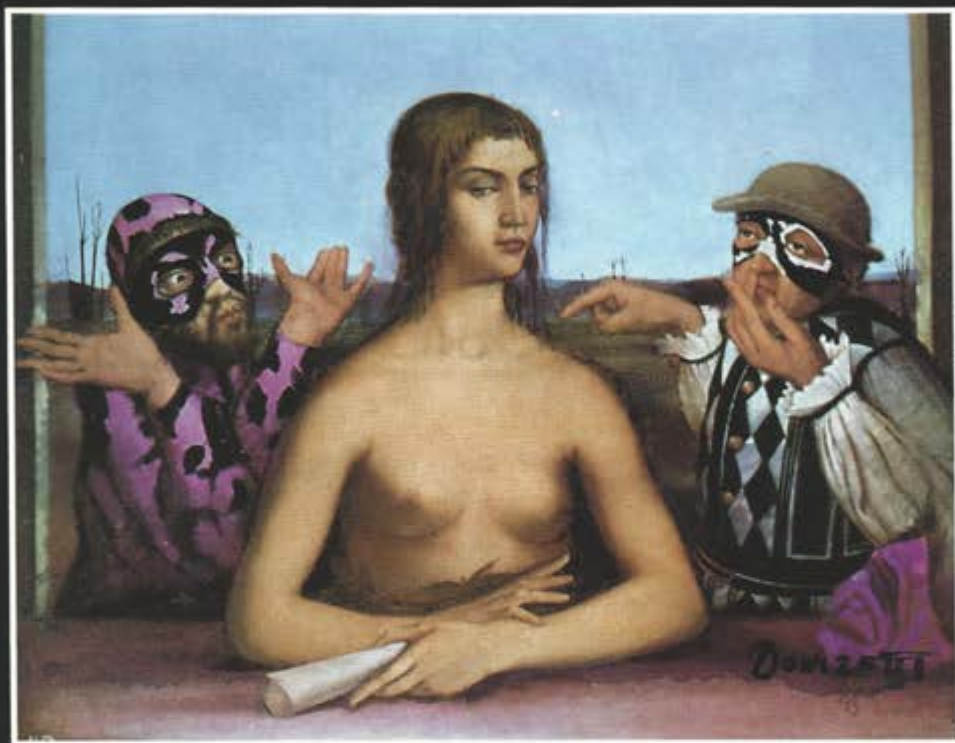


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



ANCORA GOLDONI: INIZIATIVE ITALO-FRANCESI E VENETE PER IL BICENTENARIO - I RUSTEGHI DI CASTRI - LA QUESTIONE DELL'INTERPRETAZIONE GOLDONIANA

QUARTA FESTA DEL TEATRO DI MONTEGROTTO TERME: GIGI PROIETTI PREMIO EUROPA, MAURIZIO COSTANZO PREMIO VIDEO-TEATRO - PREMIATI NICOLA MANGINI PER LA SAGGISTICA E FRANCO MONTELEONE PER LA RADIOFONIA - TROFEI ALLA VOCAZIONE IV EDIZIONE

TESTI: FUGA PER UN CAVALLO E UN PIANOFORTE DI HERVÉ DUPUIS, E UN DOSSIER SUL TEATRO DEL CANADA FRANCESE - LAND HO! DI ANDREA JEVA, CON UN'ANALISI DEI RAPPORTI TEATRO-SCUOLA

VIAGGIO VERSO L'OCEANO CLAUDEL: STUDIO PER PARTAGE DE MIDI

LA MARCIA SU ROMA DI BERNHARD: IL NIPOTE DI WITTGENSTEIN CON ORSINI E RITTER, DENE, VOSS CON CECCHI - INCHIESTA SULLA CRITICA

Missiroli su *Nostra Dea* di Bontempelli - Sequi per un ritorno di Ionesco - Pirandello ieri e domani: *Trovarsi*, con la Moriconi, e *L'uomo, la bestia e la virtù* con Montesano e la regia di Lavia - Il teatro interiore di Teresa di Lisieux - L'avventura romana di Galina Wolchek - Grigio panorama della danza italiana

Alberti - Battistini - Bisicchia - Boggio - Bonfanti - Bonanni - Buffagni - Caleffi - Calendoli - Cannella - Chinazzi - Caveggia - Costanzo - Faggi - Finzi - Fontanelli - Franchi - Giovanelli - Groppali - Grossi - Gunnella - Infante - Jeva - Libero - Mangini - Marré - Melilli - Minotti - Monaco - Monteleone - Negri - Pampinella - Paniccia - Però - Puppa - Quattrini - Rigotti - Tesserin

RICORDI

REMEDIUM ET BEATITUDO



Montegrotto Terme dove la vacanza è salute

Sede del
**PREMIO PER IL TEATRO
MONTEGROTTO EUROPA**

In collaborazione con **MARTINI & ROSSI**



Comitato Manifestazioni - Montegrotto Terme (PD)

Organizzazione artistica HYSTRIO

HYSTRIO

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

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Georges Banu, Fabio Battistini, Teresita Beretta, Gio-
vanni Calendoli, Angela Calicchio, Mimma Guastoni,
Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa,
Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi,
Claudia Cannella, Natalina Fracasso

Design:
Egidio Bonfante

Collaboratori:
Carmelo Alberti, Guido Almansi, Costanza Andreucci
Donizetti, Giovanni Antonucci, Cristina Argenti, An-
tonio Attisani, Luca Barbareschi, Michel Bataillon, Ni-
no Battaglia, Paolo Belli, Marco Bernardi, Odoardo
Bertani, Claudio Bigagli, Armando Biosa, Andrea Bi-
sicchia, Mariela Boggio, Riccardo Bonacina, Furio
Bordon, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari,
Dante Cappelloni, Ettore Capriolo, Ivo Chiesa, Maura
Chinazzi, Filippo Crispo, Sandro D'Amico, Domenico
Danzuso, Gianfranco De Biasi, Rudy De Cadaval,
Maura Del Serra, Lidia D'Espinoza, Renzia D'Inci,
Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Vico
Faggi, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enri-
co Fiore, Dalia Gaber, Nicoletta Gaida, Franco Garne-
ro, Sandro M. Gasparetti, Armando Gatti, Francesca
Gentile, Gastone Geron, Angela Gorini Santoli, Enrico
Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guzzieri, Mario Qui-
dotta, Furio Gunnella, Paolo Guzzi, Gisette Herry, Ma-
rie José Hoyet, Carlo Infante, Emilio Isgrò, John Fran-
cis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Giu-
seppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunet-
ta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone,
Gianni Manzella, Giuseppe Marcesano, Anna Luisa
Marrè, Milly Marinelli De Monticelli, Antonella Me-
lilli, Rossella Minotti, Fanny Monti, Giuliana Moran-
dini, Nilo Negri, Walter Pagliaro, Valeria Panizza,
Gabriella Panizza, Carmelo Pistillo, Giorgio Polacco,
Magda Poli, Emilio Pozzi, Mario Proserpi, Clàudia
Provedini, Giorgio Pullini, Paolo Puppa, Eliana Qua-
trini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika
Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo,
Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella So-
brino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giovanni Stri-
gelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Toma-
sino, Sergio Torresani, Roberto Trovato, Elisa Vacca-
rino, Luca Valentini, Lucio Villari, Karin Wackers,
Ettore Zocato, Mario Zozzi

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

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano
Tel. 02/40073256 e 48700557 (anche fax)

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n.
106 del 26 febbraio 1990

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

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

Abbonamenti:
G. Ricordi & C. Spa, Direzione Commerciale Editoria-
le - Via Salomone 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287
Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 -
Estero L. 50.000 - Versamenti su c.c.p. 00316208

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

EDITORIALE - Nel vuoto teatrale	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - Aspettiamo le leggi e un nuovo ministero - Inter- vista a Carlo Maria Badini presidente dell' Agis - V. Panizza	4
GOLDONI '93 - Quale Goldoni, oggi? La questione dell'interpretazione gol- doniana - Nel nome di Rossini e Goldoni scambi culturali italo-francesi - Einaudi: un assaggio goldoniano - Goldoni a Livorno - Castri: i miei Rusteghi - Una legge regionale per le celebrazioni nel Veneto - Undici commedie a Ca' Mocenigo - U. Ronfani - A. Bisicchia, C.A. Tesserin	6
LA FESTA - 12-13 e 14 giugno: via al secondo triennio a Montegrotto Terme - Il programma - Il Premio alla Vocazione - Profili e interventi dei premia- ti: Gigi Proietti, Premio Montegrotto-Europa; Nicola Mangini, Premio per la Saggistica; Maurizio Costanzo, Premio per il Videoteatro; Franco Monteleone, Premio per la Radiofonia - Lo spettacolo di Yves Lebreton - R. Monaco, F. Gunnella, N. Mangini, M. Costanzo, F. Monteleone	17
HUMOUR - Foyer - F. Caleffi	27
LABORATORIO - In viaggio verso l'oceano Claudel: note su <i>Partage de Midi</i> - Ragioni e percorsi di un allestimento - Testimonianze degli attori - Un precedente: la regia di Ruth Shammah al Pier Lombardo - F. Però, R. Buf- fagni, L. Zingaretti, M. Mazzarotto, A. Bisicchia	28
IMAESTRI - La marcia su Roma di Thomas Bernhard: colloquio con Orsini e Guinand - L'allestimento de <i>Il nipote di Wittgenstein</i> - Bernhard, vita e opere - Ritter, Dene, Voss con la regia di Cecchi - U. Ronfani, C. Pampi- nella, L. Libero	35
L'INTERVISTA - Amari bilanci al <i>Parenti</i> nell'anno di Peter Pan: a colloquio con Andrée Ruth Shammah - Missiroli: con <i>Nostra Dea</i> recuperiamo il sommerso del Novecento - C. Cannella, U. Ronfani	41
ANALISI - Pirandello <i>new-look</i> : <i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> con Montesano e la regia di Lavia - <i>Trovarsi</i> , uno specchio per grandi interpreti - P. Puppa, M. Boggio, U. Ronfani	47
IMAESTRI - <i>Vittime del dovere</i> nell'allestimento di Sequi: il ritorno di Ionesco dopo la messa al bando - E. Groppali, U. Ronfani	52
VIDEOTEATRO - Paesaggi della memoria e ricerca radiofonica - Carlo Infante	54
LABORATORIO - Il teatro interiore di Teresa di Lisieux: <i>Santità</i> di Luigi Goz- zi al Teatro delle Moline - P.D. Giovanelli	55
EUROTEATRO - L'avventura romana di Galina Wolchek - M. Chinazzi	57
DANZA - La grande lezione degli olandesi - Il grigio panorama della danza ita- liana - D. Rigotti	58
TEATROPOESIA - Gaber: canti e discanti di tutti - G. Finzi	61
PREMI - La sesta edizione del <i>Premio Sciacca</i> - A. Melilli	62
BIBLIOTECA - Quando Bertolazzi faceva il critico - G. Bonfanti - Schede	64
CRITICHE - Le recensioni degli spettacoli della stagione di Prosa	67
ESPERIENZE - Il Progetto Lanciano di Salvati - A. Bonanni	82
LA SOCIETÀ TEATRALE - <i>Vallecorsi</i> e <i>Pistoiateatro</i> - N. Negri	83
TEATROMONDO - Il Teatro francese una Bella Addormentata?	84
DOSSIER QUÉBEC - Il testo: <i>Fuga per un cavallo e un pianoforte</i> , di Hervé <i>Dupuis</i> ; traduzione di E. Franchi - Scheda sull'autore, rapporto sul tea- tro e le istituzioni nel Canada francese - A cura di E. Franchi	87
TEATROSCUOLA - Il testo: <i>Land Ho!</i> , <i>Cristoforo Morrison alla scoperta dell'America</i> , di Andrea Jeva. Con un'autopresentazione dell'autore e schede sulla compagnia del Teatro di Sacco e sulla partecipazione delle istituzioni scolastiche di Perugia - Disegno di A. Collura	104
IN COPERTINA - Allegoria del Teatro di Mario Donizetti	

INTERROGATORIO SULLA PRESENTE CONDIZIONE DELLA CRITICA DRAMMATICA IN QUESTO PAESE

Quattro anni orsono, al suo apparire, Hystrio condusse un'inchiesta — che risultò non priva di interesse fra gli addetti ai lavori — sulla condizione della Critica drammatica in Italia.

Il quadro che allora emerse dalle numerose e autorevoli risposte risultò allarmante: diseducazione culturale del pubblico, dequalificazione della funzione critica, pressioni per sostituire alle recensioni la semplice illustrazione degli spettacoli, riduzione degli spazi di intervento, programmi di sala e altri materiali pubblicitari pubblicati come articoli su testate anche importanti, censori in foglio paga nei registri contabili di teatri, abbandono della stroncatura e prevalenza di atteggiamenti conformistici, ambigua definizione professionale e sindacale della categoria... Autocritiche sincere, accuse motiva-

te, proposte concrete, contrasti generazionali e qualche non inopportuna utopia emersero da quell'inchiesta.

Pare a noi che, a quattro anni di distanza, ci siano ragioni valide per riprendere il discorso.

Chiediamo perciò agli operatori teatrali, attori e registi, impresari e direttori di teatro, ai critici drammatici, ai docenti di teatro nelle Università, ai giornalisti specializzati negli spettacoli e ai lettori di questa rivista di aiutarci a riaprire il dibattito, anche in vista di un convegno sull'argomento, dedicando un po' della loro attenzione, al questionario sottoriportato e rispondendo in tutto o in parte alle domande che sono state formulate. Dal prossimo numero apriremo il nostro «rapporto sullo stato della critica», pubblicando le vostre risposte. Grazie! *HY*

Dodici domande a chi giudica il teatro

1) Crisi (o malessere) della Critica drammatica: è una realtà o un discorso alla moda?

2) Secondo una recente inchiesta (Makno), soltanto il 12% degli spettatori è influenzato dalla Critica. Considerazioni, ragioni di questa perdita di audience?

3) Esiste oppure no un «arsenale critico» comune (regole deontologiche comprese) a prescindere da posizioni ideologiche, estetiche, politiche?

4) Rapporti del critico con il sistema teatrale, con gli organi di informazione e con il lettore: osservazioni, rilievi, e proposte, il più possibile desunti da personali esperienze.

5) Sembra tuttora logica, e auspicabile, la distinzione fra la Critica cosiddetta «tradizionale» e la Nuova Critica, ad essa contrapposta?

6) Quali sono, a vostro parere, le condizioni di lavoro del critico, oggi, in rap-

porto con la società teatrale, il governo del teatro, i giornali e i periodici, i nuovi media?

7) Domanda collegata alla precedente: l'invito in passato rivolto al critico affinché «si sporcasse le mani» (ossia accettasse di farsi coinvolgere a vari titoli nel lavoro teatrale) conserva la sua attualità? O è preferibile un «distacco» a tutela dell'autonomia di giudizio? In particolare: personali esperienze di coinvolgimento, e motivazioni (consulenze, direzioni artistiche, attività promozionali, etc.).

8) Le direzioni dei giornali, i servizi degli spettacoli, l'Ordine dei giornalisti, la Federazione della stampa italiana, la Federazione editori sembrano coscienti del ruolo formativo della critica? Proposte al riguardo, anche in termini di definizione professionale/contrattuale del ruolo.

9) Considerazioni sugli spazi di intervento. La Critica teatrale, oggi, è una

poltrona in platea o ha un dovere di presenza e di intervento in tutti i «luoghi» nei quali «si fa teatro»: festivals, scene universitarie, laboratori teatrali, video, radio?

10) Critica drammatica e docenza universitaria: i ruoli sono chiari? I rapporti soddisfacenti?

11) Stato dei rapporti associativi di categoria: valutazioni, suggerimenti. Quale il ruolo, oggi, dell'Associazione nazionale Critici drammatici? Come qualificarlo in concreto?

12) Segnalazione eventuale di «casi» indicativi dello stato della Critica drammatica.

Il questionario è orientativo. Le risposte anche parziali vanno indirizzate a Hystrio, viale Daniele Ranzoni, 17 - 20149 Milano - Fax (02/48700557)

NEL VUOTO TEATRALE

Quando sento parlare di cultura la mano mi corre al revolver.
HERMANN GOERING

L'indifferenza è un'arma che uccide.
VACLAV HAVEL

Questo numero di *Hystrio* viene chiuso mentre non sono ancora noti i risultati delle legislative. Non sappiamo, di conseguenza, a chi toccherà il governo dello Spettacolo. Nè sappiamo se la riforma istituzionale, che ha fatto da sfondo alla propaganda elettorale, si tradurrà in impegni legislativi, entro quali tempi, e se comprenderà anche l'istituzione di un ministero della Cultura e la soppressione o la trasformazione del ministero del Turismo e Spettacolo.

Altrimenti detto, il governo del teatro sta attraversando una volta di più un passaggio a vuoto. E siccome la conflittualità politica è alta e il decisionismo non è una virtù di chi ci governa, tutto fa credere che il mondo del teatro sia chiamato a programmare la prossima stagione di Prosa... *en attendant Godot*. Su questa attesa «ontologica» ci allineiamo anche noi: troppe speranze disattese ci impediscono di essere più ottimisti. La cosa culturale non ha mai appassionato la nostra classe politica. E la società culturale, nel clima di riflusso post-ideologico, è abulica. Ognuno si chiude nel *particulare*, l'irrispetto è diventato *divertissement* ironico e chi s'abbandona ad astratti furori viene compatito. Gonfio di chiacchiere elettorali, un partito trasversale simula il movimento nell'immobilità. Un esempio: appena qualcuno ha fatto notare che non potremo entrare nell'Europa del Duemila senza un ministero degli Affari culturali, non fosse che per una questione di omologazione comunitaria, subito il partito dell'immobilismo ha tirato fuori, come argomento dissuasivo, il sinistro baraccone del Minculpop. Mentre la realtà è un'altra: la scelta fra la padella e la brace. Grave il rischio, certo, di ingabbiare la cultura (o quanto resta di essa, data l'indifferenza dei politici, la volubilità dei produttori di effimero, le scelte della grande editoria e delle altre fabbriche del consenso, la logica dell'*audience* massmediatica) in un gabbione sordo alle ragioni del pensiero e dell'arte. Fragile la speranza di una separatezza di un tale ministero dai vertici politici, di un sistema di consultazione in cui intellettuali ed artisti abbiano diritto di parola, di una programmazione razionale delle iniziative culturali degna di un Paese civile. Ci si deve spiegare però perché dovremmo pre-

ferire a questa prospettiva un tipo di gestione culturale che ha trasformato il «sano pluralismo democratico» in un gioco di tessere di partito indispensabili per avere voce in capitolo, nelle pratiche lottizzatrici che predeterminano posti e funzioni nell'università, nelle istituzioni culturali, nell'editoria, nel giornalismo, dell'azienda Rai e nel lavoro teatrale, che ha introdotto anche nelle cose dello spirito, dietro la foglia di fico — appassita — del confronto ideologico le incancrenite spartizioni fra maggioranza e opposizione.

Dunque, in un vuoto che è anche teatrale, un'attesa povera di speranze. Insieme alla tranquilla ostinazione — che ci sostiene da quattro anni — di continuare a chiedere, per il Teatro, non diciamo la Grande Riforma (dove sono, nel Paese, i grandi uomini per le grandi riforme?), ma almeno nuove regole del gioco.

Intanto, il nostro discorso continua. Il lettore troverà in questo numero un invito a partecipare ad un dibattito sulla funzione della critica drammatica. La coscienza critica del teatro è garante della sua qualità; e sappiamo quanto questa coscienza si sia allentata, abbia ceduto ai travisamenti ideologici, all'incultura dilagante, agli interessi di bottega. Una riflessione sull'argomento ci è parsa, in un certo senso, pregiudiziale ad una rifondazione della cultura teatrale.

In altra parte della rivista pubblichiamo un testo intorno al quale è andato organizzandosi, in forma nuova, un tipo di collaborazione fra il Teatro e la Scuola. L'esperienza — che ci sembra da estendere — pone la questione della ricerca del pubblico di domani, fuori dalle prediche didattiche e dai circuiti del Teatro Ragazzi in scarso contatto con le istituzioni scolastiche. Anche il dossier, che presentiamo, sul vitale teatro della provincia canadese del Québec si iscrive in questo tema, dei linguaggi e dei modi per accostare al teatro un nuovo pubblico.

Torniamo infine a ripetere, in questo numero, che il discorso del Bicentenario goldoniano ci sembra importante. Non perché del nome di Goldoni i nostri teatranti debbano servirsi per rivendicare privilegi e assistenza (la tentazione c'è...), ma perché celebrare l'opera del Veneziano può essere occasione di aggregazione unitaria della società teatrale e di rilancio di una coscienza della cultura nazionale.

E infine, diamo appuntamento per la quarta edizione della Festa del Teatro di Montegrotto Terme: un *rendez-vous* fra amici che si riconoscono in una certa idea del Teatro.

INTERVISTA A CARLO MARIA BADINI

ORA ASPETTIAMO LE LEGGI E UN NUOVO MINISTERO

Il riconfermato presidente dell'Agis denuncia il cronico disinteresse del Parlamento per lo Spettacolo, impegna la nuova legislatura a recuperare il tempo perduto ed auspica la rinascita di un ministero della Cultura - La nuova struttura federativa dell'Associazione e gli stanziamenti al Fus per il '93.

VALERIA PANICCIA

Abbiamo incontrato Carlo Maria Badini che è appena stato eletto per il secondo biennio presidente dell'Agis (Associazione generale italiana dello spettacolo) che raggruppa attualmente 24 associazioni, gestisce 17 delegazioni regionali, coordina 8 circuiti culturali cinematografici e si occupa di prosa, musica, cinema e spettacolo popolare (circo).

HYSTRIO - Lei ha espresso di recente la sua delusione per il modo in cui si è conclusa l'ultima legislatura. Vuole ricordare le radici di questa insoddisfazione?

BADINI - Siamo in presenza di una terza legislatura che si è conclusa senza che nulla di nuovo sotto il sole sia intervenuto in materia di riforma legislativa delle attività dello spettacolo. Per quanto fa riferimento alla musica e al cinema ci sono leggi che ormai sono vecchie di un quarto di secolo e per la prosa siamo addirittura nell'assenza totale di una legislazione che ne regoli l'attività. Ci sono quindi motivate ragioni di sconforto: il bilancio legislativo è, in questi settori, negativo.

H. - Che cosa avrebbe dovuto fare il Governo, di urgente, in questi cinque anni?

B. - Avrebbe dovuto tradurre in realtà quello che fu l'impegno che si assunse con noi e con il Paese allorché varò la legge istitutiva del Fus (1985), che non a caso venne dal ministro Lagorio, il proponente, definita «Legge Madre». Ogni madre deve avere dei figli e i figli erano la legge cinema, la legge musica, la legge prosa. Siamo ben oltre i 9 mesi della gestazione naturale e siamo ancora privi, ripeto, di queste creature, la cui nascita venne annunciata nel 1985.

H. - Avremo un nuovo Parlamento, un nuovo governo e un nuovo ministro. Che cosa lei, a nome dell'Agis, si sente di dover chiedere al nuovo ministro dello Spettacolo?

B. - Chiedo che l'undicesima legislatura — che per quel tanto che se ne legge dovrà affrontare un grosso travaglio istituzionale — non abbia a chiudersi come la precedente senza aver dato vita alle leggi. Per evitare

che questo accada abbiamo deciso di non restare in attesa di conoscere i nomi degli eletti, di sapere quelli che saranno i rapporti di forza parlamentare espressi dalle elezioni legislative, ma di partecipare, in modo attivo per la prima volta nella storia dell'Agis, alla campagna elettorale. Come? Rivolgendosi alle forze politiche scese in campo, a tutte indistintamente, rivolgendoci ai candidati più autorevoli e meno autorevoli per sottoporre i principi portanti di queste riforme strutturali e chiedere loro un impegno certo e irrinunciabile affinché questo processo legislativo abbia inizio subito, dal primo giorno di attività dell'undicesima legislatura repubblicana.

UN REFERENDUM?

H. - A proposito della «vertenza cultura» aperta due anni fa con il suo insediamento: lei prima accennava all'individuazione di uomini e partiti, ma sa già a chi rivolgersi e che cosa in particolare chiedere? Il divorzio tra cultura e politica c'è sempre stato. Come pensa di superarlo?

B. - Le linee di una riforma legislativa, alla cui definizione stiamo attendendo, possono rappresentare un'arma di convincimento chiara e argomentata, tale da far comprendere come quelli della cultura sono valori fondamentali che non possono essere disattesi. In altri termini, ci battiamo per la soluzione di un insieme di questioni che riguardano direttamente le attività dello spettacolo, ma che concernono l'insieme della vita culturale del nostro Paese.

H. - Al Consiglio generale dell'Agis si è parlato di un referendum per l'abolizione del ministero del Turismo e dello Spettacolo proposto da cinque Consigli regionali. La proposta è di un ministero che si occupi soltanto dello Spettacolo. Cosa può dire in merito?

B. - Si tratta di un'iniziativa importante, che si inquadra nella richiesta di molte Regioni

italiane per ottenere una reale autonomia legislativa, contro la sopravvivenza di una realtà statale centralizzata. In questo quadro c'è la proposta di abolire il ministero del settore del Turismo, ma una volta che dal ministero del Turismo e dello Spettacolo fossero scorporate le attività riguardanti il Turismo, difficilmente si giustificherebbe l'esistenza di un ministero dello Spettacolo. Ecco perché, traendo spunto da questa iniziativa delle Regioni, noi diciamo che sono finalmente maturi i tempi per creare anche nel nostro Paese un ministero della Cultura. La nostra realtà è al limite del ridicolo: perché un piccolo comune di 700-1.000 anime ha un assessore alla Cultura e uno Stato con 57 milioni di abitanti non ha un ministero della Cultura? Perché sovrasta ancora il fantasma del Minculpop.

Ma il pericolo non c'è: viviamo in una Repubblica che ha ormai quasi mezzo secolo di vita, abbiamo attraversato situazioni che hanno dimostrato quanto il Paese sia refrattario al ritorno di forme di autoritarismo. Che si abbia dunque il coraggio di fare ciò che in altri Paesi è stato fatto da tempo: collochiamo lo spettacolo all'interno del sistema culturale del Paese, in un ministero che non sia chiamato a dettare i comportamenti culturali di ciascun cittadino ma che coordini l'insieme delle realtà culturali.

NUOVE REALTÀ

H. - A proposito della trasformazione dell'assetto dell'Agis: evoluzione o rivoluzione, con la federazione dei singoli settori che dovrà costituirsi entro il '92?

B. - Anche noi, dopo 45 anni di vita associativa avvertiamo che occorre operare qualche trasformazione. Abbiamo dedicato il Consiglio generale di gennaio a delineare in cosa debba consistere la riforma del nostro assetto istituzionale. Noi pensiamo che siano maturi i tempi perché quelli che oggi vengono chiamati i comparti, e che fanno riferimento alle attività cinematografiche, alla prosa, al-

la musica e allo spettacolo popolare, abbiano spazi di iniziativa autonoma, da assumere in un rapporto che non veda più la singola associazione di categoria raccordata direttamente al vertice associativo dell'Agis, ma presente in un elemento intermediario che noi chiameremo Federazione, e all'interno della quale confluiranno l'insieme delle associazioni che agiscono nello specifico dello spettacolo. Dunque l'Agis diventerà da associazione delle categorie una associazione di federazioni delle categorie.

H. - *Questi i vantaggi, ma quali saranno i rischi?*

B. - Non sottovalutiamo né sopravvalutiamo i rischi. Ma pensiamo che un assetto che faccia vivere una realtà associativa complessa come la nostra debba essere al passo dei tempi. E crediamo che alla fine i vantaggi saranno superiori ai rischi.

H. - *Qual è la sua opinione riguardo alle diverse categorie del teatro di prosa? Vorremmo da lei una sorta di tavola dei doveri per gli Stabili pubblici e privati, per le compagnie private, per il teatro ragazzi.*

B. - Quella che lei chiama tavola dei doveri dovrebbe accompagnarsi ad una tavola dei diritti. Credo in una evoluzione delle categorie in una forma associativa che superi l'attuale ordinamento del comitato di coordinamento, per trasformarsi in federazione. Sono le categorie che dovranno misurarsi con le realtà del presente, valutare se l'ordinamento statutario in cui oggi si articola il mondo teatrale, che è condizionato dalle circolari ministeriali promulgate di anno in anno, confluisca verso un disegno riformatore associativo, e si concili con quelle linee di riforma legislativa di cui parlavamo.

LE CIRCOLARI

H. - *E gli stanziamenti del '93 al Fus?*

B. - Intanto, partiamo dal fatto che nel '92 siamo riusciti a mantenere integro il Fondo unico dello Spettacolo. È un miracolo se si pensa ai tagli apportati alla sanità, agli enti locali e ad altri settori che non hanno minore importanza dello spettacolo. Oggi dobbiamo cominciare a dialogare con le forze politiche e con i candidati, domani con gli eletti e con il governo, perché la previsione contenuta nella Finanziaria del 1991 — di 980 miliardi, ridotta a 930 miliardi nel '92 — possa essere almeno ripristinata nella sua integrità.

H. - *Si aspetta la legge, per l'immediato futuro si farà ancora ricorso ad una circolare ministeriale. Quali dovrebbero essere i principi ispiratori di questa circolare?*

B. - La circolare ministeriale è un atto che compete al ministero del Turismo e dello Spettacolo. Quelle che erano le nostre valutazioni figurano nei nostri documenti passati e nel documento che il comitato di coordinamento Prosa ha votato unanimemente, e di cui si sono fatti portavoce i nostri rappresentanti nella commissione ministeriale Ardenzi, Chiesa e Carbonoli.

H. - *Cosa può dirci dell'impegno dell'Agis riguardo al Bicentenario goldoniano?*

B. - Interferremo con i nostri rappresentanti all'interno del Comitato nazionale. Stimoleremo le nostre imprese associative a dedicare attenzione a questo grande evento, analogamente a quanto accade per il Bicentenario rossiniano. □

Bompiani: anche un drammaturgo

È scomparso a Milano all'età di 94 anni — come sappiamo — Valentino Bompiani, l'ultimo grande dell'editoria italiana. Dal debutto con la biografia di don Bosco, in occasione della sua beatificazione (1929) aveva pubblicato dal mezzanino milanese di via Durini autori come Steinbeck, Van Loon, Gide, Malraux, Eliot, fino alla celebre collana *Portico* che presentava saggi letterari di Camus (*L'uomo in rivolta*, *Il mito di Sisifo*) e tutta l'opera letteraria e teatrale, Ortega (*Lo spettatore*), Grossman (*Dostojewskij artista*), fino alla scoperta di Umberto Eco (*Opera aperta*) al ponderoso *Dizionario delle opere e dei personaggi* e ancora agli italiani Moravia, Zavattini, Brancati, Alvaro, Piovene, Bontempelli. Nel 1941, in piena epoca fascista, uscì la celebre *Americana* diretta da Pavese e Vittorini.

«Non avrei mai potuto essere un editore ideologico, uno che serve un certo tipo di cultura con il rischio però, lo diceva anche Gramsci, di credere che la propria fede consista nella negazione della fede altrui. Credo che un elemento naturale presieda alla scelta del libro e alla sua confezione; questo elemento è, in un certo senso, la vita che l'editore sa infondere alla propria opera».

Qui, però, si vuole ricordare l'uomo di teatro: l'autore e l'editore di un *Sipario* che portò, allora, una voce nuova nella cultura teatrale. Nell'Italia del dopoguerra fra le voci di drammaturghi come Terron e Giovaninetti, Fabbri e Betti o Landi, può ben figurare anche Bompiani con la sua *Albertina*, interpretata da Diana Torrieri e Tino Carraro, e con altri testi che avevano un loro charme. F.B.

MIAMI - Si è spento a 83 anni Mel Ferrer. Laureato in architettura a Princeton, aveva ben presto scelto il teatro coronato nel 1946 al City Center di New York con il successo nel *Cyano* di Bergerac di Rostand che poi gli valse l'Oscar per la migliore interpretazione nel film diretto da Michael Gordon. E un'altra nomination gli valse il personaggio di *Toulouse Lautrec* in *Moulin Rouge* di John Huston, 1953. Importanti anche le sue interpretazioni in *Pioggia* (a fianco di Rita Hayworth), *Gli ammutinati del Caine*, *L'affare Dreyfus*, *Ritorno a Peyton Place*, *Lawrence d'Arabia* e *Dune* di David Lynch girato nel 1984. Ma la sua vera passione era il teatro dove sapeva passare dai classici alle commedie sulle nevrosi moderne di Woody Allen.

LONDRA - Con Gwen Ffrangcon-Davies, che aveva appena festeggiato il suo centunesimo compleanno, la scena inglese ha perduto una delle più grandi attrici del teatro classico. In palcoscenico dall'età di 19 anni aveva interpretato tutti i maggiori ruoli femminili da *Giulietta* a *Lady Macbeth*. La sua ultima apparizione, a settant'anni era stata in *Zio Vania*, nella parte di *Madame Voynitsky*.

VEVEY - Venerdì 27 settembre 1991, è morta Oona O'Neil, vedova Chaplin. Figlia di Eugene O'Neil, moglie per trentaquattro anni del grande Charlot, sposato a diciotto anni, la signora è scomparsa per cause naturali nella sua residenza svizzera. Le esequie si sono svolte con discrezione, com'era nello stile della signora.

NIZZA - Si è spenta nel settembre scorso all'ospedale Pasteur la femme fatale del cinema francese Viviane Romance, celebre tra il '30 e il '40. La signora, affetta da un tumore maligno, s'era ritirata da molti anni nel suo castello nizzardo. Pauline Ortmans, questo il suo vero nome, era stata eletta Miss Parigi nel 1930 e aveva poi interpretato cinquanta film, fondando anche una sua casa di produzione, la Isar Film.

NEW YORK - A settant'anni è morto il noto teatrante Joseph Papp, fondatore nel 1954 del festival shakespeariano di Nyc e «padre» della commedia musicale di successo *A chorus line*.

NEW YORK - Quarantasettenne, vincitore di un Tony Award, regista shakespeariano, A. J. Anton è morto vittima dell'Aids.

LOSANNA - Jean Gabriel Zufferey, scrittore svizzero, autore di sette romanzi, tra cui *Suzanne quelquefois*, stroncato da un tumore, è deceduto all'età di 46 anni.

ROMA - Volto noto per l'interpretazione di parti da *Cattivo*, è morto all'età di 67 anni Gianni Rizzo, ottimo caratterista, che aveva lavorato anche ne *Il nome della rosa*.

ISOLA DI MAN - Bill Naughton, scrittore e commediografo irlandese, best seller con il romanzo *Alfie*, ridotto per lo schermo da Lewis Gilbert, è scomparso all'età di 81 anni.

PARIGI - A 83 anni è morta l'attrice Lucienne Lemarchand, che aveva lavorato con Jouvet, Pitoëff e Vilar, per concludere la sua carriera con *Roger Planchen* nel suo *Tartufo*.

Per salutare Billeddoux

PARIGI - Si è spento dopo lunga malattia il drammaturgo parigino François Billeddoux. Aveva sessantaquattro anni e aveva iniziato la sua carriera come giornalista. Autore di sceneggiature cinematografiche e televisive, e romanziere, aveva avuto il suo grande successo teatrale con la commedia *Tcin Tcin* (1959), ripresa nel 1984 da Marcello Mastroianni e Natascha Parry. Da ricordare anche fra i suoi testi il comportamento dei coniugi Bredberry (1960) e *Si va da Torpe* (1961, messo in scena in Italia da Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer) titoli che nei primi anni Sessanta confermano il suo talento: commedie dove l'amarrezza si mescola sempre all'humour e dove dinamismo e teatro dell'assurdo vengono usati per parlare della solitudine di uomini prigionieri di norme, abitudini e insensatezza. Qualche anno dopo, con *Bisogna passare per le nubi*, Billeddoux si inoltra in aggrovigliati resoconti familiari raccontati con una tecnica drammatica rigorosamente eccentrica. Tendenze approfondite di un altro testo, *Rintru pa trou tar, hin* (Ehi, non rincasare troppo tardi), fantasioso e sperimentale nella scrittura, dove compaiono anche vigorosi accenti populistici.

Dopo un lungo periodo di inattività, Billeddoux ricevette due anni fa il premio Molière per il miglior autore per la sua ultima commedia, *Svegliati Filadelfia*, portata in scena nell'88 da Jorge Lavelli al Théâtre de la Colline. Ma nella sua carriera aveva già ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui il premio di *Littérature Dramatique* della città di Parigi, un premio del sindacato della critica drammatica e musicale ed uno dell'Accademia di Francia per l'insieme della sua opera. F. B.

SVISTE

«Missiroli, a Palermo, per il Biondo allesti uno spettacolo di successo come *Capitan Uncino* di Savinio». Da un articolo (firmato; ma omettiamo la firma per carità) sulla pagina degli spettacoli del *Giornale di Sicilia*. O tempora, o mores! Savinio battuto non da Barrie, probabilmente, ma da Walt Disney.



IL BICENTENARIO E L'INTERPRETAZIONE GOLDONIANA

QUALE GOLDONI OGGI?

È in corso da parte di studiosi e teatranti un movimento di revisione, che dev'essere incrementato, per affrontare il repertorio del Veneziano, quello meno noto anzitutto, con occhi contemporanei. L'aggiornamento interpretativo non potrà prescindere dalle lezioni di Visconti e Strehler, di De Bosio e Squarzina, e dai risultati di questo decennio, fino a Cobelli e Ronconi. Ma dovrà guardare, oltre i risultati storici della regia critica, alle ultime ricerche.

UGO RONFANI



Il Bicentenario della morte di Goldoni, nel 1993, non dovrà esaurirsi in un appuntamento celebrativo più o meno puntuale, né limitarsi all'esposizione di alcune occasioni di spettacolo. È auspicabile invece che sia l'occasione per un movimento di rifondazione della nostra cultura teatrale e, dunque, di rinnovamento delle pratiche di palcoscenico, all'insegna non di un disconoscimento della tradizione, ma della riscoperta di essa, con occhi contemporanei.

Perché ciò avvenga, sarà tutt'altro che inutile percorrere preliminarmente la strada che ha condotto nella seconda metà di questo secolo — dall'avvento diciamo della regia critica, e con l'aprirsi della scena italiana ad esperienze europee e mondiali prima precluse — ad una riscoperta del teatro di Goldoni, e ad una più completa valutazione della portata della sua riforma, fuori dagli schemi di «goldonismo» coltivato con compiacimenti in certe sedi accademiche ed esibito senza riguardi sulle scene del capocomicato.

È da ritenere che l'analisi di questo percorso *in progress* debba costituire uno degli impegni di studio fra i maggiori del Bicentenario, e che debba coinvolgere più strettamente di quanto sia accaduto finora anche i registi, gli attori e i tecnici che fanno il teatro insieme ai docenti ed ai ricercatori dell'Università. Intanto converrà mettere insieme i materiali per questa analisi, che sia punto di partenza per quella rifondazione della nostra cultura teatrale intorno a Goldoni, e al di là di Goldoni.

Ricerche sono già in corso in questa direzione, per esempio sui materiali — che attendono ancora una sistemazione di sintesi — forniti dalla saggistica e dalla critica drammatica (non di rado di estrazione universitaria) sugli spettacoli goldoniani dell'ultimo decennio. Senza che sia trascurato il lavoro di quanti si sono in questi anni applicati allo studio del Goldoni in rapporto con il lavoro dei nostri uomini di teatro.

Sono infatti questi — i registi, gli attori — ad essere chiamati insieme agli uomini di studio a «reinterpretare» Goldoni: a rileg-

gerlo nella forma collettiva della rappresentazione, al vivo delle reazioni della società teatrale, che rispecchia poi la società *tout court*.

Goldoni scriveva per l'attore; nel suo teatro-mondo l'attore era non la maschera, non la convenzione teatrale ma la creatura umana che si realizzava come persona sulla scena, nei travestimenti del personaggio facendosi figura e testimone della società. Secondo l'etimo di attore: *colui che agisce*, e che sempre agisce in un tempo e in un luogo reali. È questo, al di là delle dotte definizioni, il senso profondo della riforma goldoniana: stabilire l'incontro fra l'attore, il personaggio (quanti personaggi, dal Goldoni, sono stati modellati sulla natura degli interpreti) e il soggetto sociale. Il che si verifica perché il vero Goldoni, nasceva dall'osservazione, per l'appunto, dei soggetti sociali, che diventavano personaggi da commedia e come tali si imponevano agli attori-interpreti, ben oltre i risaputi codici di scena. Un vero che, proprio per essere tale, deve rinnovarsi nel tempo, essere insomma reinterpretato con il mutare della società teatrale.

DA SIMONI A FASSBINDER

Di qui l'importanza di un «aggiornamento» nel modo di interpretare il teatro di Goldoni, la necessità che in occasione del Bicentenario sia indetto almeno un convegno che consenta a registi e attori, insieme agli studiosi e ai didatti di fare chiarezza sulla evoluzione della scena goldoniana in Italia dalla fine della guerra in poi, ossia a fare tempo dalla nascita della «regia critica». Senza trascurare, appunto, gli allestimenti dell'ultimo decennio, perché la rilettura scenica di Goldoni non finisce di serbare sorprese. E se tanta parte del repertorio goldoniano, troppa, continua a dormire nelle biblioteche mentre meriterebbe l'attenzione della gente di teatro, sulle stesse opere più famose e rappresentate continua ad esercitarsi la ricerca innovativa di registi, attori, scenografi. Sicché bastano, per misurare il cammino percorso, confronti anche superficiali fra gli allestimenti goldoniani di cui le cronache teatrali fra le due guerre ci hanno dato conto, con quelli che sono entrati nei cartelloni delle ultime stagioni di Prosa.

Si ponga mente alle regie goldoniane di Renato Simoni — commediografo in proprio della provincia veneta e critico autorevole del *Corriere della Sera*, che già avvertiva il bisogno di trascendere il vecchio capocomitato — alla fine degli anni Trenta, con allestimenti *en plein air*, innovativi per i tempi, fra canali e campielli della Venezia estiva della Biennale. E si vedano — citando a caso — gli allestimenti di Cobelli della *Vedova scaltra*, di Ronconi della *Serva amorosa*, di De Bosio dei *Due gemelli veneziani*, di Squarzina della recente *Locandiera*, con interpreti piuttosto anomali rispetto alle convenzioni goldoniane correnti, quali la Guarnieri, il Branciaroli, la Malfatti. Si potranno cogliere allora, di colpo, i cambiamenti verificatisi sulla scena goldoniana dall'immediato anteguerra ad oggi passando — s'intende — attraverso i contributi di Visconti, Strehler, De Bosio, lo stesso Squarzina del periodo genovese e altri ancora, nonché di almeno tre generazioni di attori. E questo senza arrivare alle «estremizzazioni» di Fassbinder che riscrive *La bottega del caffè*, o di



Nel nome di Rossini e Goldoni scambi culturali italo-francesi

Il bicentenario della nascita di Gioacchino Rossini, nel 1992, e il bicentenario della morte di Carlo Goldoni, nel 1993, saranno occasioni per un programma di manifestazioni congiunte italo-francesi, nel quadro delle relazioni artistiche e culturali fra i due Paesi. Il progetto è nato da un accordo fra il ministero francese per gli Affari culturali Jack Lang e il ministro italiano per il Turismo e lo Spettacolo Carlo Tognoli, e per definirlo si è tenuto nei mesi scorsi un colloquio preparatorio alla Sorbona, sotto la presidenza di M.me Michele Geudreau-Massalorex, rettore della Università di Parigi. Erano presenti per parte francese il presidente dell'Adec (*Association Dialogue entre les Cultures*) André Larquié accompagnato dal direttore Pascal Leclercq e da M.me Andrée Murat; il presidente dell'Associazione *Goldoni Européen* Robert Abirached accompagnato da Ginette Herry, Cécile Fraenkel e Myriam Tanant, Jean-Pierre Wurtz del ministero per la Cultura ed esperti. La rappresentanza italiana era composta da Franca Di Palma, che rappresentava la Direzione del ministero del Turismo e dello Spettacolo, da Italo Gomez e Gisella Belgeri del Comitato Rossini, da Ugo Ronfani, segretario e coordinatore artistico del Comitato Goldoni, accompagnato da Cristina Loglio, Siro Ferrone e Paolo Fabbri, direttore dell'Istituto culturale italiano a Parigi.

A conclusione di uno scambio di informazioni e di idee è stato predisposto — in una visione unitaria e coordinata delle iniziative alla cui definizione attenderà un comitato scientifico, e per la cui realizzazione opereranno il Cidim (per parte italiana) e l'Adec (per parte francese) — un programma di massima che comprenderà, oltre a spettacoli e altre manifestazioni, due colloqui internazionali simmetrici, intorno alle figure di Rossini e Goldoni ma aperti all'insieme delle relazioni artistiche e culturali fra i due Paesi: un incontro, *Gli italiani a Parigi* previsto per il 9 e 10 dicembre 1992 alla Sorbona, e un altro incontro, *Il viaggio francese in Italia*, da tenersi a Roma nel 1993.

Una pubblicazione bilingue conterrà gli atti dei due colloqui e darà conto dell'insieme delle manifestazioni, nelle quali sono coinvolti i ministri e le ambasciate dei due Paesi, gli Istituti culturali francese a Roma e italiano a Parigi e l'Accademia di Francia a Roma. F.G.

Arias che reinterpreta favolisticamente *Il ventaglio*.

Fu Luchino Visconti — lo sottolinea Paolo Pappa in *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento* (Editori Laterza, 1900) — a «sottrarre anche Goldoni ad una tradizione infondata e inconsistente, scrostata e spolverata in modo da riacquistare subito la forza di produrre "un'accensione uniforme dei sensi"». E a liberare, con *La locandiera* del '52 o *L'impresario delle Smirne* del '57, «agganci, associazioni, pretesti in un'infinità di approcci possibili... La lingua viene ripulita dai depositi aulici, dai lazzi stucche-

voli cari alla memoria ottocentesca, irrobustita altresì grazie a situazioni innestate nella regia pensando a Laoclo e al suo Settecento crudele». Mentre, scenograficamente, i paesaggi impastellati alla Longhi si sposano alle aure rarefatte di Morandi. E segni di un bestiario umano buffonesco e cencioso evidenziano la decrepitezza della Serenissima, portando in primo piano una lettura antropologica e sociale del Goldoni.

Con il lavoro di Giorgio Strehler sul Goldoni siamo (è ancora Pappa ad osservarlo) nel clima lirico e malinconico «che rimbalza geograficamente tra Venezia e Mosca, per-



chè a volte Goldoni si incrocia con Cechov, scambiandosi climi e immagini...». *Le baruffe chiozzotte* del '64 sono situate «in una scena tinteggiata da Luciano Damiani di colori nordici e ghiacciati e tra aspre accensioni foniche, cacofonie gutturali che solcano misteriosamente un'aria fredda e rabbrividente».

Anche Claudio Meldolesi, nel suo *Fondamenti del Teatro italiano - La generazione dei registi* (Sansoni, 1984), metteva in risalto lo «sradicamento» del Goldoni dalla dialettalità veneziana con contaminazioni da Cechov. E rifacendosi alla prima edizione strehleriana dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, nel '47 (un allestimento realizzato in appena due settimane, con Moretti, Battistella, Parenti e la Zareschi) sottolineava con le parole stesse del regista — a indicare che Goldoni, nel dopoguerra, rinasceva dalle ceneri di una tradizione smarrita, a furia di estemporanee, azzardate «reinvenzioni» — che poco o nulla lo spettacolo aveva eredita-

to dal passato. «Ci siamo trovati nel vuoto e abbiamo dovuto compiere le nostre acrobazie, ...reinventare dentro di noi qualcosa, al di là della cultura e della storia. E in questa fatica ci ha sorretto una vena sotterranea che credevamo quasi estinta per sempre».

IMBROGLI DI STREHLER

Così Strehler, a proposito del suo primo *Arlecchino*: ma oltre alla vena sotterranea, ad un quasi intuitivo ritrovamento dei «vecchi imbrogli di palcoscenico» (come li aveva definiti, nella sua recensione, il poeta Raffaele Carrieri), c'erano anche i prestiti, dato l'obbligo di «reinventare», al vecchio teatro di piazza, al circo, al cinema muto: e questo apriva, ovviamente, spazi di libertà interpretativa, era il punto di partenza per un «aggiornamento» su Goldoni che il regista del *Piccolo* non avrebbe più abbandonato nelle successive edizioni dell'opera.

Per continuare nel discorso di Meldolesi: l'*Arlecchino* fu costruito mescolando esteriorità spettacolari di varia natura, e di varie provenienze, ma attraverso il lavoro compiuto sul testo del Goldoni, nelle sue latenze. Con Strehler, la regia critica nasceva anche, se non soprattutto, da questa ricreazione di un testo-cerniera fra Commedia dell'Arte e Riforma goldoniana; e avveniva come ricerca di un «inveramento della lingua comica» a partire da un approccio storico-filologico in senso lato, con gli innesti posteriori di cui si diceva. Sempre Meldolesi, nel libro citato, indicava le sorprendenti, significative concordanze fra i risultati analitici di uno studioso come il Folena (*Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato*, 1957 e *Un superdialetto teatrale: Goldoni*, 1975) e le soluzioni strehleriane: «Folena avrebbe mostrato l'equivalenza delle "sticomitite giocose", delle antitesi e dei parallelismi con i lazzi; laddove Strehler aveva fatto del lazzo appunto la figura di base della sua



EXIT

La scomparsa di Folena

Gianfranco Folena è morto la sera del 14 febbraio scorso dopo una lunga malattia. Linguista illustre, accademico dei Lincei e della Crusca, studiò alla Normale di Pisa, allievo di Devoto e Migliorini, con il quale si laureò a Firenze. Ben presto docente di Storia della Lingua italiana, approdò nel '54 all'ateneo patavino dove diresse l'Istituto di Filologia neolatina e promosse il circolo linguistico filologico. Direttore dell'Istituto di Storia del Teatro al Cini di Venezia, con il teatro ebbe rapporti fecondi e profondissimi, dando alle stampe volumi in cui l'analisi linguistica e letteraria dà nuovi lumi alla rilettura di numerosi classici, in particolare delle opere del Goldoni, autore in cui lingua italiana, dialetto e scritti in francese hanno una collocazione particolare nel contesto del «cosmopolitismo europeo del Settecento». I suoi interessi goldoniani hanno preso il via nei primi anni '60 e sono stati raccolti un quarto di secolo dopo in *L'italiano in Europa (esperienze linguistiche del Settecento)*, ed. Einaudi. Di lui attende con ansia tutto il mondo teatrale la naturale conseguenza dei suoi studi: il famoso *Dizionario goldoniano* che dovrebbe essere ormai alle stampe. □

interpretazione dell'*Arlecchino*... Soprattutto, Strehler era stato colpito da quello che Folena avrebbe definito "il superdialetto di Goldoni", con i suoi tratti mescolati e familiari: per questo aveva fatto balbettare Brighella come Tartaglia, con esiti gioiosi e quotidiani, scandalizzando i "tradizionalisti"».

A proposito delle preferenze, all'epoca, per il Goldoni dialettale, anzi del «superdialetto teatrale», conviene ricordare che fra il '49 e il '50 Gianfranco De Bosio, mentre riscopriva il contadinismo del Ruzante, allestì due delle commedie goldoniane più ricche di coloriture vernacolari, *I pettegolezzi delle donne* e *La cameriera brillante*: scelte diverse da quelle di un Gassman che, alla stessa epoca, mise in scena *La vedova scaltra*, o di un Guerrieri, regista di *La figlia obbediente*, e che nella specificità della lingua goldoniana cercavano le suggestioni e le ragioni di un nuovo approccio con il repertorio del Veneziano. In questo senso De Bosio poteva dire nel programma di sala della *Cameriera brillante* (cfr. Meldolesi) che «quel Goldoni, con senso dell'attualità e "coscienza dell'esperienza", concludeva il cammino della commedia dell'arte standone un po' dentro e un po' fuori» e che perciò, «insieme a una forma spontanea, vivace, di sciolto divertimento, esso offriva all'interprete l'opportunità di rilevare motivi critici non datati».

LA SPERIMENTAZIONE

Luigi Squarzina ha raccolto in *Da Dionisio a Brecht - Pensiero teatrale e azione scenica* (Il Mulino, 1988) una novantina di pagine che contengono l'essenziale delle ricerche e delle riflessioni che hanno preceduto i suoi allestimenti goldoniani, da *Una delle ultime sere di Carnovale* a *I Rusteghi*, da *La casa nova* a *Il ventaglio*; e a leggerle si ha la conferma del distacco ormai irreversibile del regista, e della sua generazione registica, dai modelli statici della tradizione. Una citazione per tutte: «Non avrei potuto lavorare in un certo modo sulla guerra dei sessi e delle generazioni nei *Rusteghi* se non avessi anni prima lavorato su Strindberg, e così non avrei pensato di fare del ventaglio un oggetto sciamanico né a risvegliare l'elemento dionisiaco che dorme in tanto Goldoni se non avessi messo in scena l'Euripide delle *Baccanti*. Dovunque, indubbiamente, la lotta fra disperazione ed equilibrio nelle quattro commedie è risolta da Goldoni con mezzi inconfondibilmente goldoniani, soprattutto il sorriso e il ragionevole. Ma proprio per questo i conflitti inconciliabili che le commedie tradiscono nell'autore permettono alla regia critica un ricco campo di azione». L'esplorazione di questi nuovi campi interpretativi consente fra l'altro di affrontare — prosegue Squarzina — «il problema del trasformismo goldoniano, delle sue autentiche menzogne sulle proprie intenzioni, delle sue apriorizzazioni dell'aposteriori, del suo moralismo appiccicato, del meccanismo di reinterpretazione dei suoi stessi sentimenti». E difatti — com'è risaputo — «non solo i *Memoires* (brani dei quali Squarzina innestò nel montaggio di *Una delle ultime sere di Carnovale*) ma anche le prefazioni sono quasi sempre contraddette dal pensiero che si esprime nelle commedie, e lo contraddicono»: come quando nella *Prefazione alla Locandiera* Mirandolina è pre-

EINAUDI PUBBLICA QUINDICI COMMEDIE



Un assaggio goldoniano aspettando l'edizione critica

ANDREA BISICCHIA

Carlo Goldoni, *Teatro*, tre tomi, Einaudi, Torino 1991, pagg. 1.435, L. 120.000.

Mentre per il 1993 si preparano le celebrazioni goldoniane che vedono impegnato, in prima persona, il ministero del Turismo e dello Spettacolo, mentre compagnie stabili, semistabili, private annunziano titoli, registi, interpreti, l'editore Einaudi pubblica in tre volumi, a cura di Marzia Pieri, quindici capolavori del grande riformatore della scena italiana, ricordando agli studiosi e ai teatranti che esiste un problema ancora irrisolto, quello dell'edizione critica dell'intero corpus goldoniano, formato da ben 154 componimenti drammatici, da oltre cento testi per musica, dai *Memoires*, ed ancora da liriche, poemetti, traduzioni, lettere, prefazioni, che illustrano chiaramente non solo il metodo di lavoro, la qualità della scrittura drammaturgica, la cultura, ma anche il suo rapporto con gli attori, i capocomici e gli avversari della Riforma.

Il problema principale, quindi, più che di carattere drammaturgico, è di carattere filologico. Sappiamo tutti che le nuove generazioni non possono, anche volendo, comprare tutto il Teatro di Goldoni, perché l'ultima edizione, quella dell'Ortolani, è esaurita, e sappiamo inoltre che, benché benemerita, questa ha rilevato una serie di limiti che vanno dalle tendenze ammodernatrici, alla «filologia, del cuore», all'assenza dei criteri filologici adottati; resta comunque il fatto che i 14 volumi, editi da Mondadori tra il 1935 ed il 1956, sono quelli ai quali si fa comunemente riferimento.

Certo un'edizione accuratamente filologica comporta, oggi, uno studio non indifferente, se ne è accorta la curatrice dei tre tomi, la quale ha lavorato sulle stampe settecentesche a disposizione, così numerose da far dire allo Spinelli, alla fine dell'Ottocento, di non riuscire «a precisare il numero delle collezioni delle commedie goldoniane, stampate o in corso di stampa lui vivo». Fra queste, lasciando da parte la drammaturgia musicale che richiederebbe altri anni di lavoro, cinque sono curate dall'autore: la Bettinelli, la Paperini, la Pitteri, la Pasquali, la Zatta, dalle quali si deve ripartire per comprendere anche il lavoro dell'Ortolani e per poter meglio collezionare le ripuliture, gli interventi, l'uso delle didascalie più volte cambiate dall'autore perché, spesso, le commedie nascevano sulla scena più che sulla pagina scritta, anche se sappiamo quanta importanza desse Goldoni alla edizione delle sue opere e al suo carattere letterario.

La Pieri è convinta che il criterio della «qualità», quello invocato dall'Angliani, che considera «splendido e incompiuto monumento» l'edizione Pasquali, non sia sufficiente e che entrare nelle istituzioni della letteratura, non basta se non si è accompagnati da una adeguata storicizzazione, e da nuove prospettive del lavoro filologico, che non possono non riferirsi al contesto materiale, il solo che possa farci capire l'evoluzione della lingua goldoniana, così fedele alla Natura e alla massima intellegibilità.

Scriveva Goldoni: «Io non sono accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente e (...) tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito».

Le convinzioni della Pieri sono confermate dal lavoro svolto in appendice dove il lettore può trovare un'ampia documentazione relativa alla vita scenica del '700, organizzata in sette sezioni: la prima riguarda i rapporti con gli impresari; la seconda le edizioni; la terza il pubblico, i lettori, i critici, i concorrenti; la quarta è incentrata sulle polemiche col Gozzi; la quinta ricostruisce il «caso Voltaire»; la sesta mette in evidenza le difficoltà di lavoro durante gli anni del San Luca; la settima reca alcuni documenti del periodo parigino, relativi ai suoi giudizi intorno allo spettacolo e al pubblico francese. □

Nella foto: un'incisione per «Molière».



sentata come personaggio di negatività assoluta, contro cui mettere in guardia la gioventù.

È per questa strada, lungo un percorso che è ancora tutto da storicizzare, che la regia critica «reinventa Goldoni», staccandosi via via dal goldonismo precedente, ma anche dalle stanche ripetizioni dei (presunti) moduli della Commedia dell'Arte, per riferirsi invece alla sperimentazione linguistica, alle contaminazioni con altri autori, ad una finalmente più attenta esplorazione delle condizioni socio-culturali del tempo, in certi casi a prestiti dalle avanguardie teatrali, o dal cinema neo-realista.

Resta da dire però — non è questione di poco conto — che il teatro italiano è entrato in questi anni, a giudizio di non pochi osservatori, in una fase che è di superamento della regia critica, così come si era manifestata dagli inizi degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta. Sicché anche la questione Goldoni non può più esaurirsi, ormai, nella esplorazione *a posteriori* dei percorsi interpretativi, per decisivi che siano stati, di Visconti e Strehler, di Squarzina o De Bosio, ma deve porsi oggi come ricerca dei frutti che questi percorsi hanno prodotto nelle ultime leve del teatro.

Quali sono stati gli effetti che, nell'area della sperimentazione, hanno prodotto *La vedova scaltra* in grottesco di un Cobelli, la *Locandiera* «asiatica» di un Nanni o i *Due gemelli* nella interpretazione «fuori registro», tutta intersezioni psicoanalitiche, di un Branciaroli? In quali direzioni possono portare il Goldoni socialmente risentito, o femminista antilettera, di *La serva amorosa* del Ronconi o della *Locandiera* di Squarzina? O ancora: come la didattica teatrale, nelle scuole di recitazione, sta affrontando, alla luce di queste esperienze, il repertorio del Veneziano, vista la libertà di approccio dimostrata dagli allievi della Silvio D'Amico, nell'estate del '91, al *Viaggio nella Luna*?

Non si vuol dire che si debba fare «punto e a capo», perchè la strada aperta dalla regia critica resta, fondamentalmente, quella giusta, anzitutto come metodo e poi nei risultati conseguiti. Ma occorre oggi rimettere l'accento sulla ricerca, evitando di sostituire all'ossequio inerte alla tradizione ottocentesca un ossequio altrettanto improduttivo, alla fin fine, alla regia critica, in uno sforzo di superamento dei risultati acquisiti, di rinnovata ricerca, non fosse che per il già affermato motivo che il teatro di Goldoni resta vivo se e in quanto aderisce non a stilemi teatrali costituiti, ma si apre alla comprensione della società teatrale, e della società *tout court* che via via lo mette in scena, come specchio di una ininterrotta commedia umana.

REGIE TERZA FASE

Abbiamo detto che, grazie alla regia critica, la fabbrica degli spettacoli goldoniani funzionò, dalla fine della guerra in poi, *contro* la preesistente cultura teatrale del goldonismo: quella che — per dirla con Odoardo Bertani, nel capitolo *Goldoni rifondato* del suo libro *Parola di Teato* (Garzanti, 1990) — lo ingabbiava in «manierismi e smancerie, balletti e passetti, moine e birignao dialettali», quasi che la Riforma del Veneziano si fosse limitata a sostituire alle Maschere una nuova galleria di maschere, o manichini, in una perpetuazione degli artifici, e non a tagliare

nel tessuto della storia e della società figure vere di uomini e di donne. È stato un *andare contro*, quello della regia critica, affinché Goldoni risultasse non un pittore di maniera del Settecento veneziano ma l'affrescatore di una società vibrante delle sue stesse contraddizioni, fra le inquietudini di un mondo al tramonto e l'alba dell'ottimismo illuministico. E per fare questo dovette prima risalire alle origini, cercare di ricostruire la situazione di crisi della scena in cui era maturata la Riforma goldoniana; e poi ricorrere alla mediazione dei grandi registi del Novecento, da Meyerhold a Vactangov, da Reinhardt a Copeau, da Dullin a Decroux, da Dasté a Barrault, che si erano applicati a studiare — con una libertà che allora ci era negata dal rispetto delle convenzioni — il grande *Théâtre des Italiens*. Per elaborare infine, in una terza fase, ricerche in proprio, approdate a quelle «regie d'autore» che abbiamo evocato prima, e ad altri allestimenti che hanno lasciato il segno. E qui occorrerebbe ricordare altri registi come Missiroli, Fersen, Patroni Griffi, Calenda, Lavia, Sbragia, Gregoretti, Sciacaluga, Scaparro, Bernardi, Colli, Zucchi. Così come si è infoltita la lista delle interpretazioni memorabili, perché la regia critica ha avuto, fra gli altri meriti, anche quella di costringere l'attore italiano a fare i conti con Goldoni, così come quello inglese deve farlo con Shakespeare, quello francese con Molière, quello tedesco con Kleist. E non soltanto, si badi, l'attore veneto, perché dopo l'iniziale recupero della dialettalità goldoniana la regia critica ha lavorato per una dimensione nazionale della drammaturgia goldoniana, per un suo inserimento non restrittivo nella storia del teatro italiano ed europeo.

