna intenzione di diventare un intrattenitore o un esteta — affermava Copeau —. Voglio un oggetto per il lavoro che faccio. Voglio il Dio che ho perduto, sepolto dalla valanga degli idoli».

DOPO LA BUIA NOTTE

Ho definito il *Teatro di Poesia* come una forma di produzione che si basa su tempi non stagionali, su spazi particolari, su attori del tutto nuovi. Una forma produttiva che ha lo scopo di ritrovare, per il teatro, il senso e la solennità di una celebrazione rituale che si compie solo in certe occasioni.

Non più invenzioni, ma idee: cercando di realizzare una «unità di tutti gli elementi del dramma attraverso una riconciliazione del-

l'inventore con il realizzatore... forse con una identificazione dell'autore con l'attore» (Copeau).

In quindici anni di ricerca sul linguaggio e i sistemi di comunicazione del teatro ho riflettuto su alcune proposizioni di Rudolf Steiner; ho associato il pensiero del teatro attuale alla *noche oscura* di Giovanni della Croce; ho ripensato alle proposizioni teoriche di Artaud e al sistema di stile di Bertold Brecht, mi sono reso conto, allo stesso tempo, che gli anni Ottanta sono stati un attimo buio (nel correre della storia) del teatro, durante il quale abbiamo assistito alla scomparsa del teatro di gruppo e, in moltissimi casi, della cultura che questo aveva formato. Ho incontrato, infine, in questi anni, l'opera di Craig e di Copeau; da tutto questo è nata in me la necessità artistica e politica della formazione di un *Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*. (Arte e pensiero hanno segni comuni e procedono per incidenze continue).

Gli artisti di quest'epoca di sgomento hanno una grande responsabilità: essere educatori, attraverso l'arte, della società. L'utopia non è più soltanto nello svolgimento dei linguaggi, ma anche nel rapporto, nella relazione che questi instaurano con la società. Una relazione d'insieme, globale.

Arte e pensiero: cioè un procedere elastico e globale in cui ognuno dei due termini influenza il sistema generale da cui dipende, pur essendo rimesso in causa dall'evoluzione interna di questo sistema. Joseph Beuys, il più grande teorico e artista visivo tedesco di questa parte di secolo, sosteneva che la realtà visibile, quantificabile, sistematizzabile, capitalizzabile nel sapere e nella gestione del sapere, non è la realtà, ma la sua realizzazione. È cioè uno stadio secondario della realtà che pretende di spiegarla escludendone gli elementi e i processi enigmatici e inquantifica-

bili, primo fra tutti la creatività. Il concetto di creatività interessa la totalità della realtà umana: e primo fra tutti l'attore, cioè un uomo che rappresenta l'uomo. Il materiale di un attore è costituito dalla esistenza collettiva e individuale, la sua creatività consiste essenzialmente nel rivalutare l'insieme dei fenomeni nei termini positivi del pensiero, dell'emozione e dell'azione. Arte e pensiero procedono insieme e insieme confluiscono nei due momenti cardine del teatro: l'attore e la scena. I due luoghi dove si incontrano e si incrociano spirito e corpo in una globalità dove il non senso della notte passa nel senso. La scienza moderna ha pietrificato il pensiero e forse la visione: dobbiamo riscoprire quella «scienza occulta» del teatro che fa rinascere un corpo nel pensiero, un'azione dall'idea.

LE FUNZIONI DI BASE

Sette sono i punti che mi propongo con la creazione di un Istituto:

- 1) Elaborazione teorica del *Teatro di Poesia*, come sistema produttivo specifico a una forma particolare di teatro.
- 2) Elaborazione codificata del sistema linguistico ed espressivo del *Teatro di Poesia*. Metodologia dei *tre testi*: testo poetico, testo musicale, testo dell'attore. Dividendo e analizzando i componenti linguistici della scena si scopre la necessità di una rifondazione dell'uso drammatico dello spazio, del suono, della luce e, principalmente, dell'attore. Questi elementi sono stati sempre più allontanati dalla loro funzione scenica e attualmente sono previsti come mero supporto dello spettacolo. Hanno perduto, nel tempo, la loro funzione e autonomia drammatica.
- 3) Elaborazione sintetica del Drama come momento di struttura teatrale esemplificativa del pensiero e del processo di riconduzione dello spettacolo verso le origini dell'arte

drammatica.

- 4) Creazione di uno spazio drammatico puro, semplice, formato esclusivamente di piani e superfici mobili, variamente espressive in rapporto alla luce e ai sistemi del Dramma.
- 5) Sintesi dello stile espressivo elaborato da gruppi e da artisti differenti all'interno dell'area del *Teatro di Poesia*. Sintesi stilistica (uso del testo, dell'attore, del suono, ecc.) e metodologica (regia, prove come laboratorio permanente, ecc.). Trasmissione, quindi, di un patrimonio teorico-pratico formatosi negli ultimi venti anni.
- 6) Sviluppo del senso drammatico dell'Attore e della Scena, verso la necessità di *segni puri* autorappresentantisi.
- 7) Codificazione di uno stile per testi e di testi per uno stile (come nel teatro di Artaud, in quello di Brecht e nei teatri orientali).

MORALE E TECNICA

In una intervista a Bragaglia del 1926 Jacques Copeau concludeva che «scuola e teatro sono tutt'una cosa». E infatti quale terreno migliore per un Istituto, quale migliore spazio di apprendimento e di esercitazione delle idee fin qui esposte, per un attore e per un regista, di quello compreso dalla creazione di uno spettacolo in cui si incarnano e verificano globalmente e immediatamente teorie e pratiche? (E solo in questo modo si può ricondurre lo spettacolo verso il suo fine: il Teatro). Ci sono grandi attori e grandi registi il cui segreto non consiste (o non è consistito) nell'essere ispirati, ma nell'aver tentato di impossessarsi dell'ispirazione nell'aver cercato una

via cosciente alla creazione inconscia. La loro importanza, la grandezza della loro arte è consistita non tanto nell'aver dato tecniche e metodi, ma nell'aver fatto piuttosto nascere tecniche e metodi come bisogno, come interesse di un attore nuovo per un nuovo dramma. Copeau o Craig (o Stanislavsky o altri), quando lavoravano sentivano la necessità di ridare senso e dignità al teatro. Anche oggi è lo stesso: e per fare questo occorre scontrarsi contro la pigra conservazione di una istituzione teatrale ormai senza più interrogativi, contro i procedimenti acquietati del mestiere teatrale.

Dobbiamo restituire al teatro il suo occhio severo. E per fare questo occorre ristabilire una riflessione sul processo creativo; stabilire delle leggi. Non esistono leggi in teatro, diceva Copeau, ma occorre crederci per operare. E cito ancora Copeau (Ricordi del *Vieux Colombier*): «Bisogna dare più ampia apertura e più profonde radici allo spirito di compagnia; creare abitudini di vita (favorevoli al mestiere, una formazione intellettuale, morale e tecnica, una disciplina delle tradizioni. Il rinnovamento del teatro, che tante epoche hanno sognato e che oggi non si cessa di invocare, mi appariva in primo luogo un rinnovamento dell'uomo nel teatro».

«Il nuovo teatro — dice Cruciani — non nasce dal teatro e nel teatro, ma nel recupero di una complessità umana e sociale e culturale del teatro come comunicazione espressiva e realizzazione dell'uomo. Perché dietro ogni attore c'è l'uomo; dietro il mestiere le culture; dietro lo spettacolo il teatro; dietro il teatro o la recitazione o la scena l'artista che

crea».

E questo Istituto lo dedico a un nuovo attore (senza il quale non si progetterà mai un teatro diverso) e al suo sviluppo armonico, in cui coesistano regole ferree e fiamme improvvisate. È arrivato anche il momento di codificare quell'immensa dissezione del corpo teatrale compiuta negli anni della post-avanguardia. Una sintesi affinché quegli stimoli e quei processi creativi possano essere utili a qualcun altro. Almeno alle necessità espressive del nostro tempo.

«Il y a des signes dans la pensée» diceva Artaud. Attraverso l'arte e il pensiero si esplora un'agonia: quella dell'attore all'interno di una scena attraverso un testo, al fine di vedere riaffiorare il principio della scrittura e cioè la creatività. Creando le possibilità teoriche e tecniche, all'interno di una scuola (e cioè di uno spettacolo) si può risalire a *segni puri*, alla rappresentazione pura, al cuore stesso dell'arte teatrale, là dove il pianto e il riso ritrovano la medesima natura totale, misteriosa e diretta che hanno nella vita di un bambino.

Vorrei che il primo lavoro dell'Istituto riguardasse l'*Orestea* di Eschilo. Dentro il luogo arcaico e tragico di questo testo unico, proverò l'idea che scuola e spettacolo sono un corpo solo. Ricercando all'interno di un testo e di un attore che si trasmutano, attraverso esperienze finalizzate a una messinscena, ma non strettamente progredienti da questa, il sogno di un Dramma e di una Scena per il nostro tempo. Certo: verso la creazione di una *estetica drammatica in sé*.

□

UGO VOLLI

LA QUERCIA DEL DUCA

Vagabondaggi teatrali

*Il piacere del teatro e il nesso segreto
che congiunge teatro e vagabondaggio. Grotowski
e Barba al centro di una analisi filosofica che
ripensa radicalmente la vita del teatro.*

Feltrinelli editore - Coll. Impronte - Pagg. 166 - L. 24.000

CON *HYSTRIO* ALLA RASSEGNA DEL TEATRO DI MONTEGROTTO

UNA FESTA GIOVANE PER UNA SCENA EUROPEA

Il Premio ad Andrea Jonasson, il Trofeo alla Vocazione, un ricordo di Marta Abba, un'esposizione di Treccani, un recital di Franco Graziosi e uno spettacolo di Alessandro Benvenuti; fin dalla prima edizione, all'insegna della qualità, la Festa di Montegrotto, voluta dagli operatori alberghieri e dalla municipalità, ha saputo essere autenticamente popolare.

UGO RONFANI



Montegrotto Terme ha ospitato quest'anno, alle soglie dell'estate, la prima edizione di una Festa del Teatro a cadenza annuale che prevedeva fra le altre manifestazioni, l'assegnazione del Premio Europa ad Andrea Jonasson, e l'attribuzione dei Trofei alla Vocazione a giovani attori.

Hystrio ha dato volentieri un suo contributo di ideazione e di organizzazione a questa festa, voluta dall'Associazione albergatori termali, dall'amministrazione comunale, dall'azienda di promozione turistica e dallo Shopping Center. Una manifestazione di questo tipo si imponeva per restare all'altezza del passato prestigio di civile ospitalità delle Terme Euganee, per coniugare cultura, turismo e terminalismo come vogliono i tempi, per comunicare con gli ospiti anche stranieri attraverso il linguaggio del teatro e, infine, per precisare l'immagine e la vocazione europee di Montegrotto, dove il riposo e la cura non debbono escludere il «nutrimento dello spirito».

Come ben sanno gli operatori culturali, manifestazioni che esigano presenze qualificate, adesioni di pubblico e, dunque, programmi di livello, non possono essere improvvisate. Debbono crescere gradualmente nel tempo, con solidale concorso di energie nella ideazione, nell'organizzazione e nella promozione. Con l'edizione 1989, della Festa del Teatro di Montegrotto sono state gettate le fondamenta. Ma a giudizio del pubblico, è stato rispettato il detto secondo cui «chi ben comincia è a metà dell'opera». Una giuria qualificata e una scelta di valore internazionale per il Premio Europa, la presenza di un maestro della pittura contemporanea come Ernesto Treccani, il successo delle audizioni predisposte per il Trofeo alla Vocazione, l'intervento di due attori come Franco Graziosi e Alessandro Benvenuti, che hanno animato momenti di spettacolo e, infine, la mostra a ricordo di Marta Abba, primo omaggio alla grande interprete di Pirandello dopo la scomparsa, nonché il dibattito sul futuro delle scuole di arte drammatica: questi primi risultati, e la presenza di un pub-

blico numeroso e qualificato, hanno giustificato la soddisfazione di promotori ed organizzatori.

La doppia adesione della popolazione e dei turisti ha inoltre mostrato che la manifestazione di Montegrotto è diventata, fin dal principio, una festa autenticamente popolare, senza per questo rinunciare alla qualità artistica e culturale, così distinguendosi dalla congerie delle iniziative turistico-mondane basate sull'improvvisazione e sull'effimero.

Dev'essere anche sottolineato il consenso che negli ambienti del teatro e fra i giovani ha incontrato il Premio alla Vocazione, voluto dall'Associazione albergatori proprio per proiettare verso il futuro la manifestazione, e fare di Montegrotto un luogo d'incontro fra attori di domani e operatori teatrali. Sono state una quindicina le scuole di recitazione che hanno inviato i loro allievi e oltre un centinaio di giovani che sono stati esaminati in prima istanza, per scegliere i convocati alle audizioni davanti alla giuria.

Nelle due selezioni — quella nazionale e quella veneta — sono stati più di cinquanta i giovani che hanno affrontato la prova. Buoni i livelli delle prove, di tutto rilievo i saggi dei segnalati e dei premiati. Alcune scuole hanno fatto sapere che preferivano astenersi dal partecipare all'iniziativa, perché intendevano tenere separate attività didattiche e promozione professionale. È una posizione che si può capire ed apprezzare; resta però vivo il desiderio dei giovani, che è urgenza, di realizzare presto e bene il passaggio dalla pedana scolastica al palcoscenico, in una situazione teatrale bloccata, non certo generosa verso le nuove leve.

Il dibattito che, a conclusione delle selezioni, si è svolto sul futuro delle scuole di teatro (futuro sul quale i progetti di legge Carraro e Strehler-Bordon non dicono molto), ha indicato d'altro canto che fra empirismo e passatismo molto resta da fare per la formazione degli attori di domani. Non sono chiare, in particolare, le competenze. Conviene puntare su qualche istituzione centralizzata, come la «Silvio D'Amico» e la Scuola europea di Strehler, oppure affidare il compito di preparare i quadri artistici del teatro agli enti locali, alle Regioni in specie? Nella formazione dell'attore deve prevalere la pratica, o avere rilievo la preparazione culturale? Le scuole di teatro debbono «sporcarsi le mani», alimentare i contatti degli allievi con le realtà teatrali, oppure è bene che l'addestramento degli attori avvenga in «ambiente neutro»?

Il dibattito di Montegrotto ha gettato le basi di una discussione duplice, sulle strutture e sui contenuti delle scuole, che sarà convenientemente approfondita nella seconda edizione del Premio.

Perché la Festa del Teatro di Montegrotto Terme, oltre ad affermare la propria vocazione europea, vuole anche investire sul giovane teatro. □

CRONACA DI TRE GIORNI LIETI

RICCARDO MONACO

È stata quella che doveva essere, una festa del teatro in libertà, senza i corsetti del protocollo e il peso della distanza fra celebri e sconosciuti. È stata la proiezione di un progetto autentico, non di un premio paludato ma sostanzialmente vuoto; è stata una feconda provocazione che farà parlare di sé nei salotti buoni ma anche negli angoli dei camerini. Evitate le panie di un trionfalismo troppo facilmente retorico, va detto che chiunque abbia vissuto i tre giorni di inizio giugno del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1989, ha vissuto esattamente in queste dimensioni e respirato quest'aria: l'idea c'è, funziona, è piaciuta a registi, attori, autori, è piaciuta soprattutto ai giovani attori che cercano la loro strada e che si sono visti offrire una possibilità di riuscita libera da qualunque interesse di bottega e rispondente all'unico criterio della selezione per merito.

Venerdì 2 giugno, per tutto il pomeriggio si sono avvicendati sul palco del Palazzo del Turismo di Montegrotto Terme gli allievi delle scuole di teatro regionali venete.

La sessione di apertura era infatti riservata a loro. Raccogliendo l'appello di Venetoteatro, essi hanno risposto numerosi e affilati, pronti a fare a strisce il loro entusiasmo, le loro capacità, perfino le porte di velo di quella fabbrica dei sogni che è il mestiere che ciascuno spera di fare per tutta la vita, possibilmente padrone di una chiave d'oro.

IL TEATRO ORAZERO

La giuria, presieduta da Nuccio Messina e composta da Antonio Attisani, Marco Bernardi, Alvise Battain, Giovanni Calendoli, Filippo Crispo, Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Ugo Ronfani e Lorenzo Salvetti, dopo avere scrutato nell'animo e nei gesti degli aspiranti attori veneti, ha deciso per Anna Zaneva, 24 anni, bulgara di Sofia che ha presentato un monologo dalla Donna Rosita nubile di Federico Garcia Lorca. Miglior attore, invece, Riccardo Maranzana, 26 anni, di Udine, che ha interpretato una farsa pantomima da Luna Park di Jean Cocteau. Identico il curriculum dei due giovani attori: entrambi hanno frequentato la Scuola Regionale di Teatro.

Il fervore delle votazioni, dei contraccolpi e delle delusioni che fanno il naturale contraltare a chi gioisce, si sono acquietati in serata, quando il teatro ha chiesto il silenzio per officiare il suo rito nel buio tagliato dalle luci di scena. Teatro Orazero di Padova con Filippo Crispo, regista e interprete nel ruolo di Ciampa, mette in scena Il berretto a sonagli di Luigi Pirandello, così insistentemente presente a questa prima edizione del «Premio Montegrotto-Europa per il Teatro». La sala è gremita, non mancano anche ospiti stranieri di questo centro fangoterapico conosciuto forse più in Europa che in Italia, una perla ai piedi dei Colli Euganei a due passi da Padova.