DOPO INVENTARIO

Sicché, in una lista ideale degli interpreti goldoniani dal dopoguerra ad oggi, non c'è grande attore e non c'è grande attrice che figurino assenti: da Stoppa *Impresario delle Smirne* alla Morelli come Mirandolina, dalla *Vedova scaltra* Adani allo sdoppiato Lionello dei *Gemelli veneziani*, dalle baruffanti Volonghi e Gravina alla galleria di personaggi che hanno tratteggiato Baseggio, Tofano, De Lullo, Calindri, Carraro, Mastroianni e, nei ruoli femminili, la Torrieri, la Moriconi, la Morlacchi, la Zareschi, la Vazzoler, la Giachetti fino, in questi anni, la Guarnieri, la Malfatti, la Pozzi.

Sarà giusto, nel Bicentenario, fare un bilancio critico di questi quattro, quasi cinque decenni che (Bertani, nel citato *Parola di Teatro*) «sono stati fondamentali — e benedetti — per il recupero al nostro tempo di un commediografo tutt'altro che esaurito nei suoi pregi dal lungo consumo». L'ultimo decennio — quale risulta dal consuntivo informativo contenuto nelle pagine che seguono — non è forse stato caratterizzato da impegni sistematici di grandi maestri della regia, com'era accaduto nel dopoguerra; ma ha dimostrato che il seme gettato aveva dato i suoi frutti, soprattutto per il lavoro di approfondimento dei contenuti sociali e di costume dell'*opus* goldoniano, dei confronti con il Settecento teatrale europeo, della forza rivoluzionaria della drammaturgia del Veneziano dietro la patina della bonarietà. Si potrà dunque, in occasione del Bicentenario, tentare di motivare, oltre il bilancio cri-

RIPERCORRENDO GLI ITINERARI DEL BICENTENARIO

Il fascino della Livorno del '700 e la vocazione teatrale di Goldoni

GIORGIO FONTANELLI

Forse bisognerebbe chiedere aiuto a Allen Harvey e al suo *Anthony Adverse* per avere un'idea, certo un po' picaresca ma non incredibile, della Livorno goldoniana. Già le accorte e spregiudicate «patenti livornine» di Ferdinando I de' Medici avevano portato qui Corsi profughi dalla loro isola in odio ai Genovesi, Ugonotti perseguitati in patria dai Cattolici, Cattolici inglesi oppressi dagli Anglicani, Ebrei e Musulmani spagnoli cacciati da Filippo II. Greci angariati dai Turchi e, certo, anche gente poco pulita, che intendeva comunque ricominciare daccapo.

Tutto consentiva la città porto-franco, fin dal motto beneaugurale «Patet et favet» sulle sue monete d'argento: che voleva poi dire libertà di arricchirsi e, insieme, libertà di pregare. Ma soprattutto libertà di pensare, parlare e atteggiarsi: stampare, per esempio, la primissima edizione di quel libretto luciferino di Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene*.

Ecco, senza questo *background*, è difficile immaginare perché Carlo Goldoni venisse con la fantasia ma anche in carne ed ossa da queste parti: e da queste parti trovasse non arbitrario trasferire tutti i tic e le civetterie della borghesia mercantile della sua terra, allorché scattava la sindrome della villeggiatura. Perché anche a Livorno c'era da criticare e correggere, in mezzo ai sorrisi e alle complicità, «la pazzia della dissipazione e i pericoli di una libertà sconfinata». E tuttavia, quando il Goldoni vi venne da Pisa a trovare i Medebac, Livorno, con tutti i suoi 17 mila abitanti, aveva un solo teatro, restii com'erano i Signori fiorentini a dare alla città (già incline al gioco, alle donne, al vino, al contrabbando e alle risse) un altro veicolo di perdizione. Almeno fino a quando il Capomastro Raffaello Tinagli ebbe la concessione di ricavare un teatro dall'«arsenale dei remolari»: un'area oggi malamente ricostruibile, collocata in una toponomastica piena di colore, non del tutto aristocratica: Piazza Colonnella, Via Remota, Bastione del Mulino a Vento... a immediato ridosso del porto e di tutti i suoi odori.

Allo squallore dell'ubicazione, corrispondeva quello della sua struttura e della sua immagine anche esterna, confusa nel grigio dell'abitato. Lungo 16 metri, largo 10, offriva panche in fila, talora con cuscini: e, sorprendentemente, ben 87 palchetti. Era il Teatro delle Commedie; ovvero, di San Sebastiano, per la vicinanza della chiesa omonima. E garantiva un servizio di caffè.

Qui agivano i Medebac, e qui capitò Carlo Goldoni nel 1747 a vedersi per la prima volta *La donna di garbo*. Per cui, in definitiva, la rivoluzione goldoniana sarebbe partita da qui. Ma se anche così non fosse andata, al Teatro di San Sebastiano e dintorni è certamente avvenuto qualcosa di più importante: come racconta il Goldoni stesso, fu qui che molto realisticamente ascoltò, valutò ed accolse la proposta di accettare *in toto* la propria vocazione teatrale, e di porla al servizio esclusivo della Ditta Medebac & Signora.

Proposta scandalosa, certo: e il Goldoni amabilmente se ne accorge, e un tantino si accora, forse sentendosi addosso il fantasma corrucciato di Vittorio Alfieri, così intransigente proprio sulla questione *Del Principe e delle lettere*. «In Francia c'è un'altra risorsa per i talenti: le gratificazioni della corte, le pensioni, la generosità del re. Niente di simile in Italia: ecco perché la parte del mondo più propensa alle produzioni dello spirito geme nel letargo e nella pigrizia». Una fine che Carlo Goldoni proprio non voleva fare: per di più, ora aveva trovato qualcuno che prendeva i suoi lavori prima di leggerli; e glieli pagava senza aspettarne l'esito commerciale. Ecco, a Livorno una filosofia del genere era di casa, addirittura un blasone. E certo per questo fu qui, e non in altre sussiegose città toscane, che Carlo Goldoni fece, in tutta serenità e con sentimento pubblico e privato, la sua scandalosa scelta di vita. □

tico, le ragioni per cui Goldoni può essere ragionevolmente considerato «nostro contemporaneo». E si dovrà, dopo inventario, indirizzare l'interesse di domani — uomini di studio e di teatro uniti insieme nella ricerca — verso il Goldoni meno o nient'affatto frequentato, perché le scelte degli allestimenti, nel suo sterminato repertorio, restano

ancora limitate, condizionate da giudizi frettolosi formulati in passato, dalla mancanza di audacia nella programmazione, dall'inspiegabile silenzio caduto intorno ai drammi in musica. Ci sono tutte le premesse, insomma, per fare dell'*Anno Goldoni*, ragionevolmente, un appunto importante per la cultura e il teatro italiani ed europei. □

A pag. 6, Carlo Goldoni in una bella incisione di P. Grenier. A pag. 7, una scena del «Campiello» prodotto dal Teatro Stabile di Genova, regia di Arias, 1988. A pag. 8, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Marina Malfatti e Nando Gazzolo in «La vedova scaltra», regia di Cobelli; Sebastiano Tringali e Eros Pagni nel «Campiello» diretto da Arias; Franco Branciaroli e Stefania Graziosi nei «Due gemelli veneziani», regia di De Bosio; Giulio Bosetti come Don Marzio nella «Bottega del caffè», regia di De Bosio. A pag. 10, dall'alto in basso: l'«Arlecchino» diretto da Strehler con Soleri e i Giovani del Piccolo; «Arlecchino, servitore di due padroni» a Francoforte, regia di Bernardi, 1987; Luca Torracea, Fabiano Fantini e Paolo Bessegato nella «Bottega del caffè» di Fassbinder da Goldoni, regia di Bruni e De Capitani.



IMPEGNATIVA PROVA DEL REGISTA PER VENETOTEATRO

CASTRI: I MIEI RUSTEGHI

I salvadeghi della commedia sono usciti da un Goldoni che già percorreva la strada del realismo - Le contraddizioni rivelatrici di un testo la cui scrittura anticipa il teatro dell'Ottocento - La novità è una storia senza intreccio, giocata sulla trasversalità dei quattro protagonisti.

CARMELO ALBERTI



Quando ne *I rusteghi* di Carlo Goldoni, scena II del III atto, la signora Felice s'accinge a pronunciare la famosa *renga*, che sospinge la commedia verso una soluzione accomodante e verso il lieto fine, così dice, rivolgendosi ai protagonisti:

«Sè troppo rusteghi, sè troppo salvadeghi. La maniera che tegni co le donne, co le mugghier, co la fia, la xe cussì stravagante fora de l'ordinario, che mai in eterno le ve poderà voler ben; le ve obedisce per forza, le se mortifica con rason, e le ve considera no marii, no padri, ma tartari, orsi e aguzzini». Felice tende a stabilire che il comportamento dei quattro sprezzatori del mondo offende la morale comune e determina un disordine familiare irreversibile. Ma, oramai, in quel-

la Venezia dei primi anni Sessanta del Settecento la donna-filosofo riesce a farsi ascoltare soltanto per un momento, riesce ad imporre una sospensione momentanea nel processo distruttivo: s'intuisce infatti, che dopo il matrimonio tra Lucietta e Felippetto, previsto fin dall'inizio, e dopo il *disnar* di nozze, tutto tornerà come prima. Da quel 16 febbraio 1760 il capolavoro del commediografo veneziano ha mantenuto il significato di un confronto serrato su idee opposte, su concezioni del mondo diverse.

Ora il quartetto dei «salvadeghi» torna a rivivere sulla scena in un nuovo allestimento firmato da Massimo Castri, regista che, senza archiviare i presupposti di una lunga e ininterrotta sperimentazione, si orienta verso una ricerca sempre più a ridosso del testo

drammatico. Castri ha vissuto un lungo lavoro di indagine artistica, condotto in una totale libertà di scelta in seno al Centro teatrale bresciano; un impegno volto a valorizzare le zone del sottotesto, un grande serbatoio utile a chiarire il rapporto con il contemporaneo; ora l'attenzione s'indirizza a indagare con cura le possibilità di un nuovo realismo teatrale.

Castri ha accolto l'invito di discutere non solo sul significato del testo, ma anche sull'intero percorso della scena goldoniana, di ripercorrere le problematiche di regia per quello che si presenta come uno spettacolo-dibattito, adatto più che mai a dare avvio alle celebrazioni per il bicentenario goldoniano del 1993. L'allestimento, prodotto da Venetoteatro, ha tra gli interpreti Daniele Griggio (Canciano), Gianna Giachetti (Felice), Quinto Parmeggiani (il conte), Mario Valgoi (Lunardo), Michela Martini (Margarieta), Stefania Felicioli (Lucietta), Enrico Ostermann (Simon), Wanda Benedetti (Marina), Gian Campi (Maurizio), Piergiorgio Fasolo (Felippetto); le scene sono state affidate ad Antonio Fiorentino, i costumi sono stati eseguiti su bozzetti di Claudia Calvaresi, e le musiche originali sono di Bruno De Franceschi.

DOPO STREHLER

HYSTRIO - *In una sua dichiarazione di qualche anno fa, relativa al consuntivo teatrale dell'ultimo decennio, lei recuperava sulla scia della memoria alcune regie tra cui Il Campiello di Strehler. Si deve forse far risalire a quel modello il suo interesse per il teatro di Goldoni?*

CASTRI - Sinceramente no; anzi, forse non si dovrebbe più fare Goldoni dopo aver visto quel lavoro. Tutto sommato i risultati ottenuti da Strehler su un certo versante critico, quello di un Goldoni corale e popolare, con *Le baruffe chiozzotte* e *Il campiello*, sono risultati limite: non c'è altro da tirar fuori da quei testi, nei quali l'autore ha trovato un assetto definitivo.

H. - *In che direzione, allora, è utile procedere con Goldoni?*

C. - Su altri versanti il discorso si fa complesso. Per Goldoni borghese o pre-borghese

se paradossalmente c'è ancora tutto da fare; oppure da non fare: dipende dalla valutazione che se ne dà. Io non conosco realizzazioni straniere, ma per quanto ne so dell'Italia, a parte la grande esperienza di Strehler sulla trilogia della *Villeggiatura*, un altro punto d'arrivo, a parte quest'esempio, c'è molto da dire su un Goldoni borghese, non ancora letto in maniera corposa e integrale; oppure non c'è da far niente, perché sulla sua scrittura s'avverte sempre un alone da museo. Dipende dalla valutazione che se ne dà.

H. - Seguendo il suo itinerario registico incuriosisce il passaggio dall'indagine sulla drammaturgia borghese al teatro di tradizione.

C. - In realtà pochissimi, forse nessuno tranne Strehler negli anni migliori, o Luca Ronconi ogni tanto, hanno la possibilità di fare discorsi integrati; si vive alla giornata, non c'è nessuna consequenzialità di lavoro. Durante la mia attività al Centro teatrale bresciano, dal 1975 al 1985, posso dire che esisteva tale consequenzialità. Da quando ho lasciato Brescia l'organicità del lavoro si è persa, non l'organicità della scrittura scenica. Devo dire sinceramente che dal 1984 in poi i grandi progetti li ho tenuti nel cassetto e non li ho più tirati fuori. Una delle ultime regie che ho fatto all'interno di un discorso interrotto è stata *La famiglia Schrockenstein* di Kleist. Dopo il discorso si fa occasionale, legato sempre alla poetica della scrittura scenica che continuo a sviluppare comunque. È un discorso alla ricerca dell'attore che non c'è, è un discorso sul realismo, ritagliato all'interno delle condizioni che si sono create dopo la perdita di una «casa» in cui poter agire secondo principi strategici. Ricerca di un attore e necessità di un ritorno al realismo che in Italia non sono più affrontate, secondo me, dai tempi di Visconti, dai tempi del primo Strehler. Per esempio, le mie esperienze in tale direzione vanno da *Amoreto* di Schnitzler alla rilettura di Euripide, e così via. Oppure si adegua la propria strategia in rapporto a ciò che capita, modificandola. Goldoni è, dunque, un'occasione; è inutile cercare di dire: «Goldoni l'ho voluto, fare perché...». Goldoni è capitato e, pertanto si cerca di farlo rientrare in una linea che riguarda il grande discorso realistico.

H. - Come mai ha scelto di inscenare *I rusteghi*?

C. - Bisogna essere onesti; è bene raccontarci la vita com'è. Anche stavolta non c'è stata una scelta di totale libertà, perché per l'ente produttore s'impone una questione di mercato; e sul mercato s'immettono titoli d'un certo tipo. Per quanto mi riguarda, potevo essere attirato piuttosto da certe zone goldoniane più morbide, più oscure e meno praticate, che non appartengono ai grandi titoli.

UN TEATRO NERO

H. - Qual è la produzione di Goldoni che più l'attira?

C. - Potrebbe essere anzitutto la zona del teatro nero, i testi scritti tra il 1753 e il 1758, quando il commediografo lavorava al Teatro San Luca. Sono testi interessanti, da studiare bene. Mi attira inoltre il periodo che precede la riforma, quello degli inizi, dove si scopre una fermentazione linguistica che non si ritroverà dopo.

H. - Dove si possono collocare *I rusteghi*?



I RUSTEGHI (1760), di Carlo Goldoni. Regia (magistrale, illuminante), Massimo Castri. Scene (raffinate elaborazioni pittoriche) di Antonio Fiorentino. Costumi (id.) di Claudia Calvaresi. Musiche (funzionali, suggestive) di Bruno De Franceschi. Con Gianna Giachetti, Vanda Benedetti, Michela Martini, Stefania Felicioli, i «Rusteghi» Mario Valgoi, Daniele Griggio, Enrico Ostermann, Gian Campi, e Quinto Parmeggiani e Piergiorgio Fasolo. Prod. VenetoTeatro per il Bicentenario, patrocinio Unesco.

Alla sua prima prova goldoniana — voluta da Nuccio Messina per VenetoTeatro — Castri, fedele alla sua vocazione di sbullonatore delle idee ricevute e di esploratore dei sottotesti, non soltanto si è tenuto lontano dai manierismi e dai birignao della tradizione, ma ha varcato anche i limiti ormai storicizzati di quella regia critica che pure annovera i memorabili allestimenti di Visconti e di Strehler, di Squarzina e De Bosio, per approdare a nuovi, autonomi risultati, nella scia delle ultime ricerche.

Molto frequentata dalle compagnie goldoniane fra l'Otto e il Novecento, da quella dello Zago a quella del Baseggio, la commedia dei quattro «salvadeghi» benestanti, taccagni e tirannici pareva consegnata ai canoni della tradizione, magari rivisitata con estro, come aveva fatto Squarzina per lo Stabile di Genova. Castri, invece, ha mostrato da un lato le ascendenze del testo, fino all'archetipo del misantropo greto e conservatore presente nel teatro francese del primo Settecento e, dall'altro, le sue virtù anticipatrici, nell'ambito di un realismo sociale già nettamente delineato. Su questo terreno, socio-antropologico, Castri ha evidenziato da par suo la grettezza di un'antica borghesia al tramonto, la «guerra dei sessi» che esplodeva con connotazioni femministe sotto la convenzione dell'obbedienza muliebre, e il conflitto generazionale tra vecchi e giovani che preludeva ai tempi nuovi. Questo *tableau de mœurs* è stato dal regista dipinto con i colori della satira e del grottesco ma senza mai esagerare, nel rispetto filologico del testo, senza sacrificare ed anzi felicemente esaltando le occasioni di comicità.

Il plot de *I Rusteghi*, come si sa, è lineare quanto mai. È questione di una cena fra i «salvadeghi» e le loro mogli in casa del mercante Lunardo Trotola (Mario Valgoi), il quale intende annunciare il fidanzamento, bellamente imposto, della figlia di primo letto Lucietta (Stefania Felicioli) con Felipetto, docile figlio del «rustego» Maurizio (Gian Campi). Questi è il cognato di Marina (Wanda Benedetti), moglie del mercante Simon (Enrico Ostermann). Completano la scorbutica tavolata il notabile Canciano (Daniele Griggio), che invano tenta di contrastare con rozze maniere lo strapotere della moglie-virago Felice (Gianna Giachetti), che s'accompagna all'untuoso conte Riccardo (Quinto Parmeggiani). Completa il quadro Margarita, moglie in seconde nozze di Lunardo, sottoposta ai rigori del rozzo marito e in eterna polemica con la vivace figliastria. La brigata finirà per sedersi a tavola, ma dopo che le donne avranno ottenuto, sacrosanta pretesa, che Lucietta e Felipetto s'incontrino di nascosto, all'insaputa dei burberi genitori, per constatare che si piacciono.

Tutto qui: ma siccome la commedia umana del Goldoni si dispiega, ricca di coloriture, imprevisti, ripicche e ripensamenti, senza mai una smagliatura, un capolavoro. Merito di Castri, e dei suoi attori, tutti attenti a spremere gli umori delle bizzose nature dei rispettivi personaggi, è l'aver mostrato lo straordinario spessore umano e sociale della commedia. Che è recitata in due tempi, divisi da intermezzi musicali quanto mai suggestivi, arieggianti parodiati minuetti e temi per organo a sottolineare le lamentazioni dei Rusteghi, in una cornice iconica che riproduce con gusto le stampe settecentesche delle commedie goldoniane. La tessitura musicale segna i ritmi ampi di un tempo che scorreva *au ralenti*: non l'allegro degli allestimenti tradizionali, ma l'adagio e il largo adatti a frugare nelle battute e nei comportamenti dei personaggi, ad evidenziarne la natura, a colorire in grottesco le loro incompatibilità. I tempi musicali di questo concertato attoriale sono a mio parere, insieme al tono mai arcigno, anzi tenero, dell'ironia profusavi, la sostanza più preziosa di questo allestimento, destinato ad essere ricordato come un punto di arrivo. La «guerra dei sessi» — misantropia ottusa contro astuzia femminile — trova nel lavoro di regia una evidenziazione comica assoluta: per merito, anche, degli attori a cominciare dalla toscana Giachetti, calatasi benissimo nella venezianità del Goldoni, faccendona ispirata da un femminismo antilettera, grande burattinaio nell'epilogo che riconquista alla ragione i Rusteghi, giustamente applaudita a scena aperta. Il Valgoi è alla pari in senso opposto, nelle tenaci, sofferte resistenze ai *manegi* delle donne; la Benedetti è maestra di astuzie, la Felicioli mostra bene di avere il diavolo in corpo della giovinezza ma tutti, proprio tutti, hanno meritato con la loro bravura il trionfo finale. *Ugo Ronfani*



C. - Nell'area del grande repertorio quest'opera costituisce un momento limite: dopo c'è solo la trilogia della *Villeggiatura*, ma nella zona del dialetto *I rusteghi* rappresentano il massimo confine raggiungibile da Goldoni sulla via di un realismo maturo. Sembra un gran testo ma in realtà, se letto con attenzione, risulta estremamente contraddittorio, perché risente della tensione di un autore che è arrivato al limite del suo tragitto e non può andare oltre: e il lavoro si scolla proprio su tale contraddizione. Nel terzo atto, ad esempio, mentre l'autore sta impiantando una scrittura che tende alla conflittualità e al dramma, d'improvviso si ferma e si pone il problema di come finire la commedia. Non può concluderla nella direzione di una categoria di cui in quel momento in Europa parlava appena soltanto Lessing, verso un'idea di dramma mediata dal recupero del vecchio concetto di tragedia. È un testo affascinante, perché è una commedia di demarcazione, fatto che è reso evidente dalla sua trasversalità.

H. - Quali sono gli aspetti pregevoli di questo lavoro?

C. - Ha delle pagine in cui la scrittura rasenta già l'esattezza realistica di uno scrittore novecentesco: si può parlare di Cechov come di Bertolazzi. Altre pagine restano invece indietro di molto. In questo senso è un testo molto rotto.

H. - I rusteghi non appaiono forse come quattro soluzioni di un solo personaggio, come varianti del vecchio Pantalone divenuto ormai il mercante che rinnega la sua stessa professione e che, nello stesso tempo, rifiuta il teatro, rifiuta cioè il suo autore?

C. - È questa la lettura molto affascinante che ne ha dato Mario Baratto e che aggiunge semmai un elemento consequenziale a quanto ho affermato. La possibilità di un discorso sul teatro che attraverso tutto il testo

diviene paradossalmente il filo unitario necessario per dare uno sviluppo realistico alla materia teatrale. Nel finale, allora, Goldoni è costretto a far sì che uno dei personaggi divenga una specie di drammaturgo: la signora Felice, come *alter ego* dello scrittore, coordina il lavoro degli altri personaggi portandoli ad esiti che loro realisticamente accettano.

H. - Qual'è l'importanza del femminile in questa commedia?

C. - Il femminile è un discorso a doppio taglio. Il personaggio femminile torna ad essere qui portavoce dell'autore, ma non è più un femminile che riesca ad essere autonomo e teatralmente vivo come era stata *Mirandolina*. *Siora Felice* è una brutta copia di *Mirandolina*, è un personaggio mal scritto; in quanto personaggio non può rispondere dei propri bisogni, come fa la locandiera, perché deve rispondere ai bisogni dell'autore. Quindi è una figura tormentatissima, piatta e bidimensionale, perché da un certo punto di vista risente del peso di essere portatore di ideologia; e deve farlo, perché ne ha bisogno l'autore. Invece, nella prima parte della commedia non è un personaggio positivo, anzi sembra più affine alla schiera dei personaggi sgradevoli della serie precedente. Sono tutte considerazioni che trovano una mediazione sul palcoscenico più che sulla pagina critica. Però è giusto individuarle anche sulla pagina critica, affinché sia segnalato il lavoro tormentato di un autore che è arrivato ai confini della sua scrittura, e che sinceramente non può andare oltre, non solo perché sta a Venezia, ma perché tutta l'Europa non va ancora oltre. E devo ripetere che Goldoni come capacità creativa sulla singola pagina è ben oltre i Diderot e i Lessing. Bisogna arrivare fino alla metà dell'Ottocento per ritrovare delle parti così lucide e poco romantiche.

CON GLI ATTORI

H. - Come ha risolto scenicamente la conflittualità tra signora Felice, le donne, e i quattro rusteghi?

C. - Goldoni utilizza un certo linguaggio per i rusteghi e un altro per le donne. Le pagine dedicate ai rusteghi sono meno realistiche; tendono alla comicità. Il gruppo femminile, invece, appare straordinario. Non lo sono, da certi punti di vista, i protagonisti; quindi è difficile trovare il punto d'amalgama. Mentre gli uomini vengono sbertulati, con le donne si respirano momenti di straordinaria quotidianità.

H. - Nel testo la funzione degli innamorati appare debole, come se la traccia dell'amore non costituisca più il sistema portante dell'intreccio.

C. - Questo fatto dimostra un'altra novità nei *Rusteghi*; è, infatti, una commedia che non racconta più una storia, che non ha più intreccio. Questa è la maggiore novità, accanto alla modernità estrema di certi passaggi testuali. Lo si vede nel fatto che gioca alla trasversalità: non c'è un solo protagonista ma quattro, che sono una variazione sul tema. È un testo su cui non può essere applicato minimamente la tesi di Ludovico Zorzi, nel momento in cui va a rintracciare nei grandi testi di Goldoni uno schema strutturale che è omologo a quella della commedia dell'arte.

H. - Il lavoro con attori di tradizione le crea qualche difficoltà?

C. - Sì, crea abbastanza problemi. Problemi che non sono specifici di questi attori, ma che mi ritrovo a dover risolvere sempre. La questione del realismo diventa grave con un'altissima percentuale di attori italiani, perché c'è un *blackout* alle loro spalle. S'avverte la consunzione della tradizione ottocentesca che è continuata dentro il fenomeno del grande attore, ma che è terminata negli anni Cinquanta-Sessanta; poi, negli anni Sessanta-Settanta c'è stato il discorso della regia, che però s'incrina negli anni Ottanta, per riscoprire ancora una volta ciò che era rimasto dell'attore. Alle spalle abbiamo un blocco ancora più grave, quello prodotto dal fascismo, che in qualche modo ha impedito all'Italia di partecipare al discorso di rifondazione del recitare e al rinnovamento del personaggio che per la drammaturgia occidentale è il problema fondamentale. A partire da Stanislavskij gli altri Paesi europei lo hanno affrontato tra il Dieci e il Trenta; noi niente, poiché il problema delle tecniche interiori ci sembra un'eresia. Qui, dicevo, il problema si raddoppia in un gioco di rinvii che diventa allucinatorio, perché c'è il retaggio di una certa tradizione goldoniana. Riesco a superarlo bene con i giovani, oppure con interpreti come la Benedetti, perché scavalcando un blocco di anni molto grigio, si riallaccia ad una prassi di pulizia, ad una concretezza di lavoro scenico basato sul minimalismo realistico, sulle controcene, sui rapporti precisi, che comunque sia costituiscono un patrimonio. □

A pag. 12, il regista Massimo Castrì durante la prova di uno spettacolo. A pag. 13, da sinistra a destra, Michela Martini, Wanda Benedetti, Stefania Felicioli e Gianna Giachetti nei «*Rusteghi*». In questa pagina, da sinistra a destra, Quinto Parmeggiani, la Benedetti e la Giachetti in un'altra scena della commedia.

COME IL VENETO SI PREPARA AL BICENTENARIO

UNA LEGGE REGIONALE PER L'ANNO GOLDONI

In accordo con quello nazionale, il Comitato veneto ha acquisito una trentina di progetti che prevedono spettacoli di livello, l'attivazione degli studi e della ricerca, la partecipazione della Comédie Française, l'uso di spazi extrateatrali come le ville venete e il coinvolgimento dei gruppi amatoriali.

CARLO ALBERTO TESSERIN*

Il Veneto muove dunque ulteriori e decisivi passi nel cammino verso il 1993 che lo vede compagno di strada non solo dell'Italia ma dell'Europa tutta, in quanto ambito di risonanza più adeguato al nome di Goldoni: il disegno di legge d'iniziativa della Giunta regionale sulle celebrazioni del secondo centenario della morte di Carlo Goldoni è stato approvato il 5 marzo dal Consiglio regionale del Veneto, riscuotendo l'unanimità dei consensi.

Nell'occasione preziosa offertaci da questa ricorrenza si è ritenuto che la Regione fosse chiamata ad esprimere il punto di vista più complessivo sulla realtà culturale del Veneto e che la specificità di questo ruolo privilegiato non potesse non ispirare ogni sua proposta progettuale e organizzativa, al di là delle ottiche settoriali, dei disegni specialistici ed esclusivi.

Gli obiettivi che la legge regionale si prefigge sono mirati ad una azione complessiva di intervento sulla realtà teatrale del Veneto, a fornire una opportunità di crescita professionale e artistica ai migliori gruppi, conciliando avanguardia e tradizione, ricerca filologica e scena, l'evento e la continuità, soprattutto cercando di creare i presupposti per la nascita di nuovi bisogni culturali e di una nuova più rigorosa progettualità.

Il Comitato promotore veneto per le celebrazioni — formato da Regione, Provincia e Comune di Venezia — in spontaneo coordinamento con quello nazionale e col suo omologo francese, ha dunque raccolto lo sforzo progettuale e le disponibilità strutturali espresse dal territorio attraverso un ciclo sistematico di consultazioni con le forze teatrali e gli istituti culturali operanti nel Veneto.

Attraverso tali incontri, densi e proficui, sono stati acquisiti circa trenta progetti

ALLESTIMENTO DI ALBERTI E EMILIANI

Undici commedie di Goldoni nelle stanze di Cà Mocenigo

«Je suis avec les Comédiens comme un Artiste dans son atelier. Ce sont d'honnêtes gens, beaucoup plus estimables que les esclaves de l'orgueil et de l'ambition» (C. Goldoni, Mémoires, I, XXXV).

AVenezia è stata creata una nuova compagine teatrale, il Teatro Niovo Compagnia di Venezia, che riunisce venti attori professionisti e un regista, provenienti da diverse compagnie cittadine. Lo scopo è quello di diventare una «compagnia di repertorio», con un'attenzione privilegiata per il teatro di Goldoni. Lo spettacolo di esordio, infatti, oltre ad essere stato un omaggio all'arte goldoniana, ha indicato un modo interessante di intervenire sullo spazio scenico. Si è trattato di uno spettacolo-viaggio intitolato *Nelle stanze di Carlo Goldoni, poeta comico*: un collage di testi curato sul piano drammaturgico da Carmelo Alberti e su quello registico da Giuseppe Emiliani, recitato in costume e inserito nelle sale del palazzo di Cà Mocenigo a San Stae.

Si tratta di un itinerario composito che inizia nell'atrio dell'edificio e si diversifica nelle varie stanze con momenti di rappresentazione contemporanei, utilizzando undici commedie goldoniane: *Il teatro comico, Il servitore di due padroni, La putta onorata, Gli innamorati, Il giuocatore, La famiglia dell'antiquario, Pamela, Le smanie per la villeggiatura, La serva amorosa, I rusteghi e Sior Todero brontolon*. Al pubblico viene offerta la possibilità di costruirsi un proprio percorso passando da una stanza all'altra, cogliendo brani di ogni recita a ridosso degli attori, i quali spesso si muovono da un luogo all'altro e parlano nella lingua di Goldoni in una dimensione amplificata dall'austerità del palazzo.

S'intrecciano così elementi metateatrali, momenti di evocazione popolare, dialoghi di innamorati spezzati dai lazzi di Arlecchino, rapimenti di fanciulle, liti casalinghe ed episodi romanzeschi. Simili a carte sparse nel labirinto delle stanze, i personaggi danno un'immagine guizzante e compongono alla fine una *summa* poetica che dà conto dei risultati della riforma scenica, risultati sottolineati dall'evocazione dello stesso Goldoni, il quale parla all'inizio ai comici riuniti per le prove (ne *Il teatro comico*) e conclude il viaggio invocando la stima perduta della sua città.

Guidati da Giuseppe Emiliani, regista eclettico, coordinati da Nicola De Cilia, accompagnati dal vivo dalle musiche di Vivaldi eseguite dal trio *Le putte in concerto*, i protagonisti di questo impegnativo esperimento sono stati gli attori: Pino Bella, Giorgio Bertan, Alessandro Bressanello, Maria Pia Colonnello, Susanna Costiglione, Franco Demaestri, Vincenzo Di Bonaventura, Alberto Fasoli, Daniela Foà, Eleonora Fuser, Roberto Milani, Stefano Paggini, Francesco Pinzoni, Barbara Poli, Lucia Santini, Paolo Sivori, Tommaso Todesca, Bianca e Paola Tonello.

Nei programmi della compagnia vi sono l'allestimento di sedici commedie goldoniane nelle stagioni 1992-1994, allo scopo di offrire a Venezia, per lunghi periodi, rappresentazioni quotidiane; le repliche de *Nelle stanze* in un circuito di ville venete e in altre sedi in Italia e all'estero; la produzione di un nuovo testo tematico dal titolo *Signor Goldoni, io sono in incognito!*, ovvero *le smanie del gioco e del teatro*, e altri progetti che riguardano le festività tradizionali veneziane. N.F.

presentati da altrettanti enti e associazioni, alcuni di notevole complessità e gravidanza, altri più agili, alcuni di impianto tradizionale, altri più innovativi, quasi tutti comunque caratterizzati da un apprezzabile sforzo creativo e di «ri-pensamento» dell'opera e dell'immagine di Carlo Goldoni.

A partire da questi materiali dovrà ora prendere corpo il progetto definitivo. Ma fin d'ora emergono, fra le altre, alcune linee di tendenza che valgono ad anticiparne in qualche misura la cifra complessiva: la progettata e da tutti auspicata istituzione di un centro di studi e documentazione sul teatro veneto presso la casa Goldoni a Venezia, la formazione di un consistente polo di ricerca teatrale con ambizioni europee a Padova, sotto il segno dell'innovazione linguistica goldoniana; la presenza nella fase culminante delle celebrazioni della Comédie Française, a sancire la statura e la vocazione europea del drammaturgo veneziano; l'attenzione alle ambientazioni extra-teatrali, soprattutto alle suggestioni offerte dalle ville venete e dagli altri spazi settecenteschi presenti in regione; la presenza vitale e la volontà di crescita artistica del teatro amatoriale.

A partire da queste acquisizioni e in linea con i principi ispiratori del nostro intervento, nell'affrontare la fase operativa del progetto, intendiamo muovere da una consapevolezza fermamente radicata e già altrove ribadita: che celebrare oggi Goldoni, la sua esperienza di autore e di uomo, significa anzitutto porre il problema della ricerca di nuovi assetti e di nuovi spazi culturali per il teatro. Solo in questo modo la scadenza del bicentenario della sua morte acquisterà la dovuta gravidanza ideale e civile.

*Assessore alle Attività culturali della Regione Veneto

Di Leva dopo Quadri al Premio Riccione

Giuseppe Di Leva è stato nominato dal consiglio di amministrazione direttore artistico del Premio Riccione Ater per il Teatro. L'incarico è stato affidato per l'anno 1992: entro quest'anno il direttore artistico — oltre a portare a termine le attività avviate nelle precedenti edizioni — presenterà un progetto di potenziamento e sviluppo delle attività per il triennio successivo.

Oltre alla parziale riprogettazione del premio, finalizzata a una maggiore promozione dei giovani autori sulla scena teatrale, si intende allargare il campo di attività soprattutto in rapporto alle scuole, al teatro ragazzi, alla formazione del pubblico e, in generale, a un maggiore radicamento nella città di Riccione e nell'area teatrale romagnola.

Giuseppe Di Leva è direttore artistico di Ert Emilia Romagna Teatro e titolare del Laboratorio di Scrittura drammaturgica della Civica scuola d'Arte drammatica di Milano. Succede nell'incarico a Franco Quadri che è stato direttore artistico del premio dal 1985 al 1991 contribuendo in modo decisivo al rilancio della manifestazione. C.C.

Polemiche al Burgtheater

VIENNA - Claus Peymann, il regista tedesco di Bochum, attuale direttore del Burgtheater di Vienna, è al centro di violente polemiche scoppiate nel massimo teatro austriaco. Gli si rimprovera di fare il dittatore «tedeschizzando» al massimo il teatro che dirige, di ridicolizzare gli austriaci e di provocare il pubblico offrendogli spettacoli sperimentali e non sempre di qualità a scapito dei classici. Intanto il partito conservatore gli ha respinto la domanda di cittadinanza austriaca non reputandolo meritevole di tale onere in opposizione al ministro socialista Rudolf Scholten che, per averlo difeso, si è visto lui stesso sollecitato a dimettersi. La querelle si è allargata con le molte lettere indignate di cittadini austriaci pubblicate dal quotidiano conservatore Die Presse e con i vari rinvii della prima del Macbeth. F.B.

S.o.s. di Broadway ai divi del cinema

NEW YORK - Broadway è in crisi. Non pochi megamusical da milioni di dollari, come il recente Nick e Nora, hanno dovuto interrompere la programmazione. Nonostante le premesse poco confortanti, la primavera si è mostrata ricca di sorprese, soprattutto per quanto riguarda il teatro di prosa, che tenta così il suo rilancio nella patria degli shows miliardari. Un rilancio dovuto alla presenza in cartellone di una nutrita compagnia di noti attori cinematografici. L'albergo del libero scambio di George Feydeau, con Rob Lowe e Lynn Redgrave ha aperto la stagione; poi è stata la volta di Jessica Lange e di Alec Baldwin nel classicissimo Un tram che si chiama desiderio di Tennessee Williams, in concomitanza con la commedia Death and the maiden interpretata da un trio di superstars come Glenn Close, Gene Hackman e Richard Dreyfuss.

Proveniente dalla televisione, la vamp Joan Collins ha affrontato, nella parte che fu di Elisabeth Taylor, Private Lives di Noel Coward e, sconfiggendo nel campo del musical Raul Julia, indimenticabile partner di William Hurt nel film Il bacio della donna ragno, ha vestito panni donchiescotteschi in The man of the Mancha.

Una stagione teatrale coperta di polvere di stelle cinematografiche, dunque. Si tratterà di vedere alla fine se il pubblico ha risposto al richiamo, tenuto conto che il prezzo dei biglietti, per la presenza delle stars cinematografiche, è lievitato fino a cinquanta dollari. E in periodo di recessione non è poco. C.C.

Fedra di Racine per giovani attori

PARIGI - Jean-Marie Villéger ha messo in scena al Teatro dell'Est di Parigi con la sua compagnia di Strasburgo la Fedra di Racine insieme all'Atys di Lully che viene rappresentato contemporaneamente all'Opera Comique. Per le due pièces (due anni appena separano Atys dall'ultima opera di Racine) le scene sono di Paolo Tommasi e i costumi di Patrice Cauchetier, mentre la compagnia è formata da giovani attori che insieme alla ripresa di Fedra interpreteranno, ogni anno un testo del teatro barocco. «Con loro — ha raccontato Villéger — ho inaugurato un nuovo metodo di lavoro, provando a tavolino i tre quarti del nostro tempo al fine di scavare e raffinare

l'esecuzione del testo di Racine; un vero lavoro di ricerca. È come una partita di ping pong dove la palla non deve mai perdersi nel paesaggio. E poi non bisogna omettere nessuna indicazione musicale del testo: esse sono numerose e rimangono tutta l'azione. L'alessandrino è il metro di misura di Racine che manipola le cadenze e i diversi registri dai versi prosaici dei recitativi a quelli poetici delle grandi arie. È molto interessante operare con attori non ancora deformati dalla routine, poiché qui è messa in causa l'idea stessa della messinscena: Racine ha meno bisogno d'un regista che di un primo violino!». F.B.

La radio piace: audience da 30 milioni

ROMA - È in crescita il numero degli ascoltatori radiofonici a riprova che la radio conserva un grande interesse per gli italiani. I dati dell'Audi-radio, relativi allo scorso autunno, confermano un ascolto medio giornaliero vicino ai trenta milioni di utenti. Le reti Rai non registrano variazioni di audience, mentre la platea radiofonica dei network privati è cresciuta di circa tre milioni. Rilevante la posizione di Radio Italia, specializzata nella programmazione di musica italiana, che è risultata terza dopo Radiouno e Radiodue con 1.694.000 ascoltatori giornalieri. Questi i dati dell'ultimo rilevamento:

Totale ascoltatori.....	29.844.000
Totale Radio Rai	12.455.000
Totale private.....	20.063.000

Rai Radiouno	6.795.000
Rai Radiodue	5.615.000
Radio Italia	1.694.000
Radio Dee Jay	1.259.000
Rete 105	1.235.000
Rtl 102,5 Hit Radio	957.000
Rai Radiotre.....	930.000
Radio Montecarlo	678.000
Radio Kiss Kiss	656.000
Italia Network	644.000
Dimensione Suono	620.000
Lattemiele	586.000
Radio Maria.....	583.000
Radio Cuore.....	424.000
Stereo Rai	400.000

Il totale ascoltatori è superiore alla somma Rai e private, perché molti intervistati hanno dichiarato di seguire più di una radio. C.C.

ROMA - Rassegna di teatro patologico (ma il teatro è sempre un po' una malattia nervosa) al Teatro al Parco. Edoardo Erba, giovane commediografo di belle speranze e discrete esperienze alle spalle, ha messo in scena con la sua stessa regia Tessuti umani, un'autopsia grottesca interpretata da Flavio Bonacci, attore curioso e che sa incuriosire, e da Dario D'Ambrosi, geniale capo-scuoia del teatro patologico.

BARI - Per i Martedì d'Autore, Egidio Pani ha condotto un incontro con il drammaturgo Vincenzo Di Mattia.

MILANO - Gli autori hanno protestato sia contro la Rai che contro il gruppo Fininvest per le loro inadempienze in materie di diritto d'autore, e si sono costituiti in sindacato, lo Snac.

GENOVA - Il Teatro Verdi ha dedicato la sua stagione di prosa alla memoria di Lina Volonghi.

REGGIO EMILIA - Lo spettacolo dell'illusione era il titolo della mostra, curata da Italo Zannier, allestita nel ridotto del Teatro Valli.

PREMIO MONTEGROTTO-EUROPA PER IL TEATRO 1992

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

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

PROGRAMMA

VENERDI 12 GIUGNO - Palazzo del Turismo

- ore 10 — **PREMIO ALLA VOCAZIONE** - Audizioni pubbliche di aspiranti attori. Giovani attori di scuole di recitazione regionali, nazionali ed europee partecipano al concorso con un brano a scelta. Ai premiati il Trofeo alla Vocazione e una impegnativa di ingaggio nei Teatri Stabili.
- ore 15 — Continuazione delle audizioni pubbliche di aspiranti attori.
- ore 21 — **FLASH** - Nuovo spettacolo del mimo Yves Lebreton. Ingresso libero.
Lampi di comicità a ritmo di *rap*, *humour* dai toni surreali, risate sconfinanti nella poesia, una gestualità che sfiora il teatro danza: il famoso mimo francese si ripresenta a Montegrotto con una performance sorprendente.

SABATO 13 GIUGNO - Palazzo del Turismo

- ore 10 — **PREMIO ALLA VOCAZIONE** - Seconda giornata delle audizioni.
- ore 17,30 — Comunicazioni della giuria sui risultati del Premio alla Vocazione.
- ore 21 — Cerimonia-spettacolo delle premiazioni presenti autorità, invitati e pubblico (Ingresso libero).
- PREMIO MONTEGROTTO - EUROPA 1992 A GIGI PROIETTI**
PREMIO VIDEOTEATRO 1992 A MAURIZIO COSTANZO
PREMIO RICORDI PER LA RADIOFONIA A FRANCO MONTELEONE (Radio 3)
PRMIO PER LA SAGGISTICA TEATRALE "LUCIO RIDENTI" A NICOLA MANGINI, direttore della Casa di Goldoni.
PREMIO ALLA VOCAZIONE PER GIOVANI ATTORI AI VINCITORI DELLA SELEZIONE 1992.
Il presidente della giuria legge le motivazioni. Gigi Proietti, Maurizio Costanzo e gli altri premiati animano la serata. Conduce Fabio Battistini.

DOMENICA 14 GIUGNO - Sala conferenze Apt

- ore 10 — **GOLDONI OGGI** - Convegno sulla regia, l'interpretazione e la critica goldoniana negli anni Ottanta. Intervengono il direttore generale del ministero dello Spettacolo Carmelo Rocca, il vicepresidente ed il segretario generale del Comitato nazionale per il Bicentenario Franz De Biase e Ugo Ronfani, i componenti il Comitato Siro Ferrone, Gastone Geron, Cristina Loglio, Nuccio Messina; i rappresentanti del Comitato Goldoni per il Veneto, Nicola Mangini, critici, registi, attori.

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

Compongono la giuria del Premio Montegrotto-Europa 1992:

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

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

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

VIA AL SECONDO TRIENNIO DELLA FESTA DEL TEATRO

SGUARDO ALLE PRIME EDIZIONI DI UNA RASSEGNA IN CRESCITA

La manifestazione, che ormai si è imposta come un appuntamento culturale di rilievo, ha onorato personalità dello Spettacolo come la Jonasson, Havel e Mezzogiorno, e ha offerto a centinaia di aspiranti attori la possibilità di farsi conoscere attraverso il Premio alla Vocazione - Istituiti i Premi di sagistica e per il Videoteatro e organizzati rappresentazioni, mostre, dibattiti.

RICCARDO MONACO



Non occorre scomodare i pitagorici e la loro numerologia per sottolineare l'importanza del primo ciclo, conclusosi con la terza edizione, giugno 1991, del premio Montegrotto-Europa per il Teatro. Con il senno di poi — che dovrebbe essere maltrattato un po' meno visto che risulta indispensabile, e si chiama esperienza — il Montegrotto-Europa oggi sa cos'è e sa cosa può diventare. Nel giugno del 1989, al Palazzo del Turismo di Montegrotto Terme, la prima edizione del premio, assegnato da una giuria prestigiosa ad Andrea Jonasson, anche per essersi misurata efficacemente con Pirandello, lei attrice tedesca impegnata ad imparare un'altra lingua.

Di Pirandello fu d'obbligo parlare molto in quella edizione: alla sua attrice preferita, alla sua musa ispiratrice era stata dedicata una documentata retrostoria iconografica a cura di Fabio Battistini: Marta Abba, da poco scomparsa e non ancora ufficialmente glorificata, ricevette in quell'occasione una prima tessitura di lodi *post mortem*, «scevra da servo encomio», al fine di riconoscerle un

ruolo che lo stesso Pirandello le riconosceva e che non abitava soltanto il palcoscenico ma anche il genio del maestro. Spessa cornice a quella prima edizione fu la mostra personale di un maestro della pittura contemporanea allestita nello spazio superiore del Palazzo del Turismo: Ernesto Treccani, presente con una sessantina di opere e con un intervento su diapositive nel *recital* di Franco Graziosi, su testi raccolti da Ugo Ronfani e Gilberto Finzi. La sera prima, un vibrante *Berretto a sonagli* di Pirandello con Filippo Crispo e il Teatro Orazero di Padova. Ma soprattutto, in quella edizione del Premio alla Vocazione, la partecipazione di giovani iscritti alle scuole di recitazione in gara fra loro per ottenere un ingaggio professionale e prepararsi al futuro.

È sempre stata questa, fin dal primo momento, l'idea più fresca coltivata all'ombra del premio: fare di Montegrotto Terme una sorta di laboratorio teatrale per giovani, studenti *in primis* e poi anche autodidatti di talento, dove affrontare la prima vera prova in vista della loro carriera. Dopo quella prima edizione i giovani sanno che nel mondo del tea-

tro, adesso, esiste una possibilità in più rispetto a ieri: salire sul palcoscenico del Palazzo del Turismo, farsi ascoltare da una giuria, gridare la propria voglia di essere attori e riuscirci, se si è bravi.

SGUARDO ALL'EST

La seconda edizione, quella del '90, non è andata immune dai brividi che scuotevano l'Europa dal novembre '89, con lo smantellamento del muro a Berlino. Si chiude una delle fasi più dolorose della seconda guerra mondiale, si comincia a cercare il lembo giusto per voltare pagina. La Cecoslovacchia ha per presidente un drammaturgo convinto che le rivoluzioni si debbono e si possono fare senza spargere sangue, e a Vaclav Havel, alla sua lotta per la libertà, al suo impegno per sostituire la ragione alla dittatura, al valore della sua produzione teatrale va la seconda edizione del premio Montegrotto-Europa per il Teatro. Esalta i meriti del drammaturgo presidente anche Carlo Tognoli, ministro del Turismo e dello Spetta-

colo, presente alla manifestazione. Havel, impossibilitato ad intervenire da gravosi impegni, manda a Montegrotto la sua diplomazia culturale e riceverà il premio qualche mese dopo a Milano, al Teatro alla Scala, ma scrive di suo pugno una lettera alla giuria che si chiude con la firma e con un piccolo cuore disegnato, introducendo così una novità nel linguaggio politico degli statisti.

Una bella mostra sul tema del *Faust* di Franco Murer e la consegna a Giovanni Calendoli della prima edizione del Premio di saggistica Lucio Ridenti (per ricordare il fondatore de *Il dramma*, cui è dedicata una rassegna iconografica) sono altre iniziative di questa seconda edizione.

Sulla scena, in due serate, *Per non morire*, un dramma d'interno borghese del compianto Premio Riccione Renato Mainardi, e una commedia immaginifica di Lele Luzzati, *La mia scena è un bosco*, antologia onirica di grandi ruoli teatrali realizzata dal Teatro della Tosse sviluppando un canovaccio pubblicato su *Hystrio*.

I ragazzi, i giovani attori, sono accorsi più numerosi che nella prima edizione e si sono appropriati della loro parte di manifestazione con un calore ed una convinzione che hanno ripagato le fatiche degli organizzatori.

Una condizione, quella del giovane attore



sospeso fra tensioni didattiche e sogni di carriera, che nella edizione dello scorso anno ha trovato voce e forma in un intelligente *Baedeker* di Valeria Paniccia, giovane giornalista presente a Montegrotto Terme. *Professione attore-Guida facile ad un mestiere difficile* è nato proprio osservando i giovani alle prese con le difficoltà di avvio alla professione: uno strumento utile per sapere a chi, dove, come e quando rivolgersi per fare l'attore in teatro, in televisione o al cinema; e intorno al libro e al tema si è svolto un interessante dibattito.

La terza edizione del Premio ha visto vincitore un attore passato dagli esordi con Eduardo al grande pubblico televisivo de *La Piovra*, passando attraverso il *Mahabharata* di Peter Brook, un attore che continua a rivendicare dignità e serietà per una professione troppo spesso confusa con la mondanità e la superficialità di tanti zeri.

È stato anche, il Premio dello scorso anno, il momento d'inizio delle celebrazioni goldoniane, in vista del Bicentenario (1793-1993) della morte povera di Carlo Goldoni, nel clima della Rivoluzione francese, che lo aveva

LA PRE-SELEZIONE PER ASPIRANTI ATTORI

Premio alla Vocazione 1992



Le domande di partecipazione al IV Premio alla Vocazione di Montegrotto Terme, inoltrate dalle Scuole o dai singoli allievi o ex-allievi, devono pervenire alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano (tel. 02/48700557) unitamente a una foto, un breve curriculum, l'attestato di frequenza e l'indicazione del brano teatrale proposto, nonché di un eventuale testo di riserva, entro e non oltre il 31 maggio. Il brano, della durata massima di dieci minuti e ridotto a monologo, può essere in lingua italiana o in uno dei dialetti che abbiano una tradizione teatrale. Anche quest'anno il Premio alla Vocazione è aperto a concorrenti provenienti da Scuole d'Arte drammatica dei Paesi europei. I candidati hanno facoltà di presentarsi alla prova con un brano nella lingua del Paese d'origine ma debbono dimostrare con una successiva prova, della stessa durata massima di dieci minuti, di sapersi esprimere sulla scena anche nella lingua italiana. La loro ammissione alla selezione è decisa a giudizio della giuria.

La partecipazione al Premio è gratuita e prevede, in caso di necessità, l'ospitalità a Montegrotto. Il Premio consiste in un trofeo per i primi due classificati (uomo e donna) nelle due sezioni nazionale e veneta, e in una impegnativa di ingaggio, collegata alle opportunità offerte dal repertorio, da parte di VenetoTeatro, del Teatro Stabile di Bolzano e del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia.

Le selezioni si terranno il 12 e 13 giugno 1992 al Palazzo dei Congressi di Montegrotto Terme. Le audizioni saranno pubbliche.

La giuria, unica, procederà a due graduatorie, una nazionale e l'altra riservata ai concorrenti che per formazione o per repertorio appartengano all'area veneta. La giuria è la stessa che assegna gli altri premi.

Le pre-selezioni, riservate esclusivamente a giovani aspiranti attori che pur non avendo frequentato scuole o corsi di recitazione, ritengano di aver compiuto esperienze di palcoscenico o di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, ai fini di una eventuale ammissione al concorso vero e proprio, si svolgeranno a Montegrotto sabato 23 maggio 1992 fra le ore 10 e le ore 18 davanti a una commissione giudicatrice che, a suo insindacabile giudizio, compilerà una lista di ammessi al concorso Premio alla Vocazione 1992 in calendario per il 12 e 13 giugno.

La domanda, accompagnata da dati anagrafici completi, un curriculum e/o una motivazione della richiesta stessa nonché una fotografia, deve essere inviata alla direzione di *Hystrio*, viale Ranzoni 17, 20149 Milano, tel. 02/48700557.

La commissione giudicatrice procederà alla convocazione dei prescelti i quali si impegneranno ad interpretare un testo a loro scelta, in lingua italiana o in dialetto. L'età massima per tutti i concorrenti è fissata in 27 anni compiuti. □

privato fra l'altro del vitalizio concessogli da Luigi XVI dopo il suo trasferimento in Francia. Riunione preparatoria per le celebrazioni, cauzioni ministeriali e accademiche, esperti di Goldoni a confronto, nonché una mostra goldoniana sono stati i momenti da ricordare della Festa del Teatro del giugno 1991. Premiati anche per la saggistica Giorgio Prosperi, decano della critica teatrale e con il Premio Videoteatro Giampaolo Sodano, direttore di Rai 2, per l'attenzione al teatro dimostrata con la rassegna *Palcoscenico '91*.

Sul palcoscenico del Palazzo dei Congressi, due spettacoli molto applauditi: una edizio-

ne del *Mondo della luna* di Goldoni degli allievi dell'Accademia Silvio d'Amico, regista Lorenzo Salvetti, e *Monsieur Ballon*, del mimo Yves Lebreton.

Cultura, *étoiles* della recitazione, spazi per i giovani di talento, queste le caratteristiche ormai irrinunciabili del Montegrotto-Europa per il Teatro. □

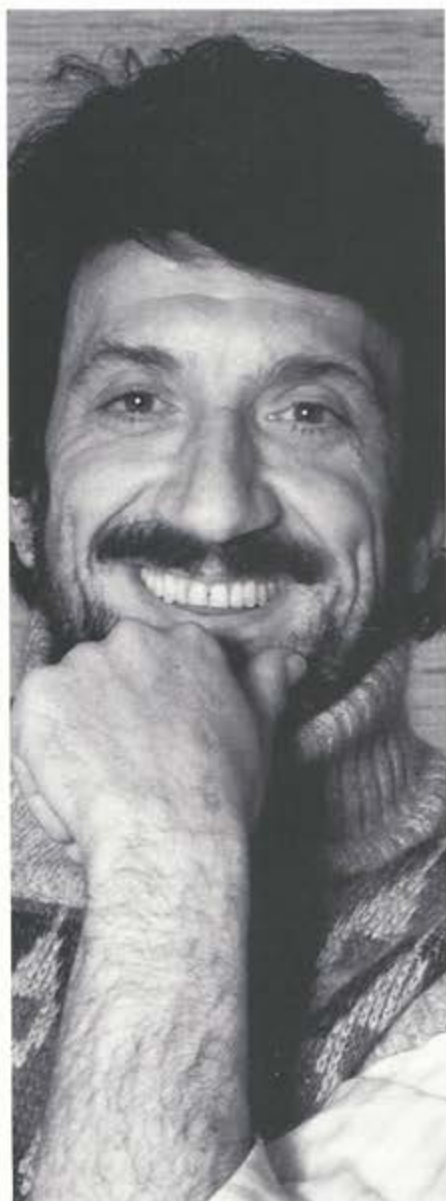
A pag. 18, da sinistra a destra, Andrea Jonasson e Vittorio Mezzogiorno premiati nel 1989 e nel 1991; in questa pagina, da sinistra a destra, Václav Havel, premiato nel 1990; Pino Censi, Premio alla Vocazione 1991.

INTERVISTA AL VINCITORE DEL MONTEGROTTO-EUROPA

LE CENTO VITE DI GIGI PROIETTI

Quattro buone ragioni, anzi cinque, per premiare un protagonista della scena simpatico, entusiasta, vitale - Emulo di Fregoli e di Petrolini, showman della tv, Proietti ha recitato sia Shakespeare che Brecht, ha interpretato testi di avanguardia e cura con passione la formazione degli attori di domani.

FURIO GUNNELLA



A Gigi Proietti viene assegnato il Premio Montegrotto-Europa 1992. Un riconoscimento già prestigioso, poiché è stato attribuito nelle trascorse edizioni, da una giuria autorevole, ad Andrea Jonasson, Vaclav Hável e Vittorio Mezzogiorno.

Perché il Premio Montegrotto-Europa a Proietti, vale a dire ad un uomo di teatro che si connota — o, per meglio dire, è stato sbrigativamente connotato — come il rappresentante di una «scuola romanese», di una teatralità «regionale», circoscritta ad un certo modo di calcare le scene?

Il Premio Montegrotto-Europa a Proietti per almeno quattro buone ragioni.

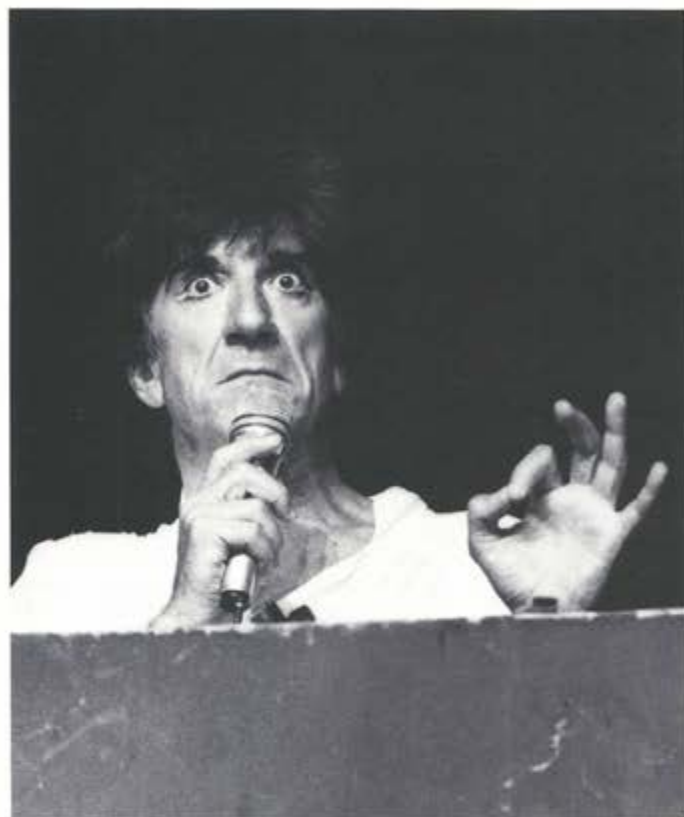
La prima è che Proietti è bravo, eccezionalmente bravo; e la sua bravura ha presto travalicato i confini di quella «regionalità» nella quale avrebbero voluto confinarlo. È con la sua bravura che riempie le platee, ovunque reciti. La popolarità televisiva — che si potrebbe anche ritenere per certi versi sospetta — è un dato complementare, non essenziale di questa popolarità.

La seconda ragione è che Proietti non è attore «ad una sola dimensione», specializzato nello *show-business* televisivo ed abile a sfruttare il genere leggero, o brillante, anche sul palcoscenico, senza troppo curarsi del cosiddetto specifico teatrale. È stato un attore nato sulle scene dell'avanguardia romana, che ha fatto sperimentazione e ha frequentato i grandi testi, Shakespeare compreso; e pur aborrendo le sofisticazioni intellettuali, pur vivendo naturalmente nella dimensione di un teatro di larga comunicazione, resta disponibile al rischio di imprese difficili, non soltanto come attore ma anche come regista.

La terza ragione è che la «regionalità» di un uomo di teatro — per usare questa espressione — non è un limite, anzi, ad una dimensione europea. È del ministro francese per la Cultura Lang l'affermazione che il Teatro d'Europa sarà, se sarà, non una sorta di «esperanto» svuotato di particolarità espressive, ma la somma di etnie teatrali decise a mantenere le loro precise caratteristiche, il risultato della partecipazione e del confronto di tradizioni ed espressioni preziose ed arricchenti, proprio, per le loro inconfondibili connotazioni. Petrolini, Musco o Fernandel, per fare qualche nome a caso, sono stati attori «europei». Lo è Proietti.