La commedia si dipana, i ritmi arguti e sornioni della trama pirandelliana prendono via via corpo fino al tragico. Al finale il pubblico del Palazzo del Turismo chiama fuori gli attori, applaude, si sgola; sono soprattutto le prime file a dare fuoco alle polveri, là dove siedono gli allievi delle scuole di teatro e quelli di alcune scuole superiori intervenuti alla serata.

Sabato 3 si torna al lavoro fin dalle prime ore del mattino: tocca alla giuria della sessione riservata alle scuole nazionali di recitazione vagliare le prove dei candidati.

Presiede Ugo Ronfani, a latere siedono Edmonda



Aldini, Giovanni Antonucci, Antonio Attisani, Fabio Battistini, Renato De Carmine, Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Sandro Sequi, Marco Bernardi, Andrea Biscicchia, Giovanni Calendoli. La sessione di audizioni passa, ora lenta ora veloce (dipende se si guardano le facce di quelli che hanno già recitato o di quelli che aspettano di farlo); si scambia qualche parola in giro: sogni proibiti? Non pare, questi ragazzi vogliono diventare bravi attori, preparati, e consci della serietà della loro professione. Nel tardo pomeriggio ecco i risultati del premio alla vocazione: a pari merito vengono riconosciuti Gianni Cannavacciuolo, presentatosi con un brano di Manlio Santanelli (da Uscita di emergenza) e Giuseppina Morara, presentatasi con una rielaborazione di brani tratti dalla Commedia dell'Arte. Cannavacciuolo viene dal Laboratorio di Proietti, la Morara dalla Scuola di Teatro di Bologna.

Ad entrambi, oltre ad un prezioso monile offerto da Gioielli Banci di Montegrotto, è assicurato un ingaggio con Venetoteatro e lo Stabile di Bolzano. Ecco qui il piccolo segreto del Premio Montegrotto-Europa per il Teatro: concretezze, non targhe e diplomi da lasciare alla polvere su uno scaffale; una possibilità di lavorare, di fare esperienza, di «entrare nel giro».

LE DUE «VERNICI»

Ma intanto il programma urge, nel tardo pomeriggio si inaugurano due mostre di rilievo, una dedicata a Ernesto Treccani (presentata da Augusto Alessandri) in contemporanea con la grande antologica di Palazzo Reale a Milano, e una di gigantesche fotografie dedicate a Marta Abba (presentata da Gastone Geron), unico e primo contributo alla memoria della grande attrice pirandelliana ad un an-

no dalla morte, a cura di Fabio Battistini. Marta Abba: una grande donna, una grande attrice, uno straordinario strumento che ha levato le note migliori sotto la totalizzante direzione di un genio, il maggiore del Novecento teatrale europeo.

LA LETTERA DI EDMONDA

Avanza il momento-clou della serata: Andrea Jonasson sta per ricevere il Premio Montegrotto-Europa per il Teatro 1989. La sala si riempie, un lungo brusio corre fra la gente come proprio in attesa di una prima, l'occhio scorre sul giallo dei fiori a decorazione del palco, sugli abiti da sera, sul via vai frenetico di addetti ai lavori, operatori tivvù, autorità in odore di debutto anche loro. La serata comincia con un tono formale, ma rapido e piacevole. A tenere le fila è Ugo Ronfani, presidente della giuria: il sindaco Edgardo Ronzoni, il presidente dell'Azienda di promozione turistica Gino Parisatto, il presidente dell'Associazione albergatori Gianni Gottardo, il presidente dello Shopping Center Marzia Banci (sono i quattro enti di Montegrotto che hanno permesso a Hystrio di organizzare la manifestazione), si avvicendano sul palco per dire poche frasi di caloroso saluto e di auspicio: il premio c'è e deve continuare.

Un senso di vivo compiacimento emerge anche dalle rapide battute di Jacopo Panozzo, assessore regionale al Turismo, invitato sul palco a concludere gli interventi ufficiali.

Finalmente tocca a lei, Andrea Jonasson, una cascata di capelli rossi su un elegante abito nero. Sale sul palco e fa subito simpatia, riceve il premio dalle mani di Gino Parisatto, presidente dell'Azienda di promozione turistica, accompagnato da uno stupendo mazzo di fiori, con la stessa semplicità con cui una bambina riceve una carezza. Un attimo prima ha abbracciato Edmonda Aldini, che ha letto la motivazione della giuria e una lettera da lei inviata alla Jonasson dopo la prima di *Come tu mi vuoi* di Pirandello, regia di Strehler. Alle anime venete viene in mente Giacinto Gallina («Vissere mie! Le mè raise!» «Viscere mie! Le mie radici!») e un refolo di buoni sentimenti viene ad arricchire di un tono innocente la serata mondana.

Andrea Jonasson pensa subito ai ragazzi che non sono stati scelti e racconta loro con voce dolce come agli inizi di carriera, ben due scuole di teatro le avessero consigliato di cambiare mestiere: quindi, coraggio! Mentre Sergio Brizzolesi le consegna il trofeo appositamente fuso in bronzo, Vannetta Cavallotti le porge il ritratto ispirato alla sua interpretazione pirandelliana. Poi, ancora un momento di grande spettacolo. Franco Graziosi, anche se penalizzato dal ritardo, porta in scena *Sol'amore*, un recital di poesie d'amore il cui copione è stato scritto da Gilberto Finzi e Ugo Ronfani; musiche di sottofondo e diapositive di Treccani su uno schermo gigante. Graziosi affascina, inchioda il pubblico sulle poltrone, turba con la sua voce che, sola, percorre il silenzio del teatro «La pioggia nel pineto», citando a caso, è un fiume di parole che ricrea una difficile sinestesia, è il vero D'Annunzio.

Domenica 4 giugno, in mattinata, l'occasione polemica attesa da tutti, il dibattito pubblico sulle scuole di teatro in Italia e sull'accesso alla professione di attore: le strutture esistenti vanno potenziate, ma l'approccio all'arte teatrale va esteso anche alla scuola dell'obbligo. È stimolante, maestri e allievi dialettizzano fra loro e rendono viva e credibile un'operazione culturale sottratta alle convenzioni, ai circoli esclusivi e obbligatori. Qualcuno respira a pieni polmoni, è aria di libertà, bene oggi meno disponibile di quanto si creda.

Il pomeriggio si porta via tutto, lasciando al Palazzo del Turismo l'ironia dolceamarra della commedia toscana: un recital di Ugo Chiti, Benvenuti in casa Gori, portato in scena dallo straordinario Alessandro Benvenuti. Solo, al centro di due fari, dotato di quello che è stato definito «fregolismo vocale», Benvenuti per un'ora e mezza ha fatto ridere e ha fatto meditare. Anche a Benvenuti è piaciuta Montegrotto, come a tutti gli altri ospiti, ricambiati della medesima simpatia. Entrerà Montegrotto nel circuito degli appuntamenti annuali da non perdere nel mondo del teatro? Entrerà, entrerà. □





Cara Andrea, la tua Edmonda...

«Straordinaria Andrea,

ieri sera, grazie a Te, a Strehler, ai Tuoi magnifici (tutti!) colleghi, ho vissuto una nuova, profonda emozione teatrale. Con voi la "grande bugia" può ancora rivelarsi sublime, e il cuore ha ripreso a palpitare. È così che "non muore la speranza" di un grande Teatro Europeo che ci accomuna nelle esperienze, che ci resta dentro come un viatico con cui sopportare, almeno per qualche tempo, l'angustia delle "nostre" miserie quotidiane.

Come attrice avevo spesso sognato di poter un giorno interpretare la Lucia del *Come tu mi vuoi*. Oggi so perché non è accaduto. Perché essa ti appartiene al punto da non capire più bene se tu sei lei o lei te! È certo che nessuno in Europa avrebbe potuto restituirci con più profonda inquietante, sbalorditiva aderenza, verità, bellezza, questo "personaggio" che davvero Pirandello sembra avere scritto per te!

Nessuno potrà mai più prescindere da questa tua assolutamente personale interpretazione in cui si riverberano forse anche tutti gli interrogativi di quel tuo vivere quotidiano sul crinale di estranei fonemi.

Mai più dimenticherò quella tua caparbia volontà di armonia, quel tuo riemergere da smarrimenti senza fondo per recuperare non si sa quali brandelli di innocenza, quella tua disperazione sommersa solo di tanto in tanto lacerata da un grido che non aveva più niente di umano... e che forse era invece umanissimo...

Una grande lezione di equilibrio, d'intelligenza, di reinvenzione di sé! Da tanto tempo non ero così felice a teatro. Grazie».

Edmonda Aldini

Un'attrice di vocazione europea

La Giuria ha assegnato con scelta unanime il Premio Montegrotto Europa per il Teatro 1989 ad Andrea Jonasson. Ecco la motivazione.

«Attribuito quest'anno per la prima volta, il Premio esprime la volontà dei promotori — Associazione albergatori, Azienda di promozione turistica, Comune di Montegrotto — di dare rilievo alla Cultura e allo Spettacolo in un comprensorio termale e turistico ben presente nelle vicende storiche di ogni tempo, dall'epoca romana a quelle delle Repubbliche patavina e veneziana.

Dello spirito dell'iniziativa, che si riassume in una annuale Festa del Teatro di ampiezza e qualità sempre crescenti, in un contesto europeo, la Giuria vivamente si compiace con gli ideatori.

Andrea Jonasson — la personalità premiata con un trofeo appositamente fuso da Sergio Brizzolesi ed un ritratto specialmente eseguito da Vannetta Cavallotti — è fra le attrici di fama internazionale una delle più impegnate a realizzare nel lavoro di palcoscenico e nelle scelte di vita l'ideale di un Teatro d'Europa che, nel senso della storia del terzo Millennio, vuole travalicare i confini delle lingue e delle nazionalità.

Rigorosa e coerente, tutta la sua carriera di applaudita interprete dei classici e dei contemporanei va nella direzione di un teatro d'Arte destinato a fare cultura e a migliorare la società.

Con la scelta di venire a recitare in Italia, nella nostra lingua, Andrea Jonasson ha portato sulla nostra scena il fior fiore della tradizione teatrale tedesca. Figlia di attori, scritturata giovanissima allo Schauspielhaus di Amburgo dall'illustre Gustav Gründgens, dal quale ha imparato a sorreggere le naturali doti con lo studio e la disciplina, la Jonasson ha rapidamente meritato le ribalte dei maggiori teatri di lingua tedesca. Passata allo Schauspielhaus di Zurigo, vi ha interpretato *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht ed è stata via via Vi-

la nella *Dodicesima notte* di Shakespeare, la Figlia nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, *Lena* nella commedia di Büchner, *Minna von Barnhelm* di Lessing, poi ripresa in versione italiana al Piccolo Teatro di Milano.

L'incontro, a Salisburgo, con Giorgio Strehler, suo secondo maestro e poi compagno nella vita, è stato all'origine della carriera italiana dell'attrice, percorsa attraverso prove sempre più impegnative, con risultati di crescente successo, in parallelo con mantenute presenze presso il Burgtheater di Vienna.

Dall'esordio con Strehler nel *Gioco dei potenti*, le tappe di questa carriera in Italia sono state *L'anima buona di Sezuan* di Brecht, la *Minna* di Lessing, *Suzanna Adler* della Duras, *Come tu mi vuoi* di Pirandello e, del ruolo di Beatrice, *Arlecchino, servitore di due padroni*. Tappe, tutte, caratterizzate da una costante ed oggi definitiva presa di possesso della lingua e dei moduli recitativi della scena italiana, e coronate da puntuali successi rinnovatisi anche in occasione dell'appena conclusa *tournee* in Europa e negli Stati Uniti.

L'attribuzione del Premio Montegrotto Europa rende merito, oltre che alle qualità artistiche eccezionali di Andrea Jonasson, alla sua decisione generosa, e coraggiosa, di diventare attrice italiana, con tutto l'impegno del sentimento e della ragione, nello spirito di un nuovo Teatro di vocazione europea».

La Giuria: Ugo Ronfani (presidente), Edmonda Aldini, Giovanni Antonucci, Antonio Attisani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Giovanni Calendoli, Ettore Capriolo, Giancarlo Cobelli, Gianfranco De Bosio, Gastone Geron, Roberto Guicciardini, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Lorenzo Salvetti, Sandro Sequi, Luigi Squarzina, Renzo Tian; segretario Riccardo Monaco.

IL DIBATTITO SULLA FORMAZIONE DELL' ATTORE

LA SCUOLA, IL PALCOSCENICO E LE SPERANZE DEI GIOVANI

Il Premio alla Vocazione è stato un'occasione per riflettere sulle strutture e sui modi di preparazione delle nuove leve. Musati: «Il teatro ha bisogno della Silvio D'Amico» - D'Amato: «La scuola di Strehler si appoggia a un teatro e pensa all'Europa» - Sangermano: «Passato e futuro dei Filodrammatici» - Edmonda Aldini: «Non lasciatevi traviare dalle mode televisive» - Squarzina: «Fare animazione in tutte le scuole» - Annabella Cerliani del Laboratorio Proietti: «Recitare in più lingue».

FABIO BATTISTINI

Silenziosa e costellata di alberghi fra viali alberati, Montegrotto Terme — sede imperiale di grande importanza amministrativa e religiosa in epoca romana, sempre presente nelle vicende delle Repubbliche patavina e veneziana — ha vissuto la sua tre giorni di teatro fra attori, critici, operatori teatrali e giovani attori giunti da ogni parte d'Italia per il Premio alla Vocazione. Al dibattito sulla formazione professionale, svoltosi nella mattinata di domenica, dopo la commemorazione di Marta Abba, hanno partecipato Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma, Annabella Cerliani del Laboratorio di esercitazioni sceniche di Roma diretto da Gigi Proietti, Diana Dei della Scuola Mario Riva di Roma, Franco Sangermano docente dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, Enrico D'Amato della Scuola di teatro diretta da Giorgio Strehler, Nuccio Messina, direttore di Venetoteatro, Maurizio Giammusso, saggista ed autore del volume sull'accademia fondata da D'Amico e il regista Luigi Squarzina. Erano presenti fra gli altri anche Giovanni Antonucci della Scuola La Scaletta di Roma, Enza Giovinè direttrice della Scuola Teatro nuovo di Torino, Paolo Coccheri del Laboratorio internazionale dell'attore di Firenze e Carla Poli, direttrice della Scuola All'Avogaria di Venezia. Il coordinatore Ugo Ronfani, dopo un'introduzione che si riallacciava alle selezioni di venerdì e sabato ha aperto il dibattito. «Devono le scuole di teatro favorire l'inserimento dei giovani sulla scena o preservare i candidati dalle tentazioni e dai limiti del teatro così come si fa in Italia?»

Musati ha denunciato il gioco deprimente che viene fatto nei confronti della Scuola fondata da D'Amico e voluta dallo Stato negli anni Trenta. Affermata l'esistenza di una scuola statale che c'è e che non si può certo sopprimere, si è detto d'accordo sulla linea della legge Strehler-Bordon: il modello è quello di al-



cune scuole istituzionalizzate, riconosciute dallo Stato con modalità e istruzioni specifiche; nulla da obiettare per la libera iniziativa, che non deve però chiedere soldi allo Stato. Ha chiesto anche che sia elaborato un albo professionale dei diplomati.

Enrico d'Amato, come rappresentante della Scuola di teatro diretta da Giorgio Strehler, ha chiarito le caratteristiche di questo nuovo organismo, che è stato riconosciuto come progetto pilota dalla Cee; la durata è di tre anni, quattromila le ore di formazione, la caratteristica prima è l'appoggio ad un teatro. È dotata di borse di studio e si articola in tre sezioni (recitazione, corpo e voce). Ha preso poi la parola Maurizio Giammusso, che ha tracciato sommariamente la storia dell'Accademia romana, nata nel 1935, quando c'erano in Italia l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, la Scuola di Rasi a Firenze e l'Accademia dei Filodrammatici a Milano. Nella sua storia ha avuto forti persona-

lità di attori e maestri: D'Amico, Tofano, la Capodaglio, Trionfo e Jacobbi (che aveva perseguito idealmente l'autopia di una scuola di teatro senza orari, divise e regolamenti, dove c'erano solo tre insegnanti Mister Parola, Cultura e Gesto). Alcuni anni fa si prospettava anche di chiuderla poiché si pensava che non fosse il caso di proseguire la formazione degli attori.

È seguito l'intervento di Sangermano che ha tracciato una panoramica degli attori professionisti presenti sul mercato milanese; dei 6-700, il 45 per cento proviene dalla Civica scuola Paolo Grassi, il 15 dall'Accademia dei Filodrammatici, il 5 da altre scuole (Genova, Roma, Torino) e il restante 35 per cento è formato da attori che non hanno svolto studi regolari. L'Accademia milanese è l'unica grande superstite delle scuole ottocentesche; vi hanno insegnato Morelli e Giacosa, Bon e la Boetti-Valvassura, Ettore Berti e la Sperani. Dalle sue fila sono usciti Paola Borboni e

Marta Abba, Strehler e Parenti. La scuola vive ora in simbiosi con una compagnia di ex allievi che nel 1969, quando è stato ristrutturato l'edificio, hanno chiesto di poter gestire la sala negli intervalli dei saggi. Sua caratteristica è quella di avviare presso la compagnia il massimo numero dei diplomati, mentre sul piano della didattica è più o meno nelle stesse condizioni dell'Accademia di Santa Cecilia prima che D'Amico la rinnovasse.

«Un'indicazione della necessità di evitare l'effimero e un problema di riordino e di una progettualità meglio finalizzata», ha osservato Ronfani, dando la parola a Luigi Squarzina. «Nella scuola italiana non si insegna a parlare, non si insegna a cantare», ha esordito Luigi Squarzina, che ha ricordato come nel 1969-70, con il gruppo fondatore del Dams aveva progettato una nuova scuola «che aprisse alla vita, alla cultura teatrale e ad una corretta attività professionale. Noi credevamo anche nell'animazione; pensavamo che le specializzazioni che davamo ad alcuni studenti potessero essere riconosciute. Si tratta di due sconfitte storiche contro le quali bisognerebbe reagire. Io credo che sia un delitto che la scuola elementare non riservi uno spazio alla dizione; penso che le scuole di teatro, per esempio, dovrebbe tenere corsi liberi di dizione per tutti».

«La nostra scuola è piccola, giovane, formata da professionisti che si sono uniti in cooperativa», da esordito Annabella Cerliani, docente del Laboratorio romano diretto da Proietti. «L'attore oggi deve rendersi conto delle realtà alle quali va incontro, deve poter recitare in due lingue, cominciare ad aprire il discorso proiettato nel futuro; anche la capacità di crearsi un'immagine fa parte dell'attore moderno, i ragazzi devono sapere che l'immagine è la prima cosa; è tragico, forse, ma è così». Diana Dei, compagna dello scomparso Mario Riva al quale è intitolata la scuola romana aperta 15 anni fa e diventata regionale, con l'imposizione a garantire una scrittura alla fine del corso (che dura 9 mesi, 1.000 ore di lavoro), ha ricordato che il successo «è una lunga pazienza» e che la miglior scuola resta comunque il palcoscenico, come una volta quando l'attore pregava le compagnie di ospitarlo per uno o due anni di noviziato.

Una lancia a favore del teatro, quello di parola, magari con lo scontro inevitabile col verso secco o lirico dell'Alfieri o del Tasso, è stata spezzata da Edmonda Aldini: «Non vi lasciate traviare dalle mode televisive — ha detto —. Sarebbe la fine». Nuccio Messina direttore di Venetoteatro, si è detto lieto di avere di fronte attori preparati da scuole qualificate. «Dobbiamo chiedere che la mediazione delle scuole sia di alto livello, ed è assolutamente necessario che siano istituiti corsi di informazione teatrale e organizzativa; gli attori, poi, devono conoscere le regole, i contratti, i regolamenti di palcoscenico, i registi e i critici che sono chiamati a giudicarli». La giornata si è chiusa con la promessa di un arrivederci all'anno prossimo, con una maggiore possibilità di interazione e un tempo maggiore di approccio alle audizioni, poiché il momento della selezione e della scelta è sempre così difficile e problematico, come notava D'Amato riallacciandosi alle parole di Andrea Jonasson, la protagonista di *Come tu mi vuoi* di Pirandello, per la regia di Strehler, cui è andato il Premio Montegrotto Europa per il Teatro 1989. □

I VERBALI DELLE GIURIE PER IL PREMIO ALLA VOCAZIONE

Hanno vinto con Lorca, Cocteau la Commedia dell'Arte e Santanelli

Il 3 giugno si è svolta la selezione per il Premio alla Vocazione cui hanno partecipato le seguenti scuole: Accademia dei Filodrammatici di Milano, Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma, Istituto d'arte drammatica «I Pochi» di Alessandria, Laboratorio di esercitazioni sceniche di Roma, Scuola del Teatro nuovo di Torino, Laboratorio internazionale dell'attore di Firenze, Scuola Mario Riva di Roma, Scuola di teatro di Bologna, Scuola di teatro Quelli di Grock di Milano, Scuola di teatro La Scaletta di Roma, Scuola del teatro All'Avogaria di Venezia e Scuola del teatro dell'Albero di Montespertoli.

La giuria presieduta da Ugo Ronfani e composta da Edmonda Aldini, Giovanni Antonucci, Antonio Attisani, Fabio Battistini, Marco Bernardi, Andrea Bisicchia, Giovanni Calendoli, Renato De Carmine, Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa e Sandro Sequi, dopo aver esaminato i trenta candidati selezionati, ha segnalato Francesco Acquaroli, Giuseppe Antignani, Paola Bechis, Raffaella Bonfiglioli, Anna Cianca, Ester Crea, Marilena Frasca, Giuseppe Giusto, Mirella Maciariello, Luisa Oneto e ha assegnato i due premi consistenti in un ingaggio a Venetoteatro e al Teatro Stabile di Bolzano a Gianni Cannavacciuolo e Giuseppina Morara con le seguenti motivazioni: «Presentatosi con un testo contemporaneo — *Uscita di emergenza* di Manlio Santanelli — Gianni Cannavacciuolo ha fornito una prova professionale di padronanza dei mezzi tecnici espressivi, raggiungendo significativi livelli di comicità pervasa da una vena patetica e amara».

«In una propria elaborazione da canovacci e documenti della Commedia dell'Arte, indicata sotto il titolo *Giuseppina De Mora, detta la Pipeina*, Giuseppina Morara ha saputo comunicare particolari sensazioni di magnetismo drammatico, accompagnato da inventiva scenica di particolare interesse e dinamismo, su linee comiche e drammatiche». □

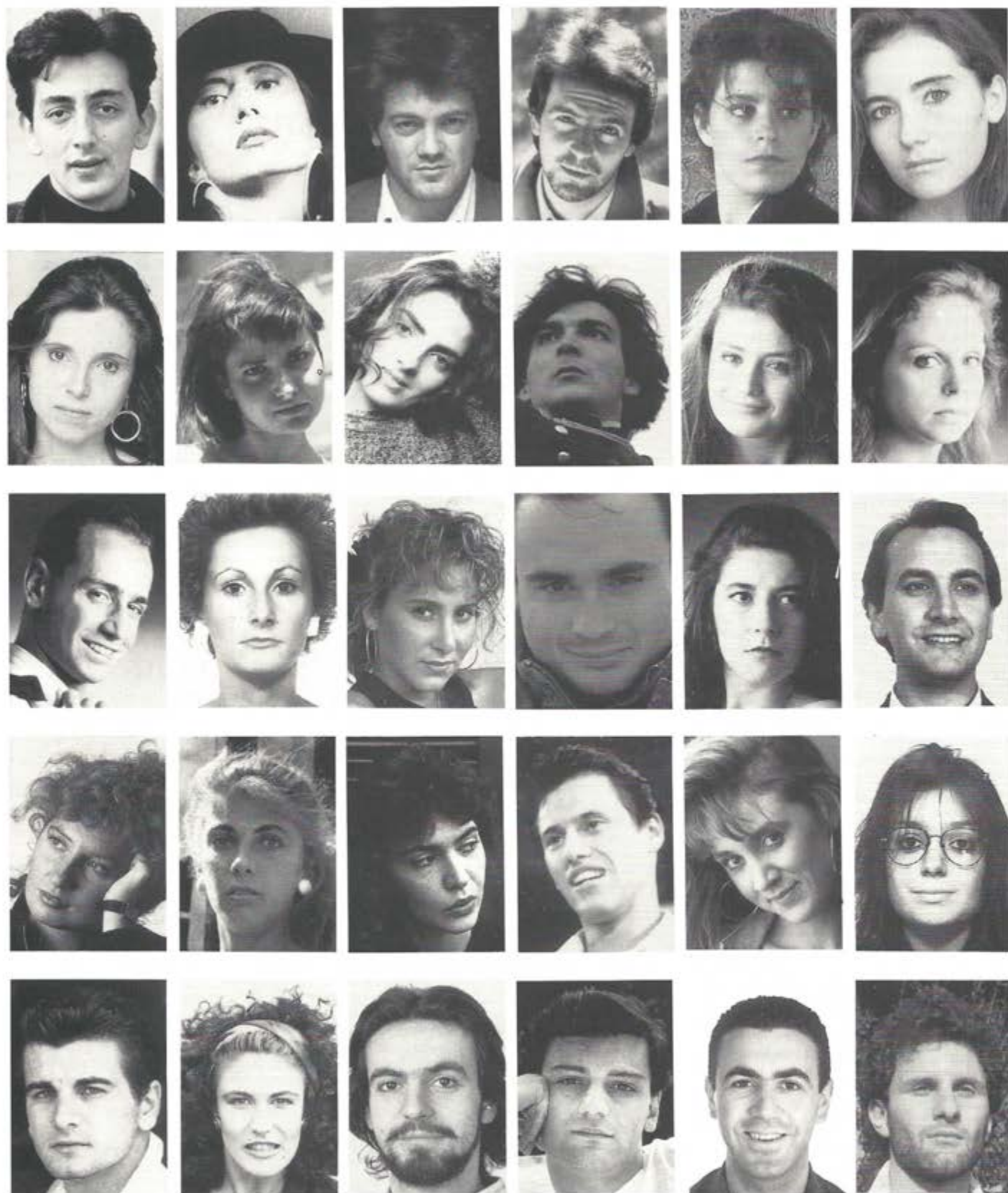
La selezione di Venetoteatro con Cocteau, Lorca e Pinter

Le audizioni costituiscono ancora un buon metodo — anche se non eccellente né perfetto — per conoscere nuovi talenti tra i giovani attori e tra gli aspiranti attori. Si fanno audizioni generiche in rapporto ad un possibile repertorio o in vista dei progetti per una nuova stagione teatrale e si fanno audizioni cosiddette «su parte» per individuare l'attore o l'attrice più adatti a ricoprire un ruolo in uno spettacolo già deciso, ad interpretare un determinato personaggio nella distribuzione delle parti per l'allestimento di un testo già scelto. Al secondo tipo di audizioni partecipano — e vengono invitati a partecipare — anche attori di carriera, non noti alla direzione artistica della compagnia o al regista dello spettacolo, e attori conosciuti, dei quali si voglia, tuttavia, confrontare sul momento le qualità interpretative con il carattere del personaggio da coprire. In questo caso l'audizione non va intesa come prova di maturità interpretativa, ma come ulteriore elemento utile per determinare l'affidamento definitivo della parte e come colloquio e scambio di opinioni utili e necessari per l'economia dello spettacolo. Per le audizioni «non su parte» le imprese sono tenute a norma del Contratto Nazionale per gli attori, a dare comunicazione alle Organizzazioni Sindacali per consentirne l'eventuale presenza.

Alcuni teatri stabili effettuano periodicamente audizioni di giovani aspiranti attori e di giovani attori, per aggiornare i propri schedari o per premiare eventuali vocazioni con piccoli ruoli o parti di «figurante», in modo da consentire, così, ai candidati di sperimentare la vita di palcoscenico e le gioie e le miserie del lavoro teatrale. Quest'anno il teatro stabile regionale del Veneto, ha pensato bene di collegare questo tipo di audizioni ai programmi del Primo Premio Montegrotto-Europa per il Teatro. La giornata del 2 giugno è stata in tal modo dedicata al teatro veneto e ai giovani veneti.

La giuria presieduta da Nuccio Messina, direttore di Venetoteatro e composta da Antonio Attisani, Gastone Geron, Ugo Ronfani, Paolo Lucchesini, Marco Bernardi, Lorenzo Salvetti, Alvise Battaini, Giovanni Calendoli e Filippo Crispo ha segnalato Emanuele Pasqualini, Ida Goglia, Paola Tonello, Marta Altinier, Edoardo Scatà, Francesca Agnello, Nicoletta Corradi e ha deliberato di assegnare il primo ed il secondo posto nella graduatoria di merito rispettivamente a Riccardo Maranzana e Anna Caneva con la seguente motivazione: «In una farsa pantomima da *Luna Park* di Jean Cocteau, Riccardo Maranzana ha dimostrato creative capacità di invenzione sul doppio registro comico e patetico, con interessanti esiti surreali di vigile misura. Invitato dalla Giuria a procedere ad una seconda dimostrazione, di diversa natura, ha confermato eclettismo e completezza di preparazione in un brano da *Il guardiano* di Pinter». «Presentatosi con un monologo di varie tonalità espressive dalla *Donna Rosita nubile* di F.G. Lorca, Anna Caneva ha saputo comunicare con intensità sincera un alternarsi di stati emozionali ed ha dato prova di duttilità nell'espressione drammatica». □

ALLA RIBALTA DI MONTEGROTTO TERME



Riteniamo di fare cosa gradita ai candidati e utile agli addetti ai lavori pubblicando le fotografie degli allievi attori ammessi dalla giuria alla selezione per il Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: Gianni Cannavacciuolo (vincitore, Lab. Esercitazioni sceniche, Roma), Caterina Morara (vincitrice, Sc. di Teatro di Bologna), Francesco Acquaroli (Sc. La Scaletta, Roma), Giuseppe Antignani (Scuola Mario Riva, Roma), Paola Bechis (Acc. dei Filodrammatici, Milano), Raffaella Bonfiglioli (Scuola Mario Riva), Anna Cianca (Lab. Esercitazioni sceniche), Ester Crea (Acc. Nazionale, Roma), Marilena Frasca (Lab. Esercitazioni sceniche), Giuseppe Giusto (Teatro Dell'Albero, Montespartoli), Mirella Maciariello (Acc. dei Filodrammatici), Luisa Oneto (Acc. dei Filodrammatici), Claudio Migliavacca (Acc. dei Filodrammatici), Gabriella Icardi (Sc. I Pochi, Alessandria), Sabrina Duranti (Sc. La Scaletta), Gaddo Bagnoli (Sc. di Teatro, Bologna), Rosanna Bruzzo (Acc. dei Filodrammatici), Claudio Orlandini (QuellidiGrock, Milano), Tiziana Foresti (Lab. Internazionale dell'Attore, Firenze), Paola Bonomi (Acc. dei Filodrammatici), Mariella Del Prete (Lab. Esercitazioni sceniche), Massimiliano Boretto (Lab. Internazionale dell'Attore), Francesca Censi (Acc. dei Filodrammatici), Isabel Musco (Lab. Internazionale dell'Attore), Paolo Giovannucci (Acc. Nazionale, Roma), Giuseppina Soprani (Acc. dei Filodrammatici), Valter Lupo (Lab. Esercitazioni sceniche), Gianluca Enria (Acc. Nazionale), Giampaolo Fioretti (Sc. All'Avogaria, Venezia) e Mimmo Strati (Sc. Mario Riva). □

Ho trovato felice l'accostamento tra il Premio Europa, attribuito ad un'attrice pienamente affermata come Andrea Jonasson, e il concorso per le giovani promesse del palcoscenico. Ritengo sia un bene per il futuro del teatro.
CARLO MARIA PENSA

È una manifestazione che ci conduce verso un'Europa teatrale. Indovinati mi sembrano la collocazione a Montegrotto Terme e il filo conduttore. In un'Italia teatrale lontana dall'Europa, questa festa adempie ad una funzione di interscambio culturale europeo.
GIOVANNI CALENDOLI

La prima edizione di questa festa del teatro ha già tracciato il solco su cui procedere: la celebrazione della realtà di oggi, con il premio attribuito ad Andrea Jonasson, la memoria del passato, con la prima mostra dedicata a Marta Abba, e uno sguardo sul futuro, con la selezione degli aspiranti attori. È stata un'occasione per ripensare all'irrealità in cui vivono molte scuole di teatro.
GASTONE GERON

Chi ben comincia è già a metà dell'opera. Credo che l'iniziativa possa crescere, anche tenendo conto di una predisposizione locale che mi sembra inequivocabile.
LUIGI SQUARZINA

Mi sembra ci siano già indicazioni per questa festa, che riporta l'attenzione sulle scuole di teatro, prima tappa obbligata per l'affinamento del talento di ogni aspirante attore. Questi giovani hanno il privilegio di essere visti da una giuria di qualità, composta da persone che amano il teatro.
EDMONDA ALDINI

Credo che la manifestazione sia riuscita al meglio. Ci vorrebbe forse più tempo per esaminare i giovani attori, ma capisco la difficoltà di trattenerli per diversi giorni. L'iniziativa può comunque incidere positivamente sul ricambio generazionale nel teatro.
SANDRO SEQUI

Opportuna e intelligente mi sembra l'idea di segnalare professionisti all'apice della carriera, come la Jonasson, insieme a giovani attori. Se poi si vorrà sviluppare la prospettiva europea, con attori che recitano in più di una lingua, si dovranno selezionare, accanto a registi, scenografi e coreografi, studenti di teatro di altri Paesi europei. Questo per le prospettive di ampliamento future.
ANTONIO ATTISANI

Il programma dell'iniziativa è polivalente: spettacolarità, ricerca, dibattito, aprono un ventaglio di proposte attorno al teatro. Singolare e stimolante l'incontro fra una grande attrice, forse l'unica che si meriti un premio Europa, poiché lavora in teatri italiani e tedeschi, e giovani aspiranti attori. Significativo che tutto questo sia avvenuto in una località turistica: al turismo si è aggiunta una vocazione alla cultura e al teatro.
PAOLO LUCCHESINI

A pag. 78: Il Palazzo del Turismo, sede delle manifestazioni. A pag. 79, dall'alto in basso: Un momento della premiazione: Andrea Jonasson, Renato De Carmine, Giovanni Calendoli, Edmonda Aldini, Nuccio Messina, Ugo Ronfani; Il pubblico intervenuto.