E la quarta ragione è che Proietti, il «disimpegnato» Proietti, ha grandi qualità di didatta. Da dodici anni anima una scuola di recitazione dalla quale escono attori preparati e, quel che più conta, «realizzati»: nel senso che Proietti è come pochi altri capace di estrarre da un allievo la sua natura, le sue risorse interiori, le sue virtualità. Gli allievi della Scuola Proietti si sono, in questi anni, fatti onore al Premio della Vocazione di Montegrotto Terme: merito, anche, del loro maestro.

Vogliamo infine aggiungere una quinta ragione che spiega l'assegnazione del Premio Montegrotto-Europa a Proietti? Eccola: Proietti è simpatico, entusiasta del teatro e della vita. Vitale. □



Qualche domanda a Gigi Proietti, prima della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, nella sua bella casa sulla via Cassia, aperta sul verde e sul silenzio della campagna romana. Per Proietti è un periodo insieme fausto e malinconico. Fausto perché il suo spettacolo *Leggero leggero* è tornato a riempire le platee al Sistina dopo il pieno successo al Manzoni di Milano. Malinconico perché Roberto Lerici se n'è andato per sempre, prematuramente; e Lerici non era soltanto, con Proietti, l'autore dei testi dello spettacolo; è stato il drammaturgo estroso, imprevedibile con cui Proietti ha lavorato non soltanto nei precedenti spettacoli di successo, ma anche in altre avventure teatrali impegnative e perfino arrischiate.

PERIODO EROICO

HYSTRIO - Proietti e Lerici: un ricordo.

PROIETTI - I ricordi si affollano insieme al sentimento che non sia giusto che se ne sia andato così presto. Basti dire che con Lerici ho vissuto il «periodo eroico» della fine degli anni Settanta, quello in cui facevamo teatro sotto una tenda, decisi a conquistare Roma. Il periodo di *A me gli occhi, please*, del teatro «scoppiato» in schegge di memoria, nella frammistione di tradizione e avanguardia, di sperimentalismi di linguaggio travestiti di senso comune; e in tutto questo la creatività di Roberto era determinante. Con la sua scomparsa, lo dico senza retorica, è come se se ne sia andata una parte di me.

H. - Visto che riandiamo al passato, anche per ricordare che non esiste soltanto il Proietti di oggi, celebre e conteso: vogliamo ritrovare l'altro Proietti del «periodo eroico»? Parlare un po' delle origini?

P. - Origini oscure e casuali; potrei raccontare che ho avuto fin dalla più tenera età il «sacro fuoco» ma direi una bugia. Ero studente universitario, di Legge, più o meno

saggio come si è a vent'anni. Suonavo la chitarra e il contrabbasso, strimpellavo il piano, cantavo in qualche locale notturno; ma lo spettacolo era un gioco. Chissà quale diavolo mi spinse ad iscrivermi al Cut, Centro universitario teatrale. La curiosità, forse la voglia di allargare quel gioco. Domanda di iscrizione, provino; avevo messo il cuore in pace e invece mi chiamano. Comincia così un'avventura che continua. Eravamo negli anni Sessanta, c'erano nel Cut insegnanti che si chiamavano Foà, Salerno, Sbragia; coetanei come Calenda o De Berardinis. C'era, soprattutto, colui che devo pur chiamare il mio maestro, Giancarlo Cobelli. Cobelli frequentava le avanguardie ma era maestro di cabaret, mimo. Venne il momento in cui mi proposse di fare del cabaret. Accettai, sempre per gioco; e il gioco divenne una professione.

H. - Addio avvocatura.

P. - Addio avvocatura. Avevo, sempre giocando *leggero leggero*, imparato un mestiere. Ma il Proietti fine anni Sessanta si butta nel teatro di ricerca. Con Calenda, al Teatro 101. Rappresentiamo Gènet, un drammaturgo di belle speranze chiamato Augias; dopo un accordo con lo Stabile di Roma Brecht, *Nella giungla delle città*, e un esordiente chiamato Picasso, *Il desiderio preso per la coda*. Poi viene un periodo di collaborazione con lo Stabile dell'Aquila; di quel periodo ricordo *Il dio Kurt* di Moravia e, mi scuso, il *Coriolano* di Shakespeare, regia di Calenda. Nonché *Operetta* di Gombrovitz.

CON CARMELO BENE

H. - I biografi di Proietti hanno la tendenza a dimenticarle, queste cose.

P. - Perché, dopo il periodo dell'Aquila, Proietti entra in un'altra orbita. Avevo conosciuto Lerici e Quartucci, per la Rai avevo fatto il *Don Chisciotte*. La premiata ditta Garinei e Giovannini mi chiama, incontro il

grosso pubblico con *Alleluia brava gente*, prendo il posto di Modugno. A questo punto la tivù mi ghermisce, faccio del cinema con Bolognini, Lattuada, Monicelli e Tinto Brass. Siamo negli anni Settanta; tanto per confermarci quell'inquieto che sono faccio *La cena delle beffe* in coppia con Carmelo Bene; poi è il momento di *A me gli occhi, please*, con la Goggi. Lo spettacolo dura dal '76 all'81, mica poco. Comincia, con questo spettacolo il sodalizio Proietti-Lerici che continuerà con *Come mi piace* e *Leggero leggero*; chi guarda con sospetto e chi con interesse al nuovo genere, chi dice che Proietti ha buttato alle ortiche le ambizioni giovanili e chi sostiene che fa a modo suo un teatro popolare. Io non ho tempo per filosofeggiare, lavoro, faccio teatro e televisione. Dopo il «periodo tenda» mi trasferisco al Brancaccio e ho sulle spalle la gestione di un teatro di 1.600 posti, mi misuro con Roma e il suo pubblico. Apro la mia scuola, con l'intervento della Regione Lazio. Al Brancaccio mi butto nel musical con *La commedia di Gaetanaccio*, insieme a Magni, mio complice anche in *I sette re di Roma*. Ma forse è il caso di ricordare anche, di quel periodo, che faccio *Il bugiardo* di Goldoni con Ivo Chiesa e mi metto a produrre in proprio, dopo essere stato Fregoli in tivù ed avere partecipato a *Fantastico*, un *Cirano*, con la regia di Gregoretti, che mi aveva già diretto nel *Bugiardo* e avrebbe allestito per me *Caro Petrolini*. Fino a Kean, cronaca recente. Ma che mi avete fatto fare? La biografia di Proietti raccontata da Proietti?

H. - Era bene che raccontasse le sue cento vite, la gente ha la memoria corta. Così adesso tutti si ricorderanno che Proietti non è soltanto Petrolini o il mattatore di Kean, ma anche l'attore che ha fatto Brecht, Gènet e Shakespeare. Parliamo delle idee di Proietti sul teatro: cultura o divertimento?

P. - Una e l'altro, se è lecito. Non si può semplificare; la cultura musona da una parte e il

SPETTACOLO DEL FAMOSO MIMO ALLA FESTA DEL TEATRO

LEBRETON RITORNA CON *FLASH*

Yves Lebreton animerà il tradizionale spettacolo «aperto» della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, in programma per la sera del 12 giugno, presentando la sua nuova produzione *Flash*.

È il caso di dire che il ritorno del famoso mimo francese allievo di Decroux, e che in Italia anima la scuola del *Théâtre de l'Arbre* a Montespertoli, in Toscana, avviene «a grande richiesta». Il successo da lui riportato con *Eh? O le avventure di Monsieur Ballon* alla Festa del Teatro dell'anno scorso ha infatti convinto gli organizzatori a chiedergli di tornare sul palcoscenico del Palazzo del Turismo.

In quello spettacolo che ha lasciato un così gradito ricordo il *Signor Pallone* litigava con carrozzine per bambini, valigie, bacinelle, funi e palloni di gomma: le vecchie

gags degli Omini disadattati venuti giù diritti dalla progenie di Charlot finivano per esprimere, ed era la novità del personaggio, un corpo a corpo con il *bric-à-brac* degli oggetti proliferanti e ostili, come in certe *pièces* dell'assurdo di Ionesco. Senza la linea di fuga della consolazione poetica concessa a Bip, l'omino di Marceau, con un'ostinazione ottusa e patetica.

Quello spettacolo faceva da ponte fra il vecchio cinema muto e la nuova comicità surreale. In *Flash*, adesso, di Monsieur Ballon è rimasta l'imperizia esistenziale, l'incapacità di fare i conti con il tempo, lo spazio e le cose. Ma l'inguaiaatissimo Omino, stavolta è un impiegatuccio di infimo livello, di quelli che vivono gli ultimi fasti di una burocrazia ottocentesca, fra tonnellate di fogli timbrati, mentre si trovano sprofondati nel magma

fantascientifico di una televisione, colonizzata dalla *fiction*, dal *rock* e dal *rap* americani.

Ne deriva un atteggiamento schizofrenico; non si può essere contemporaneamente l'incarnazione contemporanea di Monsieur Travet e Rambo. L'effetto comico è qui, fra l'inedia di una vita piccola, spesa a manovrare il datario dietro una scrivania, e le vite immaginarie che la tv suggerisce nella giungla amazzonica o nello spazio siderale. La dimensione fantastica ottenuta per procura dalla *rêverie* televisiva si scontra insomma con una quotidianità grigia, addomesticata. Dalla quale l'Omino, inchiodato a fine giornata sulla poltrona davanti al video, cerca di liberarsi con questi balzi in un «immaginario epico». Trascinato dai rumori musicali che secerne la Metropolis — il *rap* lampeggiante, il *rock* frenetico, i *folk* delle etnie — l'impiegatuccio «esplode» allora in situazioni di ordinaria follia. Balla, solitario, un languido tango abbracciato alla poltrona, s'abbandona a scene di parossismo burocratico in un turbinio di moduli da timbrare, si muove fra le carte come un pescatore di perle, s'inventa una passione erotica trasformando in *pin-up* la lampada da tavolo con una parrucca, pesta la scrivania con i guantoni di un Rocky Marciano, improvvisa un movimentato spogliarello, si trasforma in un *gangster*, viene risucchiato nello spazio da chiamate telefoniche, infine s'invola, pura astrazione da tubo catodico, su un trapezio nel cielo.

La mimica e la gestualità sono incalzanti, regolate dal metronomo barocco delle musiche; la «guerra degli oggetti» è condotta con astratta eleganza; l'ironia del racconto è come una corda tesa sull'arcipelago dell'irrealtà.

La critica è stata unanime nel ribadire ancora una volta il successo di Lebreton. C.C.

Nella foto: Yves Lebreton in «Flash».

divertimento stupido dall'altra. Si può fare cultura divertendo, no? L'importante è che il teatro sia comunicazione. Emozione, non esercizio celebrare. Non è detto che il teatro comico debba essere necessariamente roba di seconda categoria: Goldoni insegna. Il mio amico Missoni dice: *Il vino s'è bon o non s'è bon*. Così il teatro.

H. - Un consiglio, amichevole, ai registi e agli attori?

P. - Farsi capire. Insisto: comunicare. Siamo in un periodo di confusione. C'è chi vuole essere oscuro per passare per un genio. Io dico: vogliamo, più umilmente, lavorare nella chiarezza, in attesa dei Goldoni e dei Molière di domani, se verranno? La crisi del teatro

la si supera se noi teatranti ci preoccupiamo, per cominciare, del nostro destinatario, il pubblico.

H. - Soddisfazioni, dalla sua scuola?

P. - Decisamente sì. Fra me e i ragazzi c'è un buon rapporto. Cerco non di indottrinarli ideologicamente, ma di insegnare loro a usare il corpo, la voce, il movimento. Li preparo a incontrare i testi e gli autori; saranno loro, poi, a scegliere i loro testi, i loro autori. Gli ex allievi trovano abbastanza facilmente lavoro nel teatro. Nell'albo d'oro della scuola figurano nomi come Jannuzzo, Salvatore Marino, Massimo Wertmuller, Sandra Collo del. Un ex allievo, Walter Lupo, affianca Coltorti, la Cerviani e Zernitz nelle attività

della scuola.

H. - Un'ultima domanda: l'Europa del Teatro.

P. - Definiamolo bene, questo Teatro d'Europa. Abbiamo dei maestri che ci rappresentano egregiamente, vedi Strehler. Ma come durante la messa, oggi, non parla più soltanto il sacerdote, io vorrei che la nostra partecipazione al teatro d'Europa risulti dal contributo di tutti. E dalla valorizzazione di un modo di recitare «all'italiana» che già in passato è stata la nostra grandezza di comici dell'arte. □

A pag. 20, Gigi Proietti. A pag. 21, da sinistra a destra, Proietti in «A me gli occhi please» e in «Kean».

UN INTERVENTO DEL DIRETTORE DELL'ISTITUZIONE

LE ATTESE DELLA CASA DI GOLDONI PER L'IMMINENTE BICENTENARIO

Necessitano urgenti e radicali restauri, provvedimenti per la conservazione del materiale, supporti informatici e mezzi per intensificare le attività.

NICOLA MANGINI

Siamo lieti di pubblicare questo intervento di Nicola Mangini, Premio per la Saggistica Lucio Ridenti a Montegrotto Terme, sui problemi e sul futuro della Casa di Goldoni, di cui è direttore dal 1958.

L'imminente scadenza del bicentenario della morte di Carlo Goldoni dovrebbe costituire un'occasione quanto mai favorevole per il rilancio della Casa di Goldoni e della sua attività. Poiché circolano in argomento informazioni sommarie e in sostanza imprecise, sarà bene intanto riassumere per sommi capi la storia.

Fu a seguito delle solenni manifestazioni del 1907, per i duecento anni della nascita del grande commediografo veneziano, che prese corpo l'idea di fondare nel bel palazzo quattrocentesco di Ca' Centanni il «Museo dell'Arte drammatica italiana», così come Milano aveva dato vita presso il Teatro alla Scala al Museo dell'Arte musicale. L'iniziativa era dovuta ad Aldo Ravà, figura di spicco nella cultura veneziana agli inizi del secolo, il quale era appoggiato da un comitato cittadino che, dopo la sua morte, portò avanti il progetto. Malgrado le molteplici difficoltà di un'epoca attraversata da gravi eventi interni ed esterni, un primo concreto risultato fu l'acquisto dell'edificio, che poi fu donato al Comune con l'impegno che provvedesse ai restauri e ai lavori di adattamento alla nuova sistemazione (1931). Ma a causa degli avvenimenti bellici i lavori poterono essere completati soltanto nel secondo dopoguerra, con la ristrutturazione dei due piani e con la raccolta del materiale da collocare nel museo e da ordinare nella biblioteca, così che la Casa di Goldoni poté essere finalmente inaugurata il 4 giugno 1953.

Questa nuova istituzione veneziana, allora ridefinita come «Museo goldoniano e dell'arte drammatica veneta», entrava a far parte dei Musei Civici, come sezione teatrale del Museo Correr. Questo significa che fin dal principio fu burocraticamente strutturata come un museo, senza autonomia amministrativa e quindi senza un suo bilancio specifico. L'incarico di conservatore fu affidato a Giuseppe Ortolani, già famoso come il più qualificato studioso del teatro goldoniano, il quale allora stava lavorando al

Mangini, premio di saggistica



Nicola Mangini, insigne ed apprezzato studioso del Goldoni, è il vincitore del Premio di Saggistica Lucio Ridenti, che gli sarà consegnato la sera del 13 giugno a Montegrotto Terme, e che nelle prime due edizioni era stato assegnato a Giovanni Calendoli e Giorgio Prosperi.

Mangini è professore ordinario di Storia del Teatro presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Venezia. Dal 1960, succedendo a Giuseppe Ortolani, ricopre l'incarico di conservatore della Casa di Goldoni. Inoltre, dalla fondazione (1962), ha diretto per vent'anni l'Istituto internazionale per la ricerca teatrale, organizzando all'isola di San Giorgio i corsi annuali per gli studenti universitari italiani e stranieri. Ha tenuto lezioni e seminari, oltre che in diverse università italiane, alla Sorbona di Parigi, alle università di Vienna, Bonn, Budapest, New York e alle accademie delle Scienze di Lubiana, Mosca, Varsavia, Praga. È socio effettivo dell'Ateneo Veneto e della Deputazione di Storia Patria per le Venezie e socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Letterarie e Arti. Collaboratore di riviste specialistiche in Italia e all'estero, è autore di oltre duecento articoli e saggi di Drammaturgia e spettacolo dal Cinquecento al Novecento. Tra le pubblicazioni, Scritti scelti di Gasparo Gozzi (Torino 1960); Bibliografia goldoniana 1908-1957 (Venezia-Roma 1961); La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani (Firenze 1965); Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento (Venezia 1965); Teatro scelto di Gino Rocca (Milano 1967); I teatri di Venezia (Milano 1974; premio «I Libri dell'anno per la scuola italiana»); Della censura teatrale nel Veneto sotto il Regno Italico (Venezia 1978); Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento (Padova 1979); La tragedia e la commedia del Seicento nel Veneto (Vicenza 1983); Eleonora Duse nella storia del teatro europeo (Venezia 1983); Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento (Venezia 1987); Alle origini del teatro moderno e altri saggi (Modena 1989); Parabola di un commediografo «giacobino»: A.S. Sografi (con un dramma inedito) (Venezia 1990); Il teatro veneto moderno 1870-1970 (Roma 1992).

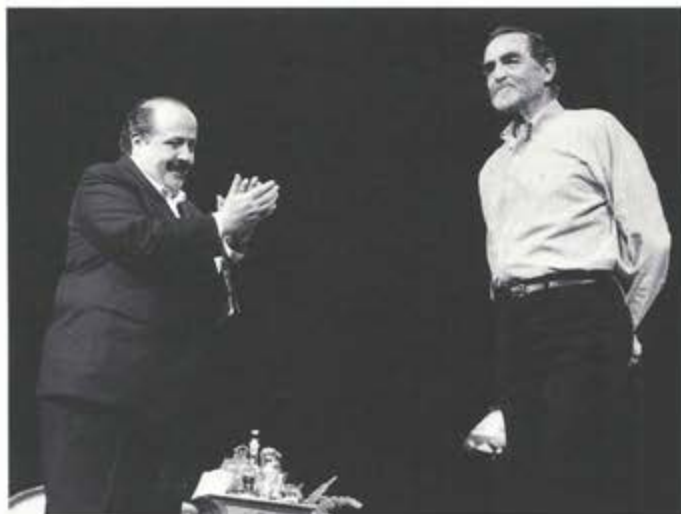
In particolare, Mangini, si è occupato di Goldoni portando a termine la monumentale edizione del Municipio di Venezia delle Opere complete col volume 40° (1960) e quello degli Indici (1971); ha pubblicato la prima monografia moderna in francese, Goldoni (Paris 1969, ed. Seghers) e un'ampia scelta delle Commedie (3 voll., Torino 1971). È in corso di stampa la seconda edizione, con una nuova introduzione, del volume Opere di C.G. (ed. Mursia), curato in collaborazione col compianto Gianfranco Folena. Già direttore della rivista Ateneo Veneto, ora dirige il periodico Studi Goldoniani e la collana Problemi di storia dello spettacolo. C.C.

AL POPOLARE CONDUTTORE TV IL PREMIO VIDEOTEATRO

COSTANZO: IL VIDEO GUARDA ALLA SCENA

Autore di commedie e di sceneggiature, giornalista, lo showman di Canale 5, che ha rilanciato il romano Teatro Parioli, si adopera da anni, con originali iniziative, per colmare il fossato che separa la televisione dal teatro.

FURIO GUNNELLA



Il Premio Videoteatro, istituito nel quadro della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, è stato assegnato a Maurizio Costanzo, dopo essere stato attribuito nel '91 a Giampaolo Sodano, direttore della seconda rete televisiva della Rai.

Si è voluto così riconoscere che Maurizio Costanzo, ben noto come conduttore televisivo e, a Roma, come direttore del Teatro Parioli, ha bene operato per favorire la conoscenza del teatro di Prosa presso il pubblico

del piccolo schermo.

Non soltanto riceve spesso e volentieri, al *Maurizio Costanzo Show*, attori e registi, che sono da lui indotti, con abilità, a parlare del loro lavoro, ma conduce al Parioli delle *Serate d'Onore* che danno spazio ai protagonisti della scena di ieri, talvolta ingiustamente dimenticati, e di oggi. Senza contare che il Parioli è diventato sede di premi e manifestazioni teatrali di rilievo nazionale.

Costanzo è mosso a prendere queste iniziative da un amore antico e sincero per il teatro,

e dalla convinzione che si possa e si debba favorire un'«alleanza» fra video e scena. Mentre altri teorizzano in astratto sulla separazione fra teatro e televisione, magari indicando quest'ultima come «nemica» dell'altro, Costanzo si adopera coi fatti per colmare il fossato. Per questa sua azione, assidua e coerente, la giuria del Montegrotto Europa lo ha ritenuto meritevole del Premio Videoteatro 1992.

Vogliamo ricordare qui sotto l'essenziale delle attività di Maurizio Costanzo, che ha

completamento della grande edizione del Municipio di Venezia e dell'*editio minor* del tutto Goldoni per i Classici italiani di Mondadori.

Presto fu evidente che il progettato museo era un'idea che, per forza di cose, andava riconsiderata, dal momento che il materiale museale risultava quanto mai limitato e che quindi bisognava puntare sull'altro settore, la biblioteca, che era sempre stata ritenuta una parte secondaria ed accessoria. Per cui, dopo la scomparsa dell'Ortolani (1958), chiamato a succedergli, ho operato soprattutto in questa direzione, in modo da fare della biblioteca e dell'annesso archivio un

centro teatrale specializzato per gli studi teatrali, in generale, e naturalmente per gli studi goldoniani e veneti in particolare.

Quindi, nell'arco di oltre un trentennio, l'originario patrimonio bibliografico e documentario è stato continuamente accresciuto ed aggiornato, tanto che, non da oggi, con i suoi 24 mila titoli e i suoi preziosi fondi, che coprono tutti i settori dello spettacolo, questo istituto costituisce una delle realtà più consistenti ed efficienti in materia.

Ora, dunque, quali le attese per la ricorrenza bicentennale? Innanzitutto c'è da ribadire che il vecchio edificio ha bisogno di urgenti e radicali restauri per la sua sopravvivenza e

per la conservazione di tutto il materiale. In secondo luogo, la Casa di Goldoni deve essere messa in condizione di disporre di uno stanziamento adeguato nel bilancio dei musei comunali, che consenta di aggiornare il suo patrimonio, ma anche di moltiplicare quelle iniziative che in passato hanno riscosso successo (letture goldoniane, mostre, convegni) e di continuare la serie dei quaderni degli *Studi goldoniani*. Inoltre, l'istituto dovrà essere dotato dei mezzi della moderna tecnologia, dei supporti informatici, e dell'indispensabile personale specializzato, affinché diventi realmente l'auspicato archivio del teatro goldoniano. □



cominciato a lavorare nel '56 come giornalista in testate come *Paese Sera*, il *Corriere Mercantile* e *Grazia*.

Nel 1978 ha diretto *La Domenica del Corriere* e nel 1979 *L'occhio*. Ha diretto, nel 1980, il primo telegiornale privato, *Contatto*, per la rete Tv della Rizzoli. Attualmente scrive per *Il Messaggero* in passato ha collaborato al *Corriere della Sera* e *La Stampa*.

Autore radiofonico e televisivo dal 1962, nel 1970 è stato conduttore con Dina Luce di un programma radiofonico di successo *Buon pomeriggio*, e dal 1976, in Tv, *Bontà loro*, *Acquario*, *Grand'Italia*, *Fascination* e *Buona Domenica*. Il suo programma televisivo *Maurizio Costanzo Show* è al decimo anno di vita, come appuntamento quotidiano su Canale 5.

Ha ideato con Alberto Silvestri e ne è stato interprete, la prima *situation comedy* italiana, *Orazio*, e successivamente *Ovidio*.

Per il teatro ha avuto rappresentate dodici commedie. È direttore artistico — come dicevamo — del Teatro Parioli. Dopo alcune esperienze di teatro cabaret e di piccoli palcoscenici, nel 1970 ha dato la sua prima commedia *Il marito adottivo*, con Palmer, Mannoni e Garinei, regia di Lucio Ardenzi. Dal 1977 ha avuto più di una commedia rappresentata all'anno, e fra queste *Con assoluta ingratitudine* (Mulè-Mondaini); *Un amo-*

re impossibile (Tieri-Lojodice); *Un coperto in più* (Aldo e Carlo Giuffrè); *Vecchi vuoti a rendere* (Foà-Sacchi); *Cielo mio marito*, con Gino Bramieri, scritto con Marcello Marchesi, regia di Garinei e Giovannini; *Malhumor* (Aldo Giuffrè e Anna Mazzamauro, regia di Aldo Trionfo).

Nel 1986 e nel 1987, ripresa di *Vuoti a rendere*, con Valeria Valeri e Paolo Ferrari, regia di Massimo Cinque. Sempre nel 1986, *Quadrifoglio*, con Dapporto, la Quattrini, Garrone e la Pitagora.

Per il cinema è autore di quattro films e due serie televisive con Pupi Avati: *L'altra metà del cielo* (Vitti-Celentano, regia di Franco Rossi); *Al piacere di rivederla* (Ugo Tognazzi, regia di Marco Leto); *Una giornata particolare* (Mastroianni-Loren, regia di Ettore Scola).

Costanzo ha dato alle stampe questi libri: *Due minuti di silenzio*, 1963; *Malhumor*, 1973; *Bontà loro*, 1978; *Le polemiche di Acquario*, 1980; *Stasera amore*, 1983; *Memorie*, 1984; *Il resto è vita*, 1986. Per il Natale 1986, da Bompiani, *Caro Babbo Natale*. Nell'aprile 1987 un *istant book* per Mondadori *Vermicino - il pozzo dei troppi misteri* e a settembre dello stesso anno, con Alberto Silvestri *Orazio*, sempre da Mondadori. Nel giugno 1988, *Racconti d'amore*, per Mondadori. □



Che fare per promuovere il teatro in televisione

MAURIZIO COSTANZO

Il rapporto fra televisione e teatro non è, ad essere sinceri, tra i più felici e gratificanti. Se ne parla spesso, ma si finisce per mettere in fila desideri, intenti e speranze sempre, invariabilmente, disattesi. Il teatro può essere promosso dalla televisione in tanti modi: ospitando con frequenza nei programmi-contenitore i protagonisti delle scene italiane ma anche avviando rubriche di segnalazioni come quella, presente ormai da anni nella televisione pubblica e privata, proposta e promossa dall'Anica-Agis. Per motivi che mi sfuggono, tutti i tentativi in tal senso sono falliti.

Un altro modo per aiutare il teatro attraverso la televisione è quello di abituare o riabituare il pubblico ad andare a teatro. Un tempo la televisione proponeva pedissequamente la registrazione di uno spettacolo teatrale con tanto di intervallo e di sipario che si apriva e chiudeva. Di recente, lodevolmente, Rai Due, per la serie *Palcoscenico*, ha trasmesso più opere teatrali, purtroppo con modesti risultati di audience. La verità è che bisognerebbe adattare le pièces alla televisione, ovvero rendere televisive le opere di teatro.

Il pubblico in questo modo «scoprirebbe» il teatro. Un po' quello che è successo, fatte le debite proporzioni, fra film e telefilm. Perché mai nessuno, nella televisione pubblica o privata, ha tentato l'esperimento? □

A pag. 24, da sinistra a destra: Maurizio Costanzo con Valeria Moriconi e con Vittorio Gassman. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: Costanzo con Gigi Proietti; Laura Ferrari, Vittoria Piancastelli e Luca De Bei, Premio alla Vocazione 1991.

IL PREMIO PER LA RADIOFONIA A RADIOTRE

MONTELEONE: HA UN FUTURO IL TEATRO PER L'ORECCHIO

Francò Monteleone ha ottenuto il premio per la Radiofonia di nuova istituzione nel quadro della Festa del Teatro di Montegrotto Terme, premio destinato a segnalare chi particolarmente sostenga il teatro destinato alla radio. Il rapporto tra Monteleone e il mondo dello spettacolo teatrale risale a più di trent'anni or sono. Buoni studi classici, facoltà di giurisprudenza, poi Monteleone si interessa al teatro. A Napoli, sua città natale, nell'ambito del Centro universitario teatrale organizza al Mercadante letture drammatiche e conferenze di argomento teatrale. Lo Stabile, diretto all'epoca da Franco Enriquez, è un vivaio di talenti e una fucina di esperienze. Qui Monteleone stringe amicizia con dei protagonisti futuri della scena teatrale e cinematografica italiana: Bruno Cirino, Stefano Satta Flores, Mariano Rigillo. Trasferitosi a Roma, si occupa di critica su numerosi giornali e riviste. Vice critico teatrale del quotidiano *La giustizia*, collabora anche al *Mondo*, *La Fiera letteraria*, *Bianco e Nero*. Dirige una collana editoriale di monografie su personaggi della storia del cinema e inizia a collaborare alla radio come sceneggiatore di racconti e romanzi.

Entrato alla Rai nel 1967, ha lavorato nel settore dei programmi televisivi. Capo struttura di programmazione della sede di Napoli, per quattro anni ha raccolto intorno a sé il meglio delle esperienze culturali della città producendo molto teatro radiofonico.

Nel 1983 Monteleone rientra a Roma, per assumere l'incarico di assistente del Presidente Zavoli per i rapporti culturali. Contemporaneamente alla sua attività di dirigente della Rai, coltiva l'interesse per gli studi storici sulle comunicazioni di massa e pubblica *La radio italiana nel periodo fascista* per l'editore Marsilio, e *Storia della Rai dagli Alleati alla Dc*, editore Laterza. Nel 1984 cura la grande mostra rievocativa di Torino, *La radio: storia di sessant'anni*. Passato a dirigere la struttura di programmazione di Radiotre, dà nuovo impulso alla produzione di testi teatrali proponendo il grande teatro medioevale italiano *Tutto il teatro di Italo Svevo*, il nuovo Teatro sovietico della «glasnost», di cui Monteleone fa conoscere alla radio, in prima assoluta, i testi di Galin, Petruscevskaja e Radzinsky inediti per l'Italia: così come inediti sono i radiodrammi di Ingeborg Bachmann, Angela Carter e i testi di Rodolfo Santana e Vargas Llosa. *Claudia Cannella*

Per una drammaturgia via etere



Se con un'immagine visiva si volesse dare il senso delle opzioni che sottendono alla produzione di prosa di Radio 3 si potrebbe dire che, giocando con tessere multicolori, vogliamo comporre un mosaico rappresentativo dei diversi linguaggi drammaturgici. Questo criterio è conforme alla linea editoriale della Rete, che si propone di approfondire la conoscenza della società di oggi indagando in ogni aspetto del mondo della cultura e quindi anche in quello della drammaturgia.

La Radio Rai è servizio pubblico e deve svolgere precipuamente una funzione di diffusione culturale, trascurando gli indici di ascolto e adeguandosi alle esigenze di fasce di pubblico anche modeste dal punto di vista numerico. Ma di quali strumenti si può valere oggi la radio per difendere il suo pubblico dall'invasione dell'immagine televisiva? E come può, oggi, sopravvivere il teatro radiofonico?

La Rete ha pensato di rispondere a questi interrogativi suddividendo la sua attività in percorsi differenziati ma egualmente protesi alla ricerca di un prodotto di grande qualità. Ha tentato — con esito favorevole — operazioni di particolare difficoltà ma di stretta competenza di una rete culturale come la realizzazione dei più significativi testi del teatro medioevale e rinascimentale, conosciuti prima d'allora soltanto dagli studiosi della materia; ha commissionato a dieci romanzieri italiani di successo altrettante opere drammaturgiche suscitando, anche in quest'ultima operazione, un notevole interesse da parte del suo pubblico; si è spinta inoltre ad accordi di collaborazione con enti esterni come, di recente, in occasione delle celebrazioni mozartiane promosse dall'Associazione Scarlatti al Teatro Mercadante di Napoli, quando ha prodotto sei novità assolute di autori di livello internazionale.

Da circa due anni, infine, con il ciclo Voci del teatro contemporaneo, Radio 3 si è dedicata ad un difficile compito di informazione sulla drammaturgia, proponendo agli ascoltatori un ampio panorama di opere teatrali di straordinaria validità ed efficacia. Ci riferiamo al teatro della glasnost che Radio 3 ha allestito un anno prima di Parigi, e a commedie di autori inglesi, tedeschi, statunitensi e sudamericani noti soltanto agli specialisti.

Tutte queste realizzazioni hanno riscosso un grande successo di pubblico, dimostrando così la bontà della proposta. L'elevata qualità del risultato è stata ottenuta grazie al concorso di due fattori: la scelta di copioni in cui l'intreccio si sviluppava lungo linee di pensiero piuttosto che di azioni e la scelta di registi e interpreti di grande professionalità. Fattori, questi, che hanno consentito alle parole e ai suoni di raggiungere inaspettate possibilità di suggestione. Franco Monteleone

Nella foto, da sinistra a destra: Franco Monteleone, Maria Laura Sodano e Renzo Arbore.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«*C'est tellement simple, l'amour*» Arletty, in *Les Enfants du Paradis*.

Certo che anche a teatro la tensione è bassina. Con questi chiari di luna, pareva una sorta di evento la comparsa sui palcoscenici nostrani di Tony Musante — non era l'Anonimo veneziano?

Avrebbe dovuto interpretare *Frankie e Johnny al chiaro di luna*, commedia il cui massimo pregio, oltre alla nazionalità non italiana, è di esser stato tradotto in film — come accade di recente anche ai peggiori testi italiani. *Pardon*, romani.

Invece, Tonino «Carino» Musante è stato sostituito precipitosamente da Massimo De Rossi — l'Anonimo romano (ex partner di Lella Costa, scusa se è poco). E la luna è tramontata.

«*Eleonora Duse non ha fatto che mettere i guanti degli altri: soltanto li ha messi alla rovescia*» Sarah Bernhardt della collega.

A proposito di Lella: è davvero esplosa. Letteralmente. E dai frammenti sono nate tante Costine: il fenomeno-Gremlins spiega l'onnipresenza della tenace Costa, sempre in movimento, *coast to coast*. Ce l'ha fatta: costi quel che costi. Avanti, emergenti: c'è ancora qualche posticino libero. Per quel che costa tentare... In tempi d'emergenza abituale, prospera il banale.

«*T'as d'beaux yeux, tu sais?* —
«*Embrasse-moi... Embrasse-moi encore* —» Jean Gabin e Michèle Morgan in *Quai des Brumes*.

A proposito di comiche: dicono che Anna Marchesini, del trio più trito che ci sia, si sia sposata. Per una volta d'accordo con Michele Serra, diciamo... di tutto cuore: chi se ne frega?

«*Se la vita ti sorride, ha una paresi*» Freak Antoni, leader degli Skiantos.

No, nei salotti non si parla di Marchesini-Lopez-Solenghi; non si parla tanto di teatro. Ci si trova a commentare *Piazza di Spagna*, serial esilarante con Lorella Cuccarini nel ruolo, improbabilissimo, di *top model*. Bordate di risate tra chi è al corrente di quanto accade da Babington e dintorni, su su fino alla Casina Valadier, dove una coppia di carlini va dignitosamente a far pipì. Sul resto dell'audience, però, l'effetto è disastroso.

Per sentirsi un po' contesse, tutte le mezzecalze, anzi, le mezzecollant d'Italia, tutti i gambaletti e i pedali della repubblica sotto a imitare modi e mode indotte da Canale 5 formato semipatinato. E andrà ancora peggio con quanti resteranno avvinti come l'edera a «*Edera*», teleromanzotini (*novelas* di suore e orfane in scatola, tanto gusto e poca gelatina) repubblicano che ha per protagonista la Nano — misura della statura dello spettacolo neoitaliano. È non manca un Omaggio (Maria Rosaria, Crudelia nazional-impopolare) al tardonismo invelenito. E al mammismo subinfreudato.

«*... il nome di Valadier resta legato indissolubilmente a una casina del Pincio che, costruita da lui per brevi ozi di un pontefice, è ora uno di quei mirabili caffè che egli sognava di seminare alle porte di Roma per la gioia dei suoi concittadini*» Ennio Flaiano, L'occhiale indiscreto.

Contessa? Era il titolo d'una canzoncina da corteo; la intonava Pietrangeli — io lo conoscevo bene, ora è un fininvestito anche lui: «regge» il Costanzo Show. Bene, cioè male: ai tempi che Beria filava, un certo Berardi detto Bifo abitava in via Marsili 19, a Bologna — *Boulogne la Rouge*. Ora, nell'era delle contesse De Tolle (fuori dalle balle!), a quell'indirizzo è intitolato un film del presunto nuovo cinema firmato Renato De Maria e presentato a Torino Cinema Giovani. Allora, meglio il vecchio Vancini di *Piazza di Spagna*, generazione *Zuppa di pesce*, bell'omaggio cinematografico della Infascelli al dei padre-tycoon.

«*Sono un tipo a cui si può sempre dire qualsiasi gossip. Infatti mi entra da un orecchio e mi esce dalla bocca*» Hemingway a Dos Passos.

A proposito di Bologna-Boulange la Grasse. Là c'è il Dams, dove gli aspiranti neocineasti vanno a studiare — e le stelle stanno a guardare. Ma c'è an-



che Biffi. A noi 3 o 4 milanesoni il nome ricorda la Gagarella del Biffi Scala, una sorta di Casina Valadier meneghina d'antano, ora sostituita, orrore!, dalla sede di una banca. Ma di Bologna Biffi è il cardinale; quest'estate se n'è avuto a male: si è scagliato contro l'abbronzatura edonista, la dieta salutista e la buona cucina. Gli si risponda con lo slogan: sex, food and rock'nd roll.

«*Oche spaziose/oche vanitose/oche oziose/bianche maliziose/beate eròtoche!*»

Papi incaricarono di metter le mutande all'opera michelangiolesca. Ora la Bbc trasmette un serial «nudo» da Leavitt, *La lingua perduta delle gru*, che negli Usa sarà trasmesso con i personaggi... coperti da pudici boxer. Gli Stati Uniti sono il paradiso dei serial killers: che ci sia un nesso?

«*... ci furono sogni in vendita. E tu comprasti male*» Thomas Love Beddoes.

Modena-not far from Bologna. Rassegna *Nuovi protagonisti del teatro italiano*. Tra gli invitati, Gino & Michele. Anche le formiche, nel loro piccolo, drammatizzano? Attenti, ragazzi: il teatro è roba da cicale...

«*Des souvenirs... des souvenirs... est-ce que j'ai une gueule à faire l'amour avec des souvenirs?*» Arletty in *Le jour se lève*.

Paris. Nel suo ultimo spettacolo, *Romeo e Giulietta*, Gallotta fa un omaggio alla scena finale di una mia commedia. Applaudendolo, lo ringrazio. *Merçi, cher Maître*. □

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi & Kyara van Ellinkhuizen: *Blondie e Terry al chiaro di luna*.

NOTE DA UN LABORATORIO SU *PARTAGE DE MIDI*

IN VIAGGIO VERSO L'OCEANO CLAUDEL

Motivi indipendenti dalla loro volontà hanno impedito a Roberto Buffagni, traduttore, e a Franco Però, regista, di portare sulle scene il lavoro laboratoriale svolto intorno all'opera più segreta del poeta francese - Pubblichiamo i materiali di questa ricerca, augurandoci che il progetto sia ripreso in palcoscenico - Intanto, ecco le tappe di un percorso verso la conoscenza di un capolavoro - E la prova che il teatro dello spirito è illuminazione interiore.

FRANCO PERÒ

C'è una battuta di Amalric, al primo atto, che, forse, è stata la molla scatenante: «*Io dico che l'ora migliore è questa. Solo una cosa chiedo, e basta: veder chiaro. / Vedere bene. Distintamente. / Le cose come sono, non come le vorrei. / Che c'è da fare per me*». Questa battuta può essere la chiave di tutti e quattro i personaggi; legati come sono a quella età nel mezzo della vita, quando le pulsioni vitali sono ancora fortissime, ma anche prossime al limite di rottura, perché circondate ormai dall'esperienza, ovvero prive dell'ingenuità e dell'ignoranza giovanili.

Quattro personaggi, tutti inequivocabilmente protagonisti della storia. In effetti, è pur vero che Mesa rappresenta Claudel e Ysé la sua troppo amata, vera amante («*Lakshmi, la paredra di Brahma*», Mesa, atto primo); ma non sono mai riuscito a costruirmi una fotografia con due personaggi in primo piano e altri due sullo sfondo, in posizione subordinata — sto parlando della posizione iniziale del dramma —; ho sempre visto, invece, quattro figure in campo lungo, sotto questo sole meridiano che non lascia scampo e che come microscopio rende non visibile l'insieme per mettere a nudo la struttura elementare dell'oggetto analizzato, riduce i quattro personaggi ai puri elementi che li compongono e che li fanno muovere, vale a dire le loro passioni.

Ancora, posso formare un'altra fotografia se sposto l'inquadratura: e ora vedo Ysé al centro, che non sa come agire e guarda, studia i tre uomini (è un'analisi fatta con la testa e con le viscere, e questi due elementi si compenetrano profondamente). I tre uomini sono altrettanti modi di porsi di fronte alla vita. Chi rifugge con terrore all'idea di crescere; e chi sa che non bastano le proprie forze per vivere pienamente e nel contempo si rende conto che non è possibile tornare indietro (in alcun modo e da nessuna parte), ma non sa ancora come — e se — coniugare le due anime che convivono in lui.

In breve, se prendiamo le prime pagine del



Queste note su *Partage de Midi* sono divise in due parti. La prima riguarda i motivi per cui è nato questo laboratorio, ovvero quell'insieme di suggestioni, generate dai versi claudeliani, che mi hanno spinto a un tentativo di verifica scenica. E mi scuso sin d'ora se il flusso di immagini, provenienti da zone diverse del testo e inestricabilmente — per chi scrive — legate tra esse, a tutto somiglierà meno che ad una ordinata esposizione tematica.

La seconda parte è un sintetico «diario delle prove», da me annotato nei giorni immediatamente successivi all'interruzione del laboratorio stesso.

Sul lavoro drammaturgico, fatto assieme a Roberto Buffagni, nulla aggiungerò a quello che con molta chiarezza ha scritto, qui, Buffagni stesso. □

dramma, troviamo un punto dove queste considerazioni prendono vita in tre semplici battute: De Ciz (il marito di Ysé) «*Quanto è amaro aver finito di essere giovane*», Mesa (Claudel) «*Pauroso cominciare a finire di essere vivo*» (sempre oscuro e chiuso in se stesso, Mesa non teme mai il ridicolo!), Amalric (l'avventuriero, senza fronzoli) «*È bellissimo non essere morto, ma essere vivo*».

Troppo facile dire che l'eroe claudeliano è Mesa. D'accordo, è lui che, a differenza degli altri due uomini, avrà uno sviluppo interiore nello svolgersi del dramma, mentre loro rimarranno sempre legati all'immagine iniziale; ma è grazie alla presenza di questi ultimi che si esalta la figura di Mesa.

TEMPESTA DI ANIME

Seguiamo il dialogo precedente ancora per un paio di battute, e vedremo completarsi la trama di questi quattro esuli.

Ysé: «*Era bello il mattino! Che ne dite Mesa?*»; Mesa: «*La sera lo sarà ancora di più*». Ecco. C'è un rimpianto della giovinezza, nella prima parte della battuta di Ysé — non acido però, come in De Ciz —, e poi, nella seconda parte, essa si rivolge a Mesa, chiedendogli il suo aiuto — perché intuisce già che il presente, il «gran presente» di Amalric non le basterà —; e Mesa, quasi fosse un veggente, invoca la bellezza della sera (la pace, il superamento delle passioni o il loro placarsi nell'unione di due anime). Il presente, sembra che loro due lo vogliano evitare, o meglio, reprimere dentro se stessi. Questa terribilità del presente e il timore del passo falso non abbandonano mai il dramma.

Anche De Ciz sfugge il presente, ma, come abbiamo visto, per altre ragioni. Egli vuole correre sempre, ma per arrivare dove? Nel secondo atto, durante la scena con la moglie, c'è una battuta che descrive molto bene l'assoluta irresponsabilità di quest'uomo: «... secondo me tu hai un po' di febbre. Quando rientriamo ti faccio prendere il chinino / Che pericolo c'è mai? / Presto ben presto io sarò tornato / Presto ben presto avremo soldi, e molti, e torneremo in Francia / Bella la Francia! Solo la Francia mi piace davvero! / La Francia e poi più / In Francia, o in qualunque altro posto /». Alla moglie, febbricitante per il ciclone Mesa, propone il chinino, indi, già vedendosi carico d'oro, pensa di ritornare nella sua amata Francia, per un momento... e un istante dopo, getta via l'amata Patria per un «... qualunque altro posto»: siamo nei pressi della schizofrenia (un uomo e un bambino, in lui)!

C'è chi sente il peso della situazione, Mesa e Ysé: sanno che la battaglia sarà dura, e si dibattono nel dubbio se fuggire o meno; c'è chi è disposto ad accettare questa battaglia: Amalric; questo ne fa per me il personaggio più simpatico del quartetto — con tutti i limiti che questo termine comporta —.

Amalric. Un avventuriero che vorrebbe conquistare le città come nei secoli passati, con bande di pirati o eserciti; ma se oggi il bottino lo fa trafficando con le piantagioni di caucciù, «Beh, — sembra dirsi — pazienza. Se questa è la realtà, tuffiamoci dentro!». Questo è il suo motto, la molla che lo spinge. Lui, la sua «zona buia» l'ha avuta molti anni prima — dieci anni, per l'esattezza —, quella volta che conobbe Ysé e non ebbe il co-



raggio (o la forza) di tenersela; ma ora è un vero uomo e non se la lascerà sfuggire. Fino in fondo presente a se stesso, anche nell'attesa della morte e mai un insulto verso gli asiatici; anche se il rapporto con essi è chiaro: Amalric è un colonialista e cerca braccia per i suoi traffici (l'altro tema che scorre sottoterraneo, il colonialismo; altro gran basso continuo: si dà per scontato che quella sia — e così era nella realtà dell'epoca — terra da predare). Al confronto con la sua crudeltà, le dichiarazioni di invidia di Mesa nei confronti dei fuochisti neri («... quando spali nel polverio per tutto il giorno... con quanta dignità puoi sorseggiare il tuo quartino d'acqua! / E noialtri, i bianchi, parolai, cinici, ingonnellati e incalzati, / i bevitori senza sete, i mangiatori di maiale! /») puzzano di falsa buona coscienza.

VIAGGIO INTERIORE

E molti momenti di Mesa saranno falsi, o quantomeno esagerati. Come quel suo precipitarsi su Ysé — nel primo, e specialmente nel secondo atto —, e poi tirarsi indietro all'ultimo minuto, perché si trova davanti il volto di Dio, che gli impedisce il passo fatale! O come, molto più prosaicamente, nella scena finale del secondo atto con De Ciz (ma lì, almeno, a mentire sono tutti e due!).

Ciò non toglie che tali «falsità» abbiano origine in un dramma reale che si svolge nell'intimo di Mesa, e che egli solo alla fine del terzo atto saprà risolvere. Ed è vedendo l'evoluzione di Mesa in questo modo, che l'ultima stesura — quella del 1949 — mi è sembrata la più coerente, con quel finale privo di qualsiasi accento di esaltazione trionfalistica e indirizzato verso un dialogo di grande tensione emotiva.

Ecco, qui, finalmente, Mesa e Ysé parlano tra loro. E tocchiamo un altro punto centrale di *Partage*; un'altra affascinante situazione, costantemente presente nel dramma: i personaggi raramente riescono a parlare tra lo-

ro. C'è, tra essi, sempre uno scarto. Mesa e Ysé sono i campioni di questo modo di essere: non riescono mai a intonarsi veramente con ciò che li circonda. Ma anche De Ciz non sfugge a questa regola; e se si intona con Mesa, alla fine del secondo atto, è proprio perché — come ho scritto sopra — quella è una scena di pura finzione. Solo Amalric riesce a intonarsi con gli altri: perché lo è prima di tutto con se stesso. Lui è quieto, gli altri no. È curioso pensare che a questo personaggio che si presenta come un affascinante conquistatore, Claudel abbia affidato, nelle scene con Ysé, non il tema dell'amore violento, magari sotto il segno di un turgido erotismo, ma bensì quello dell'amore perduto (primo atto: il ritrovarsi, 10 anni dopo) e quello dell'amore — quasi — familiare (terzo atto: Amalric ha ritrovato definitivamente Ysé e con lei si è rifugiato, per sfuggire ai ribelli cinesi, in un tempio diroccato. E, sempre in quella scena, c'è anche il bambino di Ysé e Mesa, «adottato» da Amalric).

Partage è un viaggio *en abîme*, un viaggio che i quattro protagonisti compiono all'interno di se stessi; che, spostato sul piano geografico, corrisponde all'abbandono dell'Europa, della loro — nostra — civiltà. Nel mare del primo atto, la nave che lo solca è ancora un lembo d'Europa. Nel secondo atto siamo in un cimitero. Alle tombe cinesi sono venute a sovrapporsi quelle europee; e il luogo dell'appuntamento di Mesa con Ysé è l'unica tomba cinese rimasta, ma sopra vi è un nome anglosassone: Smith. L'Europa è ormai un ricordo, una cosa morta. Infine il terzo atto. Claudel, tanto nella prima quanto nella seconda versione, l'aveva ambientato in una casa coloniale; nell'ultima versione e come se si fosse accorto che dell'Europa potevano restare solo deboli tracce, così l'ha trasportato in un tempio confuciano; solo alcuni modelli ricordano il passato: una psiche, un armadio con lo specchio, la famosa sedia a dondolo di Mesa, e quella Madonna Nera. È il cuore della tenebra. □

TESTIMONIANZE DEGLI ATTORI

Una ricerca che ci ha arricchito

LUCA ZINGARETTI

Quando Franco Però ha riunito la compagnia per cominciare a parlare e a scambiare impressioni su *Partage de Midi*, non avevo certo le idee molto chiare. Avevo letto il testo il giorno prima e la sola cosa che sono riuscito a dire, è stata che non avevo capito molto del significato dell'opera, ma che vi avevo avvertito una grossa emozione: sentivo da un lato che l'ignoranza mi impediva un approccio cognitivo al testo, dall'altro che una forte «istintività» mi raggiungeva come lettore.

Iniziate le prove a tavolino, la scelta che ci si è posta davanti era se colmare le lacune culturali che ci separavano dal testo o se rimandare questo lavoro e affrontare il testo, per tentare non tanto di «capirlo», quanto di immergerci in esso.

Questa può essere una pratica insolita, ma visto il carattere di laboratorio, di «studio» che il lavoro aveva, era un lusso che potevamo concederci. Siamo stati molto a tavolino, leggendo e rileggendo, ora lasciandoci andare al ritmo del verso, ora prendendoci dei tempi lunghi di riflessione.

Quando siamo andati «in piedi» abbiamo seguito lo stesso metodo e ci siamo concessi una grossa libertà: la nostra attenzione era puntata non a trovare a priori intonazioni e/o posizioni, quanto a cercare un'intesa, a «sentirci». Il testo prendeva forma magicamente.

Infine, siamo ritornati indietro per cercare di colmare le lacune culturali di cui parlavo e abbiamo trovato delle conferme: avevamo lavorato nella direzione giusta e queste nuove informazioni ci permettevano di completare e limare il materiale che già esisteva. Ne è risultato uno spettacolo che restituiva fedelmente il testo nella sua pienezza e anche nelle sue incongruenze. □

MARIO MAZZAROTTO

Quando ho iniziato a provare *Partage de Midi*, ho provato due sensazioni contrapposte: da un lato un forte disagio, un senso di incapacità di comprendere fino in fondo quello che il testo raccontava, dall'altro un grande fascino verso quest'opera che immaginavo come un bosco fittissimo... con il passare delle prove aumentava anche il divertimento dell'approfondimento, un gioco bellissimo a cui partecipavamo tutti. Non passava giorno che qualcuno non portasse una nuova interpretazione, scoprisse un nuovo senso nel testo... tutti validissimi e contrastanti tra di loro.

Provavamo in direzioni diverse, con risultati interessanti che Franco Però pensava di conservare o meno a seconda dei casi. Siamo divenuti molto abili nel comprendere gli ostacoli, nel percorrere vari sentieri. Dopo parecchie letture ci sentivamo sempre molto insicuri, perché la materia era indubbiamente scivolosa, però attorno a noi c'era un po' più di luce: di questo eravamo tutti molto soddisfatti... □

Il diario di bordo delle prove

7 OTTOBRE. Iniziamo solo col primo atto. Stiamo sempre a tavolino, a leggere cercando un ritmo, quello che dovrebbe rivelarsi come il giusto ritmo per dire questi versi. Dopo avere trovato i nodi principali di una scena o di una situazione — ma a livello base, cioè pochi tratti essenziali —, si parte per la lettura, spesso rivolta soltanto a trovare un accordo musicale tra i personaggi. Ore e ore a leggere velocemente, come fosse l'*allegro* di una sinfonia — trascinati dall'urgenza: di Amalric e De Ciz di arrivare in Cina; di Mesa, di sfuggire quella situazione; di Ysé, combattuta fra queste due pulsioni —; o, al contrario, lentamente, come se la cappa del destino bloccasse ogni parola sulle bocche dei personaggi.

Quando andiamo in piedi ci troviamo in un ambiente molto piccolo, una stanza; è questa una situazione di grande contrasto rispetto alla libertà che ci offrivano le nude parole. Più che il ponte di una nave sembra quello di un piccolo peschereccio!

Cercare i rapporti giusti tra i personaggi in uno spazio ristretto, richiede naturalmente una grande attenzione; specie in un caso come questo, dove non sono richieste azioni di tipo naturalistico, ma

movimenti totali, liberi da vincoli di verisimiglianza.

Gli unici strumenti estranei ai corpi sono: tre seggiole con un tavolo, un altro paio di seggiole per formare la famosa sedia a dondolo di Mesa e un mazzo di carte. Riguardo a quest'ultimo elemento, capiamo che deve: o rimanere inusato, o essere ultra-utilizzato, come si giocasse una partita infinita.

Abbiamo nelle orecchie il ritmo dei versi e calarlo nei movimenti è affatto facile; è uno scontro continuo.

Finalmente arriviamo in un vero teatro, un grande spazio vuoto. La cosa comincia a quadrare.

Il primo atto è un unico movimento. Le due scene di Ysé, con Amalric (l'amore passato) e Mesa (la speranza), si collocano nello stesso clima delle scene a tre, e a quattro, che le racchiudono. Naturalmente nella scena con Mesa vi è un accenno di fuga in avanti (vera per Claudel, e con rischio di caduta libera nella paccottiglia erotico-misticheggiante per noi), ma siamo sempre nei pressi della donna fatale primi '900 che gioca — e si gioca — con gli uomini. Ci sono squarci delle altre direzioni del dramma nei continui richiami al

Sole implacabile — più in Mesa che negli altri —, ma sono inquietudini che viaggiano a fianco di un procedere conosciuto.

20 OTTOBRE. Arriva il secondo atto. I problemi esplodono. C'è una differenza notevolissima tra l'andamento delle scene seconda e quarta, e quello della terza — la prima scena è, dapprincipio, un mondo a sé; poi, durante le prove, più quelle in palcoscenico che quelle a tavolino, sposteremo questa lunga considerazione sullo stato delle cose, da parte di Mesa, verso il clima della seconda e quarta scena —.

Il ritmo di questi due gruppi di scene non è assolutamente lo stesso. Due dialoghi tra personaggi che pensano continuamente ad altro (all'altro), quindi intimamente falsi, fanno da cornice a una scena nella quale due linguaggi (quelli di Mesa e Ysé) cercano di accordarsi, di andare all'unisono, non riuscendovi ancora.

Ma è poi vero, questo? Potrebbe essere esattamente il contrario; cioè una mistificazione il tentativo di unione tra Mesa e Ysé, e veri, all'opposto, i dialoghi tra Ysé e il marito, e tra quest'ultimo e Mesa. O forse, c'è una parte di mistificazione in tutte le scene? Proseguendo per questa strada nasce una suggestione: che ogni scena sia spiata da chi ne sta, in quel momento, fuori. All'inizio, Mesa conferma di avere ormai perso la strada e di essere in balia della donna, sotto gli occhi di De Ciz e Ysé; dopodiché, quest'ultima mostra a Mesa, con una crudele opera di dissezione, lo stato del suo rapporto con De Ciz, come fosse un «invito a procedere»; ed entrambi — Ysé e Mesa — nella loro scena di seduzione — di Ysé verso l'eroe —, eseguono il disegno di De Ciz (liberarsi ora di Ysé e usare Mesa); a questo punto la scena finale tra i due uomini diventa una totale finzione: entrambi sanno dove vogliono arrivare, e soltanto per formalismo tirano avanti la chiacchierata, in modo che il tutto possa avvenire nel modo più naturale.

Questa non è la verità del secondo atto, ce ne rendiamo conto; o almeno non lo è per la scena centrale tra i due amanti. Eppure, questo procedere ci aiuta ad estremizzare le differenze e le dissonanze tra le parti di quest'atto.

Alla fine — cioè al punto in cui siamo giunti —, Ysé e De Ciz entrano nel cimitero come già stessero cercando l'altro, e il loro dialogo si svolge mentre, velocissimamente, si muovono tra le tombe — come se l'attenzione fosse puntata sull'arrivo di Mesa, e per De Ciz, anche sull'urgenza di portare avanti i propri intralazzi —. La scena finale, poi, si svolge sulla tomba di Smith, il luogo dell'appuntamento; entrambi seduti a fianco di questa, sorridenti e senza dar conto della gravità della situazione: vale a dire l'indirizzarsi, ormai definitivo, verso l'adulterio — chi a compierlo e chi a permetterlo —; ovvero, per il cattolico Claudel, verso il peccato mortale.

Quindi: un movimento vorticoso, che coinvolge tutto lo spazio scenico, a confronto di uno stato di apparente quiete.

Nella scena centrale, invece, la ricerca va nella direzione di un movimento, diciamo, sul posto, che tende a unire i due personaggi: fino a che Mesa — come fosse chiamato a Dio — si stacca bruscamente da Ysé: è il momento in cui Ysé gli chiede l'anima («*A me che importa poi farti morire, e far morire me, l'universo, tanto peggio!... / se a questo prezzo sento l'anima tua per un momento di vera eternità / toccare / (pausa) / Prendere / L'anima mia come la calce vetrifica la sabbia e sfrigola rovente!...*»).

Più enigmatico rimane l'inizio. Sembra, infatti, che dal principio alla fine di questa apparizione, Mesa rida di se stesso e delle sue convinzioni, con esagerato cinismo; eppure il clima della scena rimane difficile da trovare; anche perché, appena spingi l'ironia — o, almeno, il distacco —, vista la situazione (il cimitero) è facile finire sul grottesco.

PRIMI DI NOVEMBRE. Il primo atto si arricchisce, una volta trovata la giusta euforia di Amalric: specie verso il finale, da quando rientra e trova

Ysé con Mesa (anche se, proprio i primi momenti di questo rientro hanno ancora una «zona oscura», e cioè: Ysé, da che parte sta?). A fronte di questa euforia, risalta l'impasse crescente di Mesa; l'avvicinarsi del Sole allo Zenith sembra bloccargli il movimento.

Nel primo atto, una grande difficoltà sta nel focalizzare il personaggio di De Ciz. Le sue battute lo portano fuori dal rapporto intimo con gli altri, ma d'altra parte, diversamente non potrebbe essere: sia perché egli è già stato l'uomo di Ysé, sia perché rappresenta «l'età che più non ritorna». Due sono i motivi che conducono De Ciz: il tempo che fugge e, di conseguenza, il bisogno disperato di fare qualcosa per sentirsi vivo; ma è poco il materiale che, in quest'atto, ci offre Claudel.

Arriva il terzo atto. La struttura, infine, esplose. Non è più il canto unico del primo, né le due situazioni ritmicamente contrapposte del secondo — quella specie di canto e contro canto che dovrebbe rendere quest'atto il più divertente —. Qui ogni scena vive per sé:

— all'inizio, quell'interno che rimanda al calore della famiglia, con Amalric ritornato in gioco che accudisce, nelle loro ultime ore di vita, Ysé: una Ysé trasformata, rassegnata per lo più — ma su questo punto non c'è ancora accordo tra me e gli interpreti —;

— l'arrivo di Mesa, che dovrebbe appartenere allo stesso clima di sicuro naturalismo, ma che, per il grado di esasperazione a cui arriva quella confessione e grido di aiuto, tende invece ad allontanarsene;

— la breve scena a tre, dopo il ritorno di Amalric, e la lotta tra i due uomini (finalmente uno scontro fisico!) — Amalric, come noi del resto, lo aspettava da tanto tempo: «Strano dico come ci si capisca bene quando ti batti con qualcuno / Ci siamo capiti meglio in un minuto, Mesa e io, che in tutta una vita fianco a fianco / Chiuso l'incidente. Chiedo scusa! / — improvvisamente sembra di trovarsi di fronte a uno sceneggiatore americano di grandi western anni 40/50: penso anche a quell'addio di Amalric e alla preparazione del trono di morte di Mesa, con l'uomo che obbligando Ysé a comporre la messa in scena, le ricorda il suo coinvolgimento nella fine di Mesa, nonché l'episodio del portafoglio (quello di Mesa: Ysé lo nota e spinge Amalric a prenderlo), ultimi scampoli dell'egoismo vitale di Ysé;

— e il *cantico di Mesa*; in questa versione costruito come un dialogo con le stelle — l'Universo —; e che, in sintonia con Roberto Buffagni, tendo a vedere innanzitutto come un atto di estrema presunzione; da provare a costruire per contrasto, partendo da un personaggio malridotto (com'è Mesa, in effetti, a questo punto), o addirittura in stato di semi-incoscienza;

— infine, Mesa e Ysé; finalmente sullo stesso piano, in un dialogo dal tono dimesso, pacificato, senza alcuna esaltazione. E questo avviene non per sottrazione di passione, ma per superamento di questa: e che ciò sia possibile, o meno, nella realtà, poco importa: Claudel qui non mente e riesce a renderlo credibile, vero.

Si lavora sulla prima scena. Ora, il verso tende alla prosa. Franco (Amalric) cerca di essere il più possibile rassicurante; Daria, invece, fatica ad accettare questa Ysé dimessa, ubbidiente: sembra che — per la prima volta — segua, più per dovere, che per intima convinzione, il suggerimento. □

Qui finisce il laboratorio. Per quelle cause che ogni tanto si verificano in questo lavoro — e che qualcuno giudica affascinanti, altri, forse più testardamente legati a uno strano concetto di dovere, insopportabili —, perdiamo Ysé... Forse, come dice Mesa, sarà stata colpa della corrente: «Non è colpa tua (Ysé). La corrente era più forte di quello che pensavi. È molto forte la corrente di mezzanotte». □

Un precedente: il *Partage de Midi* della Shammah al Pier Lombardo

ANDREA BISICCHIA



Un allestimento di *Partage de Midi*, con la regia di Andrée Ruth Shammah, interpreti Franco Parenti e Lucilla Morlacchi, è stato proposto al Teatro Pier Lombardo il 18 gennaio 1988 nella versione del 1905, forse la più ricca ed anche la più contraddittoria, meno nera della seconda e della terza, delle quali però si è tenuto conto, per certe varianti.

Il lavoro di messinscena è durato quaranta giorni e mi ricordo che, alla prima lettura, tutto parve eccessivo ed esagerato: il linguaggio, la struttura formale che faceva pensare ad alcuni testi di Strindberg, come *Verso Damasco* o *Il sogno*, la stessa trama.

Alla seconda lettura cominciano a venire fuori gli infiniti ricami, la profondità delle tematiche: quella dell'amore, dello sfruttamento coloniale, del rapporto vita-amore, cuore-anima, provvisorio-assoluto. Occorrerà attendere l'ottava, nona lettura per cominciare ad afferrare il testo, per convincerti di trovarti dinanzi ad un classico. Ettore Sottsass porta i suoi bozzetti colorati, Andrée Shammah, anche se non del tutto convinta, rispetta lo stile e la qualità del famoso *designer*, che firma la sua prima scenografia. I protagonisti, pur nella simbologia accecante del linguaggio, appaiono come quattro randagi della vita, in un momento in cui non c'è più niente dietro di loro e niente avanti (randagi, ne troveremo tanti nella drammaturgia del Novecento); sono esseri soli, tra gli elementi primari: l'acqua, il sole di mezzogiorno, la natura.

L'idea è quella di trovarsi dinanzi a quattro naufraghi su una zattera; dietro di loro ci sono la giovinezza, la Francia, Dio; davanti c'è la Cina. Tra di loro la lacerazione avviene a mezzogiorno; è l'inizio del Cantico che nelle sue ansie simboliche, nella dimensione metafisica e, a volte, astratta, si indirizza, secondo le intenzioni della regia, verso una dimensione che oscilla tra alcune convenzioni realistiche, come se il dramma si svolgesse in un clima claustrofobico o seguendo una lontana Sacra rappresentazione.

Durante le prove la Shammah consigliava pause brevi, sosteneva l'importanza dei silenzi, non dettata da alcuna convenzione teatrale, ma dalla umanità dei personaggi; e invitava a fare in modo che gli eccessi verbali si sottoponessero ai ritmi della vita. Era necessario, quindi, ricercare una situazione limite, in cui tutto ciò che accadeva sembrasse possibile, nella quale tutti fossero impegnati alla costruzione di qualcosa, pur sapendo di trovarsi dinanzi ad una partita da giocare, una partita difficile da chiudere; dato che nulla si risolve, in Claudel, e dato che ogni evento è un passaggio al successivo, in una caduta verso il basso o verso l'alto. La Shammah, in questa ardua trasposizione, che si è avvalsa della traduzione densa e scarna di Giovanni Raboni, attenta ad evidenziare la struttura sonora della lingua di Claudel, non ha dimenticato di approfondire i caratteri, quello dell'uomo di potere dalle tensioni spirituali (Mesa), quello della femmina instabile che ricerca l'impossibile, ma che è anche «una giumenta di razza» che attira il maschio, nella figura di Amalric, l'uomo concreto, che vive nel presente e che sa quel che vuole, al contrario di De Ciz, l'aristocratico, il silenzioso, il più debole. Quattro personaggi per quattro attori: Franco Parenti, Lucilla Morlacchi, Antonio Zanoletti, Teodoro Giuliani. □

A pag. 28, una foto dal diario delle prove di «Partage de Midi» a Parma. A pag. 29, il regista Franco Però con un'allieva alla Bottega Teatrale di Firenze, 1989. In questa pagina, Lucilla Morlacchi e Franco Parenti in «Partage de Midi», regia di Andrée Ruth Shammah, 1988.

RAGIONI E PERCORSI DI UN ALLESTIMENTO

ADULTERIO BORGHESE PER UN DISCORSO SACRO

In Partage de Midi, Paul Claudel sovrappone a una vicenda quotidiana uno stile sublime che, di fatto ha funzione di ironia formale ma involontaria. Significazione e simulazione si integrano nell'epilogo della riconciliazione.

ROBERTO BUFFAGNI

*Son départ — 1er août 1904
Commencé à Foutchéou, septembre 1904
Naissance de Louise: 22 janvier 1905*

Sono queste le prime tre righe del *Journal* di Paul Claudel. Dopo aver vissuto per quattro anni, con i suoi quattro figli, sotto il tetto del console generale di Francia a Foutchéou Paul Claudel, Ysé riparte per l'Europa dove nascerà Louise, loro figlia naturale. A un anno quasi esatto di distanza, il 30 agosto 1905, Claudel inizia la prima stesura di *Partage de Midi*, ultimandola il 24 novembre dello stesso anno. Il lavoro, il primo dopo molti anni di inattività letteraria, lo lascia «traboccante di forza e di idee, dopo questa lunga crisi di quattro anni». Gli sembra «di avere diciott'anni» (ne ha trentasette) e che la sua vita «sia appena cominciata» (lettera a Gabriel Friezeau). Il 28 dicembre 1905 si fida con Reine Sainte-Marie-Perrin, che sposerà tre mesi dopo.

LE TRE VERSIONI DEL TESTO

Nel 1906 Claudel fa stampare 150 copie numerate di *Partage de Midi* (dalla *Bibliothèque de l'Occident*) e le invia ad amici letterati. Passeranno ventidue anni prima che ne venga pubblicata un'altra edizione, anche stavolta a tiratura limitata: 101 esemplari numerati e nominativi stampati dai *Cent Une*, una società di bibliofili. La prima edizione a tiratura normale sarà quella del Mercure de France, nel 1948. Esistono altre due versioni di *Partage de Midi*: la «version pour la scène» scritta nel 1948 per il primo grande allestimento scenico del dramma, che riuscì un compromesso fra il desiderio di Claudel di mutare profondamente struttura e stesura del dramma, e i consigli e le esigenze del regista e interprete Barrault; e la «nouvelle version», scritta da Claudel dopo aver veduto sulla scena il proprio dramma, nel 1949.

Tutte e tre le versioni sono raccolte nell'edizione a cura di J. Madaule e J. Petit pubblicata nella *Bibliothèque de la Pléiade*, della quale abbiamo fatto uso per il nostro lavoro.

Fino alla rappresentazione del 16 dicembre 1948 al Théâtre Marigny, allestita dalla Compagnie Barrault-Renaud, interpretata da Jean-Louis Barrault, che ne fu anche regista, Edwige Feuillère, Pierre Brasseur e Jacques Dacqumine, Claudel aveva sempre negato il permesso di rappresentare *Partage*. Ne permise o tollerò alcune letture, rappresentazioni parziali, o rappresentazioni integrali ma per poche repliche ed in teatri di provincia. Tra queste ricordiamo due rappresentazioni integrali a cura del gruppo Art et Action, nel 1921; rappresentazione del primo atto in una messinscena di Antonin Artaud al Théâtre Alfred Jarry, nel 1928.

Come la forma di questo dramma non è compiuta ed integra, classica insomma, così il suo titolo non si può tradurre direttamente e con semplicità in italiano. *Partage* è vocabolo ad ampio spettro semanti-

co: divisione, smembramento, spartizione fra aventi diritto e quindi «parte d'eredità»: *le partage de qqn.* è ciò che a qualcuno tocca in sorte, e dunque per facile traslato il suo destino; la formula *sans partage* significa interamente, senza riserva alcuna: desiderio e incapacità di darsi *sans partage* a qualcuno o Qualcuno è il tormento che fa da basso continuo nella psicologia dei due personaggi centrali di questo dramma, Ysé e Mesa. *Midi* è il Mezzogiorno geografico, l'Oriente caldo e caotico contrapposto al freddo ordine borghese d'Europa; il Mezzogiorno anagrafico e morale del «mezzo del cammino di nostra vita»: il Mezzogiorno degli istinti e della lussuria, l'ora di Pan e di quel «démone meridiano» contro il quale la preghiera esorcistica del Messale Romano, familiare al cattolico militante Claudel, invoca difesa; e il Mezzogiorno metafisico del Venerdì Santo, perché Claudel, seguendo un computo meno noto di quello che segna la morte del Crocefisso alle tre pomeridiane, riteneva che l'istante eterno in cui «si squarcia il velo del Tempio» e si compie la Redenzione dell'uomo nel suo primo e più scandaloso significato, quello di Riscatto del prezzo del peccato, cadesse nel mezzogiorno solare del Venerdì di Pasqua: nell'ora che l'allineamento degli astri cancella le ombre dalla terra, e lascia gli uomini faccia a faccia con il proprio vuoto, con le proprie radici di gesso, sotto lo sguardo insostenibile del sole e di Dio Padre.

AFORISMI INTORNO A UN TITOLO

Il primo traduttore italiano di *Partage de Midi*, Piero Jahier, intitolò la sua versione «Crisi meridiana», nel linguaggio vociano degli anni immediatamente precedenti la prima guerra civile europea.

Io, se la notorietà del titolo originale e la destinazione solo scenica della mia traduzione non m'avessero tolto d'imbarazzo, avrei tradotto «A metà del giorno»: perché i titoli sono sempre aforismi e un aforisma, secondo la definizione di K. Kraus, è «una mezza verità o una verità a mezzo».

La versione qui tradotta è l'ultima, o *nouvelle version*, scritta dopo aver assistito all'allestimento diretto da Barrault e pubblicata nel 1949. Claudel chiese a Barrault che quest'ultima versione venisse usata sulla scena nelle successive riprese del dramma, ricevendone un rifiuto, credo motivato da ragioni tecniche: le prove sarebbero durate di più, e se lo spettacolo aveva avuto successo così, perché cambiare?

La scelta della terza versione, che ho compiuto d'accordo con Franco Però, non è motivata da ragioni filologiche. La ritengo essere la più meditata da Claudel per quanto attiene la psicologia dei personaggi e l'elaborazione linguistica, anche se i problemi formali del testo, che sono soprattutto drammaturgici e di cui accennerò, rimangono irrisolti. La traduzione vuole essere fedele a quella che mi pare l'intenzione espressiva più ferma di questo testo (del testo, non del suo autore): parlare un linguaggio quotidiano e comune che, disarticolato dalla spezzatura del ritmo, dica l'estraneità e lo scarto fra il

parlante e la sua lingua: la scollatura fra lessico e contesto, o naturalismo, e verso e sintassi, o allegoria.

L'intenzione che ha guidato il lavoro drammaturgico del regista e mio su *Partage de Midi* è stata quella di rappresentarlo, sia pur con i limiti di un lavoro in corso, per quel che è, né più, né meno; «le cose come sono, non come le vorrei», dice Amalric. Ora *Partage* è il dramma formalmente più problematico di Claudel: che spinto a scriverlo, dopo anni di silenzio, da una cocente e decisiva esperienza dove s'annodano tutte le radici della sua persona — le privatissime e le pubbliche, le ideali e le corporee, memoria insomma e speranza insieme — tentò la più difficile e moderna delle imprese letterarie: *créer un poncif*, secondo la formulazione di Baudelaire; cioè un luogo comune o modello o mito o parabola moderni. Una storia banale d'adulterio borghese, come ne abbiamo lette e vedute a migliaia in Zola, per dire, o in Salacrou, vuole assurgere a significazione metafisica universale, a *discorso sacro* nel senso dantesco, per cui la medesima lingua dice il mondo e l'oltremondo, la simulazione naturalistica e la significazione convenzionale, l'apparenza e la realtà spirituale, la verisimiglianza e la verità. Il tentativo è fallito, e *Partage de Midi* è una sontuosa rovina, decadente e *delabrée*: per essere un'opera wagneriana le manca solo la musica di Wagner, cioè quel collante emozionale che garantisce l'inesauribile successo del melodramma — un genere in cui si piange con sincera commozione l'abbandono della tragedia, ovvero il rifiuto della verità o l'impossibilità ad esprimerla, che a conti fatti è la stessa cosa —; e che qui è surrogato dalla musica sublime, e dalla prodigiosa invenzione verbale, non esente da qualche fondamentale scempiaggine, della poesia di Claudel. Se n'erano accorte due persone che, diversissime, erano accomunate dall'intento pratico della loro lettura critica: Barrault, che doveva inscenare *Partage* e definì il cattolicesimo di Claudel la *fu-sée porteuse*, il razzo vettore, della sua poesia; e Croce, che interpretandosi come il *defensor fidei* dei valori positivi della società borghese, e l'ultimo antemurale a fronte della barbarie decadente, in Claudel annusò odor di sangue e mele marce e gli comminò la seguente sentenza di corte marziale: «la trasformazione paradisiaca gli viene spontanea nelle cose di religione». (L'odor di sangue e mele marce e gas fogene salì fino al sommo dei cieli, di lì a pochi anni, dalle innominabili poesie di guerra scritte da Claudel, un episodio infame nel quadro generale di mobilitazione di massa della menzogna tipografica che fu vanto della cultura europea nei begli anni 1914-1918).

Claudel infatti sovrappone a una vicenda quotidiana, agita da personaggi che nulla hanno di sovrumano, uno stile sublime: che, se nelle sue intenzioni dovrebbe suggerire agli spettatori il valore assoluto e recondito d'un accadimento apparentemente banale, di fatto assolve una funzione di distanziamento e di ironia formale, ma involontaria. L'azione di *Partage de Midi* non è un mito, come ad esempio quello di Orfeo ed Euridice, e come anche la *Passio Domini*; e pertanto non può essere immediatamente compresa nel suo valore e significato assoluti: non può essere un simbolo, insomma, cioè quella cosa che oggi, come diceva Strindberg, «comincia a puzzare dalla testa, come il pesce»; e nemmeno si svolge su un solo piano in cui il giudizio di valore coincida con il puro accadere, come il dramma borghese nell'integrità della sua forma (diciamo fino alle ultime opere di Ibsen escluse). «Ed infatti i personaggi non vengono giudicati dall'autore nel momento in cui li pone vivi sulla scena, ma soltanto dotati di certe caratteristiche per cui si possono situare più in alto della vita comune, di modo che il pubblico è portato a vederli come essi si vedono, a giudicarli come loro stessi si giudicano» (F. Taviani, *La parabola teatrale*, Firenze 1968, che tra i saggi sul teatro claudeliano consultati per questo lavoro m'è parso il più acuto e il più utile).

IL GROppo DEL RIMPIANTO

Nella psicologia privata di Claudel, l'ironia formale involontaria di *Partage* è sintomo di malafede e d'impostura: il duro groppo di rimorso e rimpianto per un amore sprecato che si scioglie, a quarant'anni di distanza, nella riscrittura felice dell'ultima scena di perdono e riconciliazione oltremontana tra Ysé e Mesa; e la fitta cronaca di dolore, traccia mnestica dell'altro episodio decisivo e decisivo fallimento della sua giovinezza, quando, sul punto di prendere gli ordini sacri, credette o volle credere di aver udito la voce stessa di Dio che glielo vietava, formalmente e senza spiegazioni.

Nella struttura formale dell'opera, la medesima ironia formale involontaria è sintomo d'un generale disagio e universale scollatura interiore: quella che ai moderni impedisce la creazione d'un linguaggio formale integro, comune e vero insieme cioè classico (quando ci provano fanno del finto antico come, nelle sue peggiori prove, Tho-



mas Mann). Nei drammi più tardi, e soprattutto in *Le soulier de satin*, Claudel indietreggerà *pour mieux sauter*: recupererà il teatro convenzionale del dramma cattolico barocco, con l'Annonceur, il coro, l'azione mimica e lo squarcio lirico modulato da più attori, e lo «sguardo di Dio» su situazioni e personaggi posti in scena. Il palcoscenico di *Le soulier de satin* sarà, come il palcoscenico brechtiano (e Brecht, lontanissimo da Claudel per ideologia, ne seguiva e stimava il lavoro), un luogo dove si interpreta, attraverso un discorso che esibisce i propri limiti e le proprie articolazioni, l'ordine che la vita rivela essere quando sia veduta dallo sguardo della Divina Provvidenza (nel caso di Brecht, dall'avanguardia cosciente della «classe generale», prefigurazione dell'uomo liberato dalla preistoria). Nel lavoro drammaturgico comune dunque, Franco Però ed io ci siamo prefissi lo scopo di ristabilire la corretta percezione, rovesciare la prospettiva, e rendere operante (esplicita) l'ironia formale implicita e involontaria di *Partage de Midi*. L'arcivernice del professor Lambicchi o collante emozionale o sublimità mattoriale che nascondeva scarti e fratture e incongruenze formali fra un atto e l'altro, come all'interno di ciascun atto, è stata accuratamente ripulita da un lungo lavoro con gli attori, libero da preoccupazioni di effetto e di belle figure al botteghino: il solvente più efficace, e il più costoso. Il testo che risulta da questo lavoro, è il testo scenico, che si legge e giudica assistendovi.

Per iscritto, se ne possono dare brevissimi accenni in forma di segnaltica stradale, quali: i tre atti sono atti unici, incollati insieme dal tema e dalla presenza scenica di personaggi che, se portano sempre lo stesso nome, non sono sempre gli stessi; il primo atto è un dramma borghese formalmente autonomo e compiuto; il secondo è un falso movimento: l'intrigo è melodramma o *vaudeville*, la scena di seduzione fra Mesa ed Ysé un meteorite o allegoria; brevemente, il secondo atto è il negativo fotografico del primo, una parodia (involontaria) del dramma borghese; il terzo riprende e riassume le forme dei primi due: prima e seconda scena sono prosecuzione e scioglimento d'un secondo atto naturalistico, possibile e mai scritto, che sviluppa le scelte drammaturgiche del primo atto; il *Cantico di Mesa* è una romanza wagneriana, con il cosmo che risponde all'attore come il golfo mistico a Tristano; l'idillio di riconciliazione e perdono, che chiude il dramma, è il solo squarcio dove s'integrino verità e verosimiglianza, significazione e simulazione, naturalismo e convenzionalismo, perché ha luogo, esplicitamente, in un oltremondo — il solo che si possa attingere sulle scene — che ha nome *evocazione magica del possibile e mai stato*, o altrimenti, funzione letteraria del linguaggio. □

Nella foto, Lida Ferro in «Le père humilié» di Claudel, rappresentato nel 1954 al Teatro Sant'Erasmus, di Milano con il titolo «Roma 1870» e la regia di Carlo Lari.

Thomas Bernhard

nelle Edizioni Adelphi

PERTURBAMENTO

A cura e con un saggio di Eugenio Bernardi
«Fabula», pagine 239, lire 22.000

L'ORIGINE

Traduzione di Umberto Gandini
«Fabula», pagine 129, lire 16.000

LA CANTINA

Traduzione di Eugenio Bernardi
«Narrativa contemporanea», pagine 128, lire 20.000

IL SOCCOMBENTE

Traduzione di Renata Colorni
«Fabula», pagine 186, lire 20.000

L'IMITATORE DI VOCI

Traduzione di Eugenio Bernardi
«Piccola Biblioteca Adelphi», pagine 165, lire 12.000

IL RESPIRO

Traduzione di Anna Ruchat
«Fabula», pagine 125, lire 16.000

IL NIPOTE DI WITTGENSTEIN

Traduzione di Renata Colorni
«Fabula», pagine 132, lire 16.000

A COLPI D'ASCIA

Traduzione di Agnese Grieco e Renata Colorni
«Fabula», pagine 222, lire 20.000

IL FREDDO

Traduzione di Anna Ruchat
Cura editoriale di Renata Colorni
«Fabula», pagine 121, lire 16.000

In preparazione

Antichi maestri * Un bambino * Estinzione * Racconti

Adelphi

A COLLOQUIO CON ORSINI E IL REGISTA GUINAND

LA MARCIA SU ROMA DI THOMAS BERNHARD

Il nipote di Wittgenstein è stato in cartellone per più di settanta repliche al Piccolo Eliseo di Roma: una operazione volta a rendere popolare in Italia la drammaturgia dell'Orso di Ohlsdorf, di cui ci parlano l'interprete e lo scopritore francese di questo dramma sulla solitudine, la follia e la pietà.

UGO RONFANI

Bernhard-Orsini è una delle strane accoppiate della stagione di prosa. Fino a ieri, infatti, tutto si poteva prevedere tranne che lo scrittore austriaco raggiungesse il grande pubblico. Era anche difficilmente prevedibile, fino a ieri, che un attore da grande pubblico come Orsini si interessasse di un drammaturgo elitario come Bernhard. Ma il teatro, come la vita, non ama l'immobilità: autori che sembravano essere stati «confiscati» dalle élites finiscono per conquistare le platee, attori che parevano destinati al repertorio di richiamo si convertono a nuove scelte. Ripercorrendo una traiettoria analoga a quella di Beckett, Thomas Bernhard sta diventando un autore molto rappresentato anche in Italia. Quanto a Orsini, l'incontro con Ronconi ha inciso nella sua carriera, per meglio dire ha provocato un rinnovamento del suo rapporto con il teatro, in fondo al quale c'è un'esigenza di rigore ed un gusto, nobile, di rimettersi in discussione: si veda *L'uomo difficile* di Hoffmannsthal o *Besucher* di Botho Strauss, con Branciaroli. In attesa di tornare a lavorare con Ronconi (in *Affabulazione* di Pasolini, nell'aprile del '93, previste trasferte a Parigi e ad Avignone), Orsini si è buttato in un'altra «avventura a rischio». Con un regista francese della *dernière vague*, Patrick Guinand, ha deciso di mettere in scena al Piccolo Eliseo di Roma, di Bernhard, *Il nipote di Wittgenstein*. Che non è, oltre a tutto, un testo nato espressamente per il teatro. L'*exploit* non si esaurisce nella scelta singolare: Orsini teatralizza il racconto bernhardiano quasi solo in scena. Dico «quasi solo» perché — come fanno coloro che hanno visto lo spettacolo — gli è accanto nell'ardua ma felice prova (a giudicare dall'accoglienza del pubblico e della critica) soltanto Valentina Sperli: ma come presenza muta, due o tre colpi di tosse e basta, un andare e venire silenzioso sulla scena che rappresenta un interno dalle pareti bianche, arredato alla montanara, disegnato dallo scenografo Jean Bauer basandosi sulla casa-fattoria di



L'ALLESTIMENTO DEL PICCOLO ELISEO



Orsini-Bernhard nella casa della disperazione tranquilla

IL NIPOTE DI WITTGENSTEIN, di Thomas Bernhard (1931-1989). Traduzione (pregevole) di Renata Colorni. Regia (lucida, rispettosa teatralizzazione) di Patrick Guinand. Scene (nitida essenzialità) Jean Bauer e Marie Hélène Girard. Con Umberto Orsini (magistrale) e Valentina Sperli (espressività nel silenzio). Musiche da Rameau e Schumann. Prod. Piccolo Eliseo, Roma.

Attore da grande pubblico, Umberto Orsini si è buttato con Ronconi in avventure teatrali «a rischio», vedi *Besucher* di Botho Strauss. Adesso, ecco la sfida di *Il nipote di Wittgenstein*: interpretare un testo arduo e amaro del solitario Thomas Bernhard, che è un elogio della follia sulla trama di una singolare amicizia, trasferendolo dalla pagina scritta alla scena. E facendone uno spettacolo destinato non ai bernhardiani di stretta osservanza, ma al vasto pubblico degli abbonati dell'Eliseo. Senza enfasi divistiche, con un Orsini che mostra di essere al servizio del testo e non di servirsene: al punto da evitare di «fare Bernhard» sulla scena per puntare invece su una lettura lirica e filosofica, tutta interiore, della partitura dell'austriaco. La cosa straordinaria è che, dopo essersi bevuti per un'ora e mezza l'evocazione dell'amicizia di Bernhard per l'ineffabile Paul Wittgenstein, il nipote del filosofo «il cui *Tractatus logico-philosophicus* è ben noto in tutto il mondo scientifico e più ancora pseudoscientifico», gli spettatori della «prima» romana hanno premiato con numerose entusiastiche chiamate la bravura e il coraggio di Orsini, la presenza muta ma emozionante della Sperli (che era — teatro nel teatro — la «donna della vita» di cui parla il libro) e l'ottimo lavoro del Guinand. Questo regista francese è stato lo scopritore delle qualità teatrali di *Il nipote di Wittgenstein*, dopo essere riuscito a convincere l'eremita di Ohlsdorf ad autorizzarne l'adattamento per la scena parigina. L'edizione italiana s'affida al prestigio di un Orsini maturo, rigoroso, efficace nel rendere il lucido delirio comiziale e gli abbandoni segreti del narratore austriaco. Prima di prendere congedo dal fantasma di Paul — il dandy dissipato e disperato di una non felix Austria che nel testo è fustigata con sarcasmi all'indirizzo dei suoi medici, dei suoi letterati e dei suoi burocrati —, Orsini-Bernhard evoca l'incontro con l'amico ricoverato nel padiglione psichiatrico dell'ospedale dov'era a sua volta convalescente per un intervento ai polmoni. E sdipana i ricordi di una complicità nella follia, nella trasgressione, nell'allegria malata di un comune naufragio esistenziale. Riemergono le stranezze di Paul che sperperava la fortuna familiare in viaggi, champagne ed eccentricità vestimentarie, la storia della beffa giocata ai giurati del Premio letterario Grillparzer, quell'amena scorribanda in auto alla ricerca per tutta l'Austria di una copia della *Neue Zürcher Zeitung* con una certa recensione musicale. Fino allo struggente addio all'amico folle «che diceva la verità»: «Duecento amici, mi disse Paul, verranno al mio funerale e tu dovrai tenere un discorso sulla mia tomba. Ma al funerale non vennero più di otto o nove persone, e io stesso mi trovavo a Creta».

La bella scena bianca, fredda, di un ordine maniacale, riproduce un interno della casa-fortezza di Bernhard a Ohlsdorf. L'aria della sera entra dalla finestra, sul pavimento c'è la segatura dei tetti che la muta vestale della casa della disperazione tranquilla spazza via, quando non estrae dall'armadio gli abiti per le cerimonie vestimentarie dell'uomo che accompagnano il racconto. Lui, Orsini-Bernhard, estratti dal violino dell'infanzia gli accordi sepolti di una sinfonia di parole per l'amico-sosia, comincia a snodare la frase infinita che cerca di trattenere il tempo, nell'alone di un iperrealismo allucinato nel quale l'attore che racconta si fa racconto, follia d'artista, pietà per l'uomo. *Ugo Ronfani*

Bernhard a Ohlsdorf, nelle Alpi austriache. Sulle ragioni di questa «operazione Bernhard» (i cui risultati, positivi, giudichiamo a parte), *Hystrio* ha voluto saperne di più. Durante una delle ultime prove abbiamo conversato con Orsini e Guinand. C'era anche Valentina Sperli, la quale ha preferito non dipartirsi dal suo ruolo di «personaggio muto». Anche se ci ha detto l'essenziale: che essere la compagna silenziosa del misantropo Bernhard, pur gratificata nel testo della qualifica di «donna della sua vita», l'ha intrigata come attrice e come donna: «recitare il silenzio è difficile, nella quotidiana esistenza e sulla scena».

GUSTO DEL RISCHIO

HYSTRIO - Perché l'«operazione a rischio» Bernhard, dunque.

ORSINI - All'origine c'è la storia, credo, dell'evoluzione di un attore: la mia storia. Ho imparato col tempo a fare i conti col pubblico, ad attirarlo con il repertorio che si aspetta e le risorse del mestiere. Ma in questi anni, ecco, mi son reso conto che questo non mi bastava più. Che dovevo misurarmi con il fascino e la musica delle parole. Che il mio «corpo a corpo» di attore doveva essere, prima di tutto, con il testo. A questo punto, l'incontro con Thomas Bernhard era dietro l'angolo. *Il nipote di Wittgenstein* è un racconto che ha l'andamento di un monologo, dunque non è un testo nato per la scena; ma leggendolo mi son reso conto della sua forte teatralità, ho capito che ogni frase, ogni parola si muoveva sulla scena di un «teatro mentale»: quello della solitudine di uno scrittore che, tuttavia, non rinunciava alla speranza di comunicare. Tutto questo mi è parso chiaro anche grazie alla limpida traduzione italiana di Renata Colorni, pubblicata da Adelphi.

H. - Dopo l'incontro con il testo, quello col suo primo regista, Guinand.

O. - Sì. Venni a sapere che anche Patrick Guinand aveva apprezzato *Il nipote di Wittgenstein*, al punto da metterlo in scena a Parigi. Seppi che l'operazione era riuscita, che la critica ma anche il pubblico l'avevano apprezzata; mandai qualcuno a vedere lo spettacolo ed ebbi un giudizio più che positivo. Impegnato a recitare io lo vidi poi, in video; e trovai che Patrick aveva saputo rendere, di Bernhard, quanto io avevo amato a mia volta, da *Minetti* a *Perturbamento* a *L'imitatore di voci*. A questo punto c'erano le condizioni per un incontro fra Guinand e me, il che accadde. Nel frattempo, com'era logico, avevo saputo su Guinand quanto era necessario sapere: che era un conoscitore del teatro tedesco, che aveva messo in scena Kleist e Wedekind, che aveva allestito anche opere liriche e fra queste *Porporino*, dal romanzo di Dominique Fernandez che si svolge, come sa chi lo ha letto, nell'ambiente dei castrati della Napoli canora del Settecento. E che all'ombroso Bernhard Guinand riservava un vero e proprio culto.

GUINAND - È vero. Ho scoperto Bernhard nel '77, anno in cui lavoravo in Germania. Da allora ho letto tutto di lui e su di lui e ho seguito tutte le rappresentazioni del suo teatro. Quando ho letto *Il nipote di Wittgenstein* mi son reso conto che in questo testo confluivano tutti i temi di Bernhard, non soltanto della sua narrativa ma anche del suo teatro. Vi trovai più della sua parola di narratore e drammaturgo; vi trovai il suono stesso



della sua voce d'uomo, e non soltanto per gli elementi autobiografici che conteneva. Mi misi dunque in testa di allestire *Il nipote* in Francia e mi proposi di avvicinare l'autore e di ottenere la sua autorizzazione, il che non fu facile. Lo vidi una prima volta nell'85 a Salisburgo, dove il solo regista di cui si fidasse, Peymann, aveva messo in scena *Theatermacher*; gli dissi ciò che pensavo della teatralità del *Nipote*, di quanto mi avesse affascinato ciò che questo testo diceva sulla follia, sulla morte, sulla musica, e l'uso quasi chirurgico che lui faceva dell'ironia, anche verso se stesso; gli dissi queste ed altre cose e lui mi ascoltò, ma non fece commenti e tantomeno promesse. Lo rividi poi a Ohlsdorf, la fattoria-fortezza in cui viveva con una governante onnipotente e silenziosa, quella che è figura muta, nella *pièce*, e che aveva preso il posto di colei ch'egli aveva chiamato «la donna della sua vita». Riprendemmo il discorso, io a parlare e lui soprattutto ad ascoltare; riuscii a convincerlo e ancora adesso non so come.

L'AMICA MUTA

H. - *L'interrompo per sapere qualcosa di più su quella che Bernhard ha chiamato «la donna della sua vita» e, altrove, l'«amica vitale».*

G. - Credo che sia stata, in un certo senso, l'antitesi della morte. Una donna ch'era stata a fargli visita quando, a diciott'anni, malato di polmoni, lui era stato vicino a morire. Una donna più anziana di una trentina d'anni, morta, per quanto ne so, nell'84; l'unica con cui avesse intrattenuto un dialogo. Quando sono andato a Ohlsdorf, quella donna era stata sostituita dalla governante che gli ho messo accanto nella *pièce*, affinché il monologo fosse in qualche modo dialogo. Anche se lei, come ha visto, si limita qualche volta a tossire. Ma gli è accanto; anche se la misantropia di Bernhard l'allontana lei è presente, si occupa di tutto, interviene se ed in quanto sa di non provocare, con i suoi interventi, una di quelle quotidiane catastrofi così temute da Bernhard. In un suo testo del '72, *L'ignorante e il folle*, figura una cantante che dovrebbe eseguire una romanza ma riesce soltanto a tossire: situazione che ho riprodotto nel mio allestimento. Situazione

metaforica: da una parte lui, il narratore, che «dice la verità» al limite della crudeltà, verso gli altri e se stesso; dall'altra lei che vorrebbe dirla, la sua verità, ma che non è capace. Ad un dato momento, nella *pièce*, a un'occhiata dell'uomo la donna toglie dal pavimento tracce di segatura. È un piccolo episodio rigorosamente vero; quando l'ho incontrato a Ohlsdorf Bernhard, che era rientrato da un soggiorno a Vienna, aveva notato appunto della segatura in un angolo della stanza, forse prodotta dal lavoro dei tarli, e con un gesto, senza parlare, aveva ottenuto che la donna la togliesse.

H. - *Questa donna, nella pièce, continua ad occuparsi degli abiti dell'attore-narratore: perché?*

G. - Così facendo espleta una funzione femminile, protettiva, in un certo senso materna. Ma non dimentichiamo che la questione vestimentaria ricorre con frequenza maniacale nell'opera di Bernhard. In *Origine*, un testo autobiografico, ricorda di essersi nascosto, per suonare in pace il violino e per isolarsi dagli altri, in un grande armadio dov'erano custodite le scarpe degli allievi del liceo salisburghese dov'era stato messo a studiare. Ho voluto che sia la collezione delle scarpe che il violino figurassero nella *pièce*, come oggetti-feticci. Così gli abiti, in un doppio assortimento, di città e di campagna, anche per richiamare l'indecisione dello scrittore tra la vita in città, appunto, e la vita in campagna.

O. - Col risultato che io finisco per infilarmi scarpe di città con un abito di campagna, una distrazione che rispecchia questa indecisione.

H. - *Orsini, quando recita Il nipote di Wittgenstein lei si sente Bernhard, lei «fa Bernhard»?*

O. - Assolutamente no. Non cerco di essere naturalisticamente Bernhard, di ritrarlo come uomo, con le sue nevrosi e le sue ossessioni. Il gioco che io e Guinand ci siamo imposti è più sottile. Io cerco di essere la proiezione letteraria di Bernhard intento a raffigurare se stesso raccontando la storia di una amicizia singolare. Di un rapporto, dice nel testo, fra due pazzi: uno che la sua pazzia ha saputo dominarla, ed è lui, Bernhard; e l'altro, il nipote del filosofo autore del famoso *Tractatus logico-philosophicus*, che si è in-

vece lasciato dominare da lei. Fino a morire, in un manicomio. Il racconto comincia con l'autore che è in un ospedale, degente per l'estrazione di un tumore al polmone, e che apprende che l'amico Paul si trova in un padiglione psichiatrico adiacente, dov'è stato internato per una delle sue crisi maniaco-depressive.

IRONIA E PIETÀ

H. - *Con questa materia, Orsini, pensa si possa fare uno spettacolo popolare?*

O. - Forse dobbiamo cominciare a dare al concetto di popolare un nuovo senso. È un fatto che Bernhard, apparentemente intento a scavare soltanto nella propria memoria, tocca la gente nel profondo. Obbliga chiunque a misurarsi con se stesso, con la famiglia, con la società. Le sue analisi sono spietate eppure c'è sempre, in fondo, una grande pietà per l'uomo: è per questo che non lascia indifferenti. E poi, nella sua pagina, c'è ironia, questo antidoto stoico alla disperazione.

G. - Aggiungerei, per spiegare perché è «esplosivo» il caso Bernhard, che la sua scrittura procede per metafore o allegorie, secondo strutture fiabesche, pur senza essere greve di simboli. E che la sua drammaturgia è fatta di sottili, continue interrelazioni fra cose, pensieri e parole. Per arrivare alla fine a risultati non trascendentali, ma di senso comune.

H. - *Che cosa vi aspettate, alla fine di questa operazione?*

G. - Che si parli di Bernhard come si parla di Beckett.

O. - Vedremo. Intanto, per due mesi e mezzo di programmazione e in attesa, spero, di riprenderlo in *tournee*, al Piccolo Eliseo, che è lo spazio giusto per uno spettacolo del genere, affluiscono per due terzi della capienza della sala, ogni sera, gli spettatori in abbonamento all'Eliseo. Ci si può chiedere, credo, quale teatro pubblico avrebbe potuto garantire un'operazione Bernhard altrettanto ampia. □

A pag. 35, Umberto Orsini. A pag. 36, Valentina Sperli e Orsini. In questa pagina, da sinistra a destra, Orsini e la Sperli in due momenti dello spettacolo.

THOMAS BERNHARD, VITALE E DISPERATO

UN TEATRO DELLA SOLITUDINE PER ESORCIZZARE LA PAZZIA

CLAUDIA PAMPINELLA



«**O** dio gli uomini, che pure sono al tempo stesso l'unico scopo della mia vita» si legge in *Alte Meister* (*Vecchi maestri*). La frase è emblematica dell'uomo e dello scrittore Bernhard. Essa rivela una vena di misantropia e indica una contraddizione. La misantropia era in Bernhard una scelta di solitudine, scelta che mantenne coerentemente per tutta la vita e che si riflette nei suoi scritti, in cui il limite fra elementi autobiografici e finzione letteraria si confonde. I suoi mostri-personaggi, i suoi incubi o spettri sono abitanti disperati di ospedali, manicomi, castelli isolati. Raramente nutrono per i loro simili sentimenti d'amore. Eppure negli scritti apocalittici di Bernhard, «si infila una luce, una musica che desta in noi una straordinaria vitalità percettiva». La sua scrittura, che pur dovrebbe respingere il lettore, in realtà lo incatena, lo affascina. Bernhard lavora mirabilmente sul segno linguistico, esplorandone tutte le possibilità. Emerge dalla pagina il timbro ossessivo, cadenzato di una scrittura con cesure che richiamano «movimenti» musicali (non a caso gli unici studi regolari di Bernhard furono quelli musicali) e che sono ancora più evidenti nei dialoghi teatrali, dove lo scandire delle battute ripete i modi di certe composizioni da camera. Nello spazio linguistico si attua dunque il superamento della «misantropia», che quanto più è

profonda tanto più occulta negli scritti di Bernhard la necessità dello scambio, della comunicazione.

MORBUS AUSTRIACUS

Anche con la terra di adozione, l'Austria, il rapporto dello scrittore fu contraddittorio, problematico. Nessun autore austriaco fu più discusso, sezionato, amato ma anche vituperato di lui, che d'altronde non fece nulla per evitarlo. Bernhard morì nel febbraio del 1989, poche settimane dopo la prima di *Heldenplatz* (Piazza degli eroi, 1988), ultimo suo lavoro teatrale rappresentato al Burgtheater di Vienna. *Heldenplatz* rappresenta l'estremo, feroce «omaggio» dello scrittore austriaco agli «austriaci». La Piazza degli eroi che nel 1938 era stata luogo della prima adunata austriaca in onore di Hitler, assurgeva nella *pièce* a simbolo di un antisemitismo perdurante, di cui Bernhard accusava i suoi compatrioti.

Dopo la sua morte — come si sa — lo scrittore diseredò i suoi concittadini, vietando la pubblicazione e la distribuzione delle sue opere. I suoi scritti esprimono questo disagio, che è poi il disagio di un'epoca. La catastrofe dell'*Austria felix* in Bernhard è infatti già avvenuta da tempo. Siamo lontani dalla sublimazione del *tedium vitae* austriaco di

Hofmannsthal, o dalla sua trasformazione in rimpianto per un passato imperiale come in Roth, o addirittura dalla conversione in chiave metafisica di Kafka. Bernhard inorridisce di fronte alla constatazione di una decadenza irreversibile, e si limita a prenderne atto.

SCRITTORE PROLIFICO

Olandese di nascita ma austriaco d'adozione, Thomas Bernhard esordisce nel 1957 con una raccolta di liriche in cui è evidente l'influenza di Georg Trakl, poeta *maudit* della letteratura austriaca di fine secolo. Allo stesso periodo risale il libretto musicale in cinque movimenti per balletto, cori e orchestra *Die Rosen der Einöde* (Le rose del deserto), e alcuni atti unici rappresentati da una piccola compagnia filodrammatica a Maria Saal in Carinzia.

Il suo vero, primo successo editoriale Bernhard lo conosce nel 1963 con la pubblicazione di *Frost* (Gelo), a cui segue nel 1967 *Verstörung* (Perturbamento), dove il protagonista, il principe Saurau, assurge a simbolo del pensiero ripiegato su se stesso, in solitudine, e diventa vittima di un gioco di specchi, senza via di scampo, fino a pagare il prezzo altissimo della sua scelta solipsistica. Nel 1970 Bernhard riceve il prestigioso premio Büchner. È l'anno di pubblicazione della *pièce* *Ein Fest für Boris* (Una festa per Boris, 1970). Seguono i due volumi della sua autobiografia, *Der Keller* (La cantina, nel 1976) e *Die Ursache* (L'origine, 1975). Del 1978 è *Der Stimmenimitator* (L'imitatore di voci, 1978). Dal 1975, anno di pubblicazione di *Die Macht der Gewohnheit* (La forza dell'abitudine, 1974), la sua produzione teatrale diventa copiosa, con interessanti riscontri scenici nell'area austro-germanica. *Der Schein trägt* (L'apparenza inganna, 1983), *Ritter, Dene, Voss* (1984) in cui l'attenzione di Bernhard va a tre attori della compagnia di Claus Peymann, e *Eintach Kompliziert* (Semplicemente complicato, 1986) sono i suoi lavori teatrali più recenti. *Der Untergeher* (Il soccombente), romanzo dell'autodissoluzione dell'artista, è stato pubblicato nel 1983.

Nel 1982 Bernhard fa ingresso ufficialmente in Italia. Germanisti, critici, uomini di teatro si erano accorti della sua unicità già dal



1963, anno di pubblicazione di *Frost*. Nel 1978 Italo Calvino dichiarava pubblicamente che, a giudicare dalle traduzioni francesi, Thomas Bernhard era secondo lui lo scrittore europeo più interessante del momento. Ufficialmente si può fissare al 1982 l'anno italiano di Bernhard. Promotori dell'azione Bernhard in Italia sono stati la casa Guanda (*L'italiano* nel 1981, *Ja* nel 1983); Einaudi con *La partita a carte* del 1983, *Amras* nel 1989 e *La fornace* del 1991. Il teatro di Bernhard è stato invece interamente curato dalla Ubulibri che, dopo un primo volume *Teatro I* nel 1982, cui ha fatto seguito *Teatro II* nel 1984, ha pubblicato *Teatro III*, con i lavori più recenti. Ma si deve soprattutto alla casa editrice Adelphi — che ha curato il numero maggiore delle pubblicazioni delle opere di Bernhard — il merito di aver permesso l'accostamento del pubblico italiano agli scritti del «recensore del caos» (*L'origine* nel 1982, a cui seguono *La cantina* nel 1984; *Il soccombente* del 1987; *Perturbamento e L'imitatore di voci* nel 1988; *Il respiro* nel 1978; *Il nipote di Wittgenstein* nel 1989; *A colpi d'ascia* del 1990; ultimo *Il Freddo*, nel 1991).

L'ingresso italiano di Bernhard in Italia, avvenuto con un certo ritardo, ha registrato però un recupero di interesse. «Thomas Bernhard non assomigliava a nessun altro», sono parole di Calvino: da qui la sua unicità, il suo resistere alle mode, il suo perdurare nel tempo.

La ricezione di Bernhard in Italia ha comportato ovviamente l'accostamento al Bernhard drammaturgo. Nel teatro atemporale di Bernhard, dove non esistono indicazioni di tempo, raramente figurano riferimenti ai luoghi. I suoi personaggi sono tutti accomunati dal «gelo» che li avvolge. Così la Generalessa allo scrittore, in *Jagdgesell-*

schaft (La Brigata dei cacciatori, 1974): «Nevica / nevicava in continuazione / Prima niente neve / poi neve in continuazione». «Poi non riuscì a scaldarmi normalmente / nemmeno a letto», replica lo scrittore. Minetti, in *Minetti*, alla fine muore in una tempesta di neve.

Il gelo che attanaglia questi personaggi li costringe all'incapacità di agire e reagire. «E spazzare via tutto / tutto / Non produrre nulla destinato a durare / amicizie / parentele / spazzare via / spazzare via /», sono le parole dello scrittore in *Jagdgesellschaft*, esemplificative dell'universo di questi personaggi, cui niente riscalda il cuore. Il teatro di Bernhard riprende i motivi e lo stile delle sue opere in prosa. Si ritrova nei suoi lavori drammaturgici lo stesso ritmo cadenzato della scrittura dei racconti. E proprio al teatro di Bernhard si adatta il termine *partitura* meglio che ai racconti: frasi staccate e ripetute dei personaggi, in un *continuum* monotonamente affascinante. Nel teatro si ritrova la stessa «musicalità» dei racconti.

OSSESSIONI GRANDIOSE

In Italia il teatro di Bernhard ha conosciuto allestimenti interessanti, seppure ancora in forme di sperimentazione. Nel 1982, Il Gruppo della Rocca, presso la villa Corsi-Salviati di Sesto Fiorentino, ha promosso un convegno dal titolo «La Perfidia dell'arte» dedicato all'autore austriaco, con interventi di illustri germanisti e studiosi, cui ha fatto seguito l'allestimento del dramma *La forza dell'abitudine*, con la regia di Dino Desiata, prima presentazione assoluta in Italia (10 novembre 1982), poi ripresa a Milano al Salone Pier Lombardo. Una seconda rappresentazione si deve al Teatro Stabile di Bolzano che nel 1983, con la regia di Marco

Bernardi, ha realizzato *Minetti*. Ma la vera occasione di confronto con il teatro di Bernhard la offre la Biennale nel 1984 con *L'apparenza inganna*, affidata dall'autore al suo attore (Bernhard Minetti) e al suo regista (Claus Peymann) preferiti.

«Mi affascina la poesia, l'incredibile musicalità del suo linguaggio, che per me è preziosissima... Tra i tedeschi i più grandi mi sembrano Lenz, Kleist, Büchner e Bernhard». Così si esprimeva Minetti a proposito dell'opera di Bernhard. Gli scritti di Bernhard sembrano infatti continuare la tradizione di questi autori, dove la grandezza del gesto si accompagna all'intensità delle ossessioni.

Fin dai suoi esordi nell'area austrogermanica, il teatro di Bernhard ha fruito di messe in scena ragguardevoli. I successi teatrali di Bernhard in Germania e Austria si devono indubbiamente anche al sodalizio artistico con il regista Claus Peymann, che ha realizzato molti degli allestimenti di Bernhard.

Da una *Una festa per Boris* alla Deutsches Schauspielhaus di Amburgo nel 1970; ad un mirabile *Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann* (Minetti. Ritratto di un artista da vecchio) nel 1976, al Württembergischer Staatstheater di Stoccarda, con Bernhard Minetti che recitava se stesso, tutti o quasi tutti gli allestimenti recano la firma di Peymann; anche in area austriaca, come *Am Ziel (Alla meta, 1977)*, realizzato nel 1981 a Salisburgo. □

A pag. 38, Thomas Bernhard. In questa pagina, dall'alto in basso e da sinistra a destra: «Die Macht der Gewohnheit», regia di Dieter Dorn, Salisburgo 1974; «Minetti», regia di Claus Peymann, Stoccarda 1976; «Vor dem Ruhestand», Stoccarda 1979; «Über allen Gipfeln ist Ruhr», Ludwigsburg 1982

RITTER, DENE, VOSS CON LA REGIA DI CECCHI

Follia, teatro e filosofia
per i tre fratelli di Bernhard

RITTER, DENE, VOSS, di Thomas Bernhard. Regia (scarnificazione testuale) di Carlo Cecchi. Scena (post-moderna) di Titina Maselli. Con (prove impegnative) Anna Bonaiuto, Carlo Cecchi, Marina Confalone. Prod. Teatro Niccolini, Firenze.

Ritter, Dene, Voss è un altro di quei testi a molti strati cui ci ha abituati lo scrittore austriaco. In scena, nel ruolo di personaggi, sono tre attori famosi in Austria e questo è il primo ribaltamento che Bernhard ci sottopone. Come se in Italia venisse rappresentato un testo dal titolo: *Falk Moriconi Orsini*. Ma i tre attori non interpretano tanto se stessi quanto due sorelle e un fratello e quest'ultimo, in libera uscita dal manicomio, si chiama Ludwig, come il filosofo Wittgenstein.

Le due sorelle attendono, con un nevrotico viavai, il «pazzo» Ludwig nella vecchia casa, in compagnia di quadri di antenati e alle prese con pasti e manicaretti utili ad ammansire il fratel prodigo. Assistiamo così ad un primo atto in cui le sorelle attrici, oltre a scambiarsi accuse e recriminazioni di lunga data, si preparano, con un eccesso di apprensione, al temuto ma desiderato ritorno di Ludwig. Ne introducono quindi l'azione presentandoci la sua malattia; la quale ovviamente si intreccia — come nelle migliori famiglie — alla loro stessa follia.

Magnifico il tratteggio delle due psicologie femminili: l'una troppo calma, distratta e rassegnata; l'altra ansiosa e frenetica. Entrambe tuttavia accomunate da una sottile quanto malecelata rivalità nei confronti dell'amato fratello. Il banchetto è chiaramente simbolico: un fiero pasto pronto a trasformarsi in trappola per il malato, costretto a ritornare sul medesimo luogo del conflitto e alla fonte del suo malessere.

L'arrivo di Ludwig non può quindi riservarci sorprese: egli parlerà a lungo secondo la sintassi circolare e ripetitiva adoperata da Bernhard; come inevitabile è lo scontro con le due sorelle che non nascondono la propria inclinazione incestuosa. Il tutto condito dai cibi che divengono l'elemento di trasmissione dell'angoscia familiare del gruppo.

Filosofia, teatro e follia si intrecciano nell'attacco alla vecchia Vienna qui metaforizzata nella famiglia. Se il testo è magistrale nelle modalità di scrittura, nella ricchezza allusiva e metaforica; se i personaggi sono esemplari nella loro meccanicità e ripetitività nevrotica, la regia sembra aver proceduto con un eccesso di sottrazione che non rende giustizia alla complessità del gioco tematico e verbale. Troppo «post-moderna» la scena della Maselli per indicare una dissacrazione degli antenati; troppo sottotono la recitazione per svelare doppi fondi e trabocchetti dell'ambiguo *ménage*. Se insomma lo scorso anno l'operazione Bernhard con i suoi «dramoletti» portò fortuna a Cecchi costituendo un felice connubio con il difficile autore austriaco, questa stagione il *bis* non è del tutto riuscito nonostante non mancessero le premesse, a cominciare dall'ottima scelta delle attrici. Lo spettacolo risulta gelido e distante, privo di un congruo contesto di riferimento. *Luciana Libero*

Strapotere della Tv
e silenzio del Teatro

Riceviamo dal commediografo Renato Sarti e volentieri pubblichiamo:

Caro direttore,

con troppa fretta ci si è sbarazzati di qualche monito che alcuni anni fa veniva lanciato sulla pericolosità e sul tipo particolare di attenzione che si sarebbe dovuto prestare nei confronti del fenomeno televisivo (monito ai tempi tacciato per provocatorio; oggi per autorevole: due modi diametralmente opposti per ottenere l'identico scopo: smorzare l'alta potenzialità). Lo strapotere dei mezzi di comunicazione da allora è aumentato a dismisura fino ad assumere le proporzioni allarmanti che tutti abbiamo davanti agli occhi. Come se non bastasse ad aggravare il fenomeno concorre anche il tentativo di fare seppellire sotto le macerie del famoso muro abbattuto anche legittime speranze di rinnovamento, di ricerca che, in modo più o meno radicale, si opponevano, e si oppongono, a quello strapotere che nel mezzo televisivo (o nei mass media in genere) trova un'adeguata cassa di risonanza.

Insomma, sempre di più, la cosiddetta cultura egemone assoggetta a sé (quando non le sbaraglia del tutto) quelle cosiddette minori. E, giorno dopo giorno, attraverso le antenne di mezzo mondo, canta più forte la sua arrogante vittoria. Non si fraintenda. Nessuno qui vuole demonizzare niente. Ma, se è vero che la televisione esiste (è da un bel po' che l'hanno inventata) e con essa quindi si debbono fare i conti, è altrettanto vero che non ci sia modo migliore di fotografare la situazione attuale se non con la battuta: «È morto. Che peccato, non ho la telecamera!». Nulla o quasi pare abbia senso se non in funzione o in conseguenza dell'evento televisivo. Dalla sagra paesana al caso internazionale. Il guaio è che il cerchio continua a stringersi. E sembra non voglia allentare, anzi, come un cappio soffoca. All'interno di questo autentico assedio se da una parte diventa arduo intravedere un qualsiasi tipo di spiraglio, fra i vari *spot*, *scoop*, *quiz*, *flash*, *news*, dall'altra si fa sempre più impellente la necessità di una presa di posizione.

Ma è qui — e arrivo al dunque — dove il teatro (o buona parte di esso), anche se in questa sorta di olocausto mentale rischia di esserne una delle prime vittime illustri, come se la cosa non lo riguardasse o minacciasse da vicino, si fa latitante, o a volte addirittura «collaborazionista».

Troppo spesso ho la sensazione che il teatro ammicchi, patteggi o elemosini scampoli di notorietà; troppo spesso (peggio ancora!) mi sembra si faccia portatore più o meno inconsapevolmente, di tecniche, metodologie, funzioni ecc. tipiche dei mass media, che sue non sono.

Insomma, personalmente vivo nel timore che ci troviamo di fronte o ad un colossale abbaglio, o ad una non so quanto ipocrita resa. E inevitabilmente buona parte del teatro finisce per essere assorbito, o per gettarsi nelle braccia di un modello culturale imposto che non gli appartiene.

Non sarebbe forse il caso, mi chiedo, che il teatro facesse invece appello, ricorso — tesoro! — a quello «specifico» che da sempre lo ha caratterizzato rispetto alle altre forme di espressione artistica, sancendone la sua unicità? Facendo magari entrare sì, al suo interno (come del resto ha sempre fatto, né potrebbe essere diversamente) quelle che sono le sollecitazioni, le tensioni, le istanze che la realtà esterna impone. Ma solo dopo che queste siano state opportunamente filtrate dal teatro, con i suoi mezzi e le sue particolarità (è l'unico genere a porre di fronte l'uomo all'uomo senza ulteriori mediazioni). Auspicando, quindi che non finisca per essere inghiottito dalla realtà che lo circonda, ma che di questa realtà ne sia invece un sensibile, acuto e, quando serve, maggiormente distaccato e critico, filtro. *Renato Sarti*

PARLA LA REGISTA ANDRÉE RUTH SHAMMAH

AMARI BILANCI AL PARENTI NELL'ANNO DI PETER PAN

La ripresa del fortunato spettacolo e le adesioni alla rassegna Beckett non hanno cancellato le difficoltà del sodalizio milanese - Una battaglia di venti anni per costituire un secondo polo teatrale a Milano: ma in un panorama culturale sempre meno esaltante i motivi di speranza si assottigliano.

CLAUDIA CANNELLA

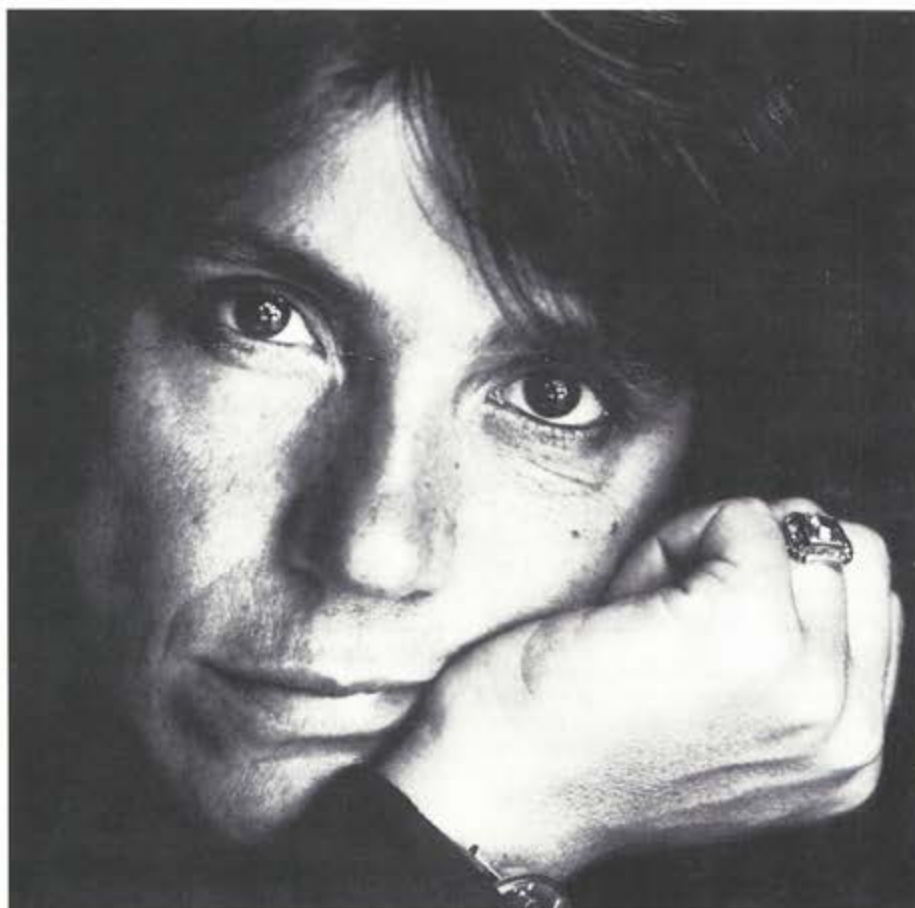
Il faccione ironico, da vecchio-bambino, di Flavio Bonacci fa capolino sulla locandina del *Peter Pan* che Andrée Ruth Shammah, regista e direttore artistico del Teatro Franco Parenti, ha ripreso in uno spazio sventrato che se, da un lato, si fa luogo propizio allo stimolo della fantasia, dall'altro ci riporta ad una realtà di promesse non mantenute e di disattenzione delle istituzioni, con cui i teatranti devono fare i conti.

Alle soglie dei venti anni di attività la fondatrice del sodalizio, insieme a Parenti e a Testori, traccia un bilancio, in parte amaro, del passato e del presente del teatro milanese che se, alla fine degli anni '70, poteva considerarsi la seconda realtà cittadina dopo il Piccolo, oggi rischia di sprofondare nelle sabbie mobili della difficile situazione teatrale italiana. Una situazione che assomiglia sempre più all'utopistica «isola che non c'è» di *Peter Pan*.

VOGLIA DI VOLARE

HYSTRIO - *Un film di Spielberg, un musical a Parigi, canzoni ieri e oggi... Perché questa Peterpanmania?*

SHAMMAH - Sono felice di avere fatto questa scelta prima dell'epidemia e, senza presunzione, tengo ad averne la primogenitura. È una scelta che si inserisce nell'ambito della nuova linea produttiva del Teatro Franco Parenti, incentrata sui miti, le leggende, i temi popolari. Il tema del *Peter Pan* è la paura di invecchiare, la non volontà di diventare grandi e di assumersi delle responsabilità. È un po' come il '68, una giovinezza che si credeva di poter protrarre oltre ogni limite, la possibilità di non definirsi, di essere altro rispetto a quello che la società ti chiede, di non subire imposizioni di ruoli. Il post '68, la crisi delle ideologie è esplosa negli ultimi due o tre anni manifestando il disagio di una generazione inserita malamente nella realtà. Non a caso nella famiglia borghese dei Darling, il sogno di *Peter Pan* avviene quando Wendy deve lasciare la camera dei fratellini perché è diventata una «si-



gnorina»: è un momento in cui non sei più quello che eri, quello che sarai non lo sei ancora, ed è durante questo interregno che nasce l'effrazione del sogno e il rifugiarsi nell'immaginario.

H. - *Questi Peter Pan sono dei sovversivi costruttivi o dei fuggiaschi?*

S. - La sindrome di *Peter Pan* è vissuta come una malattia da curare. C'è l'aspetto negativo in quanto nevrosi, ma c'è anche l'aspetto positivo. Nello spettacolo i «perduti» sono per traslato gli emarginati, quelli che per

scelta o per rifiuto della società si sono trovati ai margini, e però trasformano questo loro modo di essere in una dimensione poetica: volare appesi a una gru tra le carcasse d'auto in una periferia metropolitana significa che tutto è ancora possibile se possiedi dentro di te questa dimensione. Non è una fuga, non è giusto cancellare la propria dimensione infantile perché considerata irresponsabile: le età non si trasformano, si stratificano. Il grande immiserimento della mente e della fantasia è proprio legato a que-



sto equivoco. Nell'ultima scena, Wendy diventata adulta e mamma, vede Peter Pan in modo confuso e rifiuta di seguirlo, ma non per questo risulta limitata; è semplicemente consapevole delle varie stratificazioni che si sono compiute in lei. Peter Pan è la provocazione che può far rompere la logica della famiglia, ha la funzione di un campanello d'allarme nella routine di chi ha paura di affrontare le zone d'ombra della propria esistenza.

H. - Quali sono, nella nostra società e nel mondo dello spettacolo, le manifestazioni più macroscopiche di questa sindrome di Peter Pan?