A pag. 80 dall'alto in basso e da sinistra a destra: Gino Parisatto, presidente dell'Azienda di Promozione Turistica e fra gli altri, Squarzina, Pensa, Attisani, Antonucci, De Carmine, Calendoli, Aldini; Il Sindaco di Montegrotto, Edgardo Ronzoni; Gianni Gottardo, presidente dell'Associazione Albergatori; Marcia Banci, dello Shopping Center; Andrea Jonasson. Pag. 81: Andrea Jonasson, premio Europa 1989, con il trofeo appositamente creato da Sergio Brizzolesi. A pag. 82 da sinistra a destra: Fabio Battistini, Enrico D'Amato, Edmonda Aldini, Franco Sangermano, Luigi Squarzina, Ugo Ronfani, Maurizio Giammusso, Annabella Cerliani, Mario Maria Musati e Diana Dei.

In questa pagina: l'inaugurazione della mostra Marta Abba.

Per ricordare Marta Abba

La prima cosa che abbaglia, di Marta Abba, è la bocca, con un taglio strano, tragico, ma anche beffardo e inquietante. E abbaglia a tal punto che da un momento all'altro si potrebbe sentire la risata della Figliastro o della Donna uccisa di *All'uscita*.

La mostra dedicata alla grande attrice che Fabio Battistini ha allestito per conto di *Hystrio* per la prima *Festa del Teatro* di Montegrotto fissa in decine di pannelli, commentati da didascalie, la carriera folgorante di Marta Abba, dalla Nina del *Gabbiano* (Compagnia Talli, 1924) attraverso *Nostra Dea* di Bontempelli, *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *La donna del mare*, *Il labirinto* di Poliakov, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Un mese in campagna* di Turghenev, *La figlia di Jorio* per il convegno Volta (1934), la signora Perella de *L'Uomo, la bestia e la virtù* a Parigi, nel 1931, Porzia ne *Il mercante di Venezia*, a Venezia e con la regia di Max Reinhardt, *Santa Giovanna* di Shaw, fino alla Spera, perduta e fatta di roccia nell'ultima apparizione in teatro (*La nuova colonia*, allo Stabile di Napoli, 1958), ed alla gigantografia dell'ignota di *Come tu mi vuoi*, così vicina all'immagine che ce ne ha restituito Andrea Jonasson, regista Giorgio Strehler.

Una mostra che coglie anche l'attrice e Pirandello lontani dalle tavole del palcoscenico, al Lido di Venezia (1928) o a Rosario di Santa Fè, o li racchiude emblematicamente dietro le sbarre del cancello della Villa a Camajore, al tempo di *Trovarsi*.

A fianco del pannello che raccoglie i dati delle sei compagnie della Abba (attori, testi, debutti), si afferma la regia, da Talli a Niccodemi, da Bragaglia a Copeau, da Giannini a Visconti a Strehler; e ai volti di Ruggeri e della Melato si sovrappongono quelli di Benassi e della Borboni, della Pavlova e di Moissi.

La matita di Tabet assiepa dentro una barca di carta i «grandi» al via della stagione teatrale e un «si gira» per le vie di Milano di *Teresa Confalonieri*, il film di Brignone protagonista Marta Abba. A fianco si confrontano e curiosamente si sovrappongono sguardi e gesti della Abba e di Greta Garbo, di Isa Miranda e Marlene Dietrich. Ma più che il cinema (due soli film) e la vita («non c'è posto per l'amore nella vita di un'attrice») sarà il Teatro e Pirandello a «imprigionarla», come ebbe a dire Battistini, introdotto da Squarzina, nella commemorazione ufficiale seguito da Giovanni Calendoli, che ha tracciato a sua volta un quadro preciso ed esauriente della carriera dell'attrice. □



Il recital di Franco Graziosi

Un grande attore, Franco Graziosi, e un maestro della pittura, Ernesto Treccani, hanno animato — uno con la voce, l'altro con le immagini — il recital *Sol'amore* che ha concluso la serata della premiazione. Con il recital il pubblico è stato al centro della poesia che il mondo occidentale ha dedicato all'amore. Eros spazia dalla Grecia fino a noi, secondo i sentimenti e le emozioni che ha suscitato nel tempo. Molte le rinunce, tanti i poeti non inclusi nella scelta di Gilberto Finzi e Ugo Ronfani: ma nessun dimenticato, solo delle eliminazioni provocate dalla durata limitata dello spettacolo e da qualche preferenza (indiscutibile).

Franco Graziosi, al centro della scena, sfoglia le pagine, legge i testi originali, le traduzioni, e s'immerge con garbo e accattivante simpatia nelle didascalie ora diffuse ora stringate. Prosa e versi che scorrono nel silenzio e nell'attenzione assoluti: ma scatta, in più momenti, un applauso a scena aperta, la cattura del pubblico è completa quando la lettura scatenata, irrefrenabile, il brivido del consenso che non ha evidentemente altro modo per dichiararsi.

Dante, Petrarca, Ariosto e Leopardi si mescolano tranquilli, col loro volto migliore, con la loro aguzza poeticità, a Prévert, Eluard, a Elizabeth Barrett Browning, a Majakovskij, ad Anna Achmatova, a Garcia Lorca, a Paul Celan; e la voce di Graziosi, duttile, ora tenera ora maliosa ora sorniona ora insinuante, perfino irridente, scova gli spettatori sulle loro lontane poltrone, e li trafigge di emozione, di sensazioni, di desiderio, soprattutto d'amore. Il recital dura parecchio, un'ora e mezza, ma nessuno si alza, nessuno osa muoversi, affascinato, colpito, stupefatto dal fuoco di eros, dilatato e incarnato nei versi di sempre.

Sarà uno spettacolo completo, domani, ma intanto, a Montegrotto Terme, sabato 3 giugno, italiani e tedeschi, residenti e ospiti, rimangono intenti e sicuri che, in fondo, una sola passione al mondo resiste: l'amore. E che, foscolianamente, solo la poesia vince il silenzio dei secoli e inventa l'immortalità: anche la poesia fatta teatro e spettacolo. □

YEPETO

di ROBERTO COSSA

Traduzione, adattamento, diritti di rappresentazione di Néstor Garay



I disegni che illustrano la commedia sono stati eseguiti per Hystrio da Giovan Battista De Andreis

le mani come a significare prima e dopo l'amore. Deve essere un gesto appena accennato, non volgare, ma che fa innervosire ancora di più il ragazzo, che beve molto ansioso. Il Professore prende una pastiglia)

Calma.

ANTONIO - (Cerca di rilassarsi) Non volevo essere scortese, mi scusi.

PROFESSORE - Alla mia età, «vecchio porco» è quasi un complimento. Meglio di «vecchio rincoglione». (Lo dice apposta)

A proposito, tu come ti chiami?

ANTONIO - Antonio.

PROFESSORE - Come Machado.

ANTONIO - Come chi? (Antonio percepisce l'atteggiamento del Professore che sorride e diventa aggressivo)

No, come Alzamendi.

PROFESSORE - Il centrattacco del River. Era più bravo quando giocava nel Boca. Ha perso scatto, velocità, non ha più gli assist di prima. (Antonio è colpito, non si aspettava che il Professore capisse di calcio. Questi se ne accorge e allora continua più pedante) Ti sembra strano che uno come me capisca di calcio? Quando posso vado sempre alle partite. C'è un tempo per Shakespeare, uno per Bach e uno per Pelè. Lo sai chi era Pelè?...

ANTONIO - Vuole prendermi in giro?

PROFESSORE - Tempo fa in una lezione dissi che una delle più belle emozioni dell'uomo contemporaneo fu vedere il gol che Maradona fece agli inglesi. In quel momento le centomila persone non gridavano «gol», cantavano in coro l'inno alla gioia di Beethoven. (Canta l'Inno alla Gioia della nona sinfonia dicendo la parola gol)

Un orgasmo intellettuale!... (Compiaciuto prende una pastiglia e la beve con il tè. Antonio lo fissa un istante)

ANTONIO - La lascerà in pace?

PROFESSORE - Che vuoi dire?

ANTONIO - Che la lasci perdere, che non la chiami più, che non la porti a passeggiare nel parco!...

PROFESSORE - E smettita con questa menata della passeggiata nel parco... Forse che Socrate non dava lezioni ai suoi allievi camminando per i parchi di Atene?...

ANTONIO - È quello che lei le ha detto. «Facciamo una passeggiata nel parco, intanto parliamo, come Socrate...»

PROFESSORE - (Imbarazzato ma senza perdere la sua carica ironica) Beh, sì.

ANTONIO - E lei ha detto anche che Socrate fu condannato a morte per aver perversito la gioventù.

PROFESSORE - È un fatto storico. (Perde le staffe) Ma che situazione è questa!!!... Uno sbarbatello mi telefona a casa invitandomi a prendere un caffè, per parlare. Prima mi insulta, dopo minaccia di darmi un cazzotto, mi accusa di sedurre la sua fidanzatina... Una ragazza poi, che sa quello che vuole...

ANTONIO - Non sa quello che vuole, lei l'ha confusa!

PROFESSORE - Ma è una mia studentessa, una allieva. Come puoi pensare che... (Profondamente convinto) Quella ragazzina ha talento. Ma dovrà faticare tanto...

ANTONIO - Quando cominciarono i corsi mi ha detto che lei la guardava sempre.

PROFESSORE - Te l'ho detto, ha qualcosa in più degli altri.

E sono stufo di insegnare a giovani mediocri. Mi domando perché studiano letteratura.

ANTONIO - E dell'incontro sul treno, che cosa mi dice?

PROFESSORE - Quale incontro sul treno?

ANTONIO - Quel viaggio che avete fatto insieme fino a Banfield.

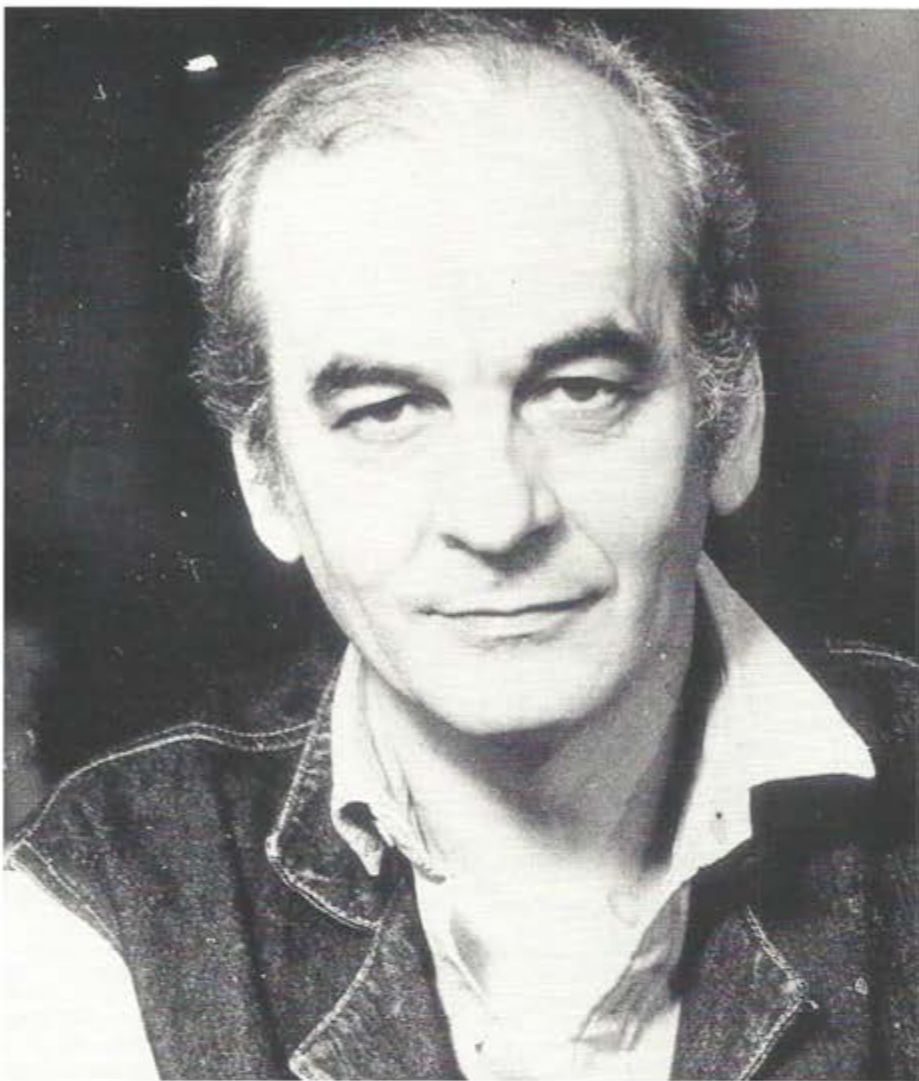
PROFESSORE - Ah, ho capito. Ci siamo incontrati nella stazione di Avellaneda per caso.

ANTONIO - Mica tanto. Lei stava su un marciapiede aspettando un treno per andare al centro. Cecilia in quello di fronte, per andare a Banfield. Lei la vede e attraversa i binari.

PROFESSORE - Non attraversai i binari, presi il sottopassaggio.

ANTONIO - Comunque, invece di andare al centro va a Banfield con Cecilia.

PROFESSORE - Ho voluto fare una passeggiata.



ANTONIO - Quando Cecilia me lo disse le risposi, «Ti vuole fare!...» (Il Professore sta per rispondere ma si ferma. Antonio litiga con Cecilia come se questa fosse il seduto, di fronte a lui) «A me non me la racconti, sai. Questo qua attraversa il binario...».

PROFESSORE - Non attraversai i binari.

ANTONIO - «Cambia marciapiede. Alla sua età, poi...».

PROFESSORE - (Perde il controllo) Che c'entra l'età!...

Ci sono vecchi di ottanta e ragazzini di quindici che... (non sa cosa dire) attraversano i binari dieci venti volte al giorno...»

ANTONIO - «Un professore, uno scrittore, è gente che ha sempre da fare. Invece questo qui no, attraversa i binari e se ne va con te a Banfield per parlare di letteratura!...»

A chi gliela vai a raccontare!!!...».

PROFESSORE - Guarda che abbiamo parlato di letteratura.

ANTONIO - «Quello ti vuole fare, fare!... E tu lo sai!... È vero o no che l'altro giorno ti portò a fare una passeggiatina nel parco?!...».

PROFESSORE - E dai con questa passeggiatina nel parco!

ANTONIO - «Ti vuoi-le fa-re. E siccome tu lo sai dovresti dargliela...».

PROFESSORE - Mica male come idea!... (Prende la sua tazza di tè e la porta sul tavolino da notte. Ingerisce una pastiglia con l'ultima goccia di tè rimasta)

Te l'ho detto, non vado mai a letto con le mie studentesse, è una questione di principio. (Antonio ride)

Hai ragione, roba d'altri tempi. (Prende il quaderno, si sdraia sul letto e scrive. Puntando verso Antonio l'indice in un giocoso gesto premonitore) Io ti ho avvertito, fa' di tutto perché non si laurei!...

ANTONIO - Io l'amo, Professore.

PROFESSORE - Non essere convenzionale. (Antonio si alza deciso e va a piantarsi davanti al letto del Professore che continua a scrivere) Siediti. (Antonio prende una sedia dal bar, l'avvicina al letto e si siede)

ANTONIO - Disturbo?

PROFESSORE - (Conta le gocce di una medicina) No, anzi.

ANTONIO - Mi dispiace.

PROFESSORE - Te l'ho detto, nessun disturbo.

ANTONIO - Stava scrivendo?

PROFESSORE - Sì, ma mi annoia scrivere. (Antonio fa un gesto di incredulità) Sul serio, non sai che sollievo quando qualcuno mi interrompe. Cerco sempre una scusa per non scrivere più... Ti ringrazio di essere venuto.

(Beve la medicina)

ANTONIO - Non volevo interromperla.

PROFESSORE - (Urla) E io ti ringrazio!... (Recupera la calma)

Mi annoia scrivere perché sono uno scrittore noioso e siccome sono uno scrittore noioso il primo ad annoiarsi sono io, figurati i lettori...

Mi diverte l'idea che la gente si è fatta degli scrittori. Tutto colpa del cinema americano!...

Dostoevskij scrive... scrive... patisce il freddo... passano le cartelle... passano le cartelle... Ploff!...

Salta fuori «Delitto e Castigo».

Pensa se qualcuno bussava alla porta quando Raskolnikov stava uccidendo la vecchia... Forse non l'avrebbe uccisa. E allora «Delitto e Castigo» si sarebbe chiamato «La Spensierata Vita del Signor Raskolnikov»... Avremmo perso uno dei monumenti della letteratura, no?... (Antonio non risponde)

Il commediografo italo argentino Roberto Cossa in una recente fotografia.

de) Cecilia avrebbe riso. A proposito, non sono andato a letto con lei, non ho potuto neanche parlare con lei, perché non viene alle mie lezioni da più di una settimana.