S. - Credo che il mondo dello spettacolo una dimensione «peterpanesca» non la possa perdere, altrimenti non si potrebbe fare teatro. Dal punto di vista etimologico Peter Pan racchiude sia le caratteristiche scatenanti dei sensi e del sesso, del gioco e della provocazione del dio Pan, sia le caratteristiche di intransigenza, di egoismo e di prepotenza tipiche dei bambini (Peter): è un modello presente nel mondo teatrale. Nella vita di oggi i Peter Pan sono individui frustrati che non sanno più giocare e nello stesso tempo assumersi delle responsabilità: adulti insoddisfatti e inquieti che non sono riusciti a entrare in una nuova fase della vita conservando quanto c'era prima.

UN NUOVO BECKETT

H. - A che isola che non c'è aspirano i nostri Peter Pan?

S. - Il mito di Peter Pan va analizzato come

proiezione dell'altro: è Wendy che inventa Peter Pan, e dunque anche l'isola che non c'è è tutto quello che manca nella tua realtà, tutto quello che sogni. Non si tratta tanto di desideri individualistici, quanto di desideri categoriali ed epocali: per Wendy può essere la categoria della donna-mamma, mentre la categoria dell'impegno sociale può essere quella dell'isola senza guerre delle canzoni di Bennato.

H. - C'è nello spettacolo qualcosa di diverso rispetto all'anno scorso?

S. - Io lavoro molto con le persone che ho a disposizione e secondo un disegno non preconstituito. Avendo dovuto fare delle sostituzioni mi sono trovata a ricostruire sui nuovi attori: Antonio Ballerio, Susanna Beltrami, Giovanni Bignamini e Daniela Piperno. Il cambiamento più grosso ha riguardato il personaggio di Jas Gancio che è Giovanni Bignamini. Nella prima edizione mi ero allontanata dalla classica raffigurazione di sneyana e avevo scelto il «perduto» più frustrato e insicuro, piccolo e ciiccio (Ruggero Cara) per impersonare il capo dei pirati nel gioco di essere chi non si è. Mi piaceva molto che il filo conduttore del lavoro fosse questo. Nella ripresa di quest'anno, invece, Jas Gancio, pur rimanendo uno dei «perduti», si è riavvicinato all'archetipo originario, forse perdendo un po' di quella comicità grottesca che aveva caratterizzato l'interpretazione di Cara. A questo si è aggiunto il paradosso di aver dovuto cambiare in parte uno spettacolo che già funzionava, e l'aver dovuto fare i conti con problemi economici, un travaglio tra il desiderio di avere il tempo

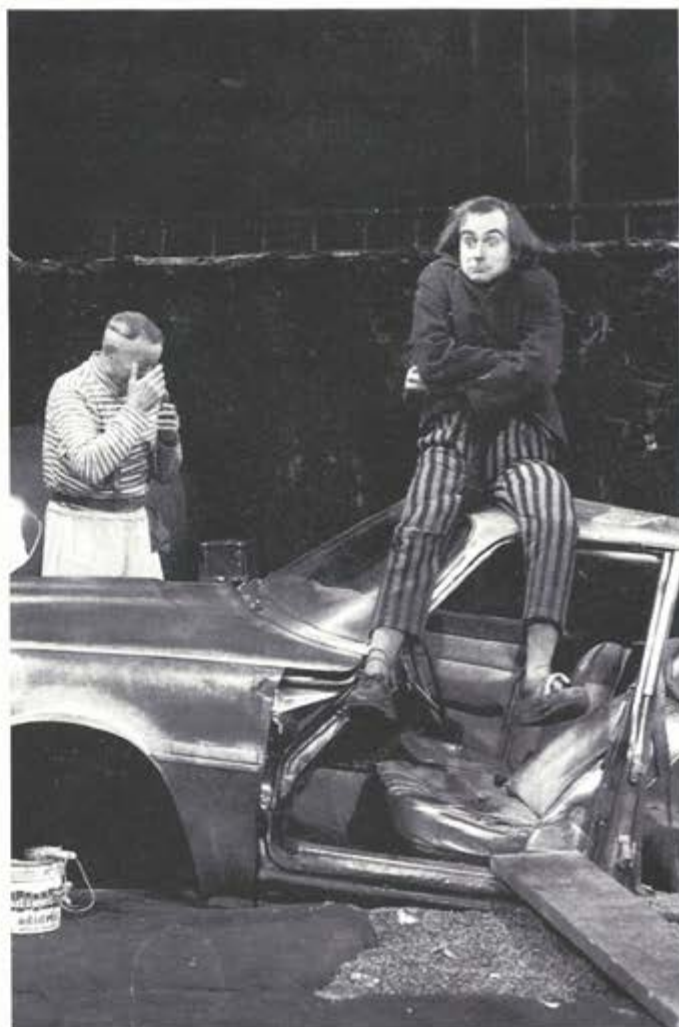
per cercare nuove soluzioni e i soldi che mancano per provare il tempo necessario.

H. - Passando alla rassegna Beckett del Franco Parenti: motivazioni, bilancio, risultati.

S. - Milano non aveva dedicato a questo autore un'attenzione adeguata ed era doveroso farlo, con Franco scene parlava da tempo. E poi il desiderio di offrire ad Anna Nogara la possibilità di fare ancora qualcosa da noi e la curiosità di verificare in una stagione più «facile» del solito come il pubblico rispondeva ad una proposta culturale impegnativa. Considerando la difficoltà della rassegna, che è stata volutamente circoscritta all'ultimo Beckett, abbiamo avuto una presenza media di 150-200 persone per sera. Era un pubblico giovane, di beckettiani e di neofiti. Oggi sono convinta che Beckett vada affrontato senza passare per studiosi o beckettiani; se riuscirò a realizzare la seconda parte del progetto vorrei utilizzare la città, i suoi muri, le macchine abbandonate per inserirvi le allucinazioni straordinarie che emergono folgoranti da tutte le sue *piecés*. È un grande ed è venuto il momento di riproporlo e reinventarlo. L'accademismo che ha caratterizzato la rassegna ne è stato un po' anche il limite: da un lato era giusto che il pubblico avesse una solida base didattica e propedeutica, ma il passo successivo è un altro: una produzione che gli assegni nuova vitalità.

H. - Parliamo del Teatro Franco Parenti nel sistema teatrale milanese: passato, presente e futuro.

S. - Parenti ed io iniziammo l'avventura del Pierlombardo al di là delle norme ministe-



riali, delle circolari e delle possibilità pratiche; tenemmo duro in quella che pensavamo fosse la nostra funzione, essere il secondo polo pubblico della città. La fine del monopolio del Piccolo Teatro, spazi che si aprivano, battaglie su battaglie ci portarono ad ottenere la convenzione. Nel momento in cui si cercò — altra fatica — di trasformare la convenzione in un rapporto diverso con il Comune, nacquero a Milano altre sei convenzioni, perché siamo in una città in cui se uno ottiene qualcosa tutti devono averla. Per 17-18 anni questa vocazione non corrispose al risultato: l'acquisto del teatro, il suo riconoscimento era una speranza rinviata di stagione in stagione. Forse Franco è morto anche di questo, non ha avuto più la forza di progettare secondo una sua idea del teatro basata su una funzione e una missione ben precise. Troppe erano le promesse inevase o rinviate; mancava un riscontro effettivo al nostro lavoro. Il progetto è finito, ed è finito anche il sentimento che questa avventura aveva. Saremmo arrivati lo stesso a questi teatri di produzione a iniziativa privata con funzioni pubbliche, a questo ibrido che gira per l'Italia, se alcune scadenze fossero state rispettate? Io non credo. Se non si fosse arrivati a rendere tutte le nostre energie ostaggi dei debiti, delle difficoltà, dei problemi economici, del non essere valutati per quello che si fa, potevamo avere un'energia e una grinta diverse, una propositività più forte. Non è stato così. Anni fa si poteva affrontare il mercato con la qualità della proposta e non con il nome di cartellone o televisivo. Non è andata così. Il mercato si è chiuso, in

modo inequivocabile: il *Peter Pan* l'anno scorso ha avuto buone critiche, ha riempito di pubblico il teatro, ma ha ottenuto quest'anno una sola piazza, Grosseto. Se *Peter Pan*, invece di Bonacci, fosse stato Paolo Rossi, avrei avuto forse tutta l'Italia. Quando uno arriva a non mentirsi più e a dirsi «è così», qual'è la risposta? Dovrei diventare di colpo un impresario capace di fare i soldi? Ce ne sono molti più bravi di me. In questa città io non sono più in grado di lottare, ho un limite per operare che si è ridotto al lumicino, paghiamo 700 milioni all'anno di interessi bancari, vivo tra avvocati e commercialisti. È questo il modo di usare le mie doti? Non credo. Che prospettive ho? Secondo me non ce ne sono, non solo per il Teatro Franco Parenti, ma in generale. Perché se non si fanno delle scelte, non c'è più spazio per nessuno.

FARE DELLE SCELTE

Noi apriamo senza promesse, senza un contributo del Comune, ma si era convinti che fosse giunto il momento di rinnovare il teatro italiano. Sembrava che gli Stabili avessero perso la loro funzione, per cui era necessario costruire forme di teatro pubblico più agili, di fare passare la funzione pubblica dal palcoscenico, rinnovare la drammaturgia e gli attori, formare nuovi quadri. Oggi non soltanto si paga un prezzo altissimo per quanto si è fatto, ma si ha un sentimento di solitudine e di frustrazione, perché quello che avevi ipotizzato di poter cambiare non è

cambiato. Che cosa si può ancora sperare? Basta vedere quanto spazio danno i giornali al teatro: sempre meno. Lo spazio dedicato al teatro, anche dentro le persone, è ridotto al minimo.

H. - *Quale potrebbe essere la proposta di un buongoverno del teatro?*

S. - Il buongoverno è anzitutto una politica delle scelte. La realtà cittadina va riorganizzata, rimpastata; vanno fatte delle aggregazioni. Piccolo Teatro-Teatro d'Europa va bene; ma esiste uno spazio per un secondo polo pubblico e di che tipo? Se sì, indichino quale e agiscano di conseguenza, altrimenti è inutile parlare di funzione pubblica. Secondo: lo Stato ha intuito, e io ero il consulente del ministro Carraro in quel periodo, il discorso del «progetto speciale»: si trasformino allora anche le nostre realtà in «progetti speciali» con scadenza biennale e si veda cosa possiamo ancora dare. Il nodo è questo: noi abbiamo aperto un teatro avendo una nostra sede, una compagnia; potevamo produrre, sull'esito della produzione decidere se il prodotto era esportabile e ospitare quello che non avrebbe avuto mercato, ma che sarebbe stato valido e interessante vedere. E poi sull'esito vincere anche sul mercato. Adesso i teatri di esercizio sono diventati anche organismi di produzione. Le prospettive ci sarebbero se soltanto si volessero fare, ripeto, delle scelte. □

A pag. 41, la regista Andrée Ruth Shammah. A pag. 42 e in questa pagina, quattro immagini di «Peter Pan», protagonista Flavio Bonacci.

IL REGISTA PARLA DEL SUO LAVORO ALLO STABILE DI ROMA

MISSIROLI: CON *NOSTRA DEA* RITROVIAMO IL SOMMERSO

«All'ombra di Pirandello c'è un teatro del Novecento che è giusto recuperare. Il progetto con Carriglio prevede, dopo Savinio e Bontempelli, Petrolini e, forse, Chiarelli. Lo spettacolo che faccio con la Gravina e Gazzolo è pirandelliano con affettuosa ironia, ma è anche drammaturgicamente profetico. Mi auguro che la nuova gestione del Teatro di Roma possa operare in condizioni di pace, senza indebite interferenze e con strumenti adeguati. In questa fase di riflusso gli Stabili debbono rimboccarsi le maniche e i privati debbono essere messi in condizioni di fare scelte più coraggiose. La mia guerra con i critici? Non c'è, ma chiedo attenzione per il nostro lavoro».

UGO RONFANI



«**I**l Teatro Argentina parla italiano». Questo slogan della gestione artistica di Pietro Carriglio si sta gradualmente traducendo in proposte di autori italiani, quelli contemporanei e del primo Novecento. L'operazione è coraggiosa, e a nostro avviso giustificata. Lavorare per un Teatro d'Europa vuol dire anche, se non soprattutto, valorizzare al meglio le drammaturgie nazionali, estraendo dall'ombra (nel nostro caso «l'ombra di Pirandello», come dirà Missiroli in questa intervista) opere che

siano ingiustamente cadute nell'oblio. Abbiamo sentito esporre questo punto di vista — di cui Carriglio fa il perno fisso della sua azione allo Stabile di Roma — da Jack Lang, ad Avignone: pensare ad un Teatro d'Europa che esalti e valorizzi in massimo grado le tradizioni nazionali, e non estenuantesi a parlare una sorta di «esperanto teatrale» anemico, insignificante.

Mario Missiroli si è messo al fianco di Pietro Carriglio in questa impresa. Determinato a portarla avanti, con tutta la forza della sua

immaginazione di regista non conformista, che in questi anni ha dovuto forse misurarsi con realtà difficili, o ostili, ma che resta grande. Dopo Savinio, Bontempelli.

La fama di Massimo Bontempelli (1878-1960) è prevalentemente affidata — come sappiamo — alla sua attività di narratore, all'insegna di quel «realismo magico» di sua invenzione, mediato tuttavia da modelli coesistenti nelle arti figurative, nella poesia, nella musica. Il poeta e il drammaturgo sono rimasti in ombra, quest'ultimo «schiacciato» dalla presenza di Pirandello, così com'è accaduto per Rosso di San Secondo.

Se si considera la questione al di fuori delle vicende, spesso capricciose, della produzione teatrale, si deve invece riconoscere che la drammaturgia bontempelliana ha una sua autonomia, si pone come un punto fermo sulla nostra scena del Novecento. Se il primo dramma importante di Bontempelli, *La guardia alla luna*, del 1916 risente della allora diffusa tendenza all'espressionismo (non quello tedesco, tuttavia), già in *Siepe a nordovest* (1919) emerge chiaramente delineata la drammaturgia bontempelliana, che accampa sulla scena uomini, marionette, burattini. A questi ultimi compete il ruolo di «coro», in funzione storica, mentre gli altri due coesistono ignorandosi, spesso dolorosamente.

Sullo sfondo s'intravede, certo, il relativismo pirandelliano, ma affrontato con esiti filosofici e letterari diversi, come si vede nella commedia che Carriglio ha chiesto a Missiroli di portare in scena: *Nostra Dea* (1925), dove la crisi del personaggio si manifesta in un personaggio femminile che cambia personalità a seconda degli abiti che

indossa. Mentre nel testo successivo, *Minnie, la candida* (1926, riproposto come sappiamo al Piccolo Teatro di Milano) Bontempelli mostra di sapere spingere in altra direzione la lezione pirandelliana, indagando sul processo di alienazione della persona di fronte alla macchina economica e sociale obbediente alle leggi inesorabili della produzione e del consumo. E qui siamo già — dunque con buone facoltà di anticipazione — alla denuncia di un processo di massificazione in atto che a ritmo uniformemente accelerato continua in questo *fin de siècle*. Minnie, aderendo ad uno scherzo apparentemente innocente, finisce per credere che gli uomini che l'attorniano siano artificiali, e vittima a sua volta dell'artificio si uccide, in una città dove le insegne luminose della pubblicità distruggono i prodigi notturni del cielo.

Anche riconoscendo che il successivo teatro di Bontempelli (*Bassano padre geloso* o *Valoria*, tratto da *La famiglia del fabbro*) presenti caratteristiche involutive, come non a torto ha sostenuto Luigi Baldacci nel *Dizionario critico della Letteratura italiana* della Utet, ce n'è abbastanza per giustificare una riproposta di *Nostra Dea*, e del suo autore. Come sostiene Mario Missiroli in questa conversazione, svoltasi sul palcoscenico dell'Argentina prima dell'approdo dello spettacolo.

MISSIROLI - Perché Bontempelli? Perché Bontempelli era un autore non eludibile nel nostro progetto che cerca di convincere il teatro a ripercorrere la drammaturgia nazionale fra le due guerre, cresciuta all'ombra di Pirandello, ma non sprovvista di connotazioni proprie. Abbiamo cominciato con *Capitan Ulisse* di Savinio e continuammo con Bontempelli. Che è stato, in un'Italia provinciale, autarchica, scrittore aperto alla comprensione delle avanguardie europee, capace di avvertire i legami tra la letteratura, la pittura e la musica del Novecento, attento alle linee di sviluppo della drammaturgia della prima metà del secolo.

HYSTRIO - Perché, di Bontempelli, *Nostra Dea*?

M. - Perché è parsa a me e a Carriglio, alla riletta, opera non certo minore. Perché presenta legami di parentela, probabilmente in termini di affettuosa ironia, con il teatro di Pirandello, ma non si limita a porre soltanto la questione pirandelliana dell'identità inafferrabile per affrontare anche, con originalità di accenti, il tema delicato, e affascinante, del fenomeno donna: e ci è sembrato che fosse tema degno di essere ripreso oggi, nella fase post-femminista che stiamo attraversando, con elementi di conoscenza maggiori di quelli di cui disponeva Bontempelli. E ancora, perché la particolarità del teatro di Bontempelli è di portare in scena non dei personaggi ma delle funzioni, il che lo avvicina alla drammaturgia contemporanea, e contiene insomma una certa dose di «profezia drammaturgica».

H. - La scelta di Carla Gravina come interprete è stata la conseguenza di questo tipo di lettura?

M. - Carla Gravina *Nostra Dea* per il suo ardore interpretativo, per la dolce fierezza che sa mettere nei ruoli che assume. Ma anche perché, avendo io voluto allestire non una *pièce bien faite*, una commedia parapettata, di sofisticato intrattenimento borghese, ma una parabola di palcoscenico rivolta al pubblico di oggi, soprattutto non sprovvista di



ironia pedagogica, avevo bisogno di una interprete che sapesse prendere un certo distacco da quel personaggio bontempelliano d'antan. E la Gravina mi è parsa adatta per assumere questa distanza.

H. - Lo spettacolo è stato visto, e giudicato, all'Argentina, dopo un rodaggio a Rieti, Messina e Palermo; poi andrà in tournée. Ma non è inutile chiederle, forse, di precisare ancora qualcosa sui criteri da lei seguiti per l'allestimento.

M. - Agli attori, alcuni dei quali avevano già lavorato con me in *Capitan Ulisse*, come Gazzolo, ho chiesto di aderire alle indicazioni di Bontempelli, che raccomandava una levità interpretativa, una non insistenza espressiva. Per il resto, ho cercato di evitare di rappresentare la *pièce* secondo i canoni allora alla moda, quelli del teatro del grottesco, come aveva fatto Pirandello regista nel '25, con la *Abba* nella parte che oggi è della Gravina. Ho voluto che la commedia si presentasse come una «esposizione di palcoscenico», perciò ho epicizzato la vicenda, ho dato rilievo all'intenzione pedagogica. A Sergio D'Osimo ho chiesto un palcoscenico nudo, una scena sulla quale si aspetta l'arrivo dei Personaggi (personaggi-funzione, abbiamo detto). Dunque, una scena iperpirandelliana, ingombra di reperti figurativi d'epoca, che rinviano a Savinio e a De Chirico.

H. - Abolite, invece, le musiche che aveva scritto lo stesso Bontempelli. Perché?

M. - Bontempelli, anche compositore, aveva scritto soltanto dei motivi per il terzo atto, in funzione di commento. Io avevo bisogno, invece, di una colonna sonora che percorresse tutta la *pièce*, e l'ho chiesta a Benedetto Ghiglia. Una colonna sonora in funzione interpretativa, e critica, anch'essa distaccata dall'epoca della commedia, aggiornata. Siamo arrivati così alla decisione di una esecuzione dal vivo affidata ad un pianoforte, ad un sassofono e ad una batteria.

H. - Allarghiamo per un momento il discorso a tutta l'operazione Novecento. Chi dopo Bontempelli, ad esempio?

M. - Stiamo pensando, Carriglio ed io, di completare il trittico con Petrolini, Savinio, Bontempelli, Petrolini. L'autore drammatico, non più soltanto l'attore. Con le sue parodie, i suoi bozzetti, i suoi rifacimenti da Molière, le sue satire, i suoi libri autobiografici. Ma c'è anche Chiarelli, non si stupisca.

A patto di cercare il sommerso, e le derivazioni, nel suo teatro del grottesco. Vedremo.

H. - Che cosa significa il sodalizio Missiroli-Carriglio?

M. - Stima reciproca, anzitutto, e amicizia. Ci conosciamo da trent'anni, abbiamo già lavorato insieme, anche quando abbiamo fatto cose diverse ci siamo accorti che funzionava fra noi un'intesa a distanza. Una complicità artistica, culturale. Era abbastanza scontato che ci entusiasmassimo entrambi per questo progetto di rilancio della drammaturgia italiana attraverso lo Stabile della capitale. Su questo piano, di una complicità, di una collaudata consonanza, sono lieto di partecipare a questa avventura a fianco di Carriglio, non soltanto come regista ingaggiato per uno spettacolo. E gli auguro che riesca a risollevarne le sorti dello Stabile romano dopo le note vicissitudini.

H. - Quali sono, secondo lei, le condizioni perché Carriglio possa vincere la sua scommessa?

M. - Non vorrei parlare di cose che non sono di mia competenza. Ma credo, insomma, di poter dire questo. Anzitutto, la trasparenza delle regole del gioco: il che ci porta al discorso di una legge per il Teatro. Poi, strumenti di lavoro adeguati: l'Argentina è un bellissimo monumento, ma Roma ha bisogno di un teatro moderno. Infine, la pace politica intorno al lavoro della gente di teatro, ossia senso di responsabilità, discrezione, rispetto dei valori e delle competenze da parte degli amministratori e dei politici, invece del sistema delle protezioni e delle interferenze partitiche.

H. - Sono discorsi da estendere all'insieme del teatro italiano?

M. - Sì, mi pare che stiamo attraversando un periodo di riflusso di cui dobbiamo preoccuparci. Il teatro italiano è stanco, si ripete. E' urgente ridargli slancio, creatività. Il settore privato non manca di produttori coraggiosi, disposti magari a fare *Wedekind* o le novità italiane, ma il sistema del sottoteatro, quello delle agenzie e dei circuiti di distribuzione, caratterizzati da pressioni politiche e patti leonini, è cosiffatto che i più coraggiosi finiscono per essere penalizzati, e mandati allo sbaraglio. Ho l'impressione che se le cose continueranno così, in Italia soltanto i Teatri Stabili potranno permettersi il lusso di fare spettacoli di qualità. Torno al discorso, perciò, della trasparenza delle regole del gioco.



Carla Gravina, dea del Novecento

NOSTRA DEA (1925), di Massimo Bontempelli. Regia (illuminante, su toni grotteschi espressionistici) di Mario Missiroli. Scene (da «teatro nel teatro», con citazioni dal '900), di Sergio D'Osimo. Costumi (anni '20, con sfarzo e ironia) di Gabriella Pescucci. Musiche (jazz, cabaret tedesco, trio dal vivo di piano, sax e batteria) di Benedetto Ghiglia. Con Carla Gravina (splendida Dea, con autoironiche metamorfosi), Virginio Gazzolo (un Vulcano fra mitologia e parodia), Stefano Santospago (brillante, comunicativo), Riccardo Peroni, Gianni Forte, Liliana Paganini (i migliori di un cast di livello che comprende anche Antonio Manzini, Evelina Gori, Simonetta Graziani, Tullio Sorrentino). Prod. Teatro di Roma.

Battaglia vinta per la gestione Carriglio allo Stabile romano con questa prima produzione presentata con sfarzo (luminarie sulla facciata del teatro, banda dei carabinieri, mondanità). Intanto, riecco la Gravina dei tempi d'oro, mattatrice dolce e fiera, con una verve comica che s'accompagna alla seduzione; e al suo fianco un Gazzolo e un Santospago in piena forma. Poi, la gradita sorpresa, in una stagione grigia, di veder passare la scarica elettrica di una riscoperta più che giustificata, di un Bontempelli dotato di virtù anticipatrici, di caratura europea: il che giustifica pienamente l'operazione di recupero del Novecento italiano (prima *Capitan Ulisse* di Savinio, prossimamente Petrolini) cui lavorano, convinti, Carriglio e Missiroli. Da aggiungere, fra le ragioni del lieto successo di questa prima, e della nostra adesione critica, il ritrovamento del miglior Missiroli, graffiante, ironico ma anche complice dell'autore, che sa fondere cultura e *divertissement*, illuminazione e irrispetto, studio d'epoca e contemporaneità.

Nostra Dea è una parabola su una donna bella, affascinante e pigra, davanti alla quale si protesta l'umanità maschile, e che cambia personalità a seconda degli abiti che le fa indossare una sorta di Mefisto della haute couture, Donna Flora, che il Peroni rende *en travesti* con comicità ribalda. L'abito, qui, fa la Dea di un Olimpo mondano su cui governa, spasimante, pigmalione e paraninfo, il gentiluomo Vulcano, uscito dalla mitologia modernista alla Cocteau. Ecco la bella bambola sonnolenta che, indossata sulla guepière un vestito rosso fiamma, si trasforma in *allumuse*, per diventare una borghese sospirata in tailleur color tortora, a far soffrire le pene d'amore al timido e devoto Marcolfo (ritratto dominato con assoluta bravura dal Santospago). E tramare poi intrighi sentimentali — di cui fa le spese la contessa Orsa (una Paganini tutta aguzza verva), la quale spasima per l'amato Doranto (Antonio Manzini) —, se indossa un lamé da sera verde vipera, che ne fa una odaliska inquietante. Placida e focosa, pudica e sfrontata, tenebrosa e limpida a seconda dei travestimenti: anche perché gli specchi sono quelli dell'universo maschile vanitoso e adorante.

Siamo ad una rilettura metaforizzata, favolistica, dell'essere e parere pirandelliano, quello di *Trovarsi*, che giustappunto è in scena a Roma con la Moriconi (fu proprio Pirandello a curare la regia del primo allestimento, con la quasi esordiente Marta Abba subito promossa diva). Siamo in un rigoglioso giardino di citazioni: un effusivo espressionismo di taglio mondano, frenesie moderniste che la colonna sonora di Ghiglia a base di jazz evidenzia senza risparmio, la «drammaturgia dei manichini umani» di Rosso di San Secondo, il «teatro nel teatro» dei *Sei personaggi* (gli ambienti «si fanno» sul plateau nudo, con giochi di luce, veli, reperti figurativi di Savinio e De Chirico; e i personaggi sono piuttosto convenzioni sociali, categorie letterarie, figure di palcoscenico). C'è poi, beninteso, il «realismo magico» bontempelliano. E c'è l'atmosfera del grottesco all'italiana di Chiarelli, Cavacchioli e Antonelli, contaminato dal surrealismo dal cabaret anni Venti, da lampeggiamenti patafisici (il medico gustosamente tratteggiato dal giovane Forte, che fa le diagnosi in assenza dei pazienti, esaminando l'ambiente in cui vivono, è una marionetta ubuesca che pare immaginata da Jarry). Ho anche trovato, nel duetto amoroso fra il represso Marcolfo e la tortoreggiante *Nostra Dea*, anticipazioni di un umorismo nostrano degli anni Trenta, quello da cui sarebbe uscito il primo Zavattini surreale e tenero.

Lo spettacolo è splendido, ironico e ben ritmato in tutta la prima parte; poi l'artificio della parabola prende la mano all'autore (vedi il ragionare di Vulcano fra i manichini, un po' fastidioso per un insistito didatticismo) e allora il regista è ridotto a puntellare la vicenda con sfarzo di coreografie ed esuberanze espressionistiche, ma allora il «realismo magico» svapora.

Testo comunque di prim'ordine, allestimento di classe e, per chiudere sulla festeggiatissima protagonista, una Gravina che consegna la sua interpretazione all'albo d'oro delle primedonne vittoriose in questo ruolo: la Abba, la Ferrati, la Giachetti, la Malfatti. Grazie a lei, la bambola bellissima della parabola galante di Bontempelli diventa — massimo exploit — creatura vivente, personaggio che palpita di capricci e di verità. *Ugo Ronfani*

E dico, nell'interesse del teatro d'arte, che gli Stabili debbono rimbocarsi le maniche, perché conservano un ruolo importante, ma sono a loro volta invecchiati, esitanti davanti alle responsabilità.

PRIMA CAPIRE

H. - Prima lei auspicava una «pace teatrale» fra addetti ai lavori e politici. E i rapporti fra Missiroli e la critica? Non siamo alla guerra?

M. - Sono accaduti fatti spiacevoli. Ma non c'è guerra, almeno da parte mia. C'è, anche qui, la necessità di chiarire le regole del gioco. Che cosa si aspetta, Missiroli, dalla critica? Che sia vicina a chi fa teatro, talvolta in condizioni difficili; che si proponga di capire le condizioni e i fini del nostro lavoro. Questo mi aspetto. Quello che mi ha addolorato è l'aver sentito che, non dico «la critica», ma «diversi critici» siano risultati, con i loro giudizi, lontani dalla sorte del teatro, e dello spettacolo. Per la critica cinematografica non è così, per quella teatrale sì. C'è in taluni critici drammatici una ostentazione di distacco, una libido della estraneità, un rifiuto nel percorrere lo stesso cammino di chi fa teatro. Un tono tipo «lei non sa chi sono», o «fatti da parte, meccanico» che, più che ferire, addolora. E poi c'è una questione di buona educazione; le male parole e gli insulti io li ho letti, non soltanto nei miei confronti. Non so se chiedo troppo, ma mi pare che prima di ogni altra cosa un critico debba cercare di capire che cosa uno ha voluto dire in uno spettacolo. Ciò non avviene non perché, io credo, i critici non siano all'altezza di capire, ma perché non lo vogliono. È possibile, e lecito, che non siano d'accordo, per carità! Ma le male parole no, il linciaggio non dev'essere permesso. Voglio dire che il dissenso, se c'è deve manifestarsi allo stesso livello; e perché sia allo stesso livello, perciò produttivo, utile, occorre che prima un critico capisca le intenzioni, le motivazioni, i perché.

H. - Un invito, insomma, a praticare una critica ragionevole, che eviti il disprezzo. Ma una domanda ancora, l'ultima: Missiroli, il Missiroli di questi ultimi anni, ha praticato l'autocritica?

M. - L'autocritica? Certo, praticarla è un dovere; per questo abbiamo bisogno di una critica «ragionevole», come lei dice: che ci aiuti nel nostro lavoro. In coscienza, posso dire questo. Su uno spettacolo come *Il Vittoriale degli italiani*, che ha raccolto giudizi severi, posso essere d'accordo; ma dispenso di mezzi assolutamente inferiori al necessario. E sa perché? Per quanto si diceva prima, che se i produttori privati non hanno entrate politiche, nel sistema teatrale vigente non sono in grado di garantire risultati minimi sufficienti. Mentre, sempre in coscienza, non posso essere d'accordo su certi giudizi senza appello per la mia *Lulù*, o per *L'impresario delle Smirne*, che ho dovuto adattare fra l'altro, alla «prima», alle esigenze di una rappresentazione all'aperto, a Verona.

H. - Dunque, dobbiamo capire Missiroli.

M. - Dobbiamo capirci. □

A pag. 44, da sinistra a destra, Stefano Santospago, Carla Gravina e Virginio Gazzolo in «Nostra Dea». A pag. 45, il regista Mario Missiroli. In questa pagina, Carla Gravina.

NEL NEW-LOOK PIRANDELLIANO ANCHE UNA BOMBA

UN PIRANDELLO CRUDELE TRA LE BESTIE E LA VIRTÙ

La regia di Lavia e l'interpretazione di Montesano hanno portato in luce il fondo torbido e nichilistico della controversa commedia che Simoni aveva definito dalle colonne del Corriere «una porcheria» - E che è invece una delle satire più feroci scritte contro il moralismo astratto e le ipocrisie sociali.

PAOLO PUPPA

Sgradevole Pirandello, il commediografo che lancia bombe in platea negli anni di piombo di Caporetto, come acutamente notava Gramsci. E sgradevole a teatro fu sempre lo scrittore per la deliberata scelta, fin dagli arzigogoli dialettici che mortificavano le voglie evasive e le sicumere ideologiche-ontologiche del pubblico, e poi negli smontaggi della metascena e financo nelle *rêveries* surreali e nelle caustiche mitologiche dell'ultima stagione. Sarebbe opportuno forse ricostruire la storia degli insuccessi delle *prime* pirandelliane, se si escludono certe *pièces* fraintese da pubblici che vi privilegiano i *plot* patetici e gli ingranaggi da *mélò* non colti a livello di citazione e di concessione alla drammaturgia d'epoca. Il quadro che ne emerge fornirebbe infatti più d'una sorpresa, perché sarebbe la storia appunto d'una effettiva emarginazione d'un costante rifiuto, anche polemico, anche ironico, da parte dei palcoscenici italiani nei riguardi della sua opera tanto *unpleasant*, per dirla con Shaw, tanto attraversata dalla futurista *voluttà d'essere fischiata*. E si ricordi, tra l'altro, che il premio Nobel gli venne assegnato grazie al successo internazionale dei suoi allestimenti, alle traduzioni e alla sconcertante fortuna dell'autore fuori del nostro Paese.

Ora, la crescente circolazione dei suoi drammi nel dopoguerra, fino all'attuale inflazione che vede i suoi titoli dilagare nei cartelloni delle ditte più importanti, moda non resistibile al punto che un critico caustico e amante dei *calembours* come Almansi auspica un decennio di rimozione pirandelliana, andrebbe confrontata colla precedente insofferenza. Cos'è che rende oggi *classico* lo scrittore siciliano? La sua *innocuità* improvvisa, se i due termini, *classico* e *innocuo* si equivalgono, secondo un aforisma del Brecht più ribelle? La sua penetrazione e la sua fissazione nell'immaginario colto delle nuove generazioni? La memoria recente di spettacoli della grande regia? L'incontro con le ultime star della scena italiana, da



Valli ad Albertazzi, da Lionello a Mauri?

Io credo che se una figura retorica può esprimere un simile complesso fenomeno di integrazioni, di assestamenti e di esorcizzazioni, sia proprio l'*eufemismo* quello che caratterizza tante riproposte. Si pensi a *L'uomo, la bestia e la virtù*, bollato di «porcheria» dall'illustre Simoni al suo apparire nel '19, praticamente cancellato negli anni del fascismo, tranne qualche timido tentativo del suo autore, e poi viceversa divenuto cavallo di battaglia vincente in innumerevoli riedizioni. Così da Peppino De Filippo nel '48 ad Alida Valli diretta da Giancarlo Zagni nel '56, dalla versione filmica di Steno con Totò e Orson Welles nel '57 a De Bosio colla Stabile torinese nel '66, e nello stesso anno Achille Millo con lo Stabile dell'Aquila e Turi Ferro e lo Stabile catanese, e ancora da Carlo Cecchi nel '76 ad Aroldo Tieri nel '77, da Squarzina nell'86 a Gregoretti nel '90, le vicende del professorino che ingravidava la Signora Perella la getta nel letto del marito a legalizzare la nascita del bastardo non offendono più e l'antica provocazione s'è perfettamente legalizzata. E del resto si punta ai ritmi dell'*allegretto* e dell'*andante con moto*, per esaltare la *pochade* farsaiola, come testimoniano le accelerazioni foniche di Flavio Bucci nella regia di Gregoretti, col recupero di un marionettismo alla Totò, o gli scarti vocali e i falsetti queruli di Ugo Pagliari in quella di Squarzina. Al massimo si evidenzia l'intento ideologico, vedi Carlo Cecchi che si spingeva molto avanti nello smascheramento del testo tramite l'adozione di maschere bestiali imposte al volto dei personaggi, con la progressiva immobilizzazione del protagonista, assunto a simulacro monumentale del perbenismo piccolo borghese. Ma per lo più si sottolinea la storia di corna, il bozzettismo vernacolo da *belle époque* condito di spezie boccacesche per la presenza afrodisiaca della torta.

E dunque i veleni della *cruauté* pirandelliana vengono stemperati nel rosolio alla Feydeau, e «una delle più feroci satire che siano



mai state scritte contro l'umanità e i suoi valori astratti» (come sentenziava compiaciuto e insieme spaventato il commediografo stesso) si intinge negli afori e nelle prurigni del più tranquillizzante *boulevard*.

Orbene, l'oscenità indubbia del testo mira più in alto. La topica della *coppia disturbata* da sempre ossessiva nel teatro pirandelliano, coi coniugi legati da vincoli conflittuali, da idiosincrasie sessuali, o da *ménages* ambigualmente inibiti alla copulazione, qui si coniuga con un'autentica *messa nera*. Dietro il povero Paolino in nell'imbarazzo, dietro il *travet* terrorizzato all'arrivo del Capitano Perella che da anni ignora la moglie, e dunque non può essere responsabile dell'imminente maternità, rispuntano precedenti sagome della *famiglia che uccide*, dal vecchio professor Toti casto sposo della ragazzetta madre in *Pensaci, Giacomino!* del '16 al coevo *Liola* ragazzo padre che vive con la madre e coi tanti marmocchi generati fuori casa, da Angelo Baldovino marito per convenzione ne *Il piacere dell'onestà* del '17 al cornuto contento ne *Il giuoco delle parti* del '18 e alla signora violentata dal bruto ne *L'innesto* del medesimo anno; ma adesso la materia è certo più torbida e trasgressiva.

Stavolta, infatti, la scena ospita una totale carnevalesizzazione dei valori, in cui perfino la maternità per la prima e unica volta in Pirandello viene irrisa causticamente, e anzi nel sottotesto nonostante i dinieghi isterici aleggia un vagheggiamento di aborto, l'unica vera soluzione all'impiccio. Non basta, perché la virtù muliebre se appare ormai quale allegoria posticcia (in quanto è incinta e adultera) viene altresì trasformata dal professorino che, nonostante la sua avversione per la recita, si improvvisa regista scatenato perché la Signora si svesta e si offre al marito coi tratti e le pose di bagascia. Siamo di fronte cioè ad una clamorosa *inversio* rispetto alle abituali metamorfosi del *feuilleton* e del melodramma dove invece è la etèra a redimersi colla maternità.

Ma il fosco umorismo del drammaturgo non si ferma alla demonizzazione del talamo coniugale, in cui l'*eros* è bandito e può solo rientrarvi attraverso un'imbastita teatralizzazione. No, è sul mito originario della famiglia cristiana, sull'*immacolata concezione* — scena primaria dell'immaginario occidentale — che Pirandello scatena la sua furia demolitrice, nel senso che le battute, l'iconografia didascalica e lo schema gestuale delle sequenze principali citano proprio il dogma fondante, ossia l'epifania dell'Angelo annunziatore e la turbata attesa della Madonna. In più, le simmetrie tra la dimora del Capitano Perella coincidono, al di là della differenza di *status*: la stessa violenza sulle suppellettili, la stessa domestica bigotta e sussiegosa dai nomi agiografici, Rosaria e Grazia, la stessa ritualità della tazzina di caffè, indizi tutti di un oscuro legame tra i due maschi rivali, come se l'umanista intimidito e *tarantolato* dalla trappola in cui si è invischiato e il faunescio e autoritario Capitano siano le facce di una medesima *figura*, la testa e i visceri, o meglio il figlio e il padre di un triangolo edipico. Come si vede, la «porcheria» di cui si lamentava Simoni è un notturno concentrato di blasfemie e di neurosi, assolutamente non circoscrivibile in una mera *comedy of manners*.

Il lavoro registico di Gabriele Lavia ha inteso portare alla luce questo fondo torbido e nichilistico. Chi scrive l'ha aiutato in tal senso, inserendo ne *L'uomo, la bestia e la virtù* echi da *Sagra del Signore della Nave, féerie* che nel '25 presenta un'intensificazione dell'animalità scatenata in occasione d'uno scannamento di maiali e dove le pulsioni sessuali hanno modo di manifestarsi liberamente prima della puntuale Quaresima finale, di fatto una condensazione allucinata della vicenda del professor Paolino. E pertanto le bestie, citate nelle didascalie del testo quali proiezioni dello sguardo irritato e narcisistico del protagonista (da qui la citazione della novella del 1902, *La scelta*, incisa nella lavagna dello studiolo nel primo atto) af-

fiorano compiutamente nella regia di Lavia, metaforizzate in grandi sagome disposte sul proscenio, a mò di ghignanti e *voyeurs*, e allo stesso tempo doppi allusivi della sala. La scenografia di Paolo Tommasi preleva dalla *Sagra* la Chiesa, il cui timpano occhieggia al di sopra dell'interno borghese, così come il *mixage* seducente di Giorgio Carnini contamina nenie orientali e fox trot a rabbrividenti sigle liturgiche. Allorché la prua della nave che riporta a casa il terribile padrone, il Capitano Perella, fende la parete e si avvicina minacciosa verso la sala, l'immagine scenica di incastri e di molteplicità spaziali accenna a Savinio e all'avanguardia futurista-surreale, così come i registri della recitazione, per certe spezzature brusche, per le enfasi dei contrasti e le sottolineature baroccheggianti tra sacro e profano non rinunciano alla memoria espressionista. Ma è la sgradevolezza provocatoria del cerimoniale mistico la cifra caratterizzante questo spettacolo.

Languida e marionettesca la Perella di Laura Marinoni, imbellettata di velette alla Boldini e di lamenti liberty, superbo di ruggiti e di scatti imbufaliti il Capitano di Pietro Biondi. E nondimeno la prorompente centralità del Paolino di un sorprendente Enrico Montesano rischia di rendere piacevole ed edulcorata la dissacrante strategia di Lavia. Intruppato nella giacchetta e nei calzoncini inamidati che ne fanno un'incivilito Sciosciammoca trasteverino, nobilitato grazie al cappello schiacciato, all'ombrello funereo e ai passettini da film muto in un aroma di Buster Keaton, Montesano infonde alla serata un'ammaliante, contagiosa simpatia dove svaporano, a volte, i propositi sulfurei della regia. Paolino resta ancora una volta umano e verosimile. □

A pag. 47, Enrico Montesano, il professor Paolino. In questa pagina, da sinistra a destra, costumi di Paolo Tommasi per i personaggi di Paolino, Nonò, la signora Perella una e due e il Dottor Pulejo.

L'ATTRICE E IL PERSONAGGIO IN PIRANDELLO

TROVARSI: UNO SPECCHIO PER GRANDI INTERPRETI

Assumendo il ruolo di Donata Genzi che Pirandello aveva scritto per la Abba, Valeria Moriconi s'è trovata a sua volta di fronte al rapporto scena-vita - E come lei Rossella Falk, Adriana Asti e altre protagoniste del dramma.

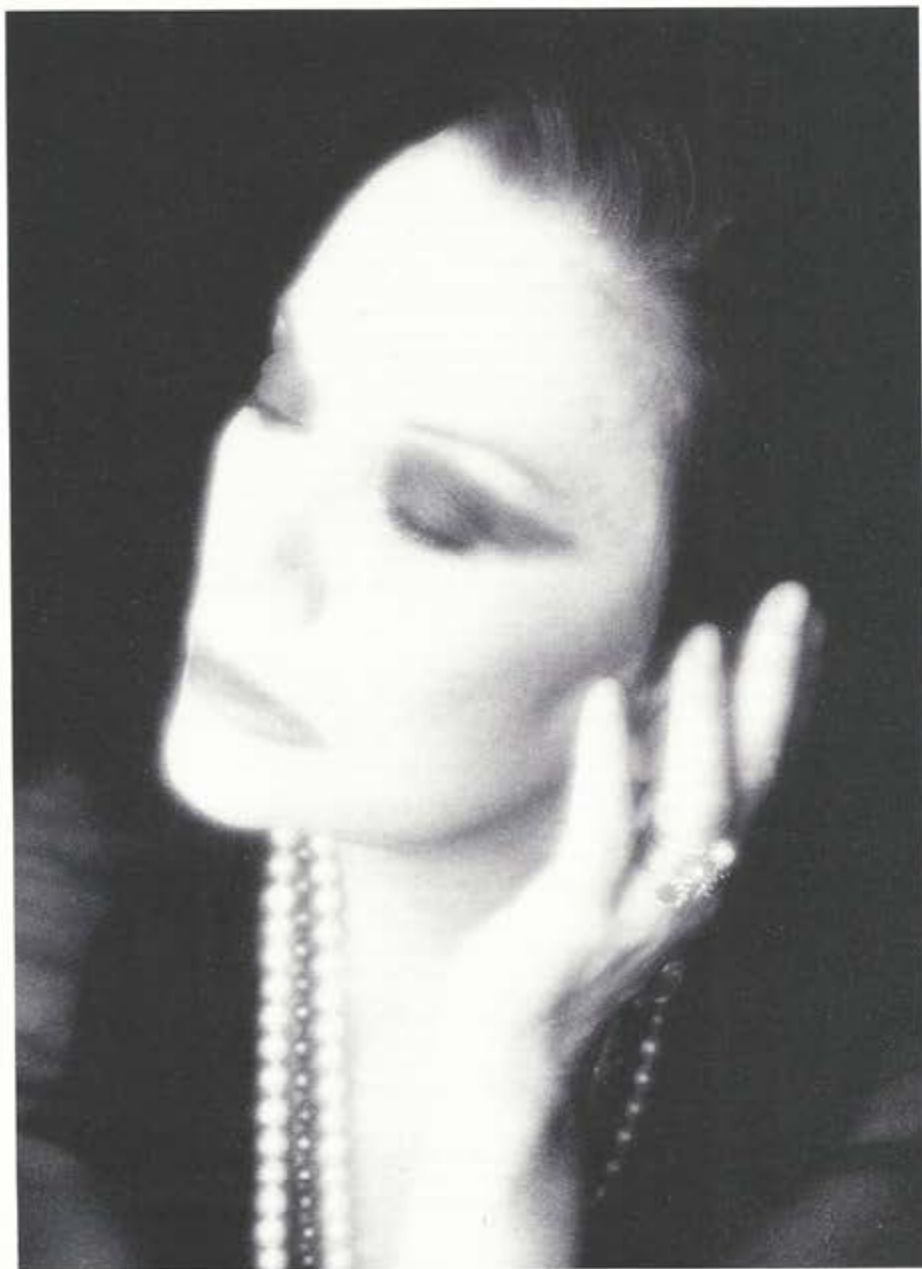
MARICLA BOGGIO

Valeria Moriconi, come Marta Abba, prima di lei Rossella Falk e Adriana Asti, sono le interpreti che ho veduto impersonare Donata Genzi, la protagonista di *Trovarsi* di Luigi Pirandello. Per un'attrice che senta il recitare non solo come impegno professionale — premessa necessaria, non intero valore di questo «mestiere» —, ma come scelta di vita, *Trovarsi* è un appuntamento che nel proprio percorso artistico ed esistenziale diventa inderogabile.

Se la si guarda come ad una commedia da valutare nel contesto della produzione artistica pirandelliana, *Trovarsi* può apparire, come è accaduto a certi critici, dramma prolioso, costellato di scene pletoriche e ispessito di personaggi di difficile rappresentazione, soprattutto per compagnie attuali, prive di quel corredo di «comprimari» che una volta ogni formazione si portava dietro per tutte le evenienze; la trama, poi, oscilla tra una descrittività di stampo naturalistico ed una simbologia estremamente sottolineata, insistita e manichea nella suddivisione tra realtà e finzione.

Ma proprio questi elementi, che potrebbero essere visti come negativi, sono invece i supporti su cui innestare una possibile interpretazione del personaggio di Donata Genzi, che si porta con sé la concezione drammaturgica pirandelliana, il suo riscatto dal teatro precedente ed una modernità ancora valida oggi. Non si può ridurre a breve enunciazione ciò che riguarda la poetica di Pirandello nel suo complesso. Ci interessa qui l'interpretazione di Valeria Moriconi, vista nell'edizione recentemente firmata da Giuseppe Patroni Griffi.

Pirandello dedicò la commedia, scritta nel 1932, a Marta Abba dopo sette anni di sodalizio assoluto con lei, a cominciare da quel giorno in cui, arrivata da Milano e già circondata, giovanissima, da una magica fama, entrò nella compagnia appena fondata e in via di debutto all'Odescalchi di Roma, e divenne ben presto l'interprete ideale che il drammaturgo andava già vagheggiando prima di conoscere lei, ma con i suoi connotati, fisici e di temperamento. Da anni infatti ave-





La Moriconi cerca se stessa attraverso la Donata di Pirandello

UGO RONFANI

TROVARSÌ (1932), di Luigi Pirandello. Regia (tra intimismo, melodramma e grottesco) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene e costumi (efficace astrazione) di Aldo Terlizzi. Con Valeria Moriconi come Donata Genzi (sensibilità, mestiere), Kaspar Capparoni come Ely Nielsen (vitalismo, ma scomposto), Anita Bartolucci (efficacemente Elisa Arcuri), Nanni Tormen, Alfonso Liguori, Enzo Giraldo, Lino Spadaro, Cristina Faessler, Silvia Nati. Prod. Teatro e Società.

Trovarsi, è un testo «pre-freudiano» di Pirandello, dimostrativo, dunque con limiti abbastanza evidenti, scritto per la Abba pensando all'enigma donna-attrice che affascinava lo scrittore. Donata Genzi è la diva che si dà a tutti attraverso i personaggi e s'interroga sulla propria identità per vivere «come gli altri». Crede di «trovarsi» nell'amore e invece, alla fine, resta «fantasma di palcoscenico», costretta a recitare la solitudine e il disinganno anche fuori scena. Mentre Ely Nielsen è lo stesso Pirandello, nella «stanza della tortura» di una devozione amorosa per la sua ispiratrice-interprete: e si è travestito da baldo navigatore scandinavo, che del resto il giovane, dotato ma ancora scomposto Capparoni rende con impeto latino, per non dire siciliano. Donata «si perde», dunque, ma si ritrova nella coscienza solitaria, amara, che per lei vivere è «crearsi», in uno spazio tra scena e realtà. Ma lo spettatore? Riesce, in *Trovarsi*, a trovarsi? Questo mi pare il problema che si pone davanti a questo testo datato, nel quale il tema dell'incomprensione è incapsulato nella cornice francamente melodrammatica di una *love story* novecentesca e mondana (Donata è, come in un romanzo di Lucio D'Ambra, nella villa a mare dell'amica del cuore Elisa, fra conti e marchesi); ed ha un andamento insistentemente didascalico, soprattutto nel primo atto, con il chiacchiericcio salottiero di marionette parlanti che discepano intorno al paradosso dell'attore di Diderot, si direbbe, ma fra malignità e pettegolezzi. Più che un testo esemplare, dunque, *Trovarsi* è una «parte d'oro» per attrice, e come tale lo si ripropone oggi, naturalmente, con una matura, splendida, raggiante Valeria Moriconi, nella scia di non dimenticati precedenti, dalla Abba alla Falk.

Alla sua quarta esperienza pirandelliana quasi consecutiva, dopo la riuscita trilogia del *Teatro nel teatro* per lo Stabile di Trieste, Patroni Griffi sperimenta una lettura «forte e concisa» di questa *pièce* irta di pericoli; la impennia senza mezzi termini (come fare altrimenti, del resto?) sul (melo)dramma dell'Attrice dilaniata nel cuore ed accetta, anzi accentua gli artifici sociali, disponendo una cornice aristocratica ed iperrealista cui danno rilievo le affascinanti scene in bianconero, macchiate di rossi, costruite con veli e luci, di una levità giapponese, che Terlizzi fa nascere sul *plateau* nudo. Il che, detto *en passant*, ha determinato alla *prima* un problema di acustica che andrà affrontato per le repliche.

Qui agiscono — anzi: *iperagiscono* — le sofisticate e un po' grottesche marionette umane, trascinate nel vortice delle chiacchiere mondane su Donata e il suo amante focoso da scattanti *carillon* a base di tanghi e one-step, com'è costume nei Pirandello del regista napoletano.

Si erge per contrasto, l'umanità repressa ma fremente della Donata della Moriconi. La cui intelligenza del personaggio è a livello del cuore, perciò emozionante. Passa dal «moderato cantabile» del primo atto, quando la incontriamo azzurra e sognante, come prigioniera del suo *charme* di diva, al risveglio gioioso, solare dei sensi innamorati e infine — quando l'amante fugge sul mare in un impeto di gelosia irrosa, per non spartirla col pubblico — si chiude in una fierezza consapevole dopo avere recitato per sé, fuori scena, con doloroso artificio, tre parti in una: quelle dell'attrice, del personaggio, della donna abbandonata. Il punto più alto di questa interpretazione sempre intensa è la scena in cui, nel sole, innamorata e smarrita, «cerca» se stessa studiandosi il volto così abituato alla finzione in uno specchio baluginante. Scena bellissima; e invece via, per carità, il collarino ortopedico del secondo atto che simula l'incidente sulla barca dell'amante; e si «asciugano» il furioso, ma un po' comico *strip-tease* di Ely che, rientrato dal teatro, abbandona lo smoking per la tenuta di marinaio, mentre ci si faccia venia dell'annaspere — sensuale? no, grottesco — di lei nella camicia del bel tenebroso fuggito. Kaspar Capparoni è bravo ma lo sa anche troppo: controlli, interiorizzi il suo esagitato Ely. La Elisa della Bartolucci ha un'incisività di classe, e domina la torma delle altre marionette, dei «vestiti che ballano», letteralmente, al suono di fox anni Trenta. □

va creato la «figliastro» dei *Sei personaggi* — scritto nel '21 —, che pareva un'anticipazione di Marta; Donata Genzi ne rappresentò la pienezza, nel tormento di una vita dedicata al teatro, nella rinuncia ad un'esistenza di donna, per sfuggire a quei fraintendimenti invalsi tra la gente comune, che accomuna il teatro al vivere reale: quanti gli uomini che hanno chiesto ad una donna, se voleva diventar moglie, di rinunciare alle scene?

DIETRO UNA STORIA

Ben poco può evocare la trama rispetto al complesso sviluppo del personaggio; inadeguato il tentativo di riassumerla, che occorre comunque tentare, come richiamo.

Borghesi, nobili, intellettuali si sono riuniti nella casa di Elisa per incontrare la famosa attrice Donata Genzi, che la padrona di casa ha invitato presso di sé, dopo averla ritrovata, a distanza di anni dal collegio in cui erano compagne di scuola. Curiosità e pettegolezzi circondano l'arrivo dell'attrice; quando Donata appare, dall'alto della scalinata, agli ospiti sottostanti in attesa, ne appare subito l'alterità, vivendo lei in un universo di sentimenti puri, di dedizione all'arte del teatro, in cui tutto si ritrova — pur sentendosi carente di vita affettiva —, rispetto alla meschina dimensione esistenziale di quella società effimera. Tanto che Donata ritorna in camera sua, non sentendosi di intrattenersi con quella gente per diventarne ghiotto pretesto di svago. Mentre gli ospiti se ne vanno a cena, Donata, discesa per una passeggiata, incontra Elj, un giovane nipote di uno degli invitati che l'ha fatto chiamare perché anche lui partecipasse alla serata: diverso dagli altri, schietto e come impregnato di naturalità, amante del mare, libero in ogni manifestazione di vita; tra i due, all'opposto e tuttavia affini per l'isolamento dalla banalità del resto del mondo, scoppierà l'amore. Se ne vanno sull'imbarcazione di Elj, sul mare notturno, sfidando la tempesta a rischio di morire. A stento si salvano; la guarigione di Donata richiede settimane, durante le quali l'amore unisce entrambi sempre più strettamente, in una sorta di scambio incrociato di modi di concepire la vita; lui le chiede di sposarlo, ma Donata vuol metterlo alla prova, mostrandogli la sua arte in teatro, per esserne accettata come donna e come attrice, le due nature di cui si sente compenetrata.

È il terzo atto a schiudere la tragedia. Assistendo ad una rappresentazione, Elj non regge alla vista dell'amata fra le braccia dell'attore che, nella parte, è il suo amante; ancor più è distrutto dalla rivelazione che per Elj, incapace di metafora, suona come mostruoso tradimento: che cioè non per ricordo di carezze destinate a lui, ma già prima di conoscerlo, lei interpretava in quel modo il personaggio. In preda a furia, Elj grida agli amici, che cercano di portarlo a ragione, che Donata dovrà abbandonare le scene o la loro storia non avrà seguito. Poi fugge, senza aspettare Donata ancora impegnata a recitare in teatro; l'attrice, presente lui allo spettacolo, sentendosi guardata non ha potuto altro che essere donna, recitare «vero», con la goffaggine di sentirsi giudicata dall'amante mentre «sta» con un altro uomo. Andato via Elj, ha ritrovato se stessa attrice, si è donata di nuovo al pubblico che l'ha applaudita,

conquistato nuovamente dal suo fascino. Finita la rappresentazione, Donata sente di avere chiarito se stessa; torna all'hotel dove dovrebbe incontrarsi con Elj, pronta ad accettare di vivere con lui la sua vita di donna, restando libera come attrice sulla scena. Ma gli amici rimasti ad attenderla la informano della volontà di Elj. Riflette, allora, e poi decide di restare attrice; prende a recitare il monologo del dramma che ogni sera vive in scena, e soltanto allora riconquista se stessa: «si ritrova».

Donata Genzi ebbe prima interprete Marta Abba, per la quale, come si disse, era stata scritta. Pirandello stesso la diresse, fedele certo al testo da lui scritto, arrivato a noi così ricco di minuziose didascalie da immaginarne la resa scenica. E dalle foto di quell'interpretazione scopriamo lo sviluppo di un dramma intimo di attrice che viene a significare il dramma generale sul tema della conoscenza di sé. Le foto di Donata-Marta allo specchio è un segno di quell'inquietudine che Lacan mise a fuoco e che già Freud sentiva come moltiplicazione dell'io a rischio di perdita di identità. Su Marta si aggiunge l'elemento autobiografico: Pirandello vedeva in Marta la personificazione dell'arte rispetto all'oscuro e mutevole fluire della vita; come ulteriore piano di significati, si adombra nel personaggio l'autobiografia: quel possibile tradimento della protagonista del dramma che Donata interpreta in teatro ogni sera, rispetto alla moglie dello scrittore di cui parla appunto tale dramma. Il monologo del personaggio si realizza nel finale della commedia, e Donata lo recita a conferma della sua scelta di vita.

Nell'attuale edizione di cui è protagonista Valeria Moriconi, quel monologo finale è soppresso; anche se Valeria lo avrebbe fatto molto bene, intuisco le ragioni di quel vistoso «taglio», per cui Patroni Griffi fa concludere il dramma con le frasi di lei di fronte al pubblico che applaude, «E questo è vero... E non è vero niente... Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova».

Se ispirazione ci fu, partendo l'Autore dalla sua vita, il dramma oggi mantiene il suo valore indipendentemente da quel momento ispirativo; è allora simbolicamente suggestivo che Valeria appaia all'inizio dello spettacolo con il viso senza trucco, i capelli raccolti dentro un fazzoletto, in accappatoio, davanti allo specchio circondato di luci, tipico di un camerino da teatro, ma qui vuota cornice di lampadine a contornare il volto dell'attrice rivolto alla platea. È l'inizio rituale di una riflessione sul teatro e sulla vita, una premessa che conduce alle radici profonde di un problema che coinvolge tutti. L'intero svolgimento del dramma è condotto registicamente su questo filone; mentre Valeria vive le situazioni del suo personaggio, pare rimediarle in chiave di riflessione critica. Questo non toglie alla sua interpretazione l'ampiezza della sensibilità emozionale, che è assai moderna; staccata da certi languori od ossessività passionali, la Donata della Moriconi si proietta come una individualità alla ricerca del suo destino. L'espressione del viso, allora, offre la gamma inedita del pensiero, l'abbandono fiducioso, da dolcissima infanzia, nella scoperta del sentimento, nella cedevolezza all'avvertire, ahimè illusoriamente, l'amore per l'«altro». Quel viso, dal biancore intenso, da Pierrot, su cui gli occhi appaiono ancor più



profondi, è un'immagine che rimane impressa. Ciò che si evidenzia in questa interpretazione è una solitudine aristocratica e meditata prima, una felice giocosità poi: alla rivelazione dell'amore, con intuizione del sentimento non più intesa come fosca passione, ma palesato in un lieto avvertirsi di piacevoli palpeggiamenti, di confidenti delicatezze, di aspirazioni all'affetto: morbida e chiara, in quel palesarsi che si priva delle forme provocanti ed offre tenerezza.

Il rifiuto del compagno dopo che ha visto Donata in teatro si fa feroce sbranamento di sé: sul pavimento della stanza d'hotel dove l'attrice giunge poco dopo, restano i brandelli «sociali» dell'uomo terrorizzato: giacca e pantaloni di quello smoking insopportato, fino alla durezza del colletto sentito come una reificazione da manichino. Donata-Valeria rifiuta l'egoismo maschile che tutta la vorrebbe per sé, si fa imprenditrice di se stessa; ripropone, come per darsi sicurezza, ritrovarsi, appunto, le scene del dramma che l'ha protagonista ogni sera, cosicché gli attori fanno e ripetono a suo comando le loro battute e movenze, immagini mentali che hanno preso corpo, per la forza da lei imposta, novella «Pirandello» da «sei personaggi». Si concede agli applausi, che diventano premio ad una fatica messa al servizio di un'opera, non più soltanto gloria per sé.

Rossella Falk fu splendida interprete di un'altra Donata; non per cronaca fedele ne riporto l'immagine, ma come sensazione di una dimensione romantica e tragica, più germanica che mediterranea, e certo non pacificata, ma altera e isolata, dolorosa.

Adriana Asti, in una edizione di qualche anno fa, era un'estrosa ricercatrice di vita «altra»; un giocare coi rossetti, dimensione lu-

dica, un mirarsi stravolto allo specchio proiettato sulla ribalta, da insofferente sensitiva che avvertiva dentro di sé un dramma profondo, non arrivato a coscienza e tutto consumato in viscerali rimpianti e in accusatorie rivalse, che richiamavano D'Annunzio più che un cristallino Pirandello.

Nell'attuale edizione i tagli inflitti ai personaggi minori danneggiano all'inizio del dramma la corallità di matrice greca, rischiando gli stereotipi per quelli, e l'isolamento per la protagonista. Ma Patroni Griffi ha avuto il merito di offrire a una grande attrice non soltanto un omaggio, ma di avere consentito attraverso la sua interpretazione, un momento di riflessione, per tutti gli spettatori, sulla ineliminabile dualità arte-vita. □

A pag. 49, Valeria Moriconi. A pag. 50, scena di insieme di «Trovarsi», regia di Peppino Patroni Griffi. In questa pagina, da sinistra a destra, Valeria Moriconi e Marta Abba in «Trovarsi».

ROMA - Una mostra sulle scenografie, i costumi e le macchine teatrali di Corrado Cagli è stata inaugurata all'Argentina di Roma nel quadro di un affresco sul teatro italiano che lo Stabile romano, nella nuova direzione di Pietro Carriglio, si propone di valorizzare. Cagli, nipote di Bontempelli, di cui si sta rappresentando *Nostra Dea*, ha al suo attivo un bel numero di scenografie nella prosa, nella lirica e soprattutto nel balletto, avendo a lungo collaborato con Milloss. In mostra bozzetti del Filottete (prima opera diretta da Squarzina con il quale farà poi un bellissimo *Misantropo di Menandro*), costumi del Tancredi di Rossini e del Persefone di Strawinskij ed elementi scenici di spettacoli di Petrassi ed Enriquez. F.B.

VITTIME DEL DOVERE PER LA PRIMA VOLTA IN ITALIA

IL RITORNO DI IONESCO DOPO LA MESSA AL BANDO

Negli anni Sessanta gli allestimenti di Quaglio, Enriquez e Trionfo non erano riusciti a convertire un pubblico distratto al teatro dell'assurdo - Poi sul drammaturgo s'era abbattuta la «controriforma» del Sessantotto - Ora Sequi riapre, con un testo sconosciuto in Italia, il discorso su questo autore.

ENRICO GROPPALI



Riproporre oggi in Italia un'opera di Ionesco, rimasta finora lettera morta per il nostro palcoscenico, non ha né vuole avere il senso di una riparazione. Ma piuttosto di un interrogativo. Fino ad oggi, nel nostro Paese chi e perché rappresentava Eugène Ionesco? Il fautore del teatro dell'assurdo, il più illustre corifeo — per dirla con Martin Esslin — del teatro dell'angoscia e del dubbio accanto all'irlandese Beckett e, più tardi, all'inglese Pinter (per il quale, in modo assai più suggestivo, venne coniata la definizione «teatro della minaccia») venne da noi proposto alla fine degli anni Cinquanta come l'alfiere di un teatro diverso, di un teatro programmaticamente alieno dalle cattive abitudini acquisite durante il Ventennio e proseguite dalle compagnie capocomiche. Teatranti disparati come José Quaglio, di estrazione e cultura francese, lo presentavano, protagonista Giulio Bosetti, al neonato Teatro Stabile di Torino (*Sicario senza paga*, 1962; *Il re muore*, 1963), mentre negli stessi anni quel geniale e trop-

po spesso misconosciuto *bricoleur* che è stato, nel nostro teatro, Franco Enriquez sfidando le facili nuove abitudini rappresentate dallo *slogan* brechtiano come sola panacea d'obbligo del dissidio a teatro, metteva provocatoriamente in scena *Il rinoceronte* (1961). Per non parlare, infine, di Aldo Trionfo che in una sala limitrofa (che oggi si chiamerebbe *off*) come La Borsa d'Arlecchino a Genova presentò nel '58 *La cantatrice calva*, *Jacques o la Sottomissione*, e nel '60, *La ragazza da marito*. Com'era accolto questo teatro? Con una certa indifferenza, vorremmo dire. Gli spettacoli di Torino furono presto facilmente dimenticati, quelli di Genova fin sul nascere vennero ignorati, quello della Compagnia dei Quattro suscitò echi e proteste che tuttavia non andarono al di là del dissidio circoscritto all'ambito teatrale e non si rovesciarono fuori, dando luogo a un vero e proprio fatto di costume. In definitiva, il teatro dell'assurdo e dell'angoscia, sia metafisica che combinatoria, dell'umorista nero Ionesco non dava eccessiva-

mente fastidio, come non ha mai dato eccessivamente fastidio l'avanguardia storica di certo surrealismo di marca tipicamente francese (chi si era mai accorto in quegli anni del teatro di Alberto Savinio?).

La stessa etichetta «assurdo» diventava uno spauracchio di comodo che funzionava paradossalmente da salvaguardia del pubblico benpensante che pretendeva di attaccare irridendone la morale e ripetendone l'assurda (appunto) chiacchiera, lo stolido girare a vuoto delle battute di conversazione, l'intercambiabilità dei ruoli e l'alternarsi impazzito delle maschere sociali. Con la parola «assurdo» i conti finalmente tornavano e tutto si spiegava. Tutto diventava un pretesto all'ilarità e un invito alla pace sociale, come in una farsa sgangherata e in un *pastiche* accelerato di situazioni al limite della caricatura. Nel migliore dei casi, il pubblico che amava il teatro accoglieva lo straziante allarmismo evocato da queste *pièces* in modo non dissimile dalla riserva mentale con cui si preparava a digerire Feydeau senza volerne scorgere le agghiaccianti implicazioni e il vertiginoso accumularsi di situazioni improbabili svolte, come in un teorema, tra le pareti domestiche della ben nota dimora borghese. Questo, perlomeno, fino alla metà degli anni Sessanta quando ancora si parlava delle *Sedie* e della *Cantatrice calva*, quando gli intellettuali americani sbarcati in Europa (ma provenienti dai *workshop* di Lee Strasberg) portavano con sé nello zaino oltre a Williams, Miller e O'Neill quel libro sacro alla protesta giovanile di quegli anni, *Note e contronote* di Ionesco che era il sarcastico breviario che commentava e correggeva il romanticismo di *On the Road* di Kerouac.

E poi un giorno spuntò il Sessantotto. Di colpo Ionesco fu messo all'indice da quella Chiesa apparentemente laica e progressista, in realtà attestata su posizioni controriformiste. Ionesco, che scriveva *Macbet* e alludeva alla Francia lacerata dal vento di una rivolta che coinvolgeva in un assurdo purtroppo divenuto moneta corrente Sartre e Genet accanto allo scrittore rumeno che definiva, dal titolo di una delle ultime *pièces*, il suo Paese

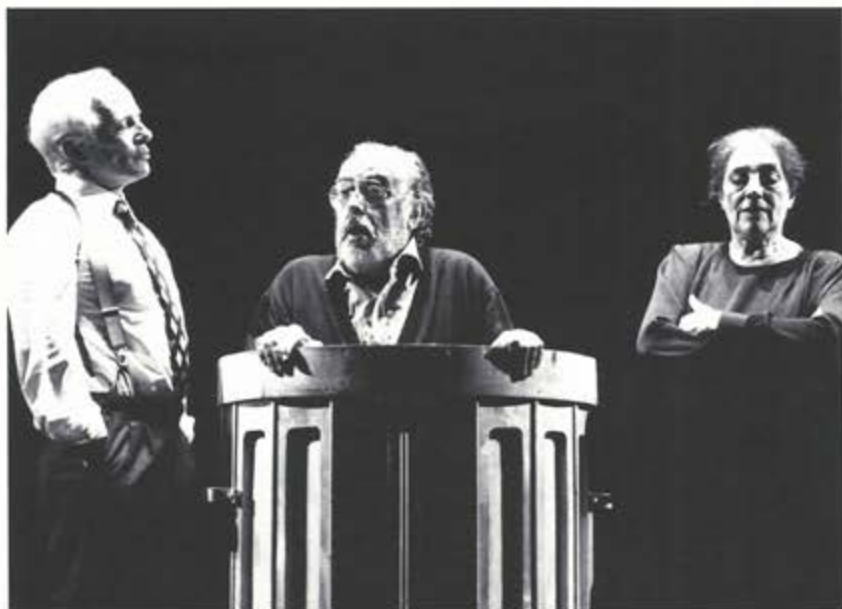
d'adozione un *formidabile bordello*, d'improvviso cessò di esistere. Solo Tino Buazzelli esumò negli anni Settanta quello straordinario pezzo di teatro che sotto il titolo *L'uomo con le valigie* fa piazza pulita di Cocteau (con un monologo che è il sarcastico rovesciamento della *Voce umana*) e riduce le ombre pinteriane che cominciavano ad affluire d'oltre Manica a un grottesco balletto di spettri memori dei giochi funambolici ed acri del *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert. Ma è il solo ad averne il coraggio. I teatri pubblici lo ignorano, personaggi come Strehler e Ronconi si guardano bene dall'accostarvisi, sul suo nome cala un silenzio imbarazzante e sospetto.

Oggi, finalmente, crollati i parametri del *gochismo* al potere, superati gli arcaici steccati che lo confinavano nell'olimpico di quei *maudit* che la buona educazione democratica non dovrebbe nemmeno toccare, Ionesco si ripresenta col suo repertorio di segni ancora miracolosamente intatti, coi suoi incantevoli *tic* mai logorati dall'uso, e con l'ironica sprezzatura di chi sopravvissuto al suo mito non si rassegna a morire.

In questo quadro, la riproposta a Brescia di un testo finora stranamente trascurato come *Vittime del dovere* assume un valore ben diverso sia dalla celebrazione a posteriori di un classico del Novecento, sia da un atto di fede nella parola e nell'esilarante accumulo di situazioni comiche. Mentre io ho lavorato sull'alternarsi in questo mirabile testo, in sé concluso ed autosufficiente al di là della brevità esteriore del copione, di atmosfere e parole linguisticamente contrastanti (in *Vittime del dovere* oltre ai giochi verbali, c'è un richiamo nel finale al Teatro della Crudeltà di Artaud e, nelle accensioni liriche al teatro doloroso della memoria intermittente che predilesse Camus), Sandro Sequi gioca sull'alternarsi dei pannelli, sull'incrociarsi e sovrapporsi di pezzi di scenografia, sul misterioso scivolare di carrelli e praticabili non solo per suggerire o mostrare una molteplicità di ambienti ma per sottolineare e ostentare la natura teatrale della dimostrazione, dove tutto e il contrario di tutto trovano il loro magico punto d'incontro o, se preferite, la loro precaria identificazione nei materiali con cui si fa teatro: il salottino dei coniugi che d'improvviso diventa carcere, il luogo dell'interrogatorio che si muta in sinistro commissariato degno degli incubi di Kafka. Perché, cosa annuncia catastroficamente *Vittime del dovere*? C'è una coppia borghese dentro un salotto borghese che fa mirabili discorsi borghesi (si teorizza che il teatro è il luogo degli enigmi, e che l'unico argomento che vi si dibatte è il thriller) ma poi arriva un poliziotto e l'atmosfera diventa quella atroce dell'interrogatorio, come e peggio che in un dramma sartriano, per diventare poi analisi freudiana e deflagrare, come nei *Misteri dell'amore* di Vitrac, in puro *nonsense*. Tutti uccidiamo, divoriamo, mastichiamo, inghiottiamo come nel più sinistro e truculento melodramma di Witkiewicz (a proposito, sarebbe il caso di mettere a confronto le *Vittime* di Ionesco con le stridule parvenze di *Ils ont déjà occupé la villa voisine*, non vi pare?). □

Nella foto a pag. 52, Eugène Ionesco. In questa pagina: Aldo Reggiani, Cesare Gelli e Anita Laurenzi in «Vittime del dovere», messo in scena da Sandro Sequi.

L'ILLUMINANTE ALLESTIMENTO DI SEQUI



Vittime del dovere di vivere una realtà che forse è sogno

UGO RONFANI

VITTIME DEL DOVERE, di Eugène Ionesco. Traduzione e adattamento (di qualità) di Enrico Groppali. Regia (di gran classe) di Sandro Sequi. Scene e costumi (trittico polivalente funzionale e raffinato) di Giuseppe Crisolini Malatesta. Con Anita Laurenzi, Aldo Reggiani, Cesare Gelli (meravigliosi interpreti) e Sergio Mascherpa e Beatrice Faedi (efficaci). Prod. Centro teatrale bresciano.

Credevamo di sapere tutto di Ionesco, invece no. Con questo illuminante allestimento di *Vittimes du devoir* — quarta commedia ioneschiana scritta nel '53, l'anno del beckettiano *En attendant Godot*, praticamente sconosciuta in Italia — Sequi ha messo in risalto le virtù innovative dell'autore franco-rumeno e la verve dissacrante del suo teatro, che in Italia è stato perlopiù «consumato» all'insegna di una lenificante «drammaturgia dell'assurdo» in chiave superficialmente grottesca. Mentre *Vittime del dovere* ha una forte carica anarco-eversiva, rivela fulminee qualità satiriche e inventa un nuovo stile in cui i moduli bassi della tautologia, del nonsense, della freddezza adombrano l'inadeguatezza della parola davanti ai grandi interrogativi esistenziali. L'antieroe della pièce, Mr. Choubert (la pronuncia francese fa Schubert), viene perentoriamente invitato da un poliziotto a dare conto di un certo Mallot, misteriosamente scomparso. Mallot come Godot; salvo che la *recherche* avviene, qui, non in spazi ontologici ma in interiore hominis, nel subconscio del piccolo borghese Choubert. Il testo (fin troppo esplicito nelle significazioni) sarebbe la trasposizione scenica di un'esperienza psicanalitica, con il poliziotto in veste di terapeuta, se non funzionassero, meravigliosamente il linguaggio e la tecnica del *reve éveillé*. Sospinto dal poliziotto e dalla moglie, che sta dalla parte dell'ordine costituito, Choubert cerca di cogliere la realtà di Mallot — metafora della realtà *tout-court* — ora calandosi nei bassifondi della memoria ed ora salendo radioso (metaforica ascensione in pallone) verso la luce. Ma invano: proprio come Godot, Mallot è introvabile; l'inchiesta poliziesca (ossia l'interminabile *recherche* psicanalitica) si trasforma in un *thriller*; pur riempiendosi la bocca di pane «per tappare i buchi della memoria» Choubert resta una vittima del dovere di vivere alla quale sfugge il senso della realtà. C'è un'altra vittima: il poliziotto psicanalista, determinato a torturare il paziente nel nome di un pensiero «aristotelicamente logico» ma, alla fine, accoltellato a morte da un *blouson noir*, Nicolas d'Eu, che instaura sulla scena psichica la violenza (quella dei sicari e dei rinoceronti ioneschiani) per poi diventare a sua volta, spalleggiato da Madeleine, torturatore del povero Choubert.

Questo intenso repertorio di ossessioni ioneschiane (compreso il tema della proliferazione minacciosa degli oggetti) è trattato da Sequi come uno «pseudodramma» nel quale coabitano il mèlo borghese, la scena futurista, il teatro interiore; e il trittico scenografico di Crisolini Malatesta, movimentato da siparietti e saliscendi, ricomponne per successione di *flashes* il caleidoscopico variare della barocca *recherche*. Svelti i tempi, magistrali i raccordi tra *phoné* e gesto e le controcene, rigorosa l'alternanza fra geometria dell'assurdo e grottesco. Anita Laurenzi sa assumere con autorità, humour, irrisione o dolcezza tutti i ruoli, una dozzina, della donna-orchestra Madeleine: sposa e madre, adultera e carceriera, casalinga, bigotta, mondana, *femme-en-fleur*, vecchierella; davvero insuperabile. In gara di bravura con lei Aldo Reggiani, dottor Jeckill e mister Hyde, poliziotto terapeuta oscillante fra melliflue condiscendenze e crudeltà naziste. Cesare Gelli, che ha sostituito a piè levato l'infortunato Agus nel ruolo di Choubert, è all'altezza degli straordinari partners. Alla prima al Piccolo di Milano, festosi applausi anche al regista e allo scenografo. □

SCENE IMMATERIALI

PAESAGGI DELLA MEMORIA E RICERCA RADIOFONICA

CARLO INFANTE



A Parigi, al Centre George Pompidou, è stata presentata una mostra, *Mr. Bojangles' Memory, og son offire*, che sarebbe limitativo indicare solo come una mostra sulla «memoria teatrale» di Bob Wilson.

Si tratta di un vero e proprio Paesaggio, qualcosa che ricorda molto quei giardini zen dalla ghiaia pettinata, ecosistemi ideali in cui le cose organizzate nello spazio producono un'armonia ed un sentimento del tempo particolari. Le cose sparse in questo paesaggio sono gli elementi scenografici di alcuni spettacoli che hanno costellato i vent'anni e più di esperienza teatrale del regista texano. E insieme alle cose sono esposte le parole, «celibi», astratte, puri suoni per come sono state utilizzate nel teatro di pura visionarietà di Wilson. Le parole, le sonorità (organizzate da Hans Peter Kuhn in collaborazione con l'Ircam ed edite su compact), vengono distribuite lungo il percorso da un complesso di piccoli diffusori che zona per zona determinano i climi sonori e teatrali del paesaggio.

Sono le voci di Sheryl Sutton (da *Einstein on the Beach* del 1976, ad esempio), recitazioni di testi di Heiner Müller (per *Alceste* del 1986), inquietanti afasie vocali dello stesso Wilson. Si cammina così lungo un sentiero sonorizzato che ci rivela, grazie all'accurata regia di luce definita dai sagomatori, situazioni che evocano spettacoli diversi attraverso gli oggetti di scena. Tantissime le sedie (ce n'è anche una dedicata a Saddam Hussein, nel furioso 1991) e tra questi *ready made* teatrali, ecco emergere dei capolavori d'arte prestati dal Museo d'Arte moderna dei piani superiori del Beaubourg, una pratica più che insolita, forse giustificata dal grande amore che i francesi hanno per Wilson. Ecco quindi trovare lungo il percorso feticci preziosi come una testa di pietra di Modigliani, bronzi di Brancusi, di de Koonig e di Giacometti, un monocromo di Klein. In alcune zone del percorso scendono dall'alto grappoli di piccoli monitor televisivi che trasmettono a ciclo continuo un'opera video, per rivelare (solo un po') il mistero del titolo della mostra, *Mr. Bojangles' Memory, og son offire*. Nella gustosa videocreazione di cui Wilson è maestro di

ironie visionarie (si pensi a *Video50* e *Stations* realizzati nel 1978 insieme al Centre Pompidou e ai tedeschi della Zdf) emergono infatti dei riferimenti-chiave. Mr. Bojangle è un ballerino di tip-tap di Harlem (interpretato da Charles «Honi» Coles, uno degli ultimi protagonisti del mitico Cotton Club di New York) che per Wilson rappresenta la memoria della storia. È un eroe elegante invaso in una sorta di carosello allucinato da presenze ingombranti e fastidiose: un ragazzo delle caverne che gioca a baseball, una cicciona che gioca a golf, cowboys e messicani chiassosi.

Il video (in due versioni di sette minuti ciascuna, prodotto dal Centre Pompidou e da Arcanal, edito e distribuito presso la libreria dello stesso Beaubourg) offre quindi una creazione contemporanea di questo maestro incomparabile. Un autore che dal 1967, da quando con *Baby blood* a New York s'impose come un artefice di quell'avanguardia teatrale fatta di allucinazioni senza tempo. Teatri di pura percezione che fecero gridare di gioia Louis Aragon, uno degli ultimi superstiti del surrealismo, nel 1971, al festival di Nancy, felice di avere visto finalmente in *Deafman Gance* un teatro surrealista possibile.

PIPISTRELLI E TERRE DESOLATE

Audiobox, lo spazio franco curato da Pinotto Fava su Radiouno, ormai ridotto a soli tre giorni a settimana (ore 19.25) è un'isola di sperimentazione in modulazione d'ampiezza. Tra le ultime produzioni andate in onda è importante parlare del *Fledermaus* di Stefano Cristante e Fabio Girardello e di *The Waste Land* (*La terra desolata*) di Eliot, ridotta radiofonicamente da Alessandro Fabrizi e Nicola Sani. *Fledermaus* è un'operetta radiofonica in dieci scene andata in onda fino a febbraio nella Diretta Audiobox (il contenitore d'informazioni e «rumori» condotto in quel periodo di Giacomo Forte dagli studi del centro di produzione di Napoli), ogni mercoledì alle ore 19.30.

Si tratta di una fuga, quella del pipistrello *Fledermaus*, dalla gabbia narrativa del suo sceneggiatore per avventurarsi alla ricerca dell'Isola Armonica. Un viaggio iniziatico quasi per un'operetta disincantata che vede contaminare gli *standard* seriosi della musica contemporanea di rango con interludi *gospel* e *rap*, nonché *blitz* del gruppo *ragamuffin* veneziano dei Pittura Freska. La regia con musiche e *live electronics* è di Stefano Bassanese e tra le partecipazioni si rileva quella di Sergio Messina, il pipistrello.

The Waste Land (andato in onda il 27 e il 28 gennaio) è un *horspiel-drama*, secondo la rivendicazione colta degli autori, presentata insolitamente all'ascolto pubblico in un auditorium del Centro di produzione Rai di via Asiago a Roma, per una serata risolta in un vero e proprio «teatro d'ascolto». La monumentalità dell'opera ha inchiodato per un'ora gli ascoltatori nella platea di fronte alla scena vuota dello studio radiofonico, per un'esperienza acustica rimarcabile. Nicola Sani, musicista ad alto tasso d'intellettualità, ha saputo sviluppare il progetto radiofonico secondo i canoni del «paesaggio sonoro», ispirandosi al precedente storico di Pierre Henri per il film di Ruttman *Berlino, Sinfonia di una città*. I rumori urbani divengono così sonorità campionate che si concertano con i bellissimi versi di Eliot recitati purtroppo senza sapienza. □

Nella fotografia, un'immagine dell'opera video «Mr. Bojangles' Memory».

SANTITA' DI GOZZI AL TEATRO DELLE MOLINE

IL TEATRO INTERIORE DI TERESA DI LISIEUX

Una ricerca che esplora una vocazione mistica usando gli strumenti della psicanalisi e della poesia, sulla scena ordinata e irreale di un monastero.

PAOLA DANIELA GIOVANELLI



Nel 1984 è uscito un appassionato profilo di Santa Teresa di Lisieux scritto da Ida Magli e l'anno successivo Elisabetta Rasy, con *La prima estasi*, indagava nelle pieghe segrete della vita di Teresa come a ricomporre i tratti di un «esercizio di calligrafia» e di una «pratica stilistica». Ora, sulla traccia del libro della Rasy, Luigi Gozzi ha scritto e messo in scena per il Teatro delle Moline la parabola di quell'esistenza decifrandola nei termini di una rappresentazione teatrale esemplare.

Già la Magli — incuriosita dell'inconsueta fortuna popolare dell'immagine e degli scritti di una donna destinata alla santità fin quasi dal suo primo apparire al mondo — aveva individuato nella consapevolezza della finzione la singolare risposta di Teresa a una cultura che voleva il ruolo della donna relegato al chiuso schema ottocentesco di moglie e madre o a quello, ancor più inerte, imposto dal monachesimo cristiano femminile. Spingendo al limite estremo le conseguenze morali e formali della rinuncia conventuale, Teresa reagisce alla sostanziale violenza che il gruppo sociale usa nei confronti della donna e nei motivi oleografici più consunti, nella cultura dell'umiltà e della piccolezza, della banalità e del quotidiano senza slanci, del silenzio, del buio, della passività totale riscatta una sete di assoluto ritenuta decisa-

mente incompatibile con la struttura dell'universo femminile: perfino Teresa l'aveva confusa con un desiderio esclusivo e generico di mero possesso, che aveva finito per ostacolare le sue stesse capacità di scelta. Senza aspettare gli ipotetici risarcimenti dell'aldilà, Teresa attinge subito e concretamente, nel corso della sua vita terrena, la perfezione dell'assenza e del silenzio, l'inecepibile eccezionalità della morte, semplicemente facendo della propria vita una cosciente forma di morte: si pone fuori e oltre lo spazio e il tempo reale, autorecludendosi a soli quindici anni nel convento di clausura del Carmelo dal quale, dopo nemmeno dieci anni, uscirà cadavere e pronta alla beatificazione.

Lo spazio è solo mentale nella geometria metafisica, ordinata e irreale del monastero, mentre la cadenza immobile della liturgia, gli appunti quotidiani predisposti con inalterabile uniformità della regola claustrale costituiscono il palcoscenico di un metateatro nel quale Teresa traccia il suo personale modello finzionale senza fede e senza illusione, basato sulla ripetizione sempre identica degli stessi frammenti e particolari di vita: gesti assurdi ed insensati che proprio per la vanità del loro ricorrente consumarsi sanno delineare un istintivo e lucido meccanismo ludico, un puro organismo formale che altro non è se non la

realizzazione di un'utopica perfezione. È insomma una vita che si configura alla stregua di una vera e propria tautologia dal momento che è l'esemplarità stessa perseguita da Teresa a renderla esemplare e santa.

IL BATTELLO DI GESÙ

Gozzi ne individua i luoghi salienti nell'adolescenza prima, nella malattia e nel martirio poi (ma è una malattia che Teresa si concede in quanto funzionale al martirio) come esito naturale di sintomi psicologici infantili nati da una sconvolgente sindrome del distacco e della perdita con la quale Teresa è costretta a misurarsi fin da piccolissima per la morte della madre — la visione della sua bara resterà indelebile nella mente — e il volontario rifugio conventuale delle due sorelle maggiori che della madre avevano assunto le veci. «L'abbandono» si chiama il battello di Gesù con cui Teresa si trastulla (ma stridenti comunque, come la bambola meccanica vestita da suora, sono i suoi giocattoli) e protettiva, amorosamente materna è l'immagine del «piccolissimo bambino, agnellino, granellino di polvere, atomino» nel quale Teresa riconosce se stessa e il Bambin Gesù: «Ti consolerò, ti porterò in collo, ti terrò sulle

ginocchia», gli dice. Peralto — erede ed epigono complessivo della cultura romantica — Teresa si identifica anche col modello di eroismo salvifico del Cristo, così come con quello di un altro campione — femminile, questa volta — di martire combattente, quella Giovanna D'Arco della quale non a caso assume davvero, per una rappresentazione teatrale, i panni e il ruolo.

Fedele alla linea di ricerca di un teatro pensato come palcoscenico dell'inconscio e di una rappresentazione attentissima al gioco dei meccanismi psichici, Gozzi affida al linguaggio slegato e frammentato della balbuzie il compito di svelare i raccordi del profondo, le ragioni nevrotiche dei sintomi e delle scelte: «Voglio il ma-, la ma-, la ma-, la mamm-, voglio il martirio! il martirio! il martirio!».

La balbuzie esalta il frammento verbale (ma è sempre qualcosa di più duro e ostile ancora a risaltare); lo smembramento fisico logora il corpo via via più «diviso disarticolato dissipato disastro discorsivo disperso dalla sofferenza, dalla malattia», mentre l'immagine tragica degli sbocchi di sangue dovuti all'emotività, riempie di orrore apocalittico le stanze silenziose e riservate dal Carmelo.

Pure, in una prospettiva nella quale tutto tende a farsi scrittura e segno teatrale, sperimentazione di una grammatica in grado di esibire con scarna e penetrante essenzialità i più reconditi moti interiori, anche gli oggetti scenici vengono messi in rilievo come spie metaforiche e indizi analitici che vanno incrementando o dissipando i propri moventi: dettagli, obiettivi di una pratica feticistica che di continuo rimuove — nel rapporto mistificato col trascendente — quello concreto e materiale reclamato dal reale, dove l'attività dell'inconscio insieme si nasconde e si esprime. Così, l'immagine ricorrente delle scarpe, quel loro progressivo e inquietante accumularsi finisce per condensare, nel teatro mentale del Carmelo, la formula sostanziale di una costante, attiva e ineludibile presenza del mondo esterno al quale Teresa guarda ora con curiosità ora con fastidio, rabbia e ostilità o con tenerezza: la sua agonia si consumerà infatti su un gran letto di scarpe alludendo all'irriducibile lotta di immagini che contrappone la vita fuori del convento a quella senza tempo meticolosamente costruita da Teresa, fino all'esibizione della sofferenza ultima (la morte avviene nel primissimo piano del proscenio) che viene «recitata» appunto secondo il copione estremo della santità. Alla lettera Teresa vince le apparenze schiacciandole col suo corpo martoriato e vi si sovrappone per intero celebrando così il valore emblematico di un inappuntabile sistema di fuga personalissimo, tanto simile a quello escogitato dalla malattia mentale, ma con qualche garanzia istituzionale e sociale in più. Schema astratto dell'esistere, il teatro del candore di Teresa sfiora tuttavia, e più volte, la nascente cultura tecnologica, ma rimane pur sempre resistente e anzi impermeabile alle sue occasioni mondane, proponendo così anche una raffigurazione fin qui inedita del misticismo occidentale. Con un'immagine appunto, la fotografia che ritrae Teresa assieme alle altre suore del monastero, Gozzi delinea — additandola allo spettatore come motivo portante — la pregnanza della contrapposizione tra la formula suprema dell'ingenuità infantile e la malizia onnivora della macchina (fotografica), che pure è vissuta da parte di chi si è formato unicamente all'interno di un sistema dai valori ancestrali, come l'equivalente di uno sguardo di uno divino che impietosamente fruga l'interiorità e giudica.

AFASIA E SILENZIO

I gesti dell'afasia e del silenzio, i codici della levità e della pesantezza si intersecano e si modellano in uno spazio metapsichico all'interno del quale Gozzi ha potenziato e insieme scisso la presenza del personaggio moltiplicandolo sei volte, per mettere in luce le tante anime di una donna che sembrerebbe incarnare, al contrario, solo la determinazione. Inoltre, con un'intuizione teatrale decisamente suggestiva, ha distribuito il ruolo

fra tre attrici e tre danzatrici: a queste ultime, soprattutto, è affidato il compito di rendere l'ineffabilità dell'atmosfera conventuale, la musicalità, il ritmo e la ripetitività ossessiva degli stereotipi devozionali, messi in luce anche nei loro aspetti comici o patetici, mentre i linguaggi spettacolari si arricchiscono ancora delle sensazioni create dai cupi chiaroscuri conventuali, dalle riprese sonore della liturgia e del rito che risuonano come amplificate in spazi enormi nei quali anche il canto sacro si diffonde irreale e misterioso, ricco di fascino.

Marinella Manicardi, Francesca Ballico, Luisa

Cottifogli, le attrici; Belinda Diamanti, Patrizia Cuccagna, Monica Giannini, le danzatrici, contribuiscono con sicura e sensibile professionalità a costruire una macchina teatrale che non sa rinunciare alle tentazioni estetiche e alle precisioni di una consapevole eleganza formale, cifra alla quale il Teatro delle Moline ha, ormai regolarmente, indirizzato e abituato il suo pubblico. □

A pag. 55, da sinistra a destra, Francesca Ballico, Patrizia Cuccagna, Monica Giannini, Belinda Diamanti, Marinella Manicardi e Luisa Cottifogli in «Santità», di Luigi Gozzi.

Roberto Guicciardini al Biondo di Palermo

Uno fra i più importanti Teatri Stabili italiani, il Biondo di Palermo, ha cambiato direzione. A Pietro Carriglio, che tanta parte aveva avuto nella crescita del teatro palermitano, e che è stato chiamato a dirigere lo Stabile di Roma, subentra Roberto Guicciardini. La nomina, da parte del consiglio di amministrazione di cui è presidente il sindaco di Palermo, è di questi giorni; ha potuto sorprendere chi si riferisse alle origini toscane del neo-direttore (anzi toscanesimo: il regista discende proprio, e in linea diretta, dal celebre scrittore emulo del Machiavelli), ma non chi sapeva che da anni aveva instaurato rapporti di proficua collaborazione con Carriglio. Tanto che si può parlare di una nomina caratterizzata dalla continuità: come volentieri sottolineano l'uno e l'altro, incontrati all'Argentina di Roma, dove si sono visti per formalizzare il passaggio delle consegne, e parlare di un futuro che sarà all'insegna — si può scommettere — di una inalterata, anzi rafforzata volontà di collaborazione.

«Roberto ha le carte in regola — dice Carriglio — per garantire lo sviluppo nella continuità dell'istituzione teatrale che ho lasciato da poco ma alla quale, come si può bene immaginare, resto profondamente legato. Il fatto che lui, ora, sia al Biondo, ed io all'Argentina, vuol dire scambio di spettacoli, coproduzioni, messa in comune di risorse artistiche».

Guicciardini conferma, e tiene a precisare che la stagione in corso al Biondo è e resta «tutta di Carriglio», nel senso che è stato lui a programmarla. E la presenza del neodirettore sarà in veste di regista del *Delirio dell'oste Bassà*, momento di quel progetto Rosso di San Secondo che era stato l'ultimo «patto» stipulato fra loro. Tre anni fa c'era stato, a coinvolgere Guicciardini a Palermo, il progetto Strindberg, che nella sua parte finale era stato funestato, ma non compromesso, dall'incendio della ristrutturazione del Biondo e così l'impegno del nuovo direttore — triennale — potrà svolgersi in un luogo teatrale rinnovato. Il futuro? «È prematuro — dice Guicciardini — dare indicazioni di repertorio. Ma la tendenza resterà quella di questi anni, sincrona a quella del Teatro di Roma: priorità assoluta alla drammaturgia contemporanea, non soltanto italiana; apertura ai nuovi registi, con intendimenti non alternativi ma dialettici fra tradizione e ricerca; volontà di apertura «sul continente» (come diceva Martoglio) e in una dimensione europea, ma anche attenzione verso il sommerso teatrale siciliano, che non è soltanto Pirandello».

Insomma la «linea Carriglio». Il quale, dopo avere riabilitato il pubblico palermitano, negli anni Settanta, ai grandi classici, ed avere chiamato a raccolta attori e tecnici isolani, aveva aperto da un lato ad attori anche illustri disposti a varcare lo stretto di Messina, da Santuccio a Carraro, dalla Kustermann a Tedeschi, aveva esteso l'invito a registi come Missiroli, Tiezzi e Guicciardini per l'appunto, ed aveva sostenuto l'insediamento in Sicilia della Troupe di Pina Bausch, intorno al progetto *Palermo-Palermo*.

Si tratterà di continuare in questa linea di teatro a vocazione nazionale: orientamento che un regista come Guicciardini è in grado di garantire, visto il suo curriculum che comprende confronti con au-

tori come Brecht (compreso il Brecht «revisionista» della *Turandot*, suo ultimo impegno con il Gruppo della Rocca), Muller, Hanke, e numerosi allestimenti nei Paesi di lingua tedesca. Per quanto concerne il repertorio italiano, Guicciardini ha firmato la regia di *Porcile* di Pasolini, ha lavorato con il Centro di Drammaturgia di Fiesole intorno a testi di Cerami, Rosso, Santanelli e Ferrone, si è occupato della drammaturgia italiana del Novecento. Ha fatto esperienze di regia allo Stabile di Torino ed ha partecipato all'avventura delle cooperative teatrali degli anni Settanta, il che gli ha consentito di affrontare responsabilità di gestione teatrale. Di qui la soddisfazione di Carriglio per la soluzione adottata: «un uomo di teatro — dice — che ha le carte in regola per dare un respiro non limitato al futuro del Biondo, e per dare un contributo al rilancio, necessario, del sistema teatrale pubblico, in una regione «di frontiera» come la Sicilia». U.R.

Donne e Teatro: un'associazione per rappresentarle

ROMA - È nata a Roma l'Associazione Isabella Andreini, che riunisce attrici, studiose ed operatrici teatrali ed è ispirata alla figura della grande attrice-attrice del XVI secolo. L'intento è quello di creare nell'attuale contesto di faticosa riaffermazione della drammaturgia italiana, uno spazio di riflessione e di confronto sul contributo che a questo rinnovamento stanno dando le donne.

La riflessione riguarderà i temi, i linguaggi e le strutture adottati nel lavoro già svolto ed in quello che si vuole sviluppare. Il confronto riguarderà, come momento successivo, la scrittura teatrale nel suo complesso, con particolare riferimento alle scelte dei testi, alla produzione di spettacoli ed alla loro circuitazione.

Nonostante l'incontestabile professionalità raggiunta dalle donne nei vari settori del teatro, se tracciamo un panorama dei «luoghi» in cui il teatro è investito di responsabilità decisionali, le donne — tranne rare eccezioni — non vi hanno posto. L'Associazione Isabella Andreini nasce dunque come «luogo» di incontro solidale, di riflessione, di studio e di progettazione per le attrici, le studiose e le operatrici teatrali in Italia e all'estero. C.C.

ROMA - Autonomi e autarchici, il regista Giulio Base e il suo gruppo (composto, tra gli altri, da Gianmarco Tognazzi), dopo il successo di *Crack*, mettono in scena al Teatro Argot un nuovo testo-choc, *Macchine in amore*, autore «apocalittico» Franco Bertini.

ROMA - Tra teatro e danza, è andato in scena al Vascello lo spettacolo totale Alberto Moravia, *biografia immaginaria dello scrittore recentemente scomparso*. Artefici Roberto Lerici e Giancarlo Nanni.

UN INCONTRO FRA MONDI RAVVICINATI

L'AVVENTURA ROMANA DI GALINA WOLCHEK

La direttrice del Sovremennik di Mosca ha accettato di allestire al Teatro Vittoria una novità di Koljadà, l'autore di La fionda - E ci parla delle battaglie sostenute da un collettivo teatrale che ha anticipato la perestrojka.

MAURA CHINAZZI

HYSTRIO - Galina Wolchek, lei è il direttore artistico del Teatro Sovremennik di Mosca, il più importante centro di drammaturgia contemporanea della capitale. Da quanto tempo lo dirige?

WOLCHEK - Sono primo regista e direttore artistico del Sovremennik da vent'anni.

H. - Quale indirizzo artistico e culturale segue il suo teatro?

W. - Il Sovremennik è nato in un'epoca particolare; dopo il XX Congresso del Pcus, quando è stato demolito il mito di Stalin e come reazione alla drammaturgia retorica imperante all'epoca. Dal 1920 in poi i teatri in Urss venivano costituiti dall'alto. Nasceva un teatro perché qualcuno dall'alto diceva: «Voglio un teatro così, che si occupi di questo tipo di problematiche». Il nostro teatro, invece, è nato dal basso. È un prodotto spontaneo, nato per reazione alla situazione preesistente. All'inizio non aveva uno status, non era neanche riconosciuto. Il riconoscimento è avvenuto dopo il XX Congresso, e posso dire che è stato imposto a furor di popolo, perché il pubblico lo voleva, lo appoggiava, era entusiasta delle sue scelte. Così, da uno studio privato siamo passati in un piccolo ambiente, poi in uno più grande e finalmente nello spazio in cui lavoriamo oggi.

Sono state affrontate e superate molte difficoltà; quando si parla di perestrojka si deve capire che non è nata come un fenomeno naturale, ma è stata preparata per diversi anni dalle forze politiche, culturali e sociali del rinnovamento. In questo il teatro ha giocato un ruolo importante, non solo il nostro, ma i teatri in generale, a Leningrado, a Pastakovo o in Georgia tutti, nel loro ambito, hanno portato un contributo alla preparazione della perestrojka, quando poeti, drammaturghi e uomini di cultura erano all'opposizione. Uno scrittore può scrivere e non pubblicare ufficialmente, ma diffondere le sue opere attraverso canali clandestini. Ma questo per il teatro e il cinema non è possibile: sono arti pubbliche, devono uscire allo scoperto. Il nostro teatro, perciò, ha dovuto lottare duramente. Non era quello che i dirigenti politici amavano definire «un teatro che rispecchia la realtà del Paese», non era tradizionale e conformista. C'erano i teatri «primi della classe», quelli che venivano mandati all'estero perché rappresentavano la realtà ufficiale sovietica. Il nostro teatro, invece, non è mai stato in Occidente prima della perestrojka.

H. - Un paio di anni fa lei è venuta in Italia per presentare a Roma, al Teatro Vittoria, una bella messinscena in russo di una pièce di Galin.

W. - Sì il primo Paese che ho visitato è stato l'Italia, poi gli Stati Uniti e la Germania occidentale.



Il governo ha dovuto accettare il fatto che sono stata il primo regista sovietico invitato in America negli anni più stagnanti della nostra storia. Mi è stato concesso di girare il mondo con *Le stelle del mattino* di Galin e *Il revisore* di Gogol, spettacolo in cui io recitavo, perché lo dirigeva un mio allievo.

H. - Ci dicono che ora ha intenzione di tornare al Teatro Vittoria, per dirigere attori italiani. Che cosa la spinge ad effettuare questa operazione?

W. - Al Teatro Vittoria siamo grati perché è la prima casa che ci ha ospitati. Abbiamo conosciuto amici disponibili in modo non formale ad instaurare forme di collaborazione. A nostra volta li abbiamo invitati a Mosca perché possano recitare sulla nostra scena. Anche se i nostri due teatri sono diversi, lo spirito è lo stesso. Il Vittoria è un collettivo di attori e tecnici, ci siamo resi conto di quanto tutti siano interessati a un lavoro comune. Anche il nostro teatro è nato dal lavoro collettivo e, anche se nel frattempo siamo invecchiati e adesso abbiamo le migliori stars, siamo rimasti un collettivo. Ho qualche timore che la mia messa in scena possa risultare non sufficientemente in armonia con lo stile scenico del Teatro Vittoria, ma Attilio Corsini è un uomo artisticamente così vivo che mi ha convinto ad accettare.

H. - Sappiamo anche che la pièce che pensa di dirigere in Italia è *Murlin-Murlò*, autore Nikolaj Koljadà, un giovane scrittore molto interessante.

W. - È uno dei migliori della sua generazione. Con le sue pièces sa esprimere una vita di provincia che conosce bene. La prima impressione di una certa miopia non corrisponde alla realtà, per-

ché, pur ritraendo dei microcosmi, va lontano nella scoperta dell'uomo.

H. - In Italia la Costa & Nolan ha già pubblicato, di Nikolaj Koljadà, *La fionda*, andata in scena con l'interpretazione di Corrado Pani. E in Russia?

W. - Per ora *La fionda* non è stata ancora rappresentata a Mosca. Vorrei metterla in scena, penso che lo farò. Ho scelto *Murlin-Murlò* perché ritengo che il nostro pubblico, per ora, non sia ancora pronto a capire la questione sessuale. Ho temuto che il pubblico, non essendo pronto, vedesse nella pièce soltanto una provocazione sessuale. Non è questa, invece, la problematica di *La fionda*.

H. - Ha intenzione di tornare in Italia per qualche nuova regia?

W. - Spero di progettare con voi altri allestimenti interessanti.

H. - Che impressione ha del nostro pubblico?

W. - Non vorrei rispondere con leggerezza. Ma ho l'impressione che il vostro pubblico abbia voltato le spalle al teatro.

H. - Potrebbe essere colpa di scelte troppo sofisticate, che allontanano lo spettatore medio?

W. - Non è questa la ragione. Non si tratta di andare incontro agli spettatori, sono gli spettatori che devono andare incontro al teatro.

H. - Come valuta la condizione del teatro in Russia?

W. - Il teatro, da noi, ha una tradizione. Attualmente è un po' in difficoltà: troppo cinema, troppa televisione, movimenti di piazza, dimostrazioni. Un congresso di partito trasmesso in tv interessa più di uno spettacolo, dato il momento di estrema politicizzazione. Ma sarei ingiusta se mi lamentassi. Il nostro teatro, per fortuna, è molto frequentato. Lo spettacolo tratto dal romanzo di Eugenia Ginzburg, *Un percorso pericoloso*, è stato un trionfo. Il libro era uscito prima in Italia credo da Mondadori, e da noi solo recentemente. Abbiamo portato la pièce anche negli Stati Uniti, per un mese e mezzo, e il critico del *New York Times* ha riferito di una lunga ovazione del pubblico della prima tutto in piedi. In Germania occidentale abbiamo avuto quaranta minuti di applausi.

H. - Non pensa di portare lo spettacolo anche in Italia?

W. - Mi piacerebbe, ma i personaggi sono molti, sessantatré fra attori e tecnici. Trovassimo uno sponsor, forse. In Germania l'abbiamo trovato.

H. - Nella speranza che lo sponsor si trovi, noi la ringraziamo.

W. - Sono convinta, sa?, che i nostri incontri metteranno radici, che ci ritroveremo ancora. □

Nella foto, Galina Wolchek.

LA TOURNÉE DEL NEDERLANDS DANS THEATER

LA GRANDE LEZIONE DELLA DANZA OLANDESE

Il corpo di ballo dell'Aja è ormai fra le compagnie più prestigiose del mondo - Determinanti le presenze di Van Manen e del praghese Kyliàn.

DOMENICO RIGOTTI



Fare graduatorie è sempre rischioso. Eppure se mi dovessero chiedere qual è il Paese europeo dove si produce, dove si realizza la miglior danza, non avrei esitazione a rispondere: l'Olanda. Grande come il Piemonte, l'Olanda può contare su alcuni complessi di danza prestigiosi che la Francia stessa e l'Inghilterra, non parliamo dell'Italia, le possono invidiare. Due per cominciare, sono i «giganti» a cui la danza nei Paesi Bassi affida prevalentemente la propria immagine. E sono: l'Het National Ballet (Il Balletto nazionale olandese) che diretto da Rudi Van Dantzig, ha sede ad Amsterdam e il Nederlands Dans Theater con sede all'Aja diretto dal geniale praghese Jiri Kyliàn (classe 1947, un curriculum straordinario) per più di un esperto forse la mente più acuta che illumina la danza di oggi. Con il Nederlands, ma anche con l'Het National, collabora di frequente Hans Van Manen, personaggio di punta del balletto classico-moderno di stampo europeo, in bilico tra neo-classicismo americano postbalanchiniano e vaghe suggestioni neo-espressioniste ereditate dalla Germania. Anzi, c'è chi lo definisce come il massimo coreografo operante oggi in Europa assieme a Kyliàn, all'americano trapiantato ad Amburgo Neumeier e al più giovane Billie Forsythe.

CLASSICO E MODERNO

È attorno appunto ai nomi di Van Manen e di Kyliàn che ruota una dimensione di danza straordinariamente importante che nel giro di un quindicennio ha saputo costruirsi un'autentica identità

compatta ben differenziata dalle situazioni di altri Paesi europei. Nessun «giovanilismo» a tutti i costi come sembra caratterizzarsi la situazione in Francia (o almeno come è sembrato caratterizzarsi fino a ieri) — il «giovanilismo», semmai, sta lì nell'immissione di forze giovani e fresche fra i danzatori dei due esemplari complessi — piuttosto una politica culturale che consenta, pur su una linea di moderato conservatorismo, scelte coerenti con l'evolversi del cammino artistico. In altre parole, un muoversi tra il classico e il moderno sempre con intelligenza.

La riprova si è vista nel corso anche della recentissima tournée italiana dello stesso Nederlands Dans che ha toccato Bologna, Reggio Emilia, Cremona e Genova. Milano, come succede spesso di fronte alla venuta in Italia di importanti formazioni straniere, ancora una volta non è entrata fra le «piazze» privilegiate. I diversi programmi presentati hanno messo in luce la virtù di una compagnia invidiabile, che ha dimostrato la bravura di ballerini giovani, benissimo formati da una scuola che consente oggi di danzare sia il classico che il «moderno». In alcune tappe, come in quella bolognese, si sono volute ripescare non senza qualche ragione didattica talune opere storiche di Kyliàn (ma anche di Van Manen), quali ad esempio *I canti di un compagno errante* (1982) e la splendida *Sinfonia di Salmi* (1978) stravinskiana ma unite ad una delle più riuscite creazioni dell'ultimo repertorio dello stesso Kyliàn quale *Falling Angels* (1990). Brano dal disegno netto, incisivo: una danza di sole donne, ironiche, scatenate, su una delle più famose partiture percussive di Steve Reich (*Drumming*).

Più interessante ancora (perché con titoli recentissimi, anche se non mancava, recupero brillantissimo, *Sinfonietta* su musica di Janacek) l'antologica presentata al «Romolo Valli» di Reggio Emilia. Qui la gemma centrale è stata *Petite Mort*, la coreografia nuovissima andata incontro ad un grande successo (e qui rinnovatosi) all'ultimo Festival di Salisburgo. Una coreografia costruita con splendida fantasia intorno ai movimenti tratti da due celebri concerti per pianoforte e orchestra di Mozart. Un Mozart che s'intendeva appunto onorare ma si direbbe fuori dai fasti di manifestazioni bicentinarie. E sono l'*Adagio del Concerto in La Magg. K. 488* e l'*Andante del Concerto in Do Magg. K. 467*.

FIERI MOSCHETTIERI

Un lavoro dove con segno fertile e suggestivo, Kyliàn lascia confluire citazioni espressioniste, momenti di audace pantomima, ironia ma soprattutto intensa drammaticità senza mai abdicare a quel nitido geometrismo che sempre gli è stato caro. Una danza di prorompente sensualità dove uomini e donne si fronteggiano in un gioco amoroso che non trova soluzione. Fieri ed enigmatici moschettieri i cui movimenti sono attraversati da scatti bruschi e improvvisi i ballerini avvolgono con i loro fioretti le danzatrici che non meno nobilmente avanzano addossate a nere crinoline che fungono da bare. Siamo di fronte ad una concezione coreografica di dolorosa fascinazione dove, come nel migliore Kyliàn, la musica sta al centro di tutto. Ma dove anche la luce si fa sposa della coreografia in un dialogo permanente, pronta a sottolineare e ad aumentare le possibilità espressive del corpo umano. Come meglio ancora traspare dal raffinatissimo *No more play* strutturato sulle note delicate di Anton Webern che trova il suo spunto nell'omonima opera dello scultore italiano Giacometti, e nella nota allegra e spiritosa del brano finale *Sechs Taenze* che fa ricorso anch'esso a Mozart (*le Sei danze tedesche*). Tutto vivacità e inventiva, il balletto riflette l'altro volto di Kyliàn. Quello che dopo il dolore e la nostalgia ci presenta la gioia di vivere.

Quanto alla compagnia, nel corso di questa bellissima tournée si è presentata al meglio delle sue capacità. Ha dato una lezione di professionalità come sempre più raramente succede. Quanti in casa nostra sono capaci e pronti a raccogliarla? □

Nella foto: «Sechs Taenze», coreografia di Jiri Kyliàn su musica di Mozart.

PRIMO DELUDENTE BILANCIO DELLA STAGIONE

IL GRIGIO PANORAMA DELLA DANZA IN ITALIA

Roland Petit ha fatto danzare Charlot, Régine Chopinot ha animato le pietre delle cattedrali: ma i pochi eventi importanti sono stati coreografi stranieri - Da noi le rose sono poche e le spine molte: disinteresse degli Enti lirici, assenza di scuole e di maestri, penuria di mezzi ostacolano la ripresa.

DOMENICO RIGOTTI

Charlot danza ed è un mare di applausi. È il caso di domandarci perché? Perché a guidare i passi di Luigi Bonino, eccellente protagonista, è un uomo di teatro che risponde al nome di Roland Petit. Da quanti anni Petit è sulla scena? Non è il caso di indagare. È certo che anche questo *Charlot danse avec nous* — tre mesi di tournée in Italia: successi trionfali da Prato, dove ha debuttato, a Reggio Emilia, in tante altre piccole città dello Stivale, ma anche a Roma come a Milano — tutto giocato sul comico e sul patetico, in cui si inserisce una splendida Elisabetta Terabust che si accaparra tutti i ruoli femminili (ottima trovata), è costruito con mano da maestro.

Petit non ha affatto inteso mettere in scena una vita di Charlie Chaplin (per questo ha già provveduto Sir Richard Attenborough, il cui *Chaplin* cinematografico è ormai ultimato), bensì restituire lo spirito del personaggio. Così il suo Charlot può benissimo intrecciare il passo con quelli di Nijinskij o di Eleonora Duncan. Da dire anche che *Charlot danse avec nous* è un balletto da camera. In scena non appaiono che sei danzatori, oltre a quelli citati alcuni ottimi elementi del Ballet de Marseille sotto la cui egida il lavoro è nato; ma tutto fila alla perfezione con ritmo e fantasia.

Anche *St. Georges* di Régine Chopinot provoca un mare di applausi. Almeno un mare ci sono parsi quelli uditi al Teatro Ponchielli di Cremona che ha avuto il coraggio di programmare una stagione di danza su titoli impegnativi. Punta di diamante della *nouvelle danse* francese accanto a Maguy Marin e titolare di un'importante *maison* come quella della Rochelle, abbandonata la *new wave* e quella che da qualcuno frettolosamente venne etichettata «danza spazzatura» (ma che valore hanno le etichette?), Régine è riuscita a comporre una coreografia molto originale partendo dall'arte romanica della sua *douce France*. Senza alcun supporto scenografico, se non i vivaci, maculati costumi disegnati dallo stilista più trasgressivo di Francia, Jean Paul Gaultier, i dodici della Rochelle, con la Chopinot in testa, ripetono ed esaltano quella figuratività che arricchisce gli antichi capitelli, i portali, le colonne e i bassorilievi delle cattedrali. Uomini e animali, ghirlande di umanità contratta, bocche spalancate nel grido, mostri dalle cento gambe (i favolosi *bestiaires* medioevali cantati anche dalla letteratura) diventano i protagonisti di questo raffinato poema gestuale. Una sorta di *Légende des siècles*, Régine muove se stessa e i suoi compagni con una tecnica precisa e attenta soprattutto all'uso delle braccia, ma anche



dispiegando una sottile drammaturgia. E non c'è mai caduta di ritmo e di tensione.

Charlot danse avec nous, *St. Georges*: due fra le cose più interessanti viste nel corso di questa stagione di danza. Due successi che dicono come le cose più incisive arrivino ancora una volta d'Oltralpe. E che ci fanno riflettere sul panorama grigio in cui da anni ristagna il balletto di casa nostra. Come la danza da noi respiri debole, anzi de-

bolissima. Dentro un'impasse da cui le riesce difficile di uscire.

Inutile affannarci a ripeterne le ragioni. Mancano da noi i veri talenti, e le grandi compagnie sono ancora di là da venire. Beninteso, senza con questo nulla sottrarre al merito di chi in questi ultimi anni ha lavorato con intelligenza, e compiuto notevoli sforzi. Un esempio, il Balletto di Toscana. Uno ancor più vistoso, l'Aterballetto, che conti-

Editoria e Teatro al Salone del Libro

L'editoria teatrale alla ribalta. Evidenti sono i segni che, in questi ultimi anni, indicano come il teatro e la sua scrittura, la critica, le pubblicazioni periodiche specializzate siano oggetto di nuova attenzione anche se, per ora, riferiti principalmente al settore competente. Questa rinnovata vitalità è il risultato della complessa macchina che in questi ultimi vent'anni ha accelerato e sviluppato confronti, capacità progettuali e professionalità.

Critici coraggiosi, operatori teatrali, nuove imprese, studiosi e appassionati hanno creato nuovi presupposti per un'affermazione più ampia e consolidata del settore dell'editoria teatrale. Grande indispensabile strumento per lo studio, la testimonianza e la memoria di una delle più antiche, complesse e indispensabili forme espressive dell'uomo.

All'incontro parteciperanno: *Eugenio Bonaccorsi* della Costa & Nolan; *Guido Davico Bonino*, critico e organizzatore teatrale, responsabile del settore drammaturgico dell'Einaudi; *Mimma Guastoni*, direttrice editoriale della Ricordi; *Giuseppe Manfredi*, autore teatrale; *Antonello Pischredda* dell'Ente teatrale italiano, la cui testimonianza al convegno offre una funzione possibile di raccordo tra il mondo del teatro e gli editori; *Franco Quadri*, studioso e critico teatrale, animatore della *Ubulibri*; *Ugo Ronfani*, direttore della rivista *Hystrio* e critico del Giorno. I lavori saranno coordinati da *Paolo Bertinetti* (Università di Padova) e *Sergio Martin* (direttore del Teatro Juvarrà, coordinatore dell'iniziativa). □

HANNO DETTO

«Io credo che fare teatro oggi sia una forma d'impegno civile».

GLAUCO MAURI, La Repubblica

«Siamo alla disfatta clamorosa e dolorosa del comunismo e del capitalismo, di tutti gli orgogli umani che hanno strozzato il senso primo della vita».

GIOVANNI TESTORI, La Stampa

«Mia madre se ne andò a 102 anni e sei mesi. Non vedo perché io dovrei avere più fretta di lei».

PAOLA BORBONI, Corriere della Sera

«Una volta per Goldoni ci si ispirava al Longhi? Beh, io gli ho preferito Burri».

GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, il Giornale

«Per mettere in scena due testi di autrici contemporanee (Valeria Moretti e Bebetta Campeti), che il pubblico ha apprezzato, non ho guadagnato per sei mesi e adesso ho qualche problema».

PAMELA VILLORESI, La Stampa

«Il grande eroe di oggi è lo sconfitto. La realtà non è né rosea né pacificatrice».

PAOLO BONACELLI, La Stampa

«Mentre i popoli scelgono il separatismo e la storia è diventata più veloce dell'arte è importante tornare ai classici, non per imitarli, ma per capire la vita, gli elementi base del mondo».

IRENE PAPAS - l'Unità

Milano apre ai giovani artisti

Per riqualificare i quartieri periferici e coinvolgere gli abitanti in attività socio-culturali, l'Ufficio Periferie del Comune di Milano ha dato vita ad *Urbania: i giovani e la città*. È un progetto rivolto ad artisti, o aspiranti tali, con età compresa tra i 10 e i 30 anni dediti al teatro, alla musica, alla poesia e alla realizzazione di video. Le iscrizioni, chiuse il 28 febbraio, sono state più numerose del previsto e ciò consentirà di sondare in modo attendibile la creatività e la preparazione artistica dei giovani partecipanti.

Gli artisti sono stati invitati a presentare opere inedite e a fornire in una scheda tecnica informazioni sul loro curriculum e sulla loro identità sociale.

La fase principale del progetto prevede la valutazione da parte di apposite commissioni dei lavori presentati. Una composizione rock, blues, jazz o contemporanea per i musicisti; cinque brani per i poeti; un filmato, sotto forma di documentario o di fiction, sulla vita di quartiere a Milano per i registi; per i teatranti uno spettacolo, di almeno 45 minuti, con fotografie allegate per evidenziare l'impianto scenico.

I lavori migliori saranno proposti al pubblico in una serie di manifestazioni allestite in zone periferiche in maggio e giugno. Tra i luoghi utilizzati ci sarà anche il carcere Beccaria che, oltre a fornire uno spazio teatrale, offrirà agli stessi detenuti la possibilità di allestire uno spettacolo.

Durante un'ulteriore selezione, si individueranno le opere da presentare in autunno in un teatro di Milano.

«Nelle commissioni figurano nomi importanti della cultura e dello spettacolo — dice Claudio Grillone, responsabile del settore Giovani dell'Ufficio Periferie —. Hanno aderito tra gli altri lo scrittore Nanni Balestrini per la poesia, il giornalista Enzo Gentile per la musica, i registi Elio De Capitani e Maurizio Nichetti per il teatro e i filmati video. La Scuola Civica di Teatro Paolo Grassi collaborerà alla programmazione e alla realizzazione degli spettacoli». *Grazia Leone*

TEATROMONDO

LONDRA - *Sunset boulevard*, il nuovo musical del re del genere, *Andrew Lloyd Webber*, sarà la chicca dei festeggiamenti per i quarant'anni di regno della Regina Elisabetta d'Inghilterra, prevista per il prossimo ottobre.

LONDRA - *Sir Richard Attenborough*, regista otto volte premio Oscar, impegnato nelle riprese del film sulla vita di *Charlie Chaplin*, ha ricevuto il premio *Shakespeare* alla carriera.

CHAMBÉRY - *Matthias Langhoff* ha messo in scena *Edipo tiranno* di *Heiner Müller*, da *Sofocle*. Recitato in origine in catalano, è stato rappresentato dalla stessa compagnia in versione francese.

AUBERVILLIERS - *Un Don Giovanni sado-maso* in *La Place Royale* di *Cornille* al Teatro della Comune.

BOBIGNY - *Alla Casa della Cultura*, *Elettra* con *Fiona Shaw*, violenta ed efficace interprete sofoclea.

SAINT-DENIS - *Al Teatro Gerard Philippe Claude Régy* ha messo in scena la novità dell'autore inglese *Gregory Motton Chutes*, testo scoperto dal regista.

PARIGI - *All'Odéon-Teatro d'Europa*, il regista *Wajda* ha presentato *Wesele del conterraneo Stanislas Wyspianski*.

PARIGI - *Ha debuttato in teatro, alla Comédie Française*, il regista cinematografico egiziano *Youssef Chaine*, che ha diretto *Caligola* di *Camus*.

nua ad essere una formazione di tutto rispetto, omogenea, compatta, capace di esprimere giovani ballerini preparati, ma sulla quale il tempo incomincia a congiurare. Il suo repertorio comincia ad apparire un po' fiacco: vedi *Coppelia*, che nella pur estrosa coreografia di *Amedeo Amodio* (maestro peraltro encomiabile) non ha soddisfatto del tutto le attese. Ben danzata, è vero, questa *Coppelia*, che rifà il verso al musical e al cinematografo, ma non ricca di sorprese.

Il rimedio — si sa — non viene certo dagli Enti lirici. E sappiamo perché. La loro è una storia fin troppo nota. Troppo spesso ripetuta. Direttori del ballo (qui parliamo soprattutto della Scala) che si susseguono a ritmo incalzante, magari subito contestati dai ballerini. Quelli che rimangono, perché chi ha talento fugge verso lidi migliori. Quando vogliono ritornare, vedi il caso di *Marco Pierin*, non è che le strade siano loro riaperte facilmente.

Sovrintendenti e direttori artistici promettono il rilancio del balletto ma quasi sempre tutto si risolve nel mettere in cantiere un solo titolo importante per stagione, al massimo due, o nell'invitare il coreografo straniero di grido con la sua compagnia, che spesso e volentieri arriva con vecchi lavori. Si pensi al caso, quest'anno, di *Pina Bausch*, inserita nel programma del veneziano Teatro La Fenice (dove in verità non esiste neppure più un corpo di ballo): riproporrà *Victor*, contemporaneamente ospitata al Regio di Torino, dove metterà in scena *Ifigenia in Aulide*. In verità, accanto al Comunale di Firenze, dove opera con un certo smalto la compagnia di *Maggiordanza*, pur con un repertorio non eclatante (la *Cenerentola* di *Poliakof* con *Alessandra Ferri* lo ha dimostrato), il massimo teatro torinese una sua politica coreutica sembra averla avviata con intelligenza. La *Serata Ashton*, ad esempio, varata nel gennaio scorso, è stata esemplare, e potrebbe essere imitata altrove. Magari anche alla Scala, la cui stagione non sembra ancora una volta brillare.