ANTONIO - È per questo che volevo vederla. Permette? (Si versa del whisky da una bottiglia che sta su un tavolino bar) Cecilia è stata male. Voleva interrompere le lezioni. (Il Professore lo guarda) Le sue lezioni.

PROFESSORE - (Minaccioso) Sei tu che le impedisci di frequentare le mie lezioni!

ANTONIO - Questo non è vero.

PROFESSORE - Non ti rendi conto che, come futura scrittrice, le mie lezioni sono importanti per lei?!

ANTONIO - (Alza anche lui la voce) Vuole sapere una cosa?!

Abbiamo parlato di questo argomento per due giorni di seguito!... Non abbiamo fatto altro!...

PROFESSORE - Sì, sì...

ANTONIO - Dalle due di mercoledì pomeriggio alle undici di venerdì mattina... (Pausa) È stata lei a dirmi che non voleva frequentare più le sue lezioni. E sono stato io a dirle che faceva male!... Perché forse in qualche modo ci avrebbe danneggiato.

Lo capisce o no, allora, che voglio solo il suo bene.

PROFESSORE - Non credo nella bontà. E men che meno nella tua. (Antonio beve) Tornerà a frequentare le mie lezioni?

ANTONIO - Sì. (Il Professore si versa del whisky e alza il bicchiere verso il ragazzo)

PROFESSORE - All'amore!!! (Bevono) Quarantotto ore!...

(Masochisticamente indaga) Scommetto che in queste quarantotto ore vi siete fatti tutti i bar di Buenos Aires.

ANTONIO - No, un amico mi prestò il suo appartamento. È uno che viaggia. È stato molto bello. È la prima volta che arrivo fino in fondo con qualcuno.

PROFESSORE - Sei sicuro?... Guarda che è molto difficile arrivare fino in fondo con qualcuno, per non dire impossibile. A meno che tu non voglia conoscere l'inferno.

Hai letto Sartre? (Antonio non risponde) Quando avevo la tua età era il mio autore preferito. Come mai non lo conosci? Era un nostro contemporaneo, eh!... (Antonio ride) Ridi, ridi, prima o poi qualcuno di voi mi domanderà se conoscevo José Hernández. (Antonio ride ancora incoraggiando l'istrionismo del Professore)

L'anno scorso una mia studentessa, una nana orrenda, mi domandò se avevo conosciuto Roberto Arlt... «Carissima, Roberto Arlt è morto nel Quarantadue!...»

ANTONIO - L'anno di nascita di mio padre, lei però sembra più vecchio.

PROFESSORE - Io sono più vecchio di tutti...

ANTONIO - Volevo solo dire che avrebbe potuto conoscerlo.

PROFESSORE - Certo che l'ho conosciuto!

Un giorno, all'uscita della scuola, avevo un palloncino in mano. Dietro l'angolo della strada mi aspettava Roberto Arlt con una sigaretta accesa. Lo fece scoppiare, e scappò gridando come un pazzo: «Ho trovato l'idea per il Giocattolo Rabbioso!!!...» (Antonio ride. Il Professore compiaciuto prende appunti) Potrebbe servirmi per un racconto. (Si toglie gli occhiali e guarda il giovane con simpatia) Mi piaci; strano, perché i giovani mi rompono i coglioni.

ANTONIO - E le giovani?

PROFESSORE - Anche. Solo che con le carine sono più tollerabile. L'altro giorno è venuta a farmi visita una mia ex allieva. Vecchia! Ventisette anni... Nel momento più bello mi dice: «Voglio percorrere l'intera geografia del tuo corpo...». Di fronte a una tale cazzata non sapevo più che cosa fare, mi bloccò. Non riuscivo ad andare avanti. Cercai una scusa per mandarla via. E guarda che era una fica, eh! Come dite voi...

Chissà quante altre cazzate mi avrebbe detto, se avessimo continuato, «Penetrami!...» «Fammi tua!...» «Corriamo mano nella mano per le verdi colline dello Yorkshire!...».

La verità è che voleva farmi leggere un piccolo racconto che aveva scritto.

E Geppetto ci spiega il ruolo dell'artista

Roberto Cossa, «Tito», detto anche «Tano», è nato a Buenos Aires il 30 novembre 1934, e ha origini italiane, di Campobasso. Dopo avere iniziato e non concluso studi di medicina, alla morte del padre decide di dedicarsi al giornalismo e lavora al *Clarín*, poi presso altri giornali. Negli anni '60 la svolta che porta Cossa tra gli emergenti del Teatro Indipendente: la sua vocazione teatrale, di taglio e tono prevalentemente realistici, si precisa con la prima importante opera, *Nuestro fin de semana* (Il nostro fine settimana, 1964).

Legato alla condizione della classe media da cui esce, segnato dalla contraddizione fra esistenza ed etica particolarmente viva in America Latina, l'obbiettivo primario di Cossa sembra quello di creare una sorta di «specchio» della coscienza comune mediante l'abile gioco delle domande piuttosto che delle risposte. Porre questi, evidenziare problemi, illuminare certi limiti diventa la necessità morale di un nuovo teatro, le cui tappe pongono il drammaturgo fra i maggiori esponenti del Teatro Abierto, il movimento teatrale che ha accompagnato la fine della dittatura in Argentina. Alcuni suoi titoli: *La nona* (La nonna, 1977, lavoro di successo noto in Italia), *No hay que llorar* (Non c'è da piangere, 1979), *El tío loco* (Lo zio sciocco, 1982), *Los compadritos* (I piccoli compari, 1985), e soprattutto *Yepeto* (Geppetto, 1987), che *Hystrio* pubblica in queste pagine.

Yepeto — regia di Omar Grasso, interpreti Ulises Dumont, Dario Grandinetti e Gabriela Flores, scenografia di Marcela Polischer, musica di Jorge Valcarcel — è stato rappresentato per la prima volta al Teatro Lorange di Buenos Aires il 2 ottobre 1987. Ha partecipato ai festival di Bogotà, Montevideo, Cadice. Ha ricevuto numerosi premi: migliore spettacolo dell'anno 1987, premio Municipalità di Buenos Aires, premio Prensario, ecc., oltre ai premi a Cossa «miglior autore del 1987», a Omar Grasso «miglior regista del 1987» e a Ulises Dumont «miglior attore del 1987». Come si sa, è stato rappresentato in Italia, a Milano, al Teatro Actor's Playhouse, nell'ambito della rassegna *Wiwa Argentina*, ricevendo il premio Api per la migliore novità argentina 1988.

In *Yepeto* il dialogo fra il cinquantenne scrittore e il giovane atleta che si contendono l'amore della diciassettenne evoca il conflitto e la tensione fra le generazioni, ma si risolve piuttosto nell'immaginario teatrale: perché, come sostiene il regista Grasso, «il teatro di Cossa è un continuo generatore di immagini». È un testo come un «romanzo di formazione»: il vecchio interlocutore tenta di «far crescere» il giovane, come dire di trasformare un Pinocchio in un essere di carne e ossa — appunto come Geppetto nella favola di Collodi. Ma, «con genio e pudore» — dice il regista cinematografico Osvaldo Soriano — *Yepeto* è anche una confessione di Cossa sul ruolo dell'artista nella società attuale. *Gilberto Finzi*

ANTONIO - (Ironico) Ah, perché lei non lo sapeva?...

PROFESSORE - Non mi interrompere! «Come l'apparir del sole...».

Come si può scrivere «come l'apparir del sole»?!

È come vendere würstel nella Cappella Sistina!...

(Antonio ride)

Anche lei rideva, come te. Ci abbracciammo e... (allude alla frase di Antonio) siamo arrivati fino in fondo.

Lo humour è una buona tattica, rilassa, è permissivo, no? (Antonio non risponde) Voglio dire, non puoi dire a una ragazza così di colpo, «facciamo l'amore».

ANTONIO - Perché?

PROFESSORE - Come perché? Perché non è maniera. Devi dirle almeno una parola intelligente.

ANTONIO - Io a Cecilia non ho detto una parola intelligente.

PROFESSORE - E come hai fatto? Te la sei portata a letto come una slandra.

ANTONIO - No, le ho detto, «sei bella».

PROFESSORE - Non è molto originale. E lei che ti ha risposto?

ANTONIO - «Anche tu sei bello».

PROFESSORE - E siete andati a letto?!

ANTONIO - No, eravamo in autobus, mi sono seduto accanto a lei, ci siamo guardati e gliel'ho detto.

«Sei bella», e lei mi ha risposto: «anche tu sei bello».

(Il Professore lo guarda stupito)

PROFESSORE - E avete fatto l'amore in autobus?!

ANTONIO - No. Prima abbiamo preso un caffè, chiacchierato un po', e dopo siamo andati nell'appartamento di un amico.

PROFESSORE - Quello che viaggia sempre?

ANTONIO - No. Questo è un musicista.

PROFESSORE - Suonava mentre voi... (Antonio ride)

ANTONIO - No, ha soldi, cioè la famiglia. Abita in una casa molto grande. Ha uno studio appartato tutto per sé. Abbiamo preso un drink, sentito un disco, a un certo punto mi sono avvicinato a lei e... (Il Professore lo interrompe, si sente a disagio, non vuole sapere i particolari del primo incontro dei ragazzi)

PROFESSORE - Quello che volevo dire che le parole sono importanti, seducono. (Beve un sorso di whisky)

Cavolo, non dovrei bere!...

Tempo fa uscivo con una bellissima donna un po' complicata...

ANTONIO - Un'altra.

PROFESSORE - Non interrompermi! Andavamo alle mostre. A proposito. Cecilia deve avvicinarsi alla pittura, all'immagine pura. L'arte esiste solo nella pittura e nella poesia. Immagine pura, parola pura... Il resto è strategia, superficiale ingegno. (Dà per finito il discorso e beve).

ANTONIO - E come è andata con quella bellezza complicata?

PROFESSORE - Quale bellezza complicata?...



Ah sì. Andavamo alle mostre e tutti i giovedì a Zárate, a sentire un complesso di musica medioevale...

(Per un attimo è come svanito, guarda al ragazzo interrogativamente)
Che stavo dicendo?

ANTONIO - Che le parole sono importanti, con le donne.

PROFESSORE - Ah, la bellezza complicata. Di fronte a lei mi sentivo impacciato, imbarazzato, in soggezione, insomma. Avrei voluto dopo tanti incontri prenderle la mano, ma lei non lo permetteva...

Finché una notte d'estate, verso le tre del mattino, stavamo camminando per vecchie strade di Buenos Aires, non sapevamo più di che cosa parlare, quando a un certo punto salta fuori il tema dell'ecologia... *(A poco a poco è diventato più istrionico. Antonio sorride)*

Con una intellettuale, alle tre del mattino, o sei a letto o parli di ecologia!...

(Risate di Antonio)
Dopo aver compatito per più di un'ora e mezza i poveri cetacei (parlavamo dello sterminio delle balene in Patagonia), mi domanda, «Come si uccidono le balene?...»; e io «con l'indifferenza...».

(Antonio ride)
Le presi la mano e siamo venuti qui a fare l'amore...

Al mattino, quando ci siamo salutati, mi disse «È stata una risposta brillante...».

(Beve. Sorride malinconico)
Una vecchia di circa trent'anni!... Mai visti seni più belli!... Come se fossero di una adolescente.

Cecilia è piuttosto piatta, eh?...

ANTONIO - Cecilia?
PROFESSORE - Sì, voglio dire... Guarda che io non sto a guardare!... Forse quelle di Cecilia non si notano, siccome le lezioni sono d'inverno e lei usa quei maglioni larghi...

ANTONIO - Cecilia è tetta. Vuole rimpicciolirle, non parla d'altro. Prima di tutto a me piacciono grandi...

PROFESSORE - *(Sommessamente)* Anche a me.
ANTONIO - E poi, perché deve fare il lifting se le ha dure?!

La verità è che si vergogna e le nasconde. *(Tutti e due restano un momento in silenzio)*

PROFESSORE - Quella ragazza ha talento. Ha scritto quella poesia degli adolescenti sulla spiaggia...

(Lo ha detto come se Antonio la conoscesse)

ANTONIO - *(Risentito)* A me non fa leggere niente di quello che scrive. Un giorno mi mostrò una poesia, ma io non l'ho capita, e glielo dissi. Lei mi rispose, indispettita, «Al Professore è piaciuta moltissimo!...».

(Guarda il Professore leggermente indagatore)
Parlava del membro di un tale.

PROFESSORE - Sì, una delle prime.

ANTONIO - Io non sono riuscito a capirla.

PROFESSORE - Sono ricerche. Vuole trovare il suo linguaggio, la sua identità.

ANTONIO - Io però glielo domandai se quel tale ero io... Mi rispose che non lo sapeva.

PROFESSORE - Scusami eh?... Ma sono domande da fare?... Come puoi domandare a uno scrittore che ti spieghi l'origine delle sue immagini?...

La gente non accetta la pazzia del creatore, tutto deve essere reale, vero, e poi lo si deve spiegare!...

Uno dei miei primi racconti cominciava: «Avevo uno zio che suonava il trombone...».

(Ride compiaciuto ma è frenato dall'intervento di Antonio)

ANTONIO - Cecilia mi ha detto che anche lei le ha fatto la stessa domanda...

(Il Professore si vergogna e non sa che cosa rispondergli. Antonio infierisce)

Sì, cioè se il cazzo in quella poesia era il suo.

PROFESSORE - Ma ti pare che io possa fare una domanda del genere?!... Io che vado pontificando a destra e a manca, «uno scrittore è, ricordate bene, la parola in libertà!...». Lo ripeto in tutte le lezioni, «Liberate le parole, non domandatevi da dove vengono!...».

ANTONIO - È stata lei a dirmelo.
PROFESSORE - Voleva scherzare, è molto giovane e...

(Improvvisamente un po' incalzato) Ma lei ti racconta tutto?!...

ANTONIO - Tutto. Noi ci diciamo sempre la verità.

PROFESSORE - Quale verità!... La verità non esiste! L'unica cosa vera è la poesia!... Proust diceva che quello che più ci attrae negli altri è la loro parte sconosciuta. Hai letto Alla Ricerca del Tempo Perduto? *(Senza aspettare la risposta di Antonio, cerca affannosamente un libro)*

Dovrebbe essere da questa parte, l'ho riletto poco tempo fa. *(Lo trova)* L'hai letto? *(Antonio nega)* Si pronuncia Bodlér.

ANTONIO - Lo conosco, lo conosco... Cecilia mi ha prestato I Fiori del Male. Conosco anche Rimbaud. *(Sottolinea la pronuncia che ha detto correttamente, e indispettito continua)* A me però piacciono i gialli. Gliel'ho detto a Cecilia anche se sapevo che si sarebbe arrabbiata.

PROFESSORE - Perché gliel'hai detto, non bisogna dire sempre la verità, soprattutto alle donne. *(Prende un altro libro e lo sfoglia)*

ANTONIO - Cecilia non sa che noi ci siamo visti.

PROFESSORE - Mi pare giusto.

ANTONIO - Ma dovrei dirglielo.

PROFESSORE - Perché? *(Ha trovato quello che cercava)* Senti. *(Legge)* Si è detto che il silenzio è una cosa terribile. *(Guarda il ragazzo)* Terribile!

... *(Torna al libro)* Quando è a disposizione di quelli che si amano... Il silenzio!...

ANTONIO - Forse è meglio che glielo dica lei.

PROFESSORE - Perché dovrei dirglielo io?

ANTONIO - *(Improvvisamente dà libero sfogo al suo stato d'animo)* Perché è innamorata di lei!!!

(Il Professore lo guarda stupito) Non finga di non saperlo!!!... Da quando ha conosciuto lei, da quando cominciò a frequentare le sue lezioni!!!...

Quel giorno sono andato all'università ad aspettarla...

«Com'è il nuovo professore?...» Le domandai.

«Un uomo. Quando è entrato in aula ci siamo dette, Dio, il solito geronte noioso!... Dieci minuti dopo mi resi conto che era un uomo...».

Ed era tutta raggianti...

PROFESSORE - Mi succede spesso di passare inavvertito, fino a che non mi lasciano parlare.

(Antonio è molto angosciato, il Professore se ne rende conto) Va bene, parlo io con Cecilia.

ANTONIO - No, la prego, no!... Lei ritornerà a frequentare le sue lezioni perché sono importanti. Ma per l'amor di Dio la lasci in pace!

PROFESSORE - Io voglio solo aiutarla.

ANTONIO - La prego!... *(Pausa)* Mi dà la sua parola che non lo farà? Me lo promette?

PROFESSORE - Va bene, te lo prometto.

(Si sdraia sul letto e scrive. Antonio va nel suo spazio, tira fuori dalla borsa un asciugamano e si asciuga la testa come se fosse uscito in quel momento dalla doccia)

ANTONIO - Spero che non starà scrivendo su di me?

(Il Professore lo guarda. Chiarisce) Non sarò un personaggio del suo romanzo.

PROFESSORE - No, la storia si svolge durante le invasioni inglesi, qui non ci sei. A meno che non faccia diventare il giovane tenentino un grande «incannatore».

Si dice così, vero?

(Riflette) Non sarebbe mica male?...

ANTONIO - Deve essere bello scrivere. Lei dovrebbe conoscere la mia famiglia.

PROFESSORE - Oh, Signore, anche tu!... *(Gli sorride)* Perché secondo te, se io conoscessi la tua famiglia tirerei fuori un grande romanzo? In realtà, tu vuoi distruggere la tua famiglia e vuoi che io sia il suo carnefice.

ANTONIO - Ieri abbiamo dormito insieme nell'appartamento di un amico. Abbiamo scopato come non mai!... Poi, ha pianto, mi ha abbracciato e si è addormentata... Stamattina quando si è svegliata stava bene...

(Il Professore non sa cosa dire. È turbato)

PROFESSORE - Beviamo qualcosa.

(Antonio si siede. Il Professore prende la bottiglia del whisky e la porta sul tavolino del bar dove è seduto il ragazzo. Beve un lungo sorso)

Senti, ho deciso, la inviterò a prendere un caffè, voglio parlarle.

ANTONIO - *(Rabbuiato)* Perché?

PROFESSORE - Perché voglio parlarle, o devo avere il tuo permesso?

ANTONIO - Le farà del male... Ci ha pensato bene?... Le farà del male...

PROFESSORE - Ma perché dovrei farle del male?!... Non mi hai detto che stava bene?... Che avete fatto l'amore, scopato fino alle cinque del mattino!?!...

ANTONIO - Lei mi ha dato la sua parola, me lo aveva promesso.

PROFESSORE - Santo cielo!!!... *(Pausa, si calma)* Quella ragazzina non è la solita saputella petulante e pretenziosa come tante che affollano l'università...

(Convinto) Quella ragazza ha talento. Potrebbe diventare un grande poeta... Un grande poeta, e non un artigiano della parola...

(Beve un altro lungo sorso di whisky. L'alcool comincerà a farsi sentire)

Tempo fa scrissi, avevo uno zio che suonava il trombone. Dov'è la poesia?... In un trombone?... Ma un cugino mi telefonò... Che poi non era un mio cugino... Era figlio di un cugino di mia madre... Neanche. Era sposato con la figlia di una cugina di mia madre... *(Imita il cugino)*

«Ti ringrazio per esserti ricordato dello zio Toni...». Quale zio Toni?...

«Come quale zio Toni?!... Quello che sposò la zia Olghetta...».

Quale zia Olghetta?!...

«Lo zio Toni quando si sposarono, suonò il trombone...».

(Indignato) Quello stronzo al telefono mi stava ricordando che io veramente avevo uno zio che suonava il trombone!!!... Realtà, realtà, fottutissima realtà!!!...

(Addolorato) Ero così sicuro di aver inventato una immagine poetica...

(Si alza. Gli gira la testa)

ANTONIO - Non si sente bene?

PROFESSORE - Non devo bere. *(Antonio lo fa sdraiare sul letto)* Dammi un bicchiere d'acqua.

(Prende una medicina)

La pressione...

(Fa l'occhiolino) Un'altra «amica complicata» che ho conosciuto un anno fa e che non riesco a piantare... Invece con Madame presbiopia va meglio... Mi sono regalato questi piccoli affarini *(indica gli occhialini)* ed è sparita... Poi mi dicono che sono simpatici... e che mi stanno bene... Qui sulla punta del naso... Sai, mi danno l'aria di un vero scrittore!...

(Non ironizza più. Preoccupato) Madame pressione non scherza però...

ANTONIO - Vado a chiamare un medico.

PROFESSORE - Un medico? Nooo! Non sono malato, è solo un po' di pressione. Queste compresse sono meravigliose. Potrei sfidarti nei cento metri piani.

ANTONIO - Sè.

PROFESSORE - Come sè! Quando avevo la tua età giocavo al rugby ed ero velocissimo.

ANTONIO - L'avevano già inventato il rugby?

PROFESSORE - Non prendermi per il culo, è una mia prerogativa, data la mia età. E poi, piaci a Cecilia, che cosa vuoi di più...

ANTONIO - Che vuole dire?

PROFESSORE - Niente, sei tu a vincere.

ANTONIO - Certo che sono io a vincere.

PROFESSORE - Perché io ti lascio vincere.

ANTONIO - Ah sì?... Non mi dica...

PROFESSORE - *(Salta giù dal letto e comincia a fare flessioni)* Un due tre quat... Dài? vediamo chi ne fa di più...

ANTONIO - Guardi che potrebbe farle male.

PROFESSORE - Vaffanculo.

(Fa ancora qualche flessione, stanco smette)

Dài!... Vediamo quante ne fai tu.

ANTONIO - Lasciamo perdere, Professore.

PROFESSORE - No, no. Voglio vederla questa grande differenza!

ANTONIO - Guardi che io posso farne molte di più.

PROFESSORE - E chi lo nega! Dài, forza!... Vediamo com'è questa gioventù.

SCHEMA DEL TRADUTTORE

Nestor Garay, un attore venuto dalla Terra del Fuoco



Nestor Garay — che ha tradotto *Yepeto* — è un argentino nato a Ushuaia, capitale della Terra del Fuoco, che ha fatto una carriera di attore per il cinema e il teatro. Di Roberto Cossa ha tradotto *La nonna*, un successo anche in Italia, replicato per tre stagioni, nell'allestimento della compagnia *Attori & Tecnici*.

In Italia da quando aveva 26 anni, Garay ha curato adesso la traduzione di *Yepeto*, che in versione originale è stato rappresentato alla rassegna *Wiwargentina* di Milano. Nella prossima stagione il teatro *Testoni* di Bologna metterà in scena, sempre nella sua versione, *Giardino d'autunno* di *Diana Raznovich*, di cui sarà uno degli interpreti. A 13 anni, dalla nativa Ushuaia Garay si sposta a *Bahia Blanca* per studiare dai salesiani; a 18 si iscrive a chimica nell'Istituto tecnologico del Sud, che frequenta cinque anni senza laurearsi, perché intanto si appassiona al teatro. Si trasferisce a Buenos Aires, dove studia per un anno all'Accademia nazionale d'arte drammatica. Poi decide di venire in Italia e di entrare alla *Silvio D'Amico*, per un anno. Inizia a lavorare con *Strehler*, *Ronconi*, *Enriquez*, *Missiroli*, *Trionfo*, *Squarzina*, *De Bosio*, *Sbragia*, *Zucchi*, *Macedonio*, *Patroni-Griffi*, *Zeffirelli*, *Albertazzi* e *Corsini*, in ruoli di antagonista e anche di protagonista. Nel cinema ha lavorato con *Germi*, *Comencini*, *Staiiff*, *Eriprando Visconti*, *Battiato*, *De Martino*, *Sollima*, *Manfredi* e *Monicelli*. Ha appena finito di recitare nel film *Il male oscuro*, dal romanzo di *Giuseppe Berto*. □

ANTONIO - Non ha senso.

PROFESSORE - *(S'incassa)* E perché dovrebbe avere senso?!... Questo è un sintomo di vecchiaia!... Faccio solo quello che ha senso, che è ragionevole!... Alla tua età!... Alla tua età si è irragionevoli e insensati! Forza...

ANTONIO - Non lo so, comunque è un po' da scemi, mettersi a fare delle flessioni, così...

PROFESSORE - Te ne rendi conto che sono più giovane di te? Cinquantenne, presbite e iperteso!... *(Malizioso)* Non sarà che Cecilia ti ha sgamato?... Voglio dire che non ce la fai?...

Adesso ho capito perché ha pianto!...

(Antonio comincia subito a fare le sue flessioni con la sicurezza di un atleta. Quando ha oltrepassato il numero che aveva fatto il Professore, smette. Lo

guarda sfottente)

ANTONIO - Le bastano o continuo? *(Prende un bicchiere d'acqua)* Nei cento sono a due decimi dal limite professionale. *(Risata del Professore)*

PROFESSORE - Ma io non parlo del fisico. Parlo di questo. *(Indica la testa)* La gioventù sta qui, qui!...

A due decimi del limite professionale!... Che vuol dire?!...

Correte... correte... Dove andate?

ANTONIO - Io quando corro mi sento bene... Più libero, insomma.

PROFESSORE - Anche la libertà sta qui!... *(Antonio seccato prende la borsa e va a sedersi al suo tavolino. Il Professore prima lo osserva, do-*



po lo chiama affettuosamente). Antonio. Dài, non te la prendere, noi dobbiamo parlare.

ANTONIO - E perché dovrebbe parlare con un coglione?...

PROFESSORE - Scusami, purtroppo quando comincio ad affezionarmi a una persona finisce che la insulto.

(Il Professore prende il quaderno, si sdraia sul letto e si rimette a scrivere. Non riesce a concentrarsi, strappa il foglio e lo butta. Guarda il ragazzo sorridendo. Lo prende in giro amichevolmente)

Cecilia che dice delle tue corse?... Dei tuoi due decimi dal limite professionale?...

(Antonio lo guarda incazzato)

Hai deciso di non rispondermi, eh?...

E va bene, vuol dire che sarò io a domandarglielo... Mi dispiace, sono costretto, la inviterò a prendere un caffè... (Prende il quaderno e si rimette a scrivere. Antonio si alza dal suo tavolino e si pianta accanto al letto del Professore. Lo guarda fisso sempre incazzato. Il Professore ridacchia)

Ti ringrazio, questa sì che è una buona scusa per smettere di scrivere!...

ANTONIO - (Aggressivo) Lei, ha parlato con Cecilia!...

PROFESSORE - (Prima lo guarda; dopo, convulsa e con molta calma) No. (Antonio gli crede, si rilassa) Sai, noi «geronti» apparteniamo alla ge-

nerazione degli amici del caffè, quando davamo una parola, era quella. Soprattutto se si trattava di donne...

(Piccola pausa. È evidente che Antonio vuole parlare, il Professore se ne accorge, va a prendere la bottiglia di whisky e due bicchieri)

Un baby?...

(Bevono. Antonio tira fuori dalla tasca un foglio e lo dà al Professore)

ANTONIO - Ho scritto qualcosa.

(Il Professore inforca gli occhialini e legge. Antonio è ansioso. Il Professore gli ridà il foglio. Come se dicesse, «Cosa vuoi che ti dica»)

PROFESSORE - Va bene... Gliel'hai mostrato a Cecilia?

(Antonio nega con la testa)

Perché?

ANTONIO - Ieri, dopo cena, siamo usciti insieme...

Abbiamo camminato tanto e parlato, siamo arrivati al porto, era già l'alba... Stavo per mostrarglielo, ma ho voluto che prima lo leggesse lei, io non sono uno scrittore.

PROFESSORE - Neanch'io.

(Antonio resta molo)

Uno scrittore è solo voglia di scrivere... Io non ce l'ho più.

(Pausa)

A te piace correre?... Corri.

ANTONIO - Io non so quello che mi piace. In questo momento mi piace scrivere.

PROFESSORE - E allora scrivi. Non farti scrupoli... Metà della gente di questa città vuole scrivere, l'altra metà vuole comprarsi un ristorante. Ma nessuna di queste due metà si decide a farlo... È per questo che ci sono camerieri che fanno i poeti che sono diventati proprietari di grandi ristoranti... (Il Professore ride compiaciuto e prende nota)

Potrebbe servirmi...

ANTONIO - Anche Cecilia mi ha detto, «Se ti piace correre, corri»

(Il Professore lo osserva)

PROFESSORE - A Cecilia piace guardarti nudo, no?...

(Antonio non capisce)

Ti osserva come se tu fossi una statua. È così?...

ANTONIO - Io devo andare...

PROFESSORE - È così o no?!...

ANTONIO - È tardi.

PROFESSORE - Ti ho fatto una domanda.

ANTONIO - E io voglio andarmene!!!...

(Prende la borsa, fa tre o quattro passi per andarsene. Affettuosamente il Professore lo ferma, quasi un richiamo)

PROFESSORE - Antonio.

(Il ragazzo torna indietro)

Fammi un po' di compagnia... Beviamo qualcosa... Ti va del gin?...

(Antonio è indeciso, il Professore prepara due bicchieri di gin)

Conosci San Lorenzo?

(Antonio lo guarda senza capire)

Era il mio rione, là sono nato...

C'è una piazza molto bella, tutta alberata, la biblioteca e un baretto, dove giocavano a bocce...

Quando avevo la tua età passavo le ore seduto su una panchina sotto gli alberi, a leggere... Ogni tanto facevo una scappatina al baretto per bere qualcosa, e per rilassarmi, guardavo per una decina di minuti il gioco delle bocce... Chissà se è ancora lì?...

Quel baretto...

(Si ferma un attimo, come se avesse perso il filo del discorso)

No, dico, voi altri che vi piace tanto camminare, perché non andate a vederlo?...

(Lascia cadere il discorso, prende una medicina)

ANTONIO - Non si sente bene?

(Il Professore nega con la testa. Ma non può nascondere il suo malessere)

Posso fare qualcosa per lei?

PROFESSORE - Come?

ANTONIO - Ho detto se posso fare qualcosa per lei.

(Pausa)

PROFESSORE - Spogliati.

(Antonio è perplesso. Il Professore insiste)

Spogliati... Hai detto che volevi fare qualcosa per me... Spogliati...

(Antonio teme qualcosa di losco, il Professore lo avverte)

Non sono omosessuale né mi piacciono i giovani. Mi piacciono le donne, tutte... se sono capaci di ispirare una poetica della sensualità.

ANTONIO - Come Cecilia.

PROFESSORE - Cecilia è una bambina. E le bambine vengono al mondo con la sensualità incorporata. Prima, sono inconsapevoli; dopo, sanno come servirsene.

(Antonio sorride, condivide quello che dice il Professore)

L'amore dovrebbe essere giustificato almeno con una frase ingegnosa. L'ideale?... Una immagine poetica. Come quando Cecilia scrive: «È venuto verso di me come una statua nuda...».

Non ha scritto: «È venuto verso di me come una statua di marmo...»; ha scritto: «È venuto verso di me come una statua nuda...». Si riferiva a un essere umano.

(Piccola pausa. Beve. Caustico)

Chi?

(Antonio è sulla difensiva, non risponde)

Tu...

ANTONIO - Io la poesia non l'ho letta.

PROFESSORE - Parlava di te!... Di chi se no? Non è lei che ti prega sempre di metterti in piedi nudo su un tavolo per ammirare il tuo corpo?...

ROBERTO COSSA: PER UN TEATRO D'INTERVENTO

FORSE L'AUTORE È MORTO MA SULLA SCENA RISORGE

In questa intervista l'autore di La nonna evoca le radici italiane, indica in Cecov, Miller e Sanchez i suoi maestri e confessa l'influenza del nostro cinema neorealista - Yepeto, o un diverso modo di guardare il mondo.

ANNA LUISA MARRÈ

In occasione del suo soggiorno milanese per la rassegna *Wiwar-Argentina 3*, abbiamo incontrato Roberto Cossa, l'autore della commedia *Yepeto* (Geppetto), che è stata apprezzata in Italia nelle repliche milanesi incluse nella rassegna, e che *Hystrio* pubblica in questo numero.

Di Cossa, che è forse il più importante drammaturgo argentino vivente, sapevamo qualcosa soprattutto per un fortunato allestimento italiano de *La nonna*; l'intervista che segue ci aiuta ad avere di lui un ritratto più preciso.

HYSTRIO - *Quale influenza hanno avuto su di lei le sue origini italiane, se l'hanno avuta?*

COSSA - Mio padre era argentino e il mio nonno paterno anche; per trovare la mia radice italiana bisogna risalire al nonno materno, Pasquale Polisenza, che era originario di Casacalenda in provincia di Campobasso. Viveva in casa mia, perciò costituiva per me bambino un legame molto forte con l'Italia: ricordo quello strano miscuglio di italiano e di argentino che era la sua lingua. Anche il mio bisnonno paterno era italiano, di Genova, ma io non l'ho mai conosciuto.

PER COMINCIARE, BURATTINAIO

H. - *Come è avvenuto il suo incontro con il teatro?*

C. - Il teatro fa parte di me fin da quando ero bambino: facevo l'attore nelle recite scolastiche e in occasione di feste famigliari. Inoltre due fratelli di mio padre erano attori. Non è stato facile scegliere questa strada perché in una famiglia piccolo borghese di Buenos Aires un figlio deve diventare un professionista, non un attore.

A vent'anni, dopo il servizio militare, decisi però che mi sarei occupato di teatro. Per un anno feci l'attore con un gruppo non professionista. In seguito, per guadagnare qualche soldo mi misi in società con un burattinaio: facevamo piccoli spettacoli in occasione di feste e fu proprio per i burattini che scrissi la mia prima opera: avevo 23 anni. Pur essendo il testo di un principiante, mi fu utile per cominciare a padroneggiare la struttura drammatica. Intanto avevo cambiato mestiere, facevo il giornalista. Terminai il mio primo vero testo teatrale nel 1962 — avevo 27 anni — e due anni dopo venne rappresentato da una compagnia di attori appena diplomati: fu un successo.

H. - *Quali sono gli autori che hanno avuto un'influenza su di lei?*

C. - Innanzitutto il teatro di Cecov, poi *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller e infine Florencio Sanchez, un autore nato in Uruguay, vissuto a Buenos Aires e morto a Milano intorno al 1908. Con il tempo si sono aggiunte altre influenze, ma più vaghe: autori argentini, di Buenos Aires, e il Beckett di *Aspettando Godot*.