D'accordo, anche qui si è chiamato un nome glorioso come quello di *Natalia Makarova* per allestire *La Bajadera*, classico dell'Ottocento che rarissimamente era arrivato sulle nostre ribalte; ma poi si sono lasciate cadere altre occasioni che sulla carta parevano interessanti.

È stato il caso del programma dedicato alla Spagna concepito senza una vera idea. Deludente infatti è apparsa la ripresa del *Tricorno* di *De Falla*-*Massine* e sfocati i due balletti firmati da *Louis Falco* e *Luc Bouy*.

Gli Enti lirici causa e concausa di tante sventure della danza nel nostro Paese. Ma non i soli colpevoli. Anche gli stentati finanziamenti alle strutture sono elemento determinante della decadenza di un genere artistico pur vitale nella cultura di una nazione. E le scuole non brillano di cultura. Se un *Kylian*, un *Neumeier*, un *Forsythe* da noi non sono mai apparsi, la causa è in parte data dalla fragilità del sistema. Qualcuno vede o crede di ben sperare nella nascita dei Centri regionali per la danza e forse quello di *Reggio Emilia* ha buone chances, ma non potrà da solo risolvere tutti i problemi.

Che dire poi, delle piccole formazioni autonome? Nonostante il battage pubblicitario e l'esaltazione di taluni critici, operano ancora al limite della sperimentazione. Le loro produzioni, salvo qualche rarissimo caso (ma è meglio non indicare titoli e nomi) non brillano per originalità e freschezza. Sembra che a ripetersi siano certi avanguardismi cari al teatro degli anni Settanta. *Carlina* di *tornasole* è stata anche la pur ampia rassegna *Italia Danza*, programmata nell'autunno scorso proprio a *Reggio Emilia*. Molto velleitarismo. Qualche provocazione inutile. Soprattutto molto snobismo. Nessuna *Chopinot*, se non vogliamo parlare di *Petit*, è sembrata sbocciare. D'accordo, ci si può sempre accontentare di un *Virgilio Sieni* e del suo *Progetto Ulisse*, di una *Raffaella Giordano*, di un *Michele Abbondanza*. I quali proprio *pony* non sono, ma nemmeno puledri di razza. □

A pag. 59, **Luigi Bonino** in «*Charlot danse avec nous*».

LA RECENSIONE IN VERSI: *TEATRO CANZONE* DI GABER

CANTI E DISCANTI DI TUTTI

GILBERTO FINZI



E Gaber cantava la vita, impazzivano signore in visone, lui gridava «Grazie, Milano» (io mi sentivo mantovano).

L'«operazione nostalgia» incominciava. Lui era bravo, cordiale, famoso e di gomma: proletario-borghese, poteva fare, senza Godot, tutte le facce — la sua e la mia, mimare lo specchio e perfino la poesia.

Cantava, il signor G., di libertà — che è «partecipazione» (non diceva di che) — cantava «io se fossi dio», dimenticando la croce e le guerre, poi la fine del comunismo, con brivido, ricordava come la filastrocca «Quelli che...» di Prévert.

Lui era bravo, simpatico e bello (...no, bello forse no) ma evocava le terrazze dei nonni e le piazze dove senza pianti e rimpianti monologava un cantastorie di razza emiliana: il gran Tajadèla —

l'era della nostalgia non era ancor nata, e lui (ma lui chi?) faceva il clown, dolce e intonato (o intronato?), faceva i canti e i discanti di tutti, gli gorgogliava dentro, dentro gli blaterava, gli pompava un borborigmo chiamato «esistenza». Volere la vita? bestemmiarla?

Credere e non credere è una medesima cosa? temere i figli, la cucina, la notte in casa? morire e vivere: fa bene o fa male?

A guardarsi, a far finta di essere sani (liberi, giovani, soprattutto felici), affannato e affannoso Gaber chiama le semplici vestite di gatto, le mezz'età, le gridoline.

Tutto cantava al Càrcano il cantafavole, tutto cantava il Càrcano: Gaber cantava la vita, impazzivano signore in visone, lui gridava «Grazie, Milano» (io mi sentivo mantovano). □

La periodica «recensione in versi» di Gilberto Finzi è dedicata questa volta al Teatro Canzone di Giorgio Gaber — canzoni e monologhi di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, Milano, Teatro Càrcano. Nel pezzo di Finzi l'attenzione verso l'attore-cantante, o forse meglio cantastorie del nostro tempo, si confonde con la memoria dei fasti emiliani di un leggendario Tajadèla, cantore di piazza di tanti anni fa, e con un ironico-triste sguardo sul pubblico di oggi: in questa sorta di «operazione nostalgia» il coro della platea cerca il «se stesso» di un tempo. Ma la vita è già andata: grazie, Gaber!

IL PREMIO SCIACCA ALLA SESTA EDIZIONE

ATTORE NON PROTAGONISTA: UN PATRIMONIO PREZIOSO

Attilio Corsini, ideatore del premio attribuito con il concorso di Ricordi e di Hystrio, racconta com'è nato e perché si distingue da tante futili iniziative.

ANTONELLA MELILLI

Anche quest'anno si celebrerà al Teatro Vittoria di Roma, col concorso della rivista *Hystrio* e della casa editrice Ricordi, il premio Maria Sciacca, l'unico in Italia dedicato all'attore non protagonista il cui lavoro, spesso ingiustamente trascurato dal pubblico e dalla critica, costituisce tuttavia un elemento determinante per la riuscita di uno spettacolo. Un premio singolare dunque, che tende a rendere giustizia a quel folto complesso di attori bravi e preparati su cui poggia la tradizione di un teatro vissuto, a volte oscuramente, con amore e passione. Ideatore della manifestazione è Attilio Corsini, che abbiamo incontrato al Teatro Vittoria, da lui gestito con coerente autonomia di scelte insieme alla Compagnia Attori e Tecnici.

«Quando istituimmo questo premio — egli spiega — non avevamo ancora un teatro. E, siccome volevamo con esso ricordare la nostra compagna di lavoro Maria, morta nel corso di una *tournee*, decidemmo, insieme al suo direttore Sandro D'Amico, di legarlo come sede stabile al Museo dell'Attore di Genova, dove infatti si tennero le prime quattro edizioni, e di segnalare ogni anno un attore che si fosse distinto in ruoli non primari. Infatti noi riteniamo che le buone compagnie, i buoni spettacoli si fanno sempre quando c'è un'équipe che sa fare il suo mestiere.

SERIETÀ DI COMICI

«Ma è noto che il Museo dell'Attore sta passando un periodo difficile, tanto che per un anno addirittura sospendemmo il premio. Poi decidemmo di portarlo qui a Roma, sempre in accordo col Museo, ma coinvolgendo e trovando nella Ricordi Teatro e nella rivista *Hystrio* dei partners adatti a far decollare meglio questa manifestazione, che ha caratteristiche così poco mondane, poco di cartellone. Per noi il premio nasce da una serietà di intenti che è un po' la nostra serietà di comici, la nostra voglia di dare concretezza e significato a questo mestiere. Perché si va perdendo l'autonomia dell'attore e del

capocomico, una parola che una volta ci disturbava un po' ma che adesso io rivaluterei volentieri. Perché capocomico vuol dire un attore responsabile che si mette in prima persona a capo di un'impresa artistica e aziendale. E questo premio alla fine vuole essere una voglia di ritirare in ballo l'attore nella gestione diretta dell'affare teatrale, di dirgli che quello che porta in scena deve essere una sua scelta, non una scelta mercantile fatta da altri. Quello, in fondo, che noi abbiamo fatto in tanti anni di lavoro, girando l'Italia per quindici anni con dei pullmini scassati e mettendo via i nostri risparmi per farci una casa, da gestire nel modo che a noi sembra più appropriato. Ecco, è questo il significato del premio».

VOLARE DI PIÙ

HYSTRIO - *Com'è nata la collaborazione con Hystrio e con la Ricordi?*

CORSINI - È nata da un incontro con Ugo Ronfani. Essendo la sua una rivista nuova, auspicavamo anche che avesse nuovi desideri, nuove aperture, che abbiamo riscontrato immediatamente. E ci siamo trovati subito d'accordo nel promuovere insieme il premio, di cui si è parlato finora troppo poco. Con questa collaborazione speriamo che possa volare un po' di più. Anche per premiare veramente l'attore che lo sta vincendo, perché almeno in quel momento sia protagonista del non essere stato protagonista durante la stagione.

H. - *In che modo questa sesta edizione si differenzierà dalle precedenti?*

C. - Vorremmo intanto vedere se è possibile aumentare la busta del premio, che è stata fino all'anno scorso di cinque milioni, e portarla a dieci. E poi, fare votare, oltre ai critici, anche il pubblico, in modo che sia esso stesso a segnalare l'attore che ritiene degno di nota. Inoltre, vorremmo dare maggior spazio al momento del premio, con una serata in qualche modo teatrale. L'anno scorso si fece una lettura di un testo appena pubblicato dalla Ricordi Teatro. Ma quest'anno vorremmo fare per l'occasione uno spettacolo.

O addirittura, perché no, presentare quello dell'attore nominato.

H. - *Nell'assegnazione del premio avete trovato finora delle difficoltà? Ci sono troppi attori bravi non protagonisti o ce ne sono troppo pochi?*

C. - Il nostro teatro vanta molti attori bravi e preparati e bisogna stare attenti a conservarsi come un patrimonio. Perché c'è tutta una generazione di mezzo che non ha fatto in tempo, che è molto stanca della vita faticosa, della scarsa remunerazione che il teatro le impone e finisce per dedicarsi ad altri lavori, quelli più «impiegatizi» come il doppiaggio. È una categoria di quarantenni che costituiscono l'impianto portante del teatro italiano, perché hanno imparato il mestiere nel corso di lunghi anni, sanno fare bene le spalle all'attore protagonista e servono per fare buoni spettacoli. Ma è una generazione che sta estinguendosi. E, ahimé, vedo tanti giocattoli rampanti che hanno delle qualità, ma ce le hanno sempre più nell'essere se stessi in qualche modo spettacolarizzati. Un proprio linguaggio, solo quello, uno stile, un canone espressivo che rimane sempre lo stesso. Ecco, sta scomparendo invece l'interprete, che è una cosa molto diversa, molto più nobile secondo me, come è nella musica. Sopravviverà l'attore, che è tutto e niente. Tutto è attoriale in questa società, fare i politici, fare la pubblicità. Ma il rito poi ha bisogno degli interpreti, dei celebranti. E questa generazione è quella che ha imparato e possiede gli elementi del rito. È un mestiere povero il nostro, forse insensato, per pochi. Perciò ha bisogno di ideali. Io credo che sia non solo un dovere teatrale, ma anche un interesse aziendale far sì che anche l'ultima piccola parte di una commedia sia motivata in chi la fa. Che nessuno degli attori che entrano in scena abbia l'impressione di non servire a nulla o di essere lì per fare una cosa che poi poco conta. Uno spettacolo funziona bene quando, come nelle squadre di provincia, tutti giocano per vincere la partita. Ma questo riguarda un teatro, diciamo la brutta parola, collettivo. E, nel nostro teatro si sente che manca proprio questo, il senso del collettivo. □

Piccoli teatri: perchè?

ROMA - I grandi teatri di Roma tradizionalmente destinati alla prosa si contano sulle dita di una mano (*Argentina, Eliseo, Valle, Quirino...*) e in essi, prima della guerra, si concentrava quasi tutta l'attività teatrale. Oggi, nella capitale, più di cinquanta spazi (sale di media grandezza, salette, magazzini, cantine) sono permanentemente aperti alla prosa e in tutti nessuno escluso — a distanza di settimane o di mesi o di anni o addirittura di lustri — si verifica qualche avvenimento degno di memoria.

Possibile che siano più di cinquanta? Sì, è proprio così. Questa proliferazione, alla quale per un certo periodo hanno dato un impulso sull'onda del '68 anche i movimenti di avanguardia e di sperimentazione, si è verificata gradualmente e infine si è consolidata, assumendo un carattere strutturale. Se di quando in quando qualche teatrino scompariva, altri ne spuntavano subito a sostituirlo.

La vita teatrale di Roma presenta ormai due fasce nettamente distinte: una riconosciuta dal protocollo ed «ufficiale», che si svolge appunto nei grandi teatri, ed una seconda tollerata, guardata spesso con diffidenza o quasi sommersa, che trova luogo negli altri spazi.

Non pochi osservatori si chiedono come mai tanti teatrini, spesso trascurati dai *mass media*, ignorati dalla critica e certamente non privilegiati dal sistema delle sovvenzioni e dei rientri, possano sopravvivere, resistere e continuare nonostante tutto a produrre manifestazioni. Quali energie alimentano queste attività generalmente decentrate e quali ragioni, anziché condannarle all'esaurimento, finiscono con l'assicurarne la prosecuzione e il faticoso sviluppo?

Le ragioni esistono, anche se talvolta gli osservatori non le rilevano. Anzitutto Roma — come tutte le maggiori città italiane — si è estesa e per accumulazione sono sorti quartieri periferici con caratteristiche sociali e culturali proprie, nei quali il teatro tradizionale anche nelle sue espressioni più celebrate (le prime alla maniera di Luchino Visconti, per intenderci) non suscita né curiosità né interesse. Si sono costituiti popolosi serbatoi di possibili spettatori che non indosseranno mai un gessato fumo di Londra tagliato da Caraceni e di possibili spettatrici che non esibiranno mai un *décolleté* griffato con accompagnamento di pelliccia pregiata. Si sono determinate le condizioni per una mutazione genetica del pubblico teatrale. Il fenomeno appare più evidente in una metropoli più pesantemente sottoposta alle più svariate spinte di cambiamento, come Roma; ma si va delineando con ritmi diversi in tutto il Paese, anche nelle aree eccentriche.

Parallelamente — e questa è la ragione primaria — si è compiuta una mutazione più profonda: da una parte si è avuta una lenta obsolescenza del teatro tradizionale, che presenta caratteri fortemente unitari, mentre da un'altra parte è emersa prepotentemente una sempre più accentuata frammentazione e specificazione della nuova cultura teatrale in tutte le sue componenti dalla parola alla scena: oggi si recita, si costruisce un dramma, si immagina una scena in mille modi diversi, mentre nell'Ottocento il modo era uno solo e chi vi si opponeva era un eversore condannato come tale.

La proliferazione dei luoghi teatrali minori, dunque, non è un fatto casuale o dovuto a motivazioni contingenti ed effimere; ma costituisce, sul piano della pratica organizzativa, la conseguenza diretta, anzi la corrispondenza esatta della frammentazione di assemblee di spettatori anch'esse frammentate e diverse.

I cinquanta piccoli o piccolissimi teatrini di Roma sono nati e sopravvivono, perché ne esige l'esistenza

la situazione dell'attuale cultura teatrale e perciò continuano ostinatamente ad operare anche quando intorno ad essi l'atmosfera diventa asfissiante sotto l'aspetto economico.

Ma questa profusione di energie, nella quale centinaia e centinaia di persone si impegnano, serve a qualche cosa o è sprecata?

Ebbene, bisogna dire che ciascuno dei cinquanta teatrini di Roma, isolatamente giudicato, può anche apparire velleitario e superfluo; ma tutti e cinquanta, considerati nel loro complesso, formano un grande laboratorio dove annaspando, per la sollecitazione degli stimoli più diversi, si tenta di definire una proposta teatrale attuale e dove, pur tra tanti errori, si forma lentamente un nuovo tipo di attore, un nuovo tipo di autore e un nuovo tipo di spettatore, destinati a sostituire quelli in via di gloriosa estinzione.

Il mondo sta cambiando e, nel mondo, anche il teatro. Almeno qui, a Roma, si ha questa impressione. *Giovanni Calendoli*

Havel a Forlì

FORLÌ - Gli Incontri Culturali Fabbri, nel loro itinerario di indagine e studio del teatro europeo contemporaneo, hanno dedicato in marzo una serata a Václav Havel, presidente della Repubblica Ceca e Slovacca, drammaturgo e scrittore.

L'incontro — presente anche l'addetto culturale dell'ambasciata cecoslovacca a Roma dottor Kubicek, che ha portato il saluto della sua terra — ha avuto luogo nella sala Icaro della sede universitaria ed è stato condotto dal senatore Leonardo Melandri; relatore, intorno a Václav Havel come uomo politico e come drammaturgo, Ugo Ronfani. La lettura, da parte dell'attore Franco di Francescantonio, di pagine dagli scritti politici di Havel, di alcune «lettere ad Olga», di uno stralcio da *Festa agreste*, lavoro teatrale del '62, ha dato, lungo le articolazioni del discorso di Ronfani, lo spessore di una presenza viva alla manifestazione.

Nella sua introduzione Melandri ha letto un intervento del critico Paolo Lucchesini, che ha curato la scelta delle letture della serata. Poi ha sottolineato una sorta di «parentela spirituale» che intercorre tra il drammaturgo Havel e il drammaturgo Diego Fabbri. Un parallelismo di valori esiste tra il modo di sentire il teatro da parte di Fabbri — il teatro inteso come strumento di formazione culturale e di educazione delle coscienze — e il senso che Havel annette alla funzione dello scrittore e del drammaturgo: «Il ruolo dell'intellettuale nella società è quello di inquietare, di provocare con la sua indipendenza...».

Partendo da tre occasioni di incontro con lo scrittore negli anni '89 e '90, nella Praga magica e a Milano (dove, alla Scala, venne consegnato a Havel il premio Montegrotto-Europa), Ronfani ha fornito un primo *identikit* del presidente sullo sfondo del paesaggio praghese, in cui un fascino antico si mescola alle memorie della storia recente nelle sue fasi di violenza, dolore e speranza: dalla «democrazia popolare» stalinista del '48 e dalla «Primavera di Praga» di Dubcek al '68 dell'intervento militare sovietico e alla «rivoluzione di velluto» haveliana nell'89. Per il filosofo, scrittore e drammaturgo dalla parola ironica e lirica, fondata sul sociale anche quando la guidano emozioni e traversie private, venti anni di emarginazione e cinque anni di carcere in tre riprese; poi, a lui che più e più volte aveva dichiarato di non essere un uomo politico, la presidenza della repubblica ed il compito non facile di ridare fiducia e speranza alla Cecoslovacchia. È stato

osservato, giustamente, che la «rivoluzione di velluto» era la rivincita di Kafka su Lenin, la rivincita dello spirito libertario sulla stupidità della nomenklatura.

Nel discorso del relatore, passato poi a trattare da vicino la dimostrazione drammaturgica di Havel — il cui teatro si definisce dell'assurdo — ci ha particolarmente colpito una considerazione che, se mai fosse ancora necessario, testimonia del parallelismo teatro-società.

Ronfani, a Praga nella Pasqua del '90, interrogandosi sulle diverse ragioni della popolarità di Havel, si trova a «scoprire» che in quei giorni nella capitale cecoslovacca «si stava realizzando una singolare coincidenza fra il ruolo di drammaturgo dell'assurdo di Havel e la situazione da gran teatro dell'assurdo di un Paese che sentiva il bisogno di fare politica come rifiuto dell'ideologia e del sistema prima imperanti, di rimettere tutto in discussione, di procedere verso il nuovo negando il vecchio, in una serie di posizioni che erano riassunte, appunto dal granteatro del dubbio, delle ombre e delle maschere che Havel era andato componendo negli anni della prescrizione e dell'emarginazione».

La lettura di una scena da *La festa agreste* — la pièce dove Havel demolisce aspetti arroganti del potere della nomenklatura e nella quale il drammaturgo usa una notevole forza sarcastica innescata dal suo desiderio di smascheramento della menzogna e sostenuta formalmente dai suoi modelli teatrali (Ionesco, Adamov, Dürrenmatt) — ha poi avviato ad un altro momento della conversazione: l'influenza «immensa» che «come essere umano e come scrittore» ebbe su Havel l'autore di *Aspettando Godot*. Lo testimonia una lettera piena di ammirazione e gratitudine che dal carcere nell'83 il drammaturgo scrive a Samuel Beckett: «...non mi avete soltanto meravigliosamente aiutato nei miei anni di carcere ma anche, nel farlo, avete mostrato quanto nel profondo voi capivate l'infelicità che devono a volte prendere su di sé coloro che non restano indifferenti all'andamento delle cose oggi esattamente come in passato». Come poteva l'autore irlandese, i testi del quale sono stati letti in chiave di nihilismo, di disperazione assoluta, essere un compagno di «cella» che dà forza e speranza? «Probabilmente — ha affermato il relatore — succedeva quello che succede oggi quando si comincia a leggere Beckett in modo giusto»; i suoi personaggi, infatti, insegnano non — o non soltanto — la disperazione, ma l'ostinazione a vivere, la volontà di resistere fino all'ultimo gesto e all'ultima sillaba. Insegnano lo stoicismo e l'onore.

Lo spazio conclusivo dell'indagine di Ronfani è stato occupato da notizie e riflessioni intorno a *Largo desolato*, un lavoro autobiografico rappresentativo della drammaturgia di Havel, andato in scena nel '90 in quel Teatro della Ringhiera della vecchia Praga dove il drammaturgo aveva cominciato come macchinista e dove, ragazza del popolo che vendeva i programmi di sala, aveva conosciuto Olga, la futura moglie.

In *Largo desolato* il protagonista Leopold, un intellettuale strumentalizzato da tutti i regimi di turno così da diventare una sorta di marionetta sul palcoscenico della politica, alla fine rivendica la propria libertà congedandosi da tutti con un patetico «lasciatemi in pace, per favore».

A mo' di sintesi epigrammatica Ronfani ha concluso affermando che Havel «ha fatto sua la regola di condotta di Camus che diceva di voler essere, nella società, *solidaire e solitaire*: solidale dove c'è da testimoniare contro l'ingiustizia e il dolore di vivere, solitario quando si tratta di prendere le distanze dalle compromissioni».

Fanny Monti

LE SERATE IN PLATEA DELL'AUTORE DEL *NOST MILAN*

QUANDO CARLO BERTOLAZZI FACEVA IL CRITICO TEATRALE

Mentre a Milano il Piccolo Teatro ripropone La sposa Francesca del De Le-mene, la lettura di queste ritrovate Cronache drammatiche aiuta a comprendere questioni di linguaggio e di contenuti del teatro lombardo dell'800.

GIOSUÈ BONFANTI



Ac cura di Giovanni Acerboni, un giovane studioso del Bertolazzi, disponiamo ora delle sue cronache (Carlo Bertolazzi, *Cronache drammatiche e interventi critici*, Comune di Rivolta d'Adda, s.i.p.), stese come recensore teatrale del quotidiano milanese *La Sera* dal maggio 1894 al luglio 1895, col supporto di altri suoi scritti sulla situazione teatrale del tempo. Come asserisce Guido Bezzola nel suo «avvertimento» siamo di fronte a un lavoro di prima mano, portato avanti con la «fatica pazienza umiltà» testimoniata dalla esattezza informativa e filologica delle note; e, soprattutto, dalla appendice in cui sono registrate le biografie e le opere degli autori (cui fanno capo le recensioni del Bertolazzi) spesso quasi totalmente dimenticati, per la loro mediocrità.

L'introduzione, invece, colloca sagacemente questa attività nel contesto, passato e futuro, della produzione dello scrittore e nelle prospettive della cultura del tempo, per riflessi ricavabili da certe puntualizzazioni, sia pure contingenti e occasionali. Sarebbe infatti troppo pretendere, da pagine di questo genere, per loro carattere e la loro funzione, delle aperture speculative o dottrinali: risulta, ad ogni modo, il senso e il valore che, per Bertolazzi, ha, non solo e non tanto, il testo,

quanto lo spettacolo, nel suo complesso: recitazione, scenografia, messa in scena, con intuizioni indubbiamente perspicaci, collocate nel tempo. Orientamento valutativo di cui si coglie l'importanza e la portata nell'esame calzante ed appassionato delle cronache dedicate alle recite tenute da Antoine, col suo Théâtre Libre, al milanese Teatro Filodrammatici dal 23 al 29 novembre 1894, dove il giudizio spazia dalla scena del repertorio alla recitazione intonata ed armonica di tutti gli interpreti, a conferma del valore, spesso risolutivo, della messinscena, anticipazione autentica delle nostre regie.

Dietro queste analisi è senz'altro attiva la pressione cogente che, in quell'epoca, esercitava il teatro, come svago collettivo dominante, per necessità di fatto, e indirizzo sociale: in varie forme e a vari livelli, naturalmente, secondo i gusti e le disponibilità, culturali ed economiche. A loro modo ne sono prove la durata presuntiva di spettacoli in sei o sette atti e la massa straripante degli spettatori nel teatro in cui, in pieno Ferragosto, recitava la compagnia di Ferravilla: cosicché si afferma l'attualità delle ripetute riserve del Bertolazzi sulla conduzione di certe compagnie teatrali del momento, le quali, per invogliare il pubblico e per secondare gli umori e le ambizioni del capocomi-

co e della prima attrice, si esercitavano in un repertorio vastissimo, per qualità e numero, con risultati spesso sciatti, faciloni e dilettanteschi. Non senza qualche coraggio, da parte di lui, se si contano i suoi ripetuti appunti negativi su una attrice come Tina Di Lorenzo, allora idolatrata da gran parte del pubblico, così da rendere appropriato il termine di diva, con cui egli la qualifica, con grande anticipo sull'uso comune che poi se ne sarebbe fatto. La pertinenza di questi rilievi sullo stato basilare del nostro teatro si può dedurre dalle conferme che ne dava, decenni dopo, Silvio D'Amico nei suoi resoconti riassuntivi delle singole stagioni teatrali.

Ma, al di là della loro occasionalità, queste cronache si collocano in una fase tormentata, di difficile e inquieta transizione della creazione artistica dell'autore: opportunamente l'Acerboni segnala l'importanza della loro scadenza cronologica, visto che si pongono tra le due parti del *Nost Milan* (*La povera gent e I sciuri*) con l'intermezzo di *Strozzin* e *de La ruina*: ossia quando il Bertolazzi, le cui commedie dialettali erano il più valido sostegno della compagnia Sbodio Carnaghi, cominciava a sentirsi fortemente sollecitato dal teatro in lingua: l'unico, del resto, legittimo, come più tardi avrebbe asserito, in una città, i cui usi, anche

verbali, stavano rapidamente mutando per l'impetuosa immigrazione in atto.

Sta di fatto che, dalla attenzione specifica del cronista, e dalle emozioni dello spettatore, si ricava una marcata propensione per un teatro di idee: ossia quello di Nordau, Ibsen, Hauptmann, con una escursione amministrativa verso il simbolismo di Maeterlinck, anche se la sua *Intrusa* è, positivamente, collocata nello strano orizzonte dei fenomeni incomprensibili per la mente umana. E, tutto ciò, si dispone coerentemente nella cognizione teatrale del già notato trasporto per l'arte scenica ma anche per il repertorio in un Antoine: frettoloso e perfino sommario è invece lo sguardo sul teatro dialettale, per i motivi ben illustrati dall'Acerboni, come ripetuti sono i rimbrotti sulla facile e scoperta emotività del pubblico dei cosiddetti teatri popolari, cui si contrappone quello, ben altrimenti qualificato, dell'aristocratico Manzoni, senz'altro prediletto già a livello di frequentazione. Tutti sintomi chiari di una urgenza di mutamento verso le lingue, rispetto al dialetto; ma il problema non era di idiomi, bensì di contenuti e di sviluppi. A illustrare il dubbio sostanziale del Bertolazzi, in proposito, non è casuale che, come recensore, egli additi la vera commedia italiana nella *Base de tuto* del Gallina, ossia in un'opera dialettale: e questo subito dopo gli entusiasmi, appena citati, per Antoine, estesi anche ai testi. Italiana, secondo il Bertolazzi, è, questa commedia, per la semplicità dei mezzi, e per la verità e la misura del suo panorama sociale e umano: ossia per motivi che sembrano offrire un contrappunto esplicito, anche se non sistematico, agli aspetti teorizzanti di quel teatro di idee segnalato prima come un preciso ammaestramento per la coscienza critica e artistica del Bertolazzi stesso. Siamo di fronte, probabilmente, a un sintomo, tipico quanto vistoso, della sua indecisione (insicurezza la chiama l'Acerboni, nel passo conclusivo di una notizia): certo, se non è da scritti di questo genere, come si è visto, che si può pretendere di ricavare una poetica, vi si trovano tuttavia i segni indubbi di una riflessione, di un modo di pensare e di capire.

In effetti, il suo realismo si forma e si riconosce piuttosto nelle piccole miserie dell'esperienza giornaliera, invece di osare a spingersi nei riposti recessi di una radicale ricognizione di un mondo, come pure avveniva nelle pagine del suo maestro Zola.

Esso si attua, piuttosto che come ricostruzione, come verosimiglianza del quotidiano, nella mente di un interprete del visibile e del sensibile. Sono, forse, questi i limiti inerenti al visto bertolazziano, che inducono anche il recensore a insistere sul valore risolutivo del tipo teatrale, rispetto alla mancanza dei ruoli; già a partire dalla giovanile, e disinvoltata, esplorazione della *Eredita del Felis* di Illica (dove le sorti della Lena paiono anticipare quelle della Nina del *Nost Milan*): quasi che la scena debba essere il luogo deputato alla rappresentazione di ritratti o di fisionomie, fisiche e psicologiche, sia pure in movimento, senza, però, che, alle loro spalle, balenino le cause, individuali e collettive, degli avvenimenti che li coinvolgono, così da accantonare la fatalità del dato che, già nella coscienza dell'autore prima che in quella del personaggio, si impone invece con l'impronta immodificabile del destino.

D'altronde nell'animo del Bertolazzi, così sensitivo nel prospettare umori e comportamento di personaggi, specie femminili, socialmente marginali, o emarginati, v'era l'indizio della sua (e della loro) appartenenza alla specifica transitorietà dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, come giustamente sottolinea l'Acerboni. Pure questo può spiegare le oscillazioni dei pareri intorno al valore della sua opera, nonostante l'indubbio merito poetico dei suoi esiti migliori. □

A pag. 64, da sinistra a destra, Carlo Bertolazzi; il Teatro Carcano, dove fu rappresentato fra l'altro «El nost Milan», durante un veglione di carnevale. In questa pagina, Paola Borboni in «Alga marina», di Carlo Veneziani.

GUIDA PER IMMAGINI DEL TEATRO MILANESE

Breve storia del Teatro Manzoni



Un esempio di pubblicazione promozionale-culturale non inutile è questo *Il Manzoni 1872-1950* realizzato a cura del gruppo Fininvest con la consulenza di Gastone Geron. L'elegante pubblicazione, fuori commercio, edita in occasione dell'apertura della stagione 1991-'92 e offerta agli amici e agli operatori teatrali, vuol essere qualcosa di più di un semplice programma di sala e racconta attraverso alcune immagini la storia del Teatro Manzoni parallelamente a quella della città di Milano.

«È una storia lunga, affascinante, costellata di successi; un ruolo prestigioso nella vita culturale non solo di Milano, ma dell'Italia intera (...). Il gruppo Fininvest — nota Silvio Berlusconi nella presentazione — ha rilevato il Teatro Manzoni nel 1978, evitando così che un luogo carico di memorie cambiasse totalmente destinazione, perdendo la propria identità».

Il volume si apre con il famoso ritratto di Alessandro Manzoni opera di Francesco Hayez e documenta con una ricca e scelta iconografia le trasformazioni della città (l'elettrificazione della rete tramviaria Milano-Monza, la repressione di Bava Beccaris, Le Esposizioni, la nuova Stazione Centrale) e gli autori e gli interpreti del teatro del Novecento (la Duse, la Borelli, la splendida Borboni e Ruggeri, Zacconi, Cimara) scelti da fotografie preziose, schizzati dai caricaturisti del tempo (Mazza, Onorato) riprodotti dalle copertine delle prime riviste patinate. E qua e là, volantini e fogli di sala, manifesti pubblicitari e un'agile cronologia che si chiude sulla foto del nuovo Teatro Manzoni inaugurato nel 1950. È previsto un secondo volume dal 1950 ai giorni nostri. F.B.

Ariel: da Pirandello al teatro contemporaneo

Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul Teatro italiano contemporaneo. Anno V, n. 3, Bulzoni, Roma 1990, pagg. 185. L. 25.000.

Numerosi studiosi hanno contribuito con i loro saggi alla eterogenea composizione di *Ariel* di settembre-dicembre 1990. Tra questi ricordiamo Carmelo Alberti con *La traversata di Kronos e Finale di stagione a Venezia*, John C. Barnes e Mary Casey con *Ulysses va a teatro: i palcoscenici di Dublino; Fregoli: la scrittura dell'attore di Francesca Ferraioli, «Idioma gentile» di Bacchelli: commedia della parola di Luigi Scorrano* e, per la sezione Teatro Straniero, *Thomas Bernhard e Claus Peymann* di Grazia Pulvirenti. *Claudia Cannella*

Carmelo Bene e la Biennale o l'impossibilità del trovare

La ricerca impossibile, Biennale Teatro '89. Marsilio Editori, Venezia 1990, pagg. 160. L. 32.000.

La discussa direzione di Carmelo Bene nel Setto-

re Teatro della Biennale di Venezia si è conclusa con un libro di saggi, frutto del lavoro di studiosi italiani e francesi chiamati a discutere e approfondire le ragioni della ricerca impossibile che non è «l'impossibilità della ricerca, ma è l'impossibilità del trovare». La raccolta comprende saggi di Carmelo Bene, Jean Paul Manganaro, Umberto Artioli, Camille Domoulié, André Scala, Edoardo Fadini e Maurizio Grande. *Claudia Cannella*

Il Maggio e Antigone: un incontro di tradizioni

Il Cantastorie, Rivista di tradizioni popolari. Terza serie, n. 41, gennaio-giugno 1991, ed. Il Treppe, Reggio Emilia, pagg. 66. L. 7.000.

È monografico il primo numero del 1991, incentrato sulla tradizione popolare del Maggio e in particolare sul ciclo di rappresentazioni tenutesi tra Lucca e Reggio Emilia da giugno ad agosto per il *Maggio Costabonese*. Tra queste *Antigone* di Romolo Fioroni, della quale viene riportato integralmente il testo insieme a una antologia fotografica dello spettacolo. Completano la rivista la cronaca fotografica della rassegna di burattini *Tema 91* e una segnalazione di Silvio Montaguti su un nuovo allestimento di *La Flèpa*, farsa rusticale di area bolognese-modenese. *C.C.*

La Cassa dei Risparmi di Forlì
CREDE NEL GIOVANI

STUDIO



AUT. INT. FIN. FORLÌ N. 143/92



CASSA RURALE ED ARTIGIANA - FORLÌ

**NEL CUORE
DELLA CITTA'**

IMMAGINE



CON LA REGIA DI COBELLI, INTERPRETI LA FALK E LA FABBRI

Ritornano *I parenti terribili*: ritratto di famiglia all'inferno



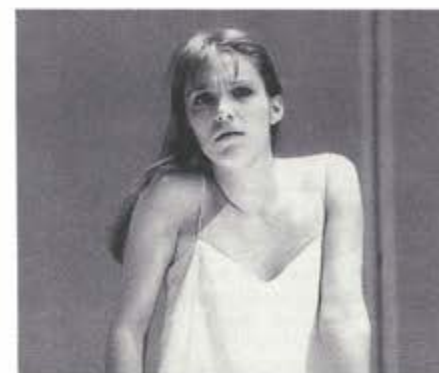
I PARENTI TERRIBILI, di Jean Cocteau. Traduzione (qualche ridondanza) di Piero Ferrero. Regia (lucidità, tensione) di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi (Novecento incupito e degradato) di Paolo Tommasi. Con Rossella Falk, Marisa Fabbri, Massimo Foschi (eccellenti) e (molto convincenti) Fabio Poggiali e Elena Ghiaurov. Prod. Teatro Eliseo.

«Sono una bugia che dice la verità», disse di sé una volta Cocteau, poeta e romanziere, pittore e cineasta che seppe nascondere segrete inquietudini dietro la maschera della leggerezza, del virtuosismo e della vanità. La formula vale per *Les parents terribles*, anche grazie alle illuminazioni registiche di Cobelli: una «bugia teatrale» che intreccia la tragedia antica (le ombre proiettate sulla scenografia semicircolare di Tommasi, sprofondata in una notte perenne, son quelle di Giocasta, Edipo, Elettra, Oreste, Ifigenia) e il *vaudeville* — annerito — di Feydeau, che però sbatte nella farsa tragica; tanto che il suo apparire subito inquietò la censura e, dopo, i collaborazionisti del regime di Vichy. Ebbe effetti dirompenti anche l'allestimento di Visconti nel '45 a Roma con la Pagnani, la Morelli e Cervi: il pubblico di allora colse infatti, nella descrizione dei quotidiani orrori di una famiglia dei quartieri alti, le campane a morto di una borghesia europea la cui agonia aveva già descritto Moravia negli *Indifferenti*.

Non si può e non si deve raccontare la trama di *Parenti terribili*, per non svelare gli splendori di una macchina teatrale ancora intatta, dove tempi beffardi incrinano azzurre tenerezze, ed è spinta fino al delirio la logica sghemba di passioni, complessi, pregiudizi e ipocrisie che evolve verso situazioni incredibili. *Encroyable* è una parola che, ironicamente, ricorre nel testo; capirete perché quando avrete saputo che sono in scena un padre inventore (Massimo Foschi) che legge Jules Verne e ha per amante, ignaro, una fanciulla (Elena Ghiaurov) che, ignara, ama riamata il figlio (Fabio Poggiali), una madre folle (Rossella Falk), che coabita col diavolo e al figlio prodiga un affetto morboso, nonché la sorella di costei (Marisa Fabbri), che del cognato è innamorata al punto da organizzare, cinicamente, una bella catastrofe famigliare, che si conclude con il suicidio della anzidetta madre.

Complicato? Complicatissimo, a misura del virtuosismo funambolico di Cocteau; ma tutto vero a livello della psicologia del profondo, e graffiante, e sempre terribilmente attuale come discorso «morale». Un caso felice ha voluto che la ricerca di un ruolo a sua misura da parte di Rossella Falk (una volta di più vittoriosa sulla scena) coincidesse con la voglia di Cobelli di strappare la maschera del *divertissement* a questo testo che amaramente proclama, alla fine, la vittoria di un ordine-disordine che puzza di cadavere. Per soprammercato, Cobelli riesce a mostrare che in questa *pièce légère* sono stati stipati, fra citazioni ed anticipazioni, metà dei tesori del teatro del secolo: gli scheletri della società borghese di Bernstein, Mauriac e Passeur; gli enigmi delle passioni di Green; gli stridori dissacranti di Anouilh; i veleni famigliari di Sartre; i rituali perversi di Genet.

La densità psicologica e morale dello spettacolo è anche il risultato della straordinaria tensione interpretativa degli attori. Tra la Falk e la Fabbri — sorelle nemiche sulla scena — assistiamo ad una strenua *bataille de dames* dalla quale — bravissime come sono e profondamente diverse — escono vincitrici entrambe. Discinta e smaniante nel letto sfatto, fra la biancheria sporca di un perenne disordine, o indegnamente dignitosa nel collo di volpe della suocera che va dalla ragazza che le ha rubato il figlio, prima dell'apoteosi di un suicidio-parodia da *Signora dalle camelle*, la Falk incide con un'autorità fatta di lucido dominio del ruolo la figura delirante e patetica della madre, nella sua dismisura di personaggio tragico precipitato nella farsa. E la Fabbri, perfida custode di un orrendo *huis clos* famigliare, macabra vestale di un ordine di morte, prepara la sua vittoria usando una recitazione tutta calcolo e tenebre, menzogna e pietismo, incarnata nel gesto tagliente e nella voce incrinata dall'ipocrisia. Uscito dai consueti ruoli «eroici» per un personaggio, quello del padre, abituato ai patteggiamenti tra viltà aggressiva e finzione sociale, Foschi è capace di una sinistra duttilità espressiva. L'esuberante Fabio Poggiali (già accanto alla Falk in *Vortice* di Coward) riesce ad esprimere bene gli «astratti fuori» del giovane innamorato, e gli sta degnamente accanto la Ghiaurov, candida e viperina, vibrante nella rivolta contro la vita amara. *Ugo Ronfani*





Se una *pièce* di Hollywood arriva sulle nostre scene

FRANKIE E JOHNNY AL CHIARO DI LUNA, di Terrence Mc Nally. Traduzione di Carla Romanelli e Raf Vallone. Regia (esasperazione del gioco dei sentimenti) di Vallone. Scena (mediocre) di Carlo Centolavigna. Con Carla Romanelli e Massimo De Rossi (efficace estemporaneità). Prod. Il creativo.

Un film recente, *Paura d'amare*, con Al Pacino e Michelle Pfeiffer, l'eco di un successo a Broadway della versione teatrale. La regia di un attore famoso, Vallone, che conosce il teatro e il cinema americani. L'annunciata presenza nel cast dell'italo americano Tony Musante e il ritorno, al suo fianco, di Carla Romanelli, attrice aretina che, dopo un buon esordio in palcoscenico (*Le tre sorelle* con la regia di De Lullo) s'è affermata nel cinema, anche negli Usa. Infine, un «vietato ai minori di 18 anni» che di solito agisce da fattore di lancio.

Questi elementi hanno determinato un'attesa non piccola per la versione italiana di *Frankie e Johnny al chiaro di luna*, dell'americano Terrence Mc Nally, alla quale Milano ha offerto il palcoscenico del Piccolo dopo il debutto a Jesi. Ma a causa di una indisposizione Musante è stato sostituito da De Rossi, sicché è venuto a mancare, alla vigilia, uno dei fattori promozionali dello spettacolo. Meglio, l'attesa si è spostata sul sostituto, che ha dovuto mandare a memoria la fittissima parte in una settimana: e qui va detto subito che De Rossi merita tutta la nostra ammirazione. L'imprecisione con cui, dati i tempi brevi, si è calato nel personaggio di Johnny (cuoco in un ristorante greco di New York innamorato cotto di una cameriera, Frankie, che una brutta *love story* ha vaccinato contro i *coups de foudre*) è stata superata col mestiere; e anche se certi effetti risultano sopra il rigo e reclamano dunque una «messa a registro», l'estemporaneità imposta dalle circostanze arriva a trasformarsi in una discorsività à l'improvvisu piuttosto efficace. Senza che ne risulti de-

stabilizzata la prova della Romanelli, abbastanza bene in equilibrio fra slanci passionali e «paura di amare» e che — dicevo — aderisce con intelligenza agli «scarti interpretativi» del nuovo partner.

La versione teatrale si svolge nel monolocale di Frankie, in una notte d'amore che è anche gioco fra un uomo e una donna qualsiasi per scoprirsi a vicenda, confronto di caratteri e di psicologie, graduale cedimento ad una «congiura dei sentimenti» che li porta a ritrovare, insieme alla luna sopra i grattacieli di Manhattan, un romanticismo apparentemente spazzato via dalla rudezza della vita quotidiana.

Mc Nally non ha il vigore di Shepard, o di Mamet, impasta residuati di Miller con i più edulcorati ingredienti dei serials tv. Il testo muove dal realismo quotidiano per finire nei lacci delle convenzioni sentimentali però con i limiti di una *pièce* che, nel sottotesto appunto, non sollecita grandi emozioni. U.R.

Un Mozart giovanile tra Mesmer e Goldoni

QUESTA SERA A VILLA MESMER, di Kyara van Ellinkhuizen. Regia (accattivante) dell'autrice, che firma anche scene (ammiccanti) e costumi. Con Fabrizio Caleffi (vivace) ed Enrica De Biasi. Tenore (ben immedesimato) Filippo Piccolo, soprano (buona la base e la recitazione) Cristina Pastorello, *bass baritone* (preciso e convincente) Vincenzo Sagona. Valdagno, Teatro Super e in *tournee*.

Le celebrazioni servono soprattutto a portare alla ribalta aspetti curiosi e inediti della vita e dell'opera di figure celeberrime. Puntuale e affascinante arriva, in questa direzione, la messa in scena di Kyara van Ellinkhuizen, giovanissima autrice e regista italo-olandese, che ambienta il *Bastiano e Bastiana*, primo *singspiel* di Mozart, composto a soli dodici anni, a Villa Mesmer, dove avvenne realmente la prima. L'idea drama-

turgica d'incastonare l'opera in una *pièce* che ha come protagonista il mecenate Franz Anton Mesmer, sulfureo precursore della psicanalisi, scorre lieve in una rappresentazione giocata sui toni pastello della scena e sui toni goldoniani della recitazione. Sul palco, insieme ai tre cantanti, un soprano mozartiano di fama internazionale, vincitrice a Philadelphia del Premio Pavarotti, un tenore e un basso di grande spirito attoriale, ventuno elementi d'orchestra (diretta da Massimo Gonzato), il dottor Mesmer, un Caleffi *dandy* disinvolto anfitrione, la sua collaboratrice Stadzi (Enrica De Biasi) e alcuni rappresentanti del pubblico allegramente coinvolti (con costumi e parucche) nel gioco scenico. In un felice connubio di musica, canto e parola, lo spettacolo ha trionfato e la platea entusiasta ha decretato il successo della serata. F.G.

Un Goldoni rivisitato da una giovane compagnia

ARLECCHINO VA ALLA GUERRA, di Carlo Goldoni. Compagnia «Giorgio Totola» di Verona diretta da Roberto Totola. Teatro Rossini, Pesaro

Nella graduatoria del Festival nazionale d'Arte drammatica lo spettacolo si classifica al secondo posto, raccoglie molti applausi e altrettanta simpatia. Il testo appartiene a un inconsueto Goldoni, accorato ed amaro: Sandro Bajini e Giovanni Poli hanno saldamente intrecciato, con buon lavoro di collage, *La guerra* e *L'amante militare*. La compagnia veronese ha quattro anni di attività ed è composta da una folta schiera di giovani; l'omaggio a Goldoni è onesto, non imbrigliato da una riverenza feticcistica, paludata. Senza cedere a tentazioni dissacratorie la regia cerca, fra le pieghe del copione, l'attualità del contenuto e riesce a estrapolarla con freschezza e fantasia. Il gruppo lavora molto: affronta lunghi periodi di prova e si sottopone a un meticoloso addestramento vocale e fisico. L'impegno è quello di offrire al pubblico un «teatro globale», elaborato come sintesi di tutte le possibili componenti visive e sonore; ne sca-



turiscono spettacoli colorati e acrobatici, accattivanti per vigore, musicalità e scioltezza ritmica. Come questo *Arlecchino*, appunto, che ha già superato le cinquanta repliche. Come il *Tonin Bel-lagrazia* — altro delizioso Goldoni poco conosciuto — che i ragazzi veronesi portano in giro dal 1988, con oltre ottanta repliche e trasferte in Svizzera e in Canada. Il cartellone della compagnia non è sorretto solo dalla classicità: *I tre moschettieri* di Adriano Bonfanti (libera riduzione dal romanzo di Dumas) e *La notte dei desideri* di M. Ende (dall'omonimo romanzo dello stesso autore) percorrono la strada della «novità» e rientrano in un discorso di elaborazione scenica moderna ispirata al music-hall.

Nell'eterogeneo e tribolato pianeta degli amatori il gruppo offre una stimolante proposta di «teatro alternativo»: scelte originali, dedizione volontaria e gratuita, studio a livello di professionalità.

Eva Franchi

Tre sorelle che parlano male di Garibaldi

SORELLE SI NASCE, di Cabella, Rubini, Skerl. Regia (casuale) di Tonino Pulci. Con Daniela Piperno (frizzante), Pia Englebert (diligente), Gabriella Franchini (approssimativa). Scenografia (pretestuosa). Prod. Franco Parenti, Milano.

Sorelle si nasce. Ma non si cresce. Dopo una partenza piuttosto promettente, lo spettacolo del trio cabarettistico Sorelle Sister non decolla: è il caso di dirlo, dal momento che il prologo è dedicato a un malaugurante incidente aereo. L'idea dello *show* è elementare: parlar male di Garibaldi. E di Freud. E... indovinate? Di Carlo Marx, s'intende. La dimensione teatrale non giova a un copioncino da seconda serata, in un palinsesto tv non esaltante. Pulci lascia fare. In qualche modo, si arriva alla fine, tra il prodigarsi di Danielina Piperno, *gags* non tanto calibrate di Gabriella Franchini e il mettercela tutta di Pia Englebert. *Fabrizio Caleffi*

Le comari di William in una lettura giovane

LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR, di William Shakespeare. Regia di Tadeusz Bradecki. Scene e costumi di Franco Vignazia. Con Andrea Soffiantini (Giovanni Falstaff), Raffaella Bettini, Fatima Martins (Le Comari), Franco Palmieri, Stefano Braschi, Sergio Cangini, Giampiero Pizzol, Otello Cenci, Eleonora Mazzoni (Anna Page), Giampiero Bartolini (delicato Fenton), Davide Arcangeli. Prod. Teatro dell'Arca, Forlì.

Gustoso, agile, brillante lo spettacolo *Le allegre comari di Windsor* (dall'omonima commedia di Shakespeare, dove chi gabba finisce per essere gabbato), acquista vigore dall'essenzialità di un allestimento tanto lineare quanto indovinato a firma Teatro dell'Arca di Forlì, con la regia di Tadeusz Bradecki. La vicenda di Falstaff, ingannatore ingannato diviso tra la signora Page e la signora Ford, le allegre comari appunto, che vorrebbe sedurre uscendone alla fine scornato, trova interpreti adatti, benché privi delle deformità da copione (con un finto pancione, magrissimo, Andrea Soffiantini è un persuasivo Falstaff); capaci comunque di ricoprire doppi ruoli (Franco Palmieri alias Mr. Page molto compassato e Monna Fapresto di notevole versatilità), e di essere contemporaneamente mariti lividi di gelosia e giudici di pace (Stefano Braschi). Le allegre comari — Raffaella Bettini e Fatima Martins — escono indenni dal gioco di intrighi. A rimetterci è Falstaff, che finirà bastonato nel bosco da un finto corteo di fate. A questa commedia «allegra» il Gruppo dell'Arca, con affiatamento invidiabile, dona toni di ironia sottile e di spensierata leggerezza. *Claudia Pampinella*

Un Cyrano antico e contemporaneo con un Branciaroli in gran forma

UGO RONFANI



CYRANO DE BERGERAC, di Edmond Rostand (1868-1918). Traduzione (quella «classica» in versi) di Mario Giobbe. Regia (come — intelligente — gioco teatrale) di Marco Sciaccaluga. Scene (eleganza, funzionalità) di Hayden Griffin. Costumi (raffinate citazioni pittoriche) di Valeria Manari. Musiche (impressionismo discreto) di Arturo Anecchino. Con Franco Branciaroli (ottima, trionfale interpretazione), e altri 19 attori bene in parte fra cui Anna Stante (Rossana), Camillo Milli (Ragueneau), Francesco Origo (De Guiche), Valerio Binasco (Cristiano), Franco Carli (Le Bret). Prod. Gli Incamminati.

Il *Cyrano* è il dramma epico-grottesco di un portatore di un naso sproporzionato: dramma, dunque, anteriore alla chirurgia estetica. Ha tutti i pregi e i difetti del teatro della Belle Epoque: ridondanze da feuilleton di cappa e spada, retorica ribellista del panache, svenevolezze postromantiche. La vitalità del personaggio è nell'essere metafora esorbitante della follia amorosa, il-limpida però da una visione quasi fanciullesca dell'«onore di vivere»: fino all'ultimo duello senza spada contro la Morte (scena di bellissima, rinnovata invenzione nell'interpretazione di Branciaroli), la dimensione «eroica» (quella massima di eroe perdente) è di un uomo rimasto bambino, di un'utopia fattasi disegno fiabesco. Cyrano ama la cugina Rossana, senza speranza per via della sua appendice nasale; e quando l'ha conquistata col verbo al posto di Cristiano è troppo tardi. Cristiano ama Rossana e la conquista grazie alla parola di Cyrano, ma muore in battaglia prima di confessare l'inganno. E Rossana conosce anche lei la verità troppo tardi, quand'è vincolata alla memoria dello sposo perduto, nella pace disincarnata del convento. Nelle geometrie di questo triangolo da Belle Epoque s'introducono gli empiti eroici di Lope de Vega.

L'allestimento di Sciaccaluga — poggiato sul calibro mattatoriale di un Branciaroli in stato di grazia e di maturate finzze, artefice massimo dell'esito trionfale registratosi alla prima al Donizetti di Bergamo — non nasconde gli artefici e le ridondanze del testo, anzi le esibisce come gioco teatrale continuo, fino all'ultimo. Il suo Cyrano è un «personaggio in cerca d'autore»; piantato nella «grande finzione» del palcoscenico del Palazzo Borgogna dove il guitto di corte Montfleury recita *La Cloreste*. Questo palcoscenico diventa il contenitore dell'intera vicenda: aperto sulla platea (mentre sul fondo si vede la sala del «teatro nel teatro»), grazie ad una rudimentale attrezzatura connota i vari luoghi: panche, sedie e siamo nella bottega del poeta pasticciere Ragueneau; un palco di proscenio si trasforma nel verone di Rossana per la tirata del bacio; del mobilio affastellato simula l'accantonamento dei cadetti all'assedio di Arras, e anche il parco del convento del quinto atto rientra nella programmata finzione teatrale, con Cyrano che, morto, risuscita per ricevere i doppi applausi, degli attori-spettatori e del pubblico vero. Questo impianto scenografico «rovesciato» diventa così un modo di lettura intelligente e moderno (tanto più apprezzabile dopo lo stucchevole *Cyrano* di cartapesta di Hossein con Belmondo) che assume con ironia la teatralità orpella di Rostand, esibisce i fronzoli con eleganza (i costumi alla Watteau e, per gli attori, alla Callot sono assai belli) e, in tal modo, finisce per mettere in luce il «cuore tenero» della pièce, quello di un amore timido e impossibile. È questo insomma un *Cyrano* astratto-lirico, che usa i cascami d'epoca per suscitare ammiccamenti teatrali, che mostra senza imbarazzi il mélo di una storia sottomessa alla gentile «parodia del cuore». E se intorno si muovono figure ben caratterizzate (la Rossana della Stante, il cui fresco ardore è bene integrato dalla quasi adolescenziale passione del Cristiano del Binasco, la controllata albagia del De Guiche dell'Origo, gli stentorei entusiasmi del Ragueneau del Milli), via via «esplosa», con straordinaria ricchezza timbrica, l'interpretazione del Branciaroli fatta di impennate umorali, ironia amara, malinconia disarmata, filippiche e mezzitoni, impuntature ritmiche e colloquialità. All'enfasi declamatoria Branciaroli ha preferito, intelligentemente, un gioco di chiaroscuri che ci ha consegnato un *Cyrano* insieme antico e contemporaneo: facendo sentire la pena nella beffarda celebrazione del proprio naso, sfrondando della retorica la tirata sui cadetti di Guascogna, tenendo su toni di gravità la dichiarazione d'amore al balcone, concedendosi un applaudito monologo in grammaire lombardo veneto per trattenere De Guiche mentre Rossana e Cristiano si sposano. □



Una mamma possessiva e un papà imbalsamato

OH PAPÀ, POVERO PAPÀ!, di Arthur L. Kopit (1960). Traduzione di Furio Colombo. Regia, scene e costumi (eleganza nel grottesco) di Fabio Battistini. Con Ketty Fusco (autorevole), Gian Luca Barbieri e Renata Lanzi (convincenti), Gianmario Arringa (gustosa caratterizzazione), Marcello Zagaria, Claudio Ridolfo, Orio Valsangiacomo, Alexis Parra. Prod. Teatro La Maschera, Lugano.

Sulle rive tranquille del lago, al Palacongressi, il Teatro La Maschera fondato da Alberto Canetta (un'insegna che rinvia alla Compagnie des Mâsques ideata a Ginevra da Strehler negli ultimi tempi della guerra) porta avanti un discorso drammaturgico destinato al pubblico della Svizzera italiana.

L'impegno è apprezzabile, i risultati notevoli. Lo spettacolo tratto dal testo di A.L. Kopit (scritto quando l'autore ventiquattrenne terminava gli studi a Harvard, proposto con successo a Londra e a New York e rappresentato poi un po' dappertutto nel mondo, nel '64 alla Cometa di Roma con Laura Adani) ha il merito di riproporre una pièce dell'assurdo ormai «storica», che ha influenzato non poco il teatro anglosassone di questi trent'anni.

Il titolo completo di *Oh Dad, Poor Dad* è chilometrico e, tradotto, suona così: *Oh papà, povero papà, la mamma ti ha appeso nell'armadio e io mi sento tanto triste*. Kopit — che cominciava con questo divertissement goliardico una fortunata carriera continuata con una serie di drammi brevi e poi *Indians* nel '69 e *Louisiana Territory* nel '75 — lo ha sottotitolato «tragifarsa pseudo-classica in una bastardata tradizione francese». Il procedimento, in effetti, si rifà al vaudeville e alla pochade (il che spiega il successo di *Oh Dad* a Parigi), cita per derisione Sofocle e Freud (è questione del complesso di Edipo), e il linguaggio è quello del grottesco e dell'assurdo, fra Gombrowicz, Dürrenmatt e Ionesco.

La storia si svolge nell'appartamento di un lussuoso albergo dell'Avana prima di Castro, abitato da Madame Rosepettle, ricca ed eccentrica vedova che viaggia con un figlio ormai adulto ma mantenuto in una condizione preadolescenziale, il cadavere imbalsamato del marito (il che scoraggia i corteggiatori) ed altri vistosi simboli di morte, come un pesce piragna e piante carnivore. Mentre Madame Rosepettle oscilla fra imprese di

seduzione (di cui fa le spese il miliardario Commodoro Roseabove) e crociate moralizzatrici sulla spiaggia, il figlio Jonathan colleziona monete e francobolli e scruta con un canocchiale gli aerei di passaggio e l'appetitosa baby-sitter Rosalie. La quale tenta di strapparla alla madre plagiatrice, col risultato che il sedotto Jonathan, in un raptus, la uccide con un cuscino sul talamo materno, accanto al cadavere imbalsamato di papà.

Attento a sfruttare il breve spazio scenico del teatrino, il regista Battistini ha alleggerito la letterarietà del testo e della traduzione, ha raffinato gli effetti in grottesco con segni scenici essenziali e ha usato accortamente il valzer, il tango e inquietanti rifrazioni sonore per animare le tragicomiche marionette di Kopit, le due dionee e il piragna carnivori. Di intenso humour noir l'epilogo fra Jonathan e Rosalie, con il cadaverone paterno nell'armadio. Ketty Fusco, che è Madame Rosepettle, si prende un meritato applauso nella scena di seduzione con il Commodoro (l'Arringa, comicamente disorientato), scena che sfocia in un comico sfogo sugli orrori del sesso. Sorretta da un mestiere sicuro (Ketty Fusco è una «grande voce» di Radio Monteceneri), la sua interpretazione è un condensato di nevrosi, passività, crudeltà incoerente. Il giovane Barbieri sorprende gradevolmente per la verità dolorosa che conferisce al figlio-pupazzo, la Lanzi è una Rosalie insieme innocente e torbida come una ragazza di una tela di Balthus. Caldo successo. Ugo Ronfani

Comici in monolocale con una figlia d'arte

MONOLOCALE, di Luciano Odorisio (anche regista fra cinema e scena). Con Gigi Sammarchi e Andrea Roncato (dal video al palcoscenico con impegno) e Gea Lionello (figlia d'arte con promettente futuro). Scene e costumi (casual quotidiano) di Francesco Priori. Prod. Teatro Parioli di Roma.

Storcano pure il naso gli abbonati ai cicli Shakespeare o Pirandello: io sostengo che *Monolocale*, nonostante un suo dichiarato «minimalismo» e qualche intreccio sospetto fra teatro, cinema e tivù, è uno spettacolo che merita per certe ragioni un po' di attenzione.

Intanto, è l'espressione di un fenomeno oggi abbastanza diffuso che chiamerei la «trasmigrazione» di attori e registi dallo schermo o dal video alla scena. Come il trio Lopez-Marchesini-Solenghi, come Zuzzurro e Gaspare, come i Giancanti-

vi, i Gatti di Vicolo Miracoli, i Ruggeri, Lella Costa, Abatantuono e via dicendo, Gigi (Sammarchi) e Andrea (Roncato) si sono buttati nella Prosa. Lontani i tempi del Cabaret bolognese, di *Io e la befana* con la Mondaini, di *Domenica in con Baudo*, della serie Fininvest *Don Tonino*; più recenti ma per l'occasione dimenticati i film *canaille* come *Rimini Rimini* sfociati nelle più impegnative *Vacanze di Natale* uno e due: adesso, una vera commedia, dei personaggi, un testo (o quasi). Al loro fianco, autore e regista, quel Luciano Odorisio che dopo essersi fatte le ossa con Taviani e Maselli s'è buttato nei telefilm seri e no, da *Sciopen* con Placido a *Famiglia in giallo* con Ugo Tognazzi.

Altro fenomeno in corso nello spettacolo: la messa in orbita di una figlia d'arte — la longilinea, graziosa, disinvolta Gea Lionello — che s'aggiunge a Emanuela Moschin, Marina Giordana, Antonellina Interlenghi, Chiara Salerno, Alexandra La Capria, Sabina Vannucchi. Anche in questo caso un motivo di richiamo per un nuovo pubblico, disponibile, teatralmente incolto forse ma innocente, e «da plasmare».

Dunque, eccoci al Parioli per una replica a platea gremita di *Monolocale*: storia asprigna, di quotidiane usure, che ruota intorno ad una coppia dei giorni nostri in periodo di stanca erotica e sentimentale; storia ambientata, come dice il titolo, in un *huis clos* di modesta cubatura con angolo cottura, un lettone più adatto ai rimpianti che a nuove gesta, una cyclette, un po' di libri e tante cianfrusaglie.