H. - *In Italia il suo nome è conosciuto soprattutto per un allestimento che la Compagnia Attori e Tecnici fece de La nonna, protagonista Nestor Garay. Lei vide quello spettacolo?*

C. - Non ho visto lo spettacolo, ma ebbi l'occasione di assistere alle prove. L'impostazione generale mi sembrò prevalentemente farsesca, mentre io l'avevo sentita in grottesco. Nella farsa si mostra un gusto per l'umorismo da parte dell'attore, un umorismo «critico» nei confronti di ciò che si rappresenta; nel grottesco il personaggio vive

la sua situazione drammatica ed è solo il pubblico a ridere.

H. - *Lei pensa che il suo teatro, in Italia, possa trasmettere il senso della storia del popolo argentino?*

C. - Non so. Dipende da come lo si rappresenta, e se lo si guarda come teatro argentino. Comunque, soltanto alcune delle mie commedie si possono portare fuori dell'Argentina: quelle che trattano temi più universali. Spesso io lavoro con l'inconscio collettivo del mio Paese, di Buenos Aires e della sua storia politica: fuori da questo contesto è difficile capire lo spirito delle mie opere.

LA MIA REALTÀ: QUELLA DI EDUARDO

H. - *Cosa conosce del teatro italiano, e che cosa ne pensa?*

C. - Conosco poco, specialmente i classici e fino a Eduardo. D'altra parte non credo ci sia un vero teatro italiano dopo De Filippo, o almeno non ne sento parlare. Si conoscono da noi gruppi italiani, a cominciare dal Piccolo di Milano, non autori contemporanei.

H. - *Lei ha citato Eduardo: è stato forse fra i suoi modelli?*

C. - È un autore con il quale mi sono identificato specialmente in un certo periodo della mia produzione, perché avevo uno stesso modo di rapportarmi alla realtà, di muovere i personaggi. Ma la maggiore influenza italiana, in me e in altri autori argentini, proviene dal romanzo e dal cinema. Il romanzo del dopoguerra: Pavese, Pratolini e Moravia, autori che hanno lasciato il segno negli anni della nostra formazione. Nel cinema ci aveva colpito lo sguardo italiano contro la menzogna del cinema statunitense, la rivincita contro il cinema che ci aveva soggiogati da bambini.

H. - *A che cosa sta lavorando?*

C. - Sto scrivendo la sceneggiatura di una serie televisiva italo-argentina; al centro è una famiglia italiana che emigra in Argentina nel 1910. Seguendone le vicende fino al 1970 gli italiani potranno rivivere gli avvenimenti politici e sociali del nostro Paese.

H. - *E per il teatro?*

C. - L'ultimo mio lavoro è *Yepeto*.

H. - *È stato scritto che Yepeto è «una confessione sul ruolo dell'artista nella società». Qual'è questo ruolo e, in particolare, quale può essere in Argentina?*

C. - Più che il ruolo dell'artista nella società *Yepeto* affronta le problematiche dell'artista nei confronti dello scrittore e della vita. Lo scrittore scopre, a un certo punto, che gli interessa di più scrivere la realtà che viverla. Quando la vive e gli piace vuol dire che pensa già a scriverla. Per quanto riguarda il ruolo dell'artista nella società, dico che colui che fa arte ha la possibilità di far riflettere, di illuminare, di rendere più poetica la realtà; può creare bellezza con il suono, la plasticità o le parole, e così indagare sulla condizione umana. In Argentina, come in tutti i Paesi poco sviluppati, il suo ruolo deve essere militante: l'importante è dire cose che possano essere, in qualche modo, un intervento sulla realtà, com'è avvenuto durante la dittatura.

H. - *Anche La nonna fa parte di questo progetto?*

C. - Sì. *La nonna*, anche se non vi si parla di politica, ha a che vede-



re con quella realtà, con il tema della disperazione e della morte. L'insieme di disgrazie finali e l'introduzione del tema insistente della morte sono stati un modo per prendere le distanze da una realtà in cui la morte era drammaticamente presente. In quel periodo ho scritto un paio di altre opere caratterizzate dall'umor nero e dal senso dell'assurdo.

IL RUOLO MAIEUTICO DEL REGISTA

H. - Come nascono i suoi personaggi?

C. - Riflettono tutti qualcosa di me o qualcosa che ho visto, che ho conosciuto. Sono frammenti di cose reali che, rielaborate, costruiscono quello che avviene sulla scena. La storia di *Yepeto* è nata da un'esperienza personale con un gruppo di attori giovani. Fino ad allora non avevo mai fatto l'insegnante, né mi era capitato di avere contatti o rapporti profondi con dei giovani, a parte mio figlio. Ho riflettuto sul diverso modo di guardare il mondo che hanno i giovani e i vecchi. La storia d'amore tra il professore e la sua allieva, riamata

dal giovane atleta, è stato un modo per mettere a confronto due mondi facendone scaturire un'azione drammatica. In quel confronto la donna è una specie di detonatore; immagine sconosciuta, e costante punto di riferimento dai contorni sfumati. Nel testo, infatti, è solo evocato, mentre nello spettacolo di Omar Grasso si è scelto di presentarla in carne e ossa.

H. - Lei ha dichiarato che oggi l'autore di teatro deve avere un rapporto stretto con il regista e con gli interpreti. Cosa intende?

C. - Non credo nelle ricette, ognuno deve lavorare come preferisce, ma è certo che oggi il ruolo dell'autore è messo in discussione. Non esistono più drammaturghi che scrivono opere rappresentate ovunque allo stesso modo. L'universalizzazione del teatro passa oggi attraverso l'opera di grandi registi, Strehler, Kantor, Brook, Barba... Il teatro è stato separato dalla letteratura. Non esiste un testo teatrale che si possa leggere e commentare come se fosse soltanto un testo letterario. L'autore è morto, è stato detto: ma sulla scena rimane vivo. □

ANTONIO - Sì, è vero. Le piace molto osservare il mio corpo nudo, ma non mi metto in piedi su un tavolo. Non sono mica un...

PROFESSORE - Esibizionista. E come ammira il tuo corpo?

ANTONIO - Lo osserva, le piace.

PROFESSORE - Se lo osserva vuol dire che le piace. Ma come lo osserva?

ANTONIO - Lo guarda quando facciamo l'amore.

PROFESSORE - Questo lo so!... (*Infastidito*)

Voglio dire, siete a letto uno accanto all'altro, no?

Se io sono a letto sdraiato, la pancia non si vede...

Se invece mi metto in piedi, lei dice: «È venuto verso di me come una statua nuda...».

Le statue si vedono, si ammirano, si contemplano.

Non si toccano o si abbracciano. Sono un fatto estetico.

ANTONIO - Vuol dire che per Cecilia io sono solo una statua?

PROFESSORE - Ah, questo non lo so... (*Insi-*

nuante) Perché non ti mostra le sue poesie?... (*Anto-*

nio si arrabbia. Il Professore prende tempo, poi

dice)

Spogliati.

(*Antonio agitatissimo si spoglia*)

ANTONIO - Sa quello che mi chiede quando mi spoglio?... Che mi metta così... Devo mettermi così,

prima di fare l'amore.

(*È nudo con le mani incrociate dietro la schiena.*

Il Professore lo guarda, ammette a malincuore)

PROFESSORE - Sei veramente bello.

(*Cambia tono, diventa aspro, vecchio*)

Sai come finisce la poesia?...

«È si trasformò in un pugno di sale...».

(*Antonio si riveste addolorato, guarda il Professore*)

ANTONIO - La statua nuda sono io. Che vuol dire,

«e si trasformò in un pugno di sale»?

PROFESSORE - Quella ragazzina ti sta usando.

(*Antonio prorompe, in un momento di rabbia*)

ANTONIO - È colpa sua!... È lei che le riempie la

testa di stronzate!... Lei è un vecchio depravato!... Un

vizioso!...

PROFESSORE - Puoi darmi del tu se vuoi.

ANTONIO - Ma sono io a scopare Cecilia. Io!!!...

Vuole sapere che cosa le faccio quando facciamo

l'amore? Vuole saperlo????!!!...

(*Esce dalla stanza del Professore e va a sedersi nel*

bar. Il Professore scrive, dopo un po' alza la testa

e dice)

PROFESSORE - Perché il tutore dovrebbe essere

giovane?... Giulia potrebbe innamorarsi di un uo-

mo maturo...

ANTONIO - Ho bisogno di parlarle.

PROFESSORE - Sto lavorando.

(*Scrive a voce alta*)

Giulia e il tenente inglese fanno l'amore in spiag-

gia, il Tutore li vede...

ANTONIO - Mi ha sentito?... Devo parlare con

lei!...

PROFESSORE - Dopo...

Giulia subisce il fascino delle parole del Tutore...

(*Riflette a voce alta*)

Le parole!... Forse l'arte di amare non è altro che

questo...

(*Antonio molto agitato irrompe nella stanza del*

Antonio, che succede? Come mai non vieni a farmi visita?
ANTONIO - Sì, infatti, devo parlarle, Professore.
PROFESSORE - Anch'io. Non dovrei dirtelo, ma voglio che tu lo sappia, lei sceglierà il più vulnerabile.
(Antonio entra allegramente nella stanza del Professore)
ANTONIO - Salve.
PROFESSORE - *(Contento di vederlo)* Antonio.
ANTONIO - Come va?
PROFESSORE - Male.
(Prende una medicina)
Questa è per la pressione, ma mi rovina il fegato. Questa è per il fegato, ma mi rovina la pressione.
(Antonio ride. Questo fa piacere al Professore che ricomincia a prendersi in giro)
Sto bene, non posso lamentarmi. Non devo fumare, bere, fare l'amore, nuotare...
Devo camminare, mangiare verdure, frutta, leggere Peter Pan, La Bella Addormentata, Cenerentola ma soprattutto Pinocchio...
Se farò sempre così, forse arriverò ai sessanta...
(Antonio ride)
E tu come stai?...
ANTONIO - Bene.
PROFESSORE - Ti stai allenando?
ANTONIO - Qualche volta.
PROFESSORE - Come?!... Non eri arrivato a due decimi dal... Che cosa era? ...
ANTONIO - Dal limite professionale.
PROFESSORE - Due decimi non è niente.
ANTONIO - Lo dice lei.
PROFESSORE - Io sono a cento anni da Flaubert e a quattrocento da Cervantes.
(Antonio gli mostra un ritaglio di giornale che ha tirato fuori dalla tasca)
ANTONIO - L'ha letto?
PROFESSORE - Sì.
ANTONIO - Dice molto bene di lei.
PROFESSORE - Sì, ma hai visto la foto?!...
ANTONIO - *(Entusiasta, come se fosse un complimento)* Il giornale dice che lei è un abile stratega della parola.
PROFESSORE - L'ho letto.
(Pausa)
Lo sai chi era Paganini?
ANTONIO - Il musicista?
PROFESSORE - Bravo Otello. Si dice che un giorno, suonando in un concerto, gli si spezzò una corda... Ma lui continuò a suonare. Dopo un po' gli si spezzò un'altra corda e lui come se niente fosse. Ed ecco che gli si ruppe la terza corda. Finì il concerto con una corda sola. Dico io: Paganini avrebbe dovuto fare l'equilibrista... Morale: Paganini fu un abile stratega della corda del violino.
Hai capito? ...
ANTONIO - Più o meno.
PROFESSORE - Non hai capito un tubo, ma non fa niente.
(Guarda Antonio paternamente, sorridente)
ANTONIO - Tutti e tre insieme?
ANTONIO - Sì, andare a vedere un film, cenare qualcosa, fare due chiacchiere.
(Il Professore comincia a sentirsi male)
PROFESSORE - Di chi è stata l'idea?
ANTONIO - Mia. Cecilia è entusiasta.
(Pausa. Il Professore sta per rispondere ma)
PROFESSORE - Dammi un whisky.
ANTONIO - Non dovrebbe bere Professore.
PROFESSORE - *(Incazzato)* Dammi un whisky!...
(Antonio gli dà un whisky. Il Professore si calma. Riprende il tono ironico)
Se riuscissi a farla arrivare a duecentosettanta batto un record anch'io.
Com'è che avete cambiato parere?
ANTONIO - Siamo stati insieme due giorni di seguito nell'appartamento di quel mio amico.
PROFESSORE - Ma dove cazzo va quello là?! ...
ANTONIO - In provincia, è un commesso viaggiatore.
PROFESSORE - Continua.
ANTONIO - Abbiamo parlato della nostra situazione, del nostro futuro, ma soprattutto di lei.
PROFESSORE - Lei ha detto che ci incontravamo?
ANTONIO - *(Divertito)* Sì.
PROFESSORE - Come?!... Lei ha detto tutto?!...



ANTONIO - Tutto, dal giorno che le ho telefonato per insultarla.
PROFESSORE - Hai fatto una cazzata. Cecilia che ha detto?
ANTONIO - Rideva.
PROFESSORE - *(Umiliato)* Non dovevi dirglielo.
ANTONIO - Noi ci diciamo sempre la verità.
PROFESSORE - E che me ne frega della vostra verità?!... Avete pensato alla mia verità?!...
(Antonio di fronte alla violenza del Professore è stupito)
Adesso volete uscire con me! Dopo che lei mi ha inquadrate, schedate, qualificate! ...
(Lo dice con grande afflizione)
Geppetto!... «Invitiamolo a uscire con noi. Magari lo portiamo a vedere la retrospettiva del cinema svedese, così ci spiega il mondo mistico di Bergman...».
ANTONIO - Non la capisco Professore.
PROFESSORE - *(Continua a sfogarsi)* «E poi andiamo a cena, e là il Professore ci racconterà che era presente il giorno in cui Flaubert, in un vecchio caffè di Parigi, annunciò a Balzac che aveva una idea bizzarra sulle avventure di una bellissima donna.
«Che titolo metterai al romanzo?» Domandò Balzac.
«Non lo scrivere, è un titolo di merda...». «Madame Bovary».
ANTONIO - Continuo a non capirla, Professore.
PROFESSORE - Questa qua la devo raccontare a Cecilia, lei capisce, si farà due risate. Ricordamelo quando usciremo insieme...
E dopo cena ce ne andiamo a quel bar di piazza San Lorenzo, a prendere un caffè, quello che frequentava il Professore quando aveva la vostra età...
Là, il vecchio burattinaio, se beve un paio di whisky, vi farà divertire con frasi del suo repertorio, altre copiate e forse forse, se è ispirato, qualcuna originale. Fino a che, a una certa ora, si fa la pipì addosso. In questo caso, per favore, portatelo a casa. Poi, ve ne andate a fare l'amore o a scopare per quattro giorni di seguito nella casa di quel figlio di puttana che va via sempre da Buenos Aires...
(Pausa. Il Professore è stanco, addolorato, è evidente che non si sente bene fisicamente. Beve. Antonio lo guarda un attimo, poi infantilmente e ingenuamente dice)
ANTONIO - Cecilia e io le vogliamo molto bene, Professore.
(Il Professore lo guarda un attimo adirato. Poi comincia a buttargli addosso tutto quello che trova a portata di mano)
PROFESSORE - Vaffanculo! Cretino! Idiota! Scemo!...
(Si avvicina come per picchiarlo ma l'aggressione si converte in un abbraccio affettuoso da parte di tutti e due)
Anch'io vi voglio bene.
(Il Professore beve qualcosa per nascondere la sua emozione. Antonio approfittando della situazione favorevole tira fuori dalla tasca un foglio scrit-

to e glielo dà)
ANTONIO - Professore.
PROFESSORE - Che cos'è?
ANTONIO - Ho scritto una poesia... L'ho dedicata a Cecilia.
PROFESSORE - Ma perché poverina, che ti ha fatto?!...
(Legge)
Non è male, Otello, non è male... Certo che «abbandonato come un bambino nel deserto»... Non è che sia molto felice. Abbandonato come... Cancellalo. Nel 1924 Neruda scrisse: «Abbandonati come molli nell'alba...». Non sarà una genialità ma bisogna superarla.
ANTONIO - Io non pretendo di scrivere una poesia.
PROFESSORE - Ma Cecilia lo esigerà.
(Continua a leggere)
Merda... merda...
(Lo guarda con commiserazione)
Ma come puoi scrivere certe parole?!...
«Dal profondo del tuo sguardo oscuro...». Se è profondo è oscuro.
(Cancella. Scrive ripetendo ad alta voce)
Dalla profondità del tuo sguardo azzurro.
ANTONIO - Cecilia ha gli occhi scuri.
PROFESSORE - Che c'entra Cecilia. Qui stiamo parlando di poesia.
(Continua a leggere)
Merda... merda...
(Si ferma su un brano. Sbotta)
Come?!... Le lune rotonde?!... Le tette. Due lune rotonde?!... André Bretón scrisse:
«Mia moglie, con seni, crogiolo di rubini. Con seni... Spettri di rosa sotto la rugiada...». E tu hai la spudoratezza di chiamarle lune rotonde?!...
ANTONIO - *(Scoccato)* Per me sono due lune rotonde.
PROFESSORE - *(Indignato)* E allora scrivi, le tette di Cecilia?!...
(Appallottola il foglio e lo butta)
Merda!... Pura merda!...
(Antonio umiliato resta là, senza reagire. Il Professore beve, lo guarda e con un triste sorriso)
Ma perché le hai scritto una poesia quando puoi fare l'amore.
(Antonio beve. Prende tempo e dice)
ANTONIO - Lei è innamorato di Cecilia.
(Il Professore lo guarda imbarazzato, non sa che cosa rispondere)
Ho domandato a Cecilia se era innamorata di lei.
PROFESSORE - E che ti ha risposto.
ANTONIO - Di no. Allora le ho domandato se era stata innamorata di lei. Mi rispose: «Sono stata innamorata del mistero...». Che cosa voleva dire?
PROFESSORE - Quella ragazza è in gamba.
ANTONIO - Io non sono sicuro che non sia innamorata di lei.
PROFESSORE - Non più... Non più...
(Pausa)
E ora vattene, devo lavorare.
(Antonio va al bar e si siede come se aspettasse qualcuno. È tranquillo. Il Professore prende il suo quaderno, beve qualcosa e scrive. Improvvisamente con una certa allegria dice)
Quando Giulia realizza la sua storia... Il Tutore non l'amerà più... Certo, è finito il mistero!...
«Amo solo quelli che mi amano», Prévert.
(Scrive freneticamente. Legge)
Il Tutore dice: «Come mai ho potuto amare Giulia?...».
(È felice, si rivolge ad Antonio)
Puoi fare l'amore con Giulia fino al giorno che morrai!...
(Torna al quaderno, il suo volto si rabbuia, lo soppesa).
Al massimo sarà un bel racconto.
(Prende tempo per dire qualcosa che alla sua età è la più dolorosa delle conclusioni).
Letteratura di merda!

FINE DELLA COMMEDIA

LA FRAU HA RESTAURATO IL LAURO ROSSI

RIPROPOSTO A MACERATA UN GIOIELLO DEL BIBIENA

Dopo gli interventi a Spoleto, Benevento e Cividale, il mecenatismo della società ha restituito allo splendore originario un prezioso teatro di tradizione - È prossima la sistemazione del Rondò di Bacco a Firenze.

SILVIA BORROMEIO



La Frau, nella sua oculata politica dei restauri, ha dotato il Festival dei Due Mondi di Spoleto — com'è noto — di una sala modernamente attrezzata e climatizzata che è diventata una ribalta sperimentale della prosa. Come per la sala nell'ex chiesa di S. Gregoriuccio alla Sinagoga (ora Sala Frau), la sua presenza metodica e le sue strategie d'intervento, consolidatesi in anni di esperienza nel settore, si sono estese ad altre realizzazioni in diversi luoghi deputati del teatro italiano: dal Piccolo Regio di Torino al Centro Culturale di Latina e a Benevento, dove il Festival si è così arricchito di due spazi scenici completamente restaurati, il Comunale e l'Auditorium di S. Nicola, oltre al Comunale di Montemarciano e al Ristori di Cividale.

L'ultimo exploit della Frau è la restituzione alla città di Macerata di uno dei gioielli dell'architettura teatrale del '700: il teatro Lauro Rossi. Accurati studi retrospettivi e una stretta collaborazione tra l'Ufficio Ricerche e Progetti della Frau e l'architetto responsabile del restauro generale, Giancarlo De Mattia, hanno permesso il ripristino complessivo del teatro con interventi sensibili sia al recupero dell'esistente e della tradizione, sia alla ricerca cromatica e ornamentale dell'arredamento, secondo canoni anche funzionali, sia al rispetto della normativa sulla sicurezza dei locali pubblici. Ricerca storica, progettazione e *know how* si sono così intrecciati nella realizzazione dell'arredo, delle poltroncine, della platea, del sipario, del foyer e dei palchi; anche le scelte cromatiche di tutti gli arredi sono il risultato di attente analisi, compiute

sulla base della ricerca storica intorno al teatro, nell'intento, da parte del gruppo di lavoro, di recuperare anche in questo settore tutti i lavori settecenteschi esistenti all'origine.

Sulla struttura, così restaurata e trasformata, con il patrocinio della stessa Frau è stato pubblicato un volume dedicato alla storia del Lauro Rossi. L'iniziativa testimonia ulteriormente la particolarità dell'approccio culturale e storico con cui la Frau si avvicina ai lavori nel settore, con l'obiettivo costante di riscoprire le originarie bellezze, di coniugare tecnica e arte, di cogliere infine la voce del teatro, come l'insieme più complesso e antico delle espressioni artistiche e umane.

Il volume, curato da Daniele Baroni, oltre ad alcuni inediti documenti storici contiene una testimonianza dell'architetto De Mattia sul restauro, un saggio sulle origini dello spazio teatrale di Aldo Castellano ed una puntuale cronologia con tutte le vicende intorno al teatro di Macerata dalla metà del Seicento ad oggi, a cura di Fabrizio Bonomo. E regala, attraverso le splendide foto di Antonia Mulas, significative anticipazioni degli angoli, delle sale, delle prospettive che il pubblico potrà ammirare di persona. Proprio come i cittadini fecero nel 1774 durante lo spettacolo che inaugurava il nuovo teatro.

L'idea del Lauro Rossi venne in mente, nel 1765, a 46 nobili della città che decisero, in un primo tempo, di affidare il progetto a un esperto di allora: Antonio Galli Bibiena, che aveva da poco portato a termine il Nuovo Teatro Pubblico di Bologna e si apprestava a realizzare quello che sarebbe poi

stato chiamato il Teatro Scientifico di Mantova. Quattro anni dopo la realizzazione passò nelle mani dell'architetto Cosimo Morelli, giovane, ma serio ed efficiente, anche se alla sua prima esperienza in fatto di teatri. Alle soglie dell'800 si presentarono per il teatro Lauro Rossi, come per altre strutture italiane, nuove esigenze dovute anche alle trasformazioni sociali del dopo Rivoluzione francese. Iniziò così per l'edificio, un lungo periodo di restauri, alcuni effettuati, altri rimasti sulla carta. Come il proposito avanzato nel 1833 di una demolizione totale della struttura originaria, «scempio» che fortunatamente non venne compiuto. Dal 1884 a oggi non si segnalano interventi di rilievo. Il *work in progress* della fabbrica Lauro Rossi giunge, così, all'esecuzione attuale del restauro Frau. Durante la chiusura temporanea per inagibilità, nel 1983, la scoperta di alcuni stucchi policromi del '700 spinse l'amministrazione comunale all'attuazione di un restauro architettonico generale. La difficoltà stava nel tentativo di recupero della struttura settecentesca eliminando gli elementi alieni e impropri delle epoche successive e conservando i lavori di ampliamento eseguiti nel XIX secolo. Per queste ragioni la scelta cadde sulla Frau che, in precedenti esecuzioni, aveva dimostrato di avere le capacità e la sensibilità necessarie. Attualmente, sempre per le cure della Frau, è in fase di allestimento a Firenze la sala Rondò di Bacco a Palazzo Pitti. □

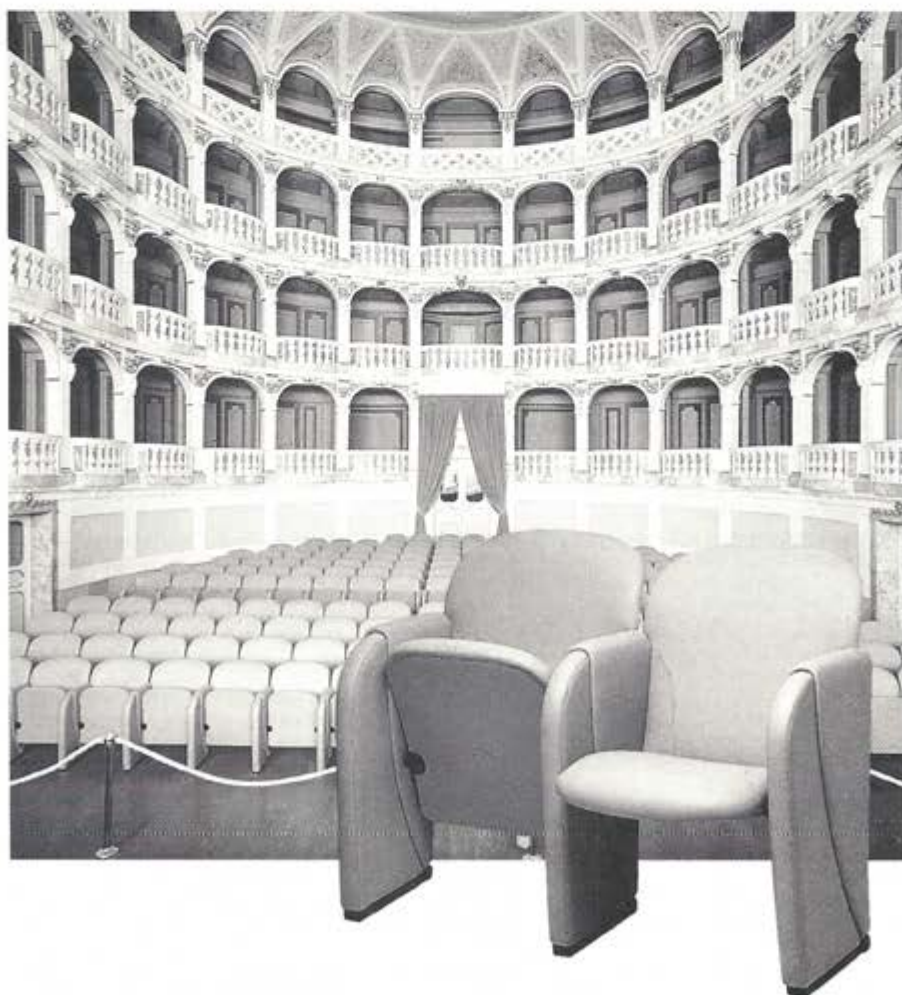
In questa pagina, il teatro Lauro Rossi di Macerata: il bocchescena, la sala, i palchi.

TEATRO LAURO ROSSI

MACERATA

L'essere proprietari di un palco esclusivo a teatro, un tempo era certamente un grande privilegio

Privilegio di oggi è aver prenotato uno qualsiasi dei 172 posti di platea, su una confortevole



Poltrona Frau
Oltre il conforto dell'ambiente domestico
Tolentino telefono 0733/9091

DOVE TROVERETE LA RIVISTA

HYSTRIO è in vendita nelle principali edicole e nelle seguenti librerie:

Torino:

Agorà - via Pastrengo 7 (tel. 011-505725)
Book store - via S. Ottavio 10 (tel. 011-871076)
Campus libri - p.zza Carlo Felice 54 (tel. 011-530236)
Celib - via S. Ottavio 20 (tel. 011-835114)
Comunardi - via Bogino 2 (tel. 011-83975647)
Dante Alighieri del Fogola - p.zza Carlo Felice 19
Feltrinelli - p.zza Castello 9 (tel. 011-541620)
Oolp - via Principe Amedeo 29 (tel. 011-8122782)

Milano:

Edicola Algani - Galleria Vittorio Emanuele II 11 (tel. 02-861438)
Al Castello - via S. Giovanni sul Muro 9 (tel. 02-800052)
Calusca - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)
Centofiori - p.zza Dateo 5 (tel. 02-7381670)
Clued - via Ceforia 20 (tel. 02-230529)
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)
Dello Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)
Unicopli - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

Gallarate:

Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

Como:

Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

Trento:

Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

Padova:

Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

Verona:

Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)

Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)

Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)

Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)

Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

Cecina:

Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

Livorno:

Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)

Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

Massa:

Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

Pescia:

Franchini - B. Vittoria 18

Piombino:

Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

Pisa:

Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)

Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)

Vallerini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

Sienna:

Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

Roma:

Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)

Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)

Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)

Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)

Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)

Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)

Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messaggerie - via della Mercede 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terni:

Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

Napoli:

De Perro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)

Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)

Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)

Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)

Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)

Lexikon - via Lloy 11 (tel. 081-5514775)

Marotta - via dei Mille

Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

Bari:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 30.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome Cognome

Via Città Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Ho versato la quota di L. 30.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per la nostra rivista. Ogni beneficiario di un abbonamento dono sarà avvertito con indicazione della provenienza.

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

Cedola di commissione libreria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

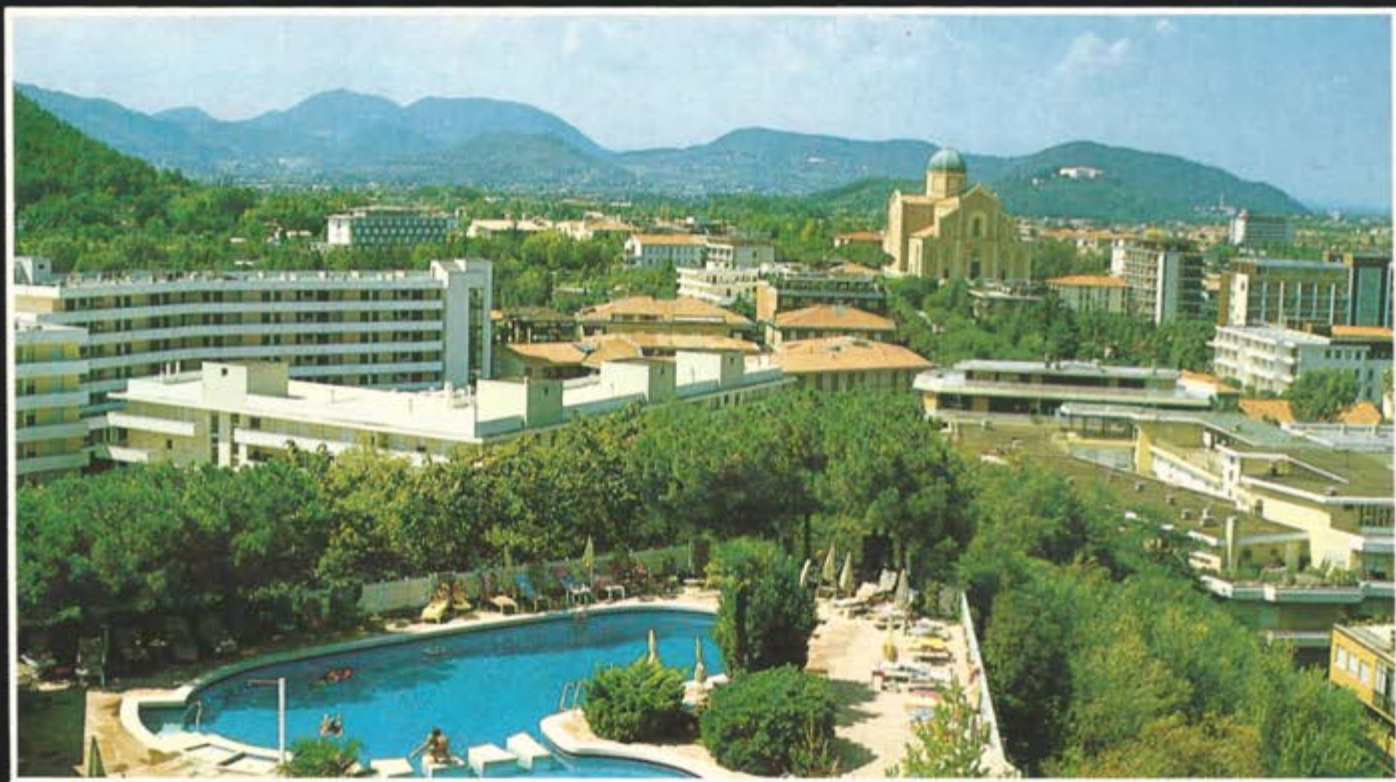
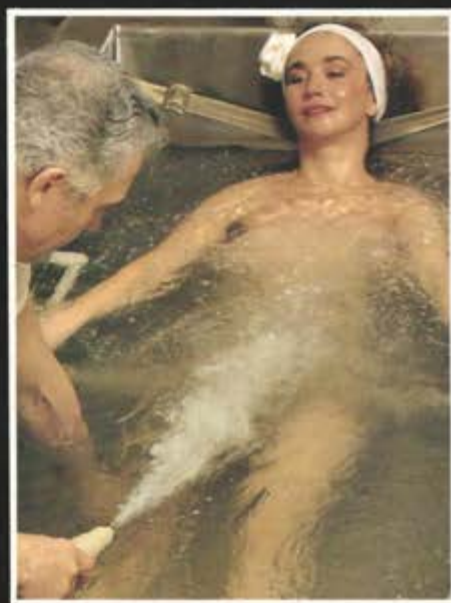
L'editore è impegnato a migliorare la tempestiva consegna della rivista ai signori abbonati. Siccome sono stati riscontrati casi di disservizio postale, gli abbonati che non abbiano ricevuto, o abbiano ricevuto con eccessivo ritardo la rivista sono pregati di esporre direttamente i rilievi del caso, anche telefonicamente, a Piovan Editore - via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD).



MIONETTO[®]
MIONETTO SPUMANTI VALDOBBIADENE ITALY
SPUMANTI

REMEDIUM ET BEATITUDO

dove la vacanza è salute



I promotori di Hystrio ringraziano i partecipanti, gli sponsor e il pubblico che hanno determinato il successo della prima edizione del Premio Teatro-Europa di Montegrotto Terme (2-4 Giugno 1989)

ASSOCIAZIONE ALBERGATORI, Via S. Mauro 3 - Tel. 049/793428-793188 - Telex 430446 - I
IN COLLABORAZIONE CON LA RIVISTA HYSTRIO