I due «cuccioli» (terminologia affettuosa di un tempo) sono malinconici e demotivati, hanno risvegli difficili. Lui, Leo, è un depresso a tendenze narcisistiche, che gioca alla roulette russa invece di cercare di riconquistare il cuore e il resto di lei, Giulia, che si sente trascurata. Arriva un bietolone romagnolo, Marcello, e pretende di installarsi nel monolocale, cacciando la coppia, in virtù di un contratto firmato da Leo. Gatta ci cova, come il seguito dimostrerà. In realtà, tramite uno di quegli annunci pubblicitari di genere particolare, Leo ha proposto a Marcello di fare parte di un trio



«fantasioso e trasgressivo». Scopo, rinfocolare la fiamma languente del *menage*. È subito Giulia ci sta, esibendo nudità e frasi hard, provocando lo sconcertato «bietolone», ingelosendo Leo che non aveva previsto tanta buona volontà da parte della mogliettina.

Nella seconda parte tutto rientra nell'ordine: la sagace Giulia aveva scoperto la «porcelleria» ordita dai due, la sua disponibilità era — come dire? — una provocazione femminista. Leo e Marcello si trovano davanti al «minuto della verità» e tutto s'aggiusta, ma per modo di dire. Dai giochi erotici vagheggiati dai due maldestri maschetti si passa ai giochi con i trenini elettrici mentre Giulia comincia a pensare a fare le valigie.

Scollacciata e provocatoria, la commedia di Odo-risio ha in realtà, come si vede, una sua moralità. Sul piano della scrittura drammaturgica si vedono crepe, si odono scricchiolii: necessario qualche intervento di ricalzo e di restauro. Il baffuto, depresso, lunare Leo del Sammarchi e il Marcello gattamorta del Roncato sono più che macchiette o caratterizzazioni; hanno identità di sottopersonaggi colti con affettuosa ironia. Giulia è, nella interpretazione di una Lionello che ha tre corde al suo arco, bellezza, erotismo e *savoir faire*, una *devoise* tutta spiritosi eccessi. C.C.

Sogni e memorie dal magma dell'inconscio

SOGNI PIRANDELLIANI, a cura di Ezio Caserta. Regia (creativa e intelligente), impianto scenico e costumi di Ezio Maria Caserta. Con (tutti di buon livello e con un impegnato rapporto con l'autore) Isabella Caserta, Giorgio Speri e Roberto Vandelli. Musiche a cura di Ilario Marcolini. Prod. Coop. T.S., Teatro/Laboratorio di Verona.

Lo spettacolo vuole privilegiare «sogni» o «memorie», che compaiono come fantasmi, in un contenitore teatrale, trasformato in scatola a sorpresa. Gli spettatori sono stati separati per gruppi e condotti, al suono suggestivo di un corno, in visita — come nelle gallerie d'arte — in camere distinte, per gustare (ognuno diversamente e contemporaneamente) una parte del racconto scenico, che, allo stesso tempo e, a ripetizione, gli attori-sacerdoti offrivano loro. Poi, di nuovo, al richiamo i gruppi si scioglievano e si portavano in aule diverse, dove andavano a vivere un impatto differente con un'altra «memoria».

Sollecitati dalle musiche (del gregoriano, di Paganini, di Beethoven), si sono srotolati motivi funebri, temi di ascendenza spiritica, sogni deviati, stravaganti e non decodificati nevrosi, atti di trasgressione a favore o in rivolta col teatro in quanto struttura drammaturgica. Ne sono scaturiti itinerari di ricerca, o sonde destinate a campionare dal magma oscuro dell'inconscio, ambiguo ed incontrollato, materiali angoscianti di indiscussa e magnetica forza poetica.

L'analisi di *Personaggi*, dell'argomentazione sulla *Lucertola uccisa*, dello *Sgombero*, dei mille interrogativi come *Perché?* o *de La verità*, sono un punto di riferimento per la decodificazione e l'interpretazione di una drammaturgia che è riferimento fisso per il teatro moderno. Notevole l'interpretazione degli attori guidati da Ezio Maria Caserta. Silhouette impaludata di carne e di sangue, che raggela le voglie (di godere, d'amare, di possedere) con la censura dell'inibizione pubblica, Isabella Caserta traduce, con formule clamorose di grande maniera, la cifra stilistica del suo intervento. Il suo volto duro, con un'ammirevole duttilità, si fa ironico e scherzoso quando, nell'atto immediatamente successivo, l'attrice assume i toni e le vesti della frivola borghese. Le è vicino, stilisticamente, Roberto Vandelli, sia per l'intensità dell'adesione al rituale interpretativo, sia per questo gusto di farsi spettatore, che esercita antinaturale commercio di identità tra due corpi, quello di se stesso e quello del ruolo che interpreta. Giorgio Speri, con un voluto pauperismo di gesti, ma con radicale intensità d'emozioni, offre un alto grado di penetrazione al ruolo. *Rudy De Cadaval*

FIABA DI RITA CIRIO E LELE LUZZATI

Nella scarpetta di Cenerentola c'è tutta la storia del Teatro



DODICI CENERENTOLE, dal libro (intelligentemente spiritoso) *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*, di Rita Cirio e Emanuele Luzzati, anche (estroso) scenografo. Adattamento e regia (gustoso *pastiche* di stili) di Filippo Crivelli. Coreografie di Claudia Lawrence. Musiche di Bruno Coli. Con Aldo Amoroso, Lorenzo Anelli, Nicholas Brandon, Enrico Campanati, Francesco Corso, Giulia Del Monte, Rita Falcone, Anna Recchimizzi, Veronica Rocca, Vanni Valenza (comicità naturale, verve parodistica, affiatamento). Prod. Teatro della Tosse.

Tutto il teatro in dodici lezioni. Da un libro di Rita Cirio pubblicato dalle Edizioni milanesi Nuages (presso la cui galleria sono state esposte le illustrazioni uscite dalla matita magica di Lele Luzzati) Filippo Crivelli ha tratto uno spettacolo che sta girando trionfalmente per l'Italia. Si tratta di esercizi di stile «alla maniera di», con cui la Cirio ha ripercorso la fiaba di Perrault secondo Sofocle, Shakespeare, Goldoni, Brecht e via dicendo. Ne è risultato un Bignami (naturalmente iper ironico, secondo la vena della Cirio) sulla drammaturgia di tutti i tempi, un allegro gioco al massacro degli stereotipi, dei poncifs e dei tics della tradizione e delle avanguardie teatrali. La formula dà ottimi risultati, perché sull'immaginario collettivo della fiaba s'innesta, con ammiccamenti divertenti e divertenti, l'enorme sciochezza dei vezzi e dei vizi teatrali, determinando una comica complicità fra palcoscenico e platea. S'aggiunga che le scenografie di Luzzati, quelle sagome ritagliate nei cartoni arcobaleno della fantasia (Lele è il solo scenografo che possa dire quello che Picasso diceva di sé pittore: «io non cerco, trovo») trasferiscono questa complicità negli spazi colorati e innocenti delle letture d'infanzia. Infine, si metta in conto la verve «al naturale» del genovese Teatro della Tosse, con i suoi attori che sono simpatici artigiani della comicità, abituati a cercarsi, gli effetti, sulle tavole del palcoscenico e non attraverso il *déjà vu* delle citazioni. Avrete così le ragioni del successo di questo spettacolo.

Ecco dunque, sulla scena tutta nera, da «scatola della memoria», dove schizza la magica polioromia delle tempere di Luzzati, dieci Gianburrasca che sui banchi di una scuola elementare raccontano la fiaba perraultiana secondo Collodi; e poi via in un gioco folle e intelligente di metamorfosi: Cenerentola che sostituisce la scarpetta fatale con il coturno e diventa una Cenerigone-Antigone secondo Sofocle, Eschilo e Euripide; poi una Cenerentolina-Mirandolina che perde il ventaglio ed incontra Arlecchino e i gentiluomini di Carlo Goldoni risvegliati dal Bicentenario imminente. E così via: Cenerentola alla Beckett, in attesa di Godot, gonfia di stracci e di disperazione esistenziale; Cenerentola secondo Alfieri, una Cinerca nemica dei tiranni introdotta da una Bonaccorti che scambia Plutarco con Pluto; Cenerotta in balia dei vecchi caproni del Ruzzante; Cenerelia che gioca col teschio di Amleto perché è la reincarnazione della Ofelia scespiriana. E ancora un Cinderella gay, raccontato da una negra del profondo Sud, sceso dal «tram che si chiama voluttà» di Tennessee Williams; una «ragazza Coraggio» alla Brecht che canta la Ballata della Scarpetta secondo Weill denunciando il Principe che fa allargare la scarpetta pur di sposare la Sorellastra danarosa; una Signorina Cenerentola identificabile con la strindberghiana Froken Julie ingaglioffitasi con lo stalliere; una Cenerentola in crisi di identità nei labirinti della drammaturgia pirandelliana; una Cendrillon *Belle Époque* che frequenta l'*Albergo del Libero Scambio* di Feydeau. Finale da commedia musicale alla Garinei e Giovannini, con una Cenerentola soubrette che diventa l'amante del commendator Azurrone. Su queste parodie s'innestano i «consigli di regia» della Cirio, in un salutare *ridendo castigat mores* dove mattatori, dive, registi, impresari e cattedratici ne hanno per il loro conto. *Ugo Ronfani*



La tragedia di un re che volle farsi uomo

RICCARDO II, di William Shakespeare. Regia (d'intuizione) di Glauco Mauri. Scene (spogliate d'ogni riferimento architettonico) di Paolo Bregni. Costumi (grande creatività) di Nanà Cecchi. Musiche (discutibili) di Patrick Djivas. Con Roberto Sturno, Gianni Galavotti, Donatello Falchi, Ireneo Petrucci, Matteo Chioatto, Amerigo Fontani, Thomas Trabacchi, Massimo Lello, Pino Censi, Felice Leveratto, Massimo Romagnoli, Paolo Beretta, Sonia Bergamasco. Prod. Stabile Friuli-Venezia Giulia.

Riccardo II è prima di tutto tragedia di poesia e a Mario Luzi va il merito di questa splendida traduzione scandita dal metronomo del poeta. Shakespeare mutò la tecnica linguistica di questo dramma più dalla poesia lirica che dal teatro. La lettura voluta da Glauco Mauri, sicuramente fra i maggiori interpreti delle nostre scene, fa esplodere in un controcanto carcerario, la coscienza di Riccardo-uomo. Similmente a Edipo, sotto la corazza del monarca, anche qui affiora l'anima dolente lungo il crinale di una solitudine coatta e luminosa. Dopo la sua disfatta come re, Riccardo II ridiventa re ma del e nel dolore. È lui il personaggio con più volti, dopo che Bolingbroke, in sua assenza, invade l'Inghilterra assoldando ribelli e si fa proclamare re col nome di Enrico IV. A Riccardo II, deposto e rinchiuso in prigione, prima di essere brutalmente assassinato, anche una musica capace di farlo impazzire parra un « segno d'amore ».

Lo spettacolo, pur avendo una buona tenuta stilistica, non va oltre il segno di una intelligente esecuzione, di cui la miglior cosa sono risultati essere gli eccellenti costumi di Nanà Cecchi, dai cromatismi violenti disposti sulla scacchiera interiore dei vari personaggi.

Roberto Sturno nel ruolo di Riccardo II, anche nel bellissimo monologo finale, non trascina e la sua gestualità ripete abituali movenze. Ireneo Petrucci (Enrico IV) dà una prova stentorea della sua ascesa al trono, mentre Donatello Falchi, quasi un'eremita uscito dai Tarocchi, è parso più persuasivo nella sua dignità di vinto. Una nota per Gianni Galavotti, piacevolmente diverso e preda inevitabile di un teatro che sta estinguendosi. Corale la partecipazione degli altri attori, con un appunto di merito per la spontaneità di Trabacchi e il buon debutto di Pino Censi. Carmelo Pistillo

Gli incubi lontani del giovane Vian

I COSTRUTTORI DI IMPERI, di Boris Vian (1920-1959). Traduzione (pregevole) di Massimo Castri. Regia (precedenza al tragico sull'ironico) di Lorenzo Loris. Scenografia di Adriano Altamira. Colonna sonora (suggestiva) di Davide Mosconi. Con Lorenzo Loris, Elena Callegari, Gabriella Del Monte, Elena Giusti, Maurilio Menzinger, Mario Sala (recitazione parossistica, impegno). Prod. Out Off.

Boris Vian, recuperato con irruenza giovanile. E se c'è, in questo ritorno, la maschera letteraria che quelli della mia generazione gli hanno imposto (il farsesco, irrispettoso, patafisico Vian, semidio dell'esistenzialismo di Saint-Germain-des-Près; ingegnere e suonatore di tromba, romanziere e cineasta, attore e poeta, ballerino e inventore), c'è o comincia ad esserci anche, per fortuna, il suo doppio, il Vian che fino all'ultimo respiro — prima di morire a 39 anni col cuore scoppiato — aveva portato testimonianza di una « rabbia di vivere » della generazione diventata adulta durante la guerra.

Questo Vian il giovane regista-attore Loris è andato a cercarlo fra le pagine di *Les Bâtisseurs d'empire*, una delle sue tre *pièces*, di acro *humor noir*, in cui è raffigurata una famiglia-tipo, quella di Monsieur Dupont, che fugge un oscuro pericolo (annunciato da un sinistro rumore) salendo di piano in piano verso il tetto del palazzo. Ad ogni trasloco lo spazio diminuisce e il nucleo familiare s'assottiglia, alla fine resta soltanto Monsieur Dupont, trascinato dalla paura verso il suicidio. Sopravvive a tutti Monsieur Schmurz, muto, fantasmatico, mummificato zombie che per tutta la durata della *pièce* ha ricevuto pugni, calci e sputi dai Dupont: allegorica rappresentazione (oh quanto attuale!) dei Valori disprezzati dalla umana betise: la vera vita, la coscienza, lo spirito.

Stranamente, non ho visto sottolineato l'aspetto autobiografico di questo *cauchemar* teatrale. Figlio di un'agiata famiglia, la morte del padre — ucciso a revolverate da un ladro — segnò per Vian e i suoi l'inizio di rovesci di fortuna che li costrinsero a cambiare tenore di vita. L'allegoria dei Dupont, avviati ciecamente verso l'autodistruzione, non è dunque soltanto una suggestione letteraria nella Parigi del dopoguerra. L'allegoria è, qui, anche un esercizio esorcistico, per fuggire



dispiaceri giovanili. Strumento dell'esorcismo, l'ironia. L'allestimento di Loris accentua invece i toni notturni, la recitazione degli attori amplifica il dettato allegorico, un *coté* realismo magico alla Bunuel incrinato da esagitazioni gestuali e foniche di piglio espressionistico, mentre l'eco della tomba di Vian s'intreccia a frastuoni e nenie provenienti dalla casa del mistero. Vian, in questo allestimento, non è più l'*amuseur public*: ha visto venire l'ombra lunga di Beckett. Non sono convinto che questa via, dell'incupimento del testo, sia quella giusta. Ma sono convinto della sincerità e della passione di Loris e dei suoi compagni. U.R.

Un Ciclope deriso dalla nuova civiltà

IL CICLOPE, di Euripide. Traduzione di Massimo Loreto. Regia (neutra) di Antonio Rosti. Scene (di memoria bucolica) di Giuliana Cazzulani. Costumi di Sonia Campiselli. Musiche (tecnologia elettronica) di Paolo Tortiglione. Con France-



sco Paolo Cosenza, Sara Della Mea, Sebastiano Filocamo, Cecilia Gallizia, Massimo Greco, Riccardo Magherini, Antonio Rosti, Silvia Saban, So Young Lee. Prod. Teatro Portaromana, Milano.

La funzione originaria del dramma satiresco era quella di chiudere la trilogia tragica, consentendo al pubblico di mitigare quel turbamento psicologico scaturito dai drammi del Mito e della Storia poco prima rappresentati. Probabilmente (il testo euripideo è l'unico giunto fino a noi per intero) il suo compito era quello di divertire o, quanto meno, di far riflettere divertendo.

Tra gli intenti, validi e ben evidenziati nel raffinato programma, e la realizzazione del Teatro Portaromana non sempre, però, si verifica la necessaria simbiosi: la vicenda risulta a tratti appiattita da una traduzione corretta, ma didascalica i cui unici azzardi riguardano l'uso di qualche innocua volgarità; mentre la messinscena demitizza gli eroi e gli dei, rispettando l'innovativo messaggio di Euripide, senza però scegliere se servirsi dello strumento dell'ironia, della drammaticità o della comicità.

La vicenda, di omerica memoria, contrappone

Odisseo, l'uomo della nuova civiltà astuto e spre-giudicato, al Ciclope, esponente di quel mondo arcaico e barbarico precedente all'arrivo dell'olimpico Zeus; a contorno la degradata famiglia dei satiri — emblema dell'uomo comune che si barcamena come può tra i soprusi del potere —, che prima tradisce l'eroe per paura del mostruoso padrone e poi lo aiuta nell'inganno e nella fuga.

Un palcoscenico spalancato a svelare i suoi marchingegni e tracce di paesaggio agreste costituiscono lo spazio in cui si muovono gli attori (tra i quali il Ciclope di Riccardo Magherini, l'Odisseo di Francesco Paolo Cosenza e il Sileno di Antonio Rosti) che, pur appartenenti ad un gruppo di collaudato affiatamento, rimangono sospesi nel limbo di una indecisione, almeno apparente, di registro interpretativo. *Claudia Cannella*

I colori della gioia nell'opacità quotidiana

TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA, di Natalia Ginzburg. Regia (spirata) di Adolfo Fenoglio. Con Miriam Mesturino (acerba bravura), Mario Nosengo (diligente), Anna Marcelli (acuta) Lucia De Rienzo (calcata), Daniela Calò (caruccia, ma caricaturale). Impianto scenico (asettico e indovinato). Prod. Torino Spettacoli.

Non tocca temi profondi, non ha momenti di grandi accensioni, né colpi di scena; ma questo che «non è nulla di più di un piccolo raccontino» — come diceva Natalia Ginzburg della sua prima commedia — è un teatro molto vicino alle cose umane, capace di sussurrare allo spettatore, attraverso l'apparente vacuità del dialogo-cicaleccio, che la vita lascia scorgere i colori della gioia anche nell'opacità quotidiana.

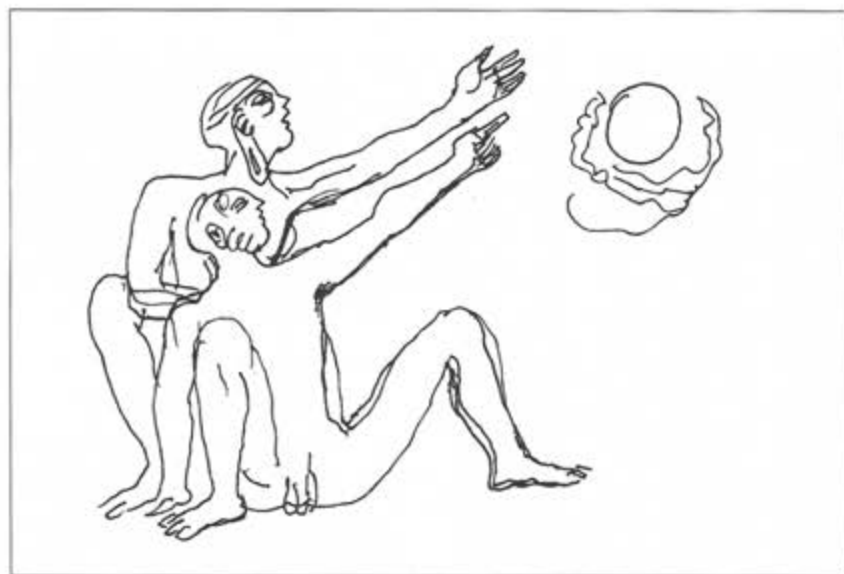
In scena è in azione una giovane, scompaginata coppia di sposi, sempre incagliata nelle secche di un matrimonio contratto senza gran lucidità. I due si parlano senza ascoltarsi, si vedono senza guardarsi e naturalmente litigano, fino a che la costruzione drammaturgica, con semplicità e sapienza, li induce al promettente abbraccio finale. Miriam Mesturino, giovanissima e duttile attrice in disciplinata ascesa, ha ripercorso il passaggio che aveva calcolato Adriana Asti nel 1965. Ma docile al suo regista, porge nell'intento di far ridere un'interpretazione stridula che non le è congeniale. Meno sottolineature e un'atmosfera più lieve possono garantire un'eccellente ritorno del teatro della Ginzburg. *Mirella Caveggia*

Se Cechov è visto soltanto in superficie

SCHERZI, tre atti unici di Anton Cechov. Regia (troppo esteriore) ne *Il fumo fa male* e *Una domanda di matrimonio*; più suggestiva ne *Il canto del cigno* di Rosy Gangemi e Gianfranco Quero. Tipizzata la recitazione. Scene e costumi funzionali. Musiche da riempitivo. Prod. Teatro Libero.

Poco convincente il tritico. In *Una domanda di matrimonio* i tre protagonisti scadono, soprattutto per una ridondante e rumorosa gestualità e abusano di toni «sopra le righe», che fiaccano e ridicolizzano la tragica meccanicità del «comico» cechoviano. La regia si ferma alla superficie. Anche *Il fumo fa male*, nonostante gli sforzi del conferenziere (Pippo Luciano), scivola sulla mancanza di una interpretazione più sostanziosa. *Il canto del cigno* è il risultato migliore: Franco Tripodo, aiutato da una regia più oculata, oltre il semplice ostentare giocoso da pochade, riesce, ebbro *Pierrot* a comunicarci la sintesi della drammaticità del quotidiano e dell'arte di un vecchio attore. Originalità surreale della scenografia povera; per il folle esiliato Re Lear bastano una voce fuori campo e un panno per le ombre del re e della tempesta. *Sandro M. Gasparetti*

JOHAN PADAN A LA DISCOVERY DE LE AMERICHE



Sulle caravelle delle Colombiadi gli alisei del giullare Dario Fo

UGO RONFANI

JOHAN PADAN A LA DISCOVERY DE LE AMERICHE, di e con Dario Fo, uomo-orchestra di una (tonificante) farsa umanitaria dalla parte dei vinti. Macchinista Corrado Pomilio. Direttore di scena Francesco Russo.

Ecco un «Dario Fo d'annata», autore di un testo ch'è più di un canovaccio per uno zanni contemporaneo, che ha gli splendori linguistici di un inimitabile grammelot; e attore in gran forma nella reinvenzione mimica, all'istante. Che questa dissacrazione — opportuna e benefica, a mio parere — della retorica celebrativa intorno al viaggio di Colombo sia anche un gioco teatrale riuscito, che finisce per travolgere spettatori di ogni condizione ed età, è risultato chiaramente dalle reazioni del pubblico della prima milanese al Lirico, via via conquistato non solo dalla straordinaria performance dell'attore — un geniale, delirante monologo di tre ore durante le quali la lingua inventa il gesto e il gesto inventa la parola — ma, anche, dalla storia del nuovo «cacciaballe» Johan Padan, marinaio di terraferma, conquistatore suo malgrado, affabulatore rodomontesco, antieroe spinto sulle nuove rotte delle Americhe dal fuoco dell'Inquisizione che l'aveva costretto ad abbandonare prima una *puta* ruzantiana accusata di stregoneria e poi gli ebrei cacciati dalla Spagna, di cui era scrivano. Eccolo dunque, pauroso, sui mari della *discovery*, degli azzardi e delle tempeste, nel cuore delle terre vergini abitate dai buoni selvaggi, prima al seguito e poi contro l'*armada dei conquistadores*: prima impaziente di rimettere piede in Padania e alla fine deciso a restare nel paradiso terrestre del Nuovo Mondo, dalla parte degli indios, confortato dalle ragazze delle isole alle quali ha insegnato il dialetto nativo.

All'origine dello spettacolo c'è stato il *no* dell'Expo di Siviglia ad una riedizione di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, troppo severa verso la regina che la Spagna cattolica vorrebbe beatificare. Dalla costola di quella *Isabella* è nato dunque *Johan Padan*, figura lombardo-veneta che rinvia agli zanni, al Ruzante ma anche — diciamolo — agli eroi del Pulci, del Boiardo, del Rabelais di un Pantagruelle odisseo nell'Isola Sonante; per non parlare di Cervantes, di Defoe, di Swift, del Voltaire di *Candide*. Siamo in clima epico-comico, all'iperprofa dell'invenzione affabulatoria e qui funziona a meraviglia l'unione del drammaturgo, dell'attore e del pittore. Credo che la felicità dei risultati sia proprio dipesa dal metodo di lavoro. Dopo aver messo mano ai codici e ai libri d'epoca (fra l'altro, le cronache del marinaio Cabeza de Vaca, che ragionava come Johan Padan dalla parte degli indios), Fo ha cominciato a raccontarci «a fumetti» tutta la storia. Il librone con le illustrazioni e le didascalie — matrici del testo scritto, brogliaccio per la ricerca gestuale — è bene in vista su un leggio e Fo lo usa come un copione a immagini. Passa tutto nel corpo dell'attore il grammelot torrenziale del testo impastato di veneto, lombardo, catalano, portoghese e napoletano; dalla fusione «a braccio» degli elementi dello spettacolo rinasce, splendidamente integra, la commedia dell'arte; l'attore solo in scena assume trionfalmente, da virtuoso, le forme e i colori di tutta un'epoca.

Che cosa ricordare, delle tre ore di spettacolo? I fugoni di Johan Padan dai roghi dell'Inquisizione? I naufragi simulati dalla caravella Fo? Il salvataggio dei cristiani abbrancati a omerici porcelli? Gli urli e i ruggiti dell'attore evocanti foreste alla doganiere Rousseau? Le rodomontate che finiscono in proette comiche? L'*humor noir* della caccia all'oro, delle ladre, delle carneficine dei colonizzatori? La Bibbia spiegata agli Incas con il mango al posto della mela e il ficodindia che sostituisce la foglia di fico? I miracoli del santificato Johan Padan che gli conferiscono poteri sciamanici presso i cannibali? Lo spettacolo è una marea montante di iperboli comiche per una burla in fondo molto seria contro il Potere. È bene che sulle caravelle del Cinquecento soffino anche gli alisei del giullare Fo. □



Un filosofo beffardo dell'amore coniugale

IL GIUOCO DELLE PARTI, di Luigi Pirandello. Regia (schematica con soluzioni grandguignolesche) di Beppe Navello. Scene (astrattismo) e costumi (non banali) di Luigi Perego. Musiche (quasi assenti) di Germano Mazocchetti. Con Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta, Gianni Garko, Luigi Tontoranelli, Paolo Meloni, Franco Noè, Massimo Tradori, Gaetano Campisi, Nazario Oldani, Tiziano Pelanda, Tiziana Foresti, M.G. Madeddu, Nicoletta Pusceddu, Ignazio Chessa. Prod. Teatro di Sardegna.

Correva l'anno 1918; al Teatro Quirino di Roma *Il giuoco delle parti* durò un solo giorno, quello del debutto. Poi Ruggeri, protagonista di quest'altro capitolo pirandelliano, lo cancellò dal cartellone per riprenderlo in seguito senza fortuna. Ci volle De Lullo, con la *Compagnia dei Giovani*, a rilanciare il testo che piacque anche a Jean Louis Barrault, al punto che pretese per la sua edizione gli stessi costumi e le stesse scene, e, addirittura, gli stessi movimenti.

Dopo quel famoso spettacolo, reso ancor più provocatorio dall'idea di mostrare il seno dell'affascinante Rossella Falk, e le interpretazioni di Tiri e Lionello, nel ruolo di Gala, *Il giuoco delle parti* al quale abbiamo assistito, artefice la regia di Navello, cui va l'indubbio merito di aver diretto attori (Bonacelli, Scarpitta, Garko) non propriamente pirandelliani, ci è parso giocato su due livelli recitativi e scenografici non sempre armoniosi.

La storia del «filosofo» Leone Gala (Bonacelli), della bella e spregiudicata moglie Silita (Scarpitta) e del suo amante (Garko), costretto nel finale, al posto del legittimo consorte chiamatosi fuori per rispetto estremo dei ruoli, a lavare l'onta subito da Silita, duellando con la migliore lama della città, è qui raccontata aderendo un poco forzatamente a una duplice esigenza. Mentre da un lato si scava nel rovello filosofico e nei suoi risvolti grotteschi, dall'altro vengono materializzati simbolicamente e fin troppo realisticamente, nonostante i ripensamenti di Navello, i frutti tangibili delle metafore care a Gala.

Così pure l'insieme delle scene, salvo l'opportu-

rità di certe scelte (sedia, divano di spalle). Più a suo agio nella parte del gastronomo, colto nel suo privato, piuttosto che in quella dell'ospite atteso per patto coniugale, Bonacelli tiene bene la scena, così come l'intensa Scarpitta, disinvolta e drammaticamente perduta nella sua stessa trappola. Un Garko stupito, e qua e là marionetta in mano a Leone Gala, completa l'inedito trio. In buona sintonia il complesso degli attori, con particolare riguardo alla caratterizzazione del chirurgo di Tontoranelli, soprattutto per i tempi. *Carmelo Pistillo*

La struggente diversità di un gigante fine secolo

IL DOTTOR BOSTIK, di Nico Orengo, Dino Arru, Laura Malattera, tratto da *Figura gigante* di Nico Orengo. Regia (pallida) di Laura Malattera. Scene e burattini (di qualità) di Dino Arru e Fulvio Massano. Costumi di Graziella Blandino e Anna Gilardi. Musiche originali di Lionetta Scena. Con Giuseppe Gromi, Dino Arru, Fulvio Massano e (voci narranti) Domenico Briochi, Cesare Salassa, Oreste Valente. Coprod. Compagnia del Bagatto.

Malinconia, povertà, solitudine, nella storia vera di un gigante, per spettatori dai nove ai novant'anni. Intorno al racconto di una struggente diversità, squarci di attualità di un fine secolo in fermento mandano qualche bagliore. La traduzione scenica del libro di Nico Orengo, affondato in una oscurità colorata, ha tocchi di raffinatezza e un buon gioco di proporzioni, si vale della parola dell'attore, di un gioco di marionette intensamente espressive, di voci fuori campo; ma la pagina letteraria predomina sulla magia teatrale, con un indefinibile risultato di incompletezza. *Mirella Caveggia*

Pazzia vera e falsa nel primo Eduardo

UOMO E GALANTUOMO (1922), di Eduardo De Filippo. Regia (garbo, levità, equilibrio) di Ugo Gregoretti. Scene (gradevoli, solari) di Maurizio Valenzi. Costumi (spritosamente anni Venti) di Mariolina Bono. Musiche (pot-pourri partenopeo) di Pasquale Scialò. Con Nello Mascia (estroso, intelligente guitteria), Marcello Bartoli (pirandellismo in grottesco) e una formazione na-

poletana padrona del mestiere: Giancarlo Cosentino, Paolo Falace, Nuccia Fumo, Franco Iavarone, Mirella Maciariello, Cinzia Sartorello, Vittoria Piancastelli, Viviana Polic e altri. Prod. Gli Ipcriti.

La prima commedia in tre atti scritta settant'anni fa da un Eduardo giovane. La prima regia eduardiana di Gregoretti, che cela sotto divertenti gradevolezze una buona intelligenza del testo, di cui mostra la complicata tessitura tra farsa, vaudeville e pirandellismo. Uno scenografo anomalo, l'ex sindaco di Napoli Valenzi, che «disegna» cartoline napoletane tra Dufy e Vellani Marchi. Un musicista, Lo Scialò, che sa cucire abiti musicali sugli attori e, attorno a un Mascia pronto a dilatare in senso nazional-popolare la napoletanità del suo personaggio, interpreti che hanno nel sangue la verve della scuola napoletana, o vi si adeguano con corposo impegno, come il padano Bartoli formatosi sul Ruzante. Ecco in breve la qualità di questo allestimento di *Uomo e galantuomo*, commedia certamente legata à jamais alla maschera, ai silenzi e alla comicità ombrosa di Eduardo (e del figlio Luca, che l'ha riproposta con duttile aderenza al modello paterno), ma adesso reinventata nella luce di una giocosità solare che mi ha ricordato a tratti, lo charme del cinema di René Clair. L'insieme funziona bene come «macchina per ridere» (e, ridendo, pensare), in equilibrio fra il vecchio teatro immutabile e l'humour postmoderno, fra la gag del muto e il nonsense dell'assurdo. Sicché, nel «festival Eduardo» che è in corso accanto al «festival Pirandello» sulla scena italiana (sono programmati *Le voci di dentro* con Giuffrè, *Non ti pago* e *Questi fantasmi*) lo spettacolo in cartellone al Valle, con la sua stilizzazione di classe, ha una sua dignità. E il pubblico applaude.

Dopo un primo atto farsesco nella pensione in cui, per la generosità del ricco Alberto, hanno trovato un tetto e un piatto di maccheroni il capocomico Gennaro ed i suoi miserabilissimi guitti, si entra in zona Pirandello (quello del *Berretto a sonagli*) con la finta pazzia di Alberto, che cerca così di salvare l'onore dell'amante, l'enigmatica nobildonna Bice, in attesa di una maternità. Il giovanotto intende riparare con le nozze; non sa che Bice è sposata al conte Tolentano, un medico anzianotto (Franco Iavarone), e che è diventata adultera per vendicarsi delle infedeltà del marito. Quando Alberto, in casa Tolentano, conosce la verità, deve fronteggiare l'irato marito e, per scagionare la donna, in una scena che il bravo Barto-



li rende con acrobatica foga, si finge matto. Dopo questo innesto pirandelliano nel melodramma borghese abbiamo un terzo atto al commissariato, presente anche il capocomico, zoppicante perché si è rovesciato sui piedi l'acqua bollente della buata, il fornello su cui cuocevano i maccheroni scacciafame. Non si capisce più chi è pazzo e chi finge, compresi il conte, la cui infedeltà è scoperta, e il commissario, che il Falace tratteggia gustosamente. Gran finale nell'area dell'assurdo, dove gli unici sani in fondo sono i guitti, lo zoppicante Gennaro e la fantasiosa Mimì Florence, vecchia attrice resa dall'ottima e napoletanissima Nuccia Fumo.

Sbrogliando la matassa trovi pezzi d'antologia, come la scena dei guitti che provano il tragedione *Mala nova* di Libero Bovio, trombone contemporaneo di Scarpetta, o la gag della bibita all'amarena, che gli attori scippano, assetati al commissario.

Nell'interpretazione «elettrica» del Mascia s'intravedono tratti di moderna comicità, ha mimica sicura il Bartoli nel rendere l'esagitato Alberto; il giovane Cosentino conquista nel ruolo di un suggeritore imbranato. Menzioni onorevoli, oltre ai già citati, alla Sartorelli, Bice, e al Monteleone, uomo pirico, cioè nevastenico. U.R.

D'Annunzio notturno tra fantasmi della mente

NOTTURNO DI LUCE, studio sul *Notturmo di luce* di Gabriele D'Annunzio, regia e drammaturgia (rigorosa) di Domenico Polidoro. Scena di Marco Brunetti. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Mauro Avogadro e Vera Rossi. Prod. Associazione culturale Isola.

L'asciutta interpretazione di Mauro Avogadro, attore di ispirazione e assidua frequentazione ronconiana, sarebbe da sola più che sufficiente per chiarire il felice exploit di questo *Notturmo* dannunziano. Ma occorre subito dire che c'è molto di più di una eccellente prova attoriale nella messinscena, non facile, voluta e approntata dal regista Domenico Polidoro. Intanto, si fa piazza pulita dei soliti cliché del Vate abruzzese: di volta in volta erotomane confesso, stucchevole paradisiaco, indefesso superuomo... Uno dei meriti della pièce è infatti il presentare, data anche la particolare situazione in cui nel 1916 il *Notturmo* fu scritto, un D'Annunzio-uomo, incline sì alle sue maniacali devozioni ma colto sempre nelle sfumature che anticipano il gesto, nelle pieghe dell'animo che preludono alla sua estrinsecazione.

Notturmo di luce fa uso ed abuso, ma sempre con eleganza, di una simbologia iperrealista e non manierata, a partire dagli elementi scenici. Steso su un ripiano mobile, che è a metà tavolo da vivisezione e a metà già catafalco, circondato da simboli cristologici oppure da oggetti alludenti l'erosmo appena trascorso (l'armatura vuota) o la mondanità passata (il rosso cappello di piume), Avogadro-D'Annunzio insegue i fantasmi della mente. Incubi più che sogni si incrociano in traiettorie evocate e subito interrotte: l'ombra persecutoria che si perde nella nebbia dei canali, la triste immagine della vecchia madre disfatta dagli anni, la sagoma agognata della carlinga dell'aereo con i volti dei compagni coperti dalle maschere e dagli occhiali, la ferita lacerante che sembra occupare come una farfalla violacea la cavità dell'occhio. Su tutto domina un senso estremo di caducità delle cose, di morte in agguato, cosicché anche il lenzuolo che avvolge Avogadro diviene una sorta di sudario e la brava Vera Rossi, l'altra presenza costantemente in scena, ha la meccanicità di un'automata o, se lo si preferisce, la ieraticità di un'attonita Vestale.

Ulteriore punto a favore, infine, del lavoro di Polidoro è la non pretenziosità dell'operazione, il senso provvisorio della ricerca che rende il *Notturmo di luce* un'impresa di alto rigore. Silvia Magagnoli

L'OMAGGIO DI MILANO AL PARENTI

Beckett è sempre più vicino



L'omaggio a Beckett del Teatro Franco Parenti, ideato e coordinato da André Ruth Shammah, è stato anche un omaggio della città di Milano al grande creatore dell'assurdo contemporaneo, una città che ha prodotto tanti spettacoli beckettiani, ma che, al contrario di altri più piccoli centri non ha dedicato un vero e proprio spazio monografico al grande scrittore irlandese. Un convegno a cui hanno partecipato due specialisti italiani: Aldo Tagliaferri e Paolo Bertinetti, oltre al teorico di fama internazionale del Teatro dell'Assurdo, Martin Esslin, e a uno studioso come John Pilling, il quale ha analizzato la vita e l'opera di Beckett alla luce delle ultimissime messinscena e degli studi più recenti, mentre spettacoli, poesie, letture, una mostra hanno offerto l'immagine dell'ultimo periodo della produzione beckettiana con testi come *Non io*, *Solo*, *Passi*, *Quella volta*, *Dondolo*, *Ohio Impromptu*, ai quali è seguita la rassegna cinematografica con la proiezione di ben cinque *tele plays*.

L'omaggio a Beckett ha permesso una conoscenza più approfondita a quanti si riconoscono in questo grande autore, certamente il più grande del secondo '900, quello che è penetrato nelle ferite prodotte dalla civiltà tecnologico-scientifica e che ha contribuito ad evidenziare e determinare, nella riflessione estetica e filosofica contemporanea, le teorie dell'assenza e del nulla. Diceva Beckett: «Non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessun desiderio di esprimere insieme all'obbligo di esprimere» una specie di imperativo categorico che, forse, può meglio aiutarci a comprendere i suoi ultimi testi nei quali l'espressione si fa sempre più densa e più asciutta, più essenziale e più rarefatta, mentre la parola sopravvive come un respiro, come ultimo lacerto.

Tutti i testi successivi ai capolavori *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Giorni felici*, rappresentano la *summa* del pensiero beckettiano, sempre più radicalizzato, sempre più attento a trasformare il materiale drammatico in materiale della logica. Beckett inventò un neologismo per le sue ultime opere: *dramaticules*, che si caratterizzavano per l'assenza totale di ogni io o per la presenza di personaggi incapaci di definirsi, se non nella loro concentrazione estrema.

Non io ha per protagonista una bocca sospesa nel vuoto, onnipresente che parla in maniera inflessibile, tormentata, tenace, ostinata. Attraverso le parole che la bocca emana veniamo a conoscenza dei momenti cruciali della vita di una donna che ricerca la sua identità o la verità della sua esistenza. Alla bocca ha dato voce una straordinaria Anna Nogara, nello spettacolo prodotto dalla Cooperativa Franco Parenti. Lo stesso testo è stato realizzato da Carla Tatò che ha arricchito la sua *performance* con altri due *dramaticules*: *Passi* e *Dondolo*, quest'ultimo realizzato in lingua francese nella traduzione di Beckett. Sandro Lombardi e Rino Sudano hanno completato la serie con *Quella volta*, *Un pezzo di monologo* e *Solo*.

L'ultimo spettacolo è stato *Improvviso dell'Ohio* realizzato dai fratelli Janicki, considerati i gemelli di Kantor, per i quali il testo sembrava scritto, essendo costruito su due personaggi simmetrici che potrebbero essere l'uno il doppio speculare dell'altro, quello che legge e quello che ascolta; quest'ultimo sembra il protagonista di una fuga dai ricordi di una donna morta da tempo, mentre quello che legge è stato mandato da lei per alleviarli le solitarie notti d'angoscia.

Il festival si è concluso con una *kermesse* finale, nel corso della quale registi, critici, studiosi, attori hanno testimoniato su e per Beckett, stimolati dalla Shammah e da Ettore Capriolo. Erano presenti Laura Adani, Anna Proclemer, Giulia Lazzarini, Giorgio Albertazzi, Giancarlo Dettori, Anna Nogara, Carla Tatò, Lucio Ardenzi, Rino Sudano, Carlo Quartucci, Remondi e Caporossi, Ugo Ronfani, Aldo Tagliaferri, Paolo Bertinetti. A.B.



Una coppia in armonia messa in crisi dal viziato

LA CAGE AUX FOLLES, musical tratto dalla commedia di Jean Poiret. Musica e parole di Jerry Herman. Libretto di Harvey Fierstein. Traduzione di Gerolamo Alchieri. Regia (ritmo) e adattamento (fedeltà all'originale) di Saverio Marconi. Con (cast diligente e volenteroso) Carlo Reali, Gianfranco Mari e Renato Scarpa (simpatici e efficaci), Kevin Moore, Andrea Spina, Iaria Amaldi, Rosato Lombardi, Michela D'Alessio, Francesca Sammartino. E *Les Cagelles*: Marc Aureli, Stefano Bontempi, Giuseppe De Filippis, Michele De Filippis, Mario Di Martino, Cher Heinrich, Fabio Monti, Daniela Pezzi. Scene (d'effetto, piattaforma girevole, sipari) di Aldo De Lorenzo. Costumi (scintillanti) di Zaira De Vincentiis. Coreografie (rinnovate) di Babyork Lee. Prod. Compagnia della Rancia.

Tolentino come Broadway. La Compagnia della Rancia, che ha sede nel piccolo, industrioso centro marchigiano, ci riprova con il musical. E il debutto stavolta avviene nel tempio di quel genere all'italiana, il Teatro Sistina di Roma. Dopo *La piccola bottega degli orrori* e *A chorus line* mette in scena *La Cage aux Folles*, il celebre musical americano confezionato nell'83 da due esperti — in musical e omosessualità — come Harvey Fierstein e Jerry Herman. Ma si trattava, come si sa, di un riciclaggio. Dieci anni prima, a Parigi, Jean Poiret aveva scritto e interpretato accanto a Michel Serrault quella commedia che subito dopo divenne un film di produzione franco-italiana, *Il viziato* nella nostra edizione, con un Tognazzi in stato di grazia al posto di Poiret.

Il musical è una favola. Solo così, oggi, dopo la liberazione sessuale post-sessantottina e la contro-rivoluzione, causa Aids, l'idea o meglio la trovata di Poiret appare accettabile. *La Cage aux Folles* è dunque la storia di una coppia di due maturi omosessuali che conducono da vent'anni una vita in perfetta armonia, meglio di un normale matrimonio. Georges gestisce un locale notturno di travestiti chiamato come il titolo della commedia. Qui lui fa il presentatore e «sua moglie», Albin, è la star di nome Zazà. Tutto fila liscio fin quando

il figlio di Georges, avuto durante una «disattenzione» eterosessuale, un viziato appunto, decide di ammogliarsi. «Il nostro bambino si sposa! dove abbiamo sbagliato?» si chiede Albin. Il fatto è che il papà della novella sposa è un importante deputato accanito fustigatore di omosessuali. Alla fine l'ostacolo della presentazione tra le due famiglie sarà superato grazie al travestimento di Albin che si abbiglia da perfetta *maman*. Insomma quasi un Feydeau — e la regia di Marconi mette in risalto i ritmi indavolati — *en travesti*. Carlo Reali dopo tanti ruoli di ottima spalla, diventa finalmente un eccellente protagonista, bravo sia nel cantare che nel ballare. Gianfranco Mari che è Albin non ha troppa domestichezza con le note, ma per il resto è spassosissimo. Singolare e travolgente la caratterizzazione di Kevin Moore nei panni del maggiordomo-cameriera. Valeria Panniccia

Polifemo ricorda seduto in poltrona

NESSUNO ACCECÒ IL GIGANTE, di Bruno Stori. Regia di Maurizio Bercini. Costumi (appropriati) di Evelina Barilli. Musiche di Alessandro Nidi. Con (coinvolgenti e affiatati) Bruna Fogola, Alberto Branca, Marco Ballero, Alejandro Zamora. Prod. Teatro delle Briciole, Parma.

Privato del suo unico occhio il Ciclope sparì per millenni dagli sguardi indiscreti di quell'umanità beffarda, che con l'inganno di Ulisse-Nessuno lo aveva accecato. Ma dove finì? Eccolo seduto su una poltrona verde sbiadita vecchia come lui, un po' arteriosclerotico e pieno di nostalgia al ricordo della sua terra, la Sicilia.

Una minuscola donna, imbonitrice e cantastorie, si prende cura di lui, gli dà vino se ha sete e latte se ha fame, purché racconti ai «piccoli òmini» la storia di quel giorno in cui Nessuno lo accecò. Controvolgia, aiutato dal vino, Polifemo ricorda e due teatrini, che gli si aprono nella pancia e tra le gambe, consentono al pubblico di vedere quel che la sua voce profonda sta raccontando.

Poi si scopre la finzione, con grande delusione dei bambini presenti e partecipi, e il pupazzo di gommapiuma alto 5 metri rivela, cadendo in avanti forse ubriaco o solamente assonnato, i tre bravi animatori (Alberto Branca, Marco Ballero,



Alejandro Zamora).

Dopo aver sottolineato l'aspetto della narrazione in *Cassandra* e ne *Il grande racconto*, e quello dell'immagine e dell'animazione in *Nessuno accecò il gigante*, il «Progetto Odissea» continuerà il suo cammino realizzando, sempre con il Teatro delle Briciole, l'opera di teatro e musica *Polifemo*. Claudia Cannella

Lettura psicoanalitica per *Il padre* di Strindberg

IL PADRE, di August Strindberg. Adattamento e regia (tradizionale) di Ugo Margio. Scene e costumi (modesti) di Donatella Lepidio. Con Loredana Solfizi e Ugo Margio. Prod. Compagnia Stravagario Maschere.

«Scritto con l'accetta, non con la penna» secondo il giudizio dello stesso Strindberg, *Il padre* resta un testo che coinvolge e urta la sensibilità e costruisce sillaba su sillaba angosciose attese dell'evento impossibile, premio di vite sudate alla ricerca delle frasi giuste: la comunicazione. Ma la comunicazione non avviene, il miracolo non accade. Il fiume di parole che rimbalza sul muro delle ragioni dell'altro diventa la pena da scontare sull'altare della convivenza: che è il vero inferno. E questa regia di Ugo Margio, pur tagliando ben sei personaggi, dà vita, nei due protagonisti superstiti, a uno spettacolo assai fedele alla crudele chiarezza strindberghiana. Forse troppo.

E forse troppo chiara, troppo «spiegata», unidimensionale, è la lettura tutta psicoanalitica del testo, con quei pochi arredi neri come il gorgo dell'inconscio che riempiono la scena e ne fanno lo studio di un'infinita, snerventa seduta. Il letto, la sedia e quella cassetiera con la foto della figlia, inesistente di per sé (un'ottima idea, questa) e sempre più, pirandellianamente, «colei che la si crede», compongono un mosaico sobrio ma un tantino *déjà-vu*. Infine le luci: poche, asciutte.

Come attore Margio regala alla platea emozioni e immagini generose. Non sempre riesce a fare altrettanto Loredana Solfizi, che incappa qua e là in toni melodrammatici, più scontati che sgradevoli. La costruzione monodirezionale, carica di pennellate barocche (e la verdiana *Forza del destino* in colonna sonora è la prima della lista), non priva tuttavia lo spettacolo di un suo interesse, dovuto in parte alla grandezza del testo, in parte al senso diffuso d'una atmosfera greve e sensuale, un po' esibita, ma in fondo efficace. Valeria Carroli

Lotte anarchiche a Pisa: affresco di inizio secolo

UNA CITTÀ PROLETARIA, dall'omonimo romanzo di Athos Bigongiali. Drammaturgia (efficace) di Francesco Bruni e Paolo Pierazzini. Musiche (suggestive, create apposta per l'opera) di Bruno De Franceschi. Scene (surreali) e costumi di Tobia Ercolino. Regia (ad hoc) di Paolo Pierazzini. Con il coro Società Corale Pisana e l'Orchestra Filarmonica. Prod. Teatro Verdi di Pisa e Ateliers della Costa Ovest.

Suggestivo per il tema, che trova spunto dalle lotte anarchiche nelle fabbriche di Pisa agli inizi del secolo, lo spettacolo ha una tessitura drammaturgica piuttosto ariosa; continui e ben studiati sono gli interventi del coro e dell'orchestra a punteggiare momenti particolari delle varie scene. Scene che sono rese come quadri che raccontano attimi salienti delle attività di propaganda e della vi-

ta quotidiana, specialmente delle donne lavoratrici che si organizzano nei movimenti anarchici. L'ambientazione è assai ben resa anche attraverso la scelta dei personaggi che animano le scene: il giornalista americano, la famiglia in cui padre, madre e figlie vivono e combattono per i valori dell'anarchia, il padrone, il dandy e la signorina di nobili origini, rappresentanti dell'*ancien régime*. È un'opera corale di notevole impegno in cui sono confluite giovani energie (molti degli attori e dei tecnici provengono dalla scuola Atélier della Costa Ovest), che ha rieccheggiato, come hanno confermato molti degli spettatori che hanno vissuto da studenti universitari quel periodo, un certo clima del Sessantotto.

Disinvolto, nei panni di Evening, intellettuale inquieto, Roberto Mantovani. Complessivamente bene tutti gli altri. *Renzia D'Inca*

Sotto il tendone la storia di Woyzeck

MARIENFRANZ, da *Woyzeck*, di George Büchner. Regia (efficace) di Claudio Di Scanno. Musiche dal vivo (emozionanti) dell'Ensemble Musicae Corbinum diretto dal M° Claudio Calista. Realizzazione scenografica (funzionale) a cura del Laboratorio Lorenzo Concia. Con Andrea Cosentino (brillante), Andrea Virgilio Franceschi, Lucilla Maragni (duttile), Simona Nobilio, Antonio Silvagni. Prod. Compagnia Drammateatro.

Colori, gags, musica dal vivo. Nel baraccone da fiera costruito dai giovani interpreti di Drammateatro per questo *Woyzeck* si riscopre il piacere di essere spettatori. Bellissima l'idea registica di uno spettacolo che si sdoppia tra narrazione e rappresentazione, mentre da un lato il cantastorie-cantatore Andrea Cosentino (interprete intelligente) racconta la storia del povero soldatino tradito dall'amante e infine omicida per amore, e dall'altro la brava Lucilla Maragni invita il pubblico al sorriso dell'ironia, giocando tra *clowneries* ed esercizi di drammatizzazione che fanno pensare alla scuola di Ingemar Lindh. Peccato che l'interpretazione del protagonista, Andrea Virgilio Franceschi, così scarsamente articolata, sia a tratti poco convincente. Alla fine però si applaude, persuasi che il teatro è ancora assai vivo finché ci sono ragazzi disposti a inventare. E a rischiare. *Valeria Carraroli*

Ritratti di borgatari a Roma dopo Pasolini

MACCHINE IN AMORE, di Franco Bertini. Regia di Giulio Base. Scena di Tiziano Fario. Con Gianmarco Tognazzi, Franco Pistoni, Paolo Fosso, Enzo Marcelli.

Come è cambiata la gioventù delle borgate romane dopo la testimonianza offertane da P.P. Pasolini? Forse è diventata più vuota, più opaca e più crudele verso se stessa e verso gli altri. Ne offre un'immagine di scorcio Franco Bertini in questo atto unico, *Macchine in amore*.

Edoardo, che vorrebbe essere un «duro» e ne indossa la divisa, insieme con due compagni (o gregari), va all'interno di un cantiere in disarmo, dove hanno trovato asilo alcune prostitute, per iniziare all'amore il fratello Simone, un ritardato mentale. L'esperienza del primo amplesso provoca nel ragazzo minorato uno sconvolgimento folgorante, sicché spara sul protettore della ragazza e anche su di lei, quasi per sottrarla al possesso di altri.

Il testo, e con puntuale aderenza la regia di Giulio Base, sono di uno stile iperrealistico asettico, spoglio di ogni sfumatura romantica e di ogni intonazione moralistica. Sono aboliti tutti i diaframmi. Sembra di esserci, di assistere al fatto e in questo consiste la forza e il limite dello spettacolo. *G. Cal.*

LA NUOVA COLONIA DI PIRANDELLO A CATANIA

Se degli avanzi di galera fondano il Regno di Utopia

DOMENICO DANZUSO



LA NUOVA COLONIA, di Luigi Pirandello. «Ricerca diretta da Lamberto Puggelli con la collaborazione di Romano Bernardi nel ruolo di Luigi Pirandello che finge di dirigere la prova, di Roberto Laganà per lo spazio scenico e i vestiti, di Franco Buzzanca per le luci, di Giovanna Busatta per la musica e di Pippo Russo con la sua chitarra». Con Maddalena Crippa (La Spera, tra epicità e naturalismo), Piero Sammaturo (Currao), Miko Magistro (Crocco), Ciccino Sineri (Tobba), Marcello Perrachio (Padron Nocio), Turi Scalia (Nuccio D'Alagna), il giovanissimo Edoardo Saitta (Dorò) e altri diciotto attori. Prod. Teatro Stabile di Catania.

Un «mito» pirandelliano, da una parte condotto dal regista alla dimensione di «Teatro nel teatro» e dall'altra a quella sua propria di utopia, seppur temperata da una persistente speranza di riscatto. Questo (e altro) è nella *Nuova colonia* (1928) di rarissima rappresentazione, che volge nel sociale gli aneliti di un Pirandello che si avvia al definitivo traguardo e che di lì a poco cercherà un referente religioso con *Lazzaro* e una pur combattuta certezza nell'illusione teatrale e nella poesia coi *Giganti della montagna*.

Nella *Nuova Colonia* quei pochi uomini, veri avanzi di galera, che, guidati da una prostituta, La Spera, occupano un'isoletta terremotata e abbandonata per costituirvi una società minuta e quasi casalinga, non son altro che la metafora di un'ideale consesso civile.

Saranno infatti rimosse le leggi vigenti e il potere che dispoticamente le applicava, per realizzarne — le une e l'altro — di nuovi, in una collettivizzazione delle risorse, del lavoro, della giustizia financo. Siamo come si vede a forme di democrazia (seppur partecipativa e non rappresentativa), vagamente sospese a un astratto marxismo. È chiaro però che questo «Regno di Utopia» non potrà resistere al primo impatto con il male, con «gli uomini e le donne della terraferma», per cui l'isola e i suoi occupanti saranno presto inghiottiti dal mare, che è assassino e purificatore a un tempo, al punto da salvare solo La Spera — la speranza, cioè — prostituta redenta che stringe al seno la propria ignara creatura. Ma, al di là dello schematico racconto, quel che appare chiaro in questo testo è come il rovello drammaturgico-filosofico-politico sia stato portato a estremo intimo dibattito da un Pirandello cui forse già pesa quella tessera del partito fascista che da qualche tempo s'è ritrovata in tasca. E proprio questa è forse la ragione di quella difficoltà di scrittura e di eloquio, che si rileva nell'esposizione dialogico-dialettica della complessa tematica, talora risolta in freddi e retorici «pirandellismi», che rendono difficile e poco convincente negli attori la manifestazione di varie tesi, peraltro prelevate dal cospicuo bagaglio dell'Agri-gentino. Pure, contemporaneamente e quasi a travolgere gli accennati limiti formali, ecco venire in primo piano un'aggressiva immediatezza e attualità di stimoli, di situazioni e di concezioni atti a condurci, quasi attraverso una profetica visione, alla degradata realtà quotidiana, nella quale il potere è spesso mafia o almeno utilitarismo spiccio, ricatto, sotterfugio. Ed è un didascalismo questo che l'impostazione registica dello spettacolo-prova (qua e là non del tutto fruibile, ma certo suggestivo al drammatico finale) ha inteso opportunamente e coerentemente privilegiare. □



Mefisto secondo Moravia sconfitto dal pacifismo

IL DIAVOLO NON PUÒ SALVARE IL MONDO, di Alberto Moravia (1907-1990), elaborazione di Dacia Maraini, e DELITTO, della Maraini, da un racconto di Moravia. Regia (evidenziazioni espressionistiche) di Gino Zampieri. Scene (iperrealistiche) di Csaba Antal. Costumi (sobria incisività) di Luisa Spinatelli. Musiche (cupamente ritmiche) di Aldo Tarabella. Con Giancarlo Dettori, Rosalina Neri, Giulio Brogi (ottimi protagonisti). Prod. Piccolo Teatro.

Vi fu, in Moravia, l'aspirazione ad essere drammaturgo fin dai tempi, 1958, della *Mascherata* e della *Beatrice Cenci*, ma la scena non gli fu prodiga di successi. Di sicuro interesse, perciò, questa riproposta teatrale di Moravia a poco più di un anno dalla morte. I due testi programmati al Piccolo per il Faust Festival erano in origine raccontati e sono stati teatralizzati con impegno e perizia da Dacia Maraini.

Scritta nel '27 la prima breve pièce, *Delitto*, sembra una scheggia di *Gli indifferenti*, anche se anteriore di due anni. In un circolo della Roma bene è in corso una festa, di cui danno conto luci ed ombre su una vetrata ed echi di vecchie canzoni. Quattro balordi in smoking giocano a poker, bevono, si feriscono col sarcasmo, scernono odii famigliari. Sepolta fra i cappotti, ubriaca, dorme la *Principessa*, un relitto umano. I quattro cominciano con lei, suscitando ridicole vanità e illusioni di giovinezza, un corteggiamento beffardo e volgare, che trascende in sadica violenza, fino al delitto. Nascondono il cadavere dietro una specchiera e riprendono la partita. Si pensa al cinema «clinico» e moralistico di Cayatte; l'aura dostoevskijana è povera di motivazioni psicologiche; la recitazione dei giocatori è stentorea. Ma Rosalina Neri, con la sua *Principessa* di un candore sopravvissuto agli affronti della vita, riesce a umanizzare il greve teorema scenico.

Più ambizioso, teatralmente efficace, *Il diavolo non può salvare il mondo*, anche se la favola del patto tra Faust (qui lo scienziato nucleare Gualtieri) e Mefistofele (tentatore tentato dal rigore della sua vittima fino ad innamorarsene, in un trasporto eterosessuale che lo trasforma in Mefista) si smarrisce in un labirinto di temi incrociati, suscitando l'impressione di una esercitazione cerebrale, anche se ad alto livello, sui temi moraviani dell'erotismo e dell'incesto, del pericolo nucleare e delle responsabilità della scienza. Questi remake faustiani hanno bisogno di reggersi sull'ironia come il *Mon Faust* di Valéry insegna, e come il bravissimo Dettori, nel ruolo di Mefisto-Mefista, si ingegna a fare: la regia preme però il pedale dell'allegoria seriosa, con messaggio, restringendo l'efficacia del gioco intellettuale. Questo

gioco si basa sui travestimenti femminili cui Mefistofele ricorre per piegare lo scienziato al patto, e sul tentativo di fare breccia sulla sua tendenza ad indirizzare le pulsioni erotiche verso le bambine e la stessa figliuola (la giovanissima Sartorio, conturbante come una figurina di Balthus). Se prima lo scienziato (un Brogi che gioca con sobria efficacia a fare il sosia di Einstein) accetta di vendere l'anima ad un diavolo travestito da bambina, si butta poi nella ricerca fino a reprimere i propri desideri, trasformando così in innamoramento la frustrazione del Maligno, che gioca l'ultima carta mutandosi in una allieva adescatrice (la bella, esotica Johara) ma ricevendo — atroce beffa — una controproposta: l'anima in cambio della salvezza dell'umanità dall'apocalisse nucleare. Ed è la sconfitta di Mefisto: perché il «diavolo non può salvare il mondo». Ugo Ronfani

La fuga impossibile dei dannati di Sartre

PORTA CHIUSA, di Jean-Paul Sartre. Traduzione di Massimo Bontempelli. Regia (sobria) di Marco Zangardi. Scenografia (essenziale) di Alessandra Gentile. Costumi (economici) di Anna Maria Mingardi, scultura di scena di Hogat Khari. Scelta musicale di Renata Sandra Leoni. Con Alice Ferlito, Renata Sandra Leoni, Vincenzo Petrone, Marco Zangardi (molto impegnati). Prod. Compagnia *I Viandanti*.

Una stanza caldissima, sempre illuminata, tre poltrone e un cameriere. Garcin (Zangardi),

Estella (Leoni) e Ines (Ferlito), vittime e boia, testimoni e cavie l'uno dell'altro, scoprono che all'inferno si brucia d'un fuoco meno feroce di quello che arde negli incendi della vita terrena: le fiamme della tortura sono gli altri. Nei gironi dell'espiazione regole della convivenza sono l'estraneità e il tormento del giudizio reciproco: una catena così forte di sadismi che alla fine neppure la porta finalmente aperta potrà spezzarla e nessuno dei tre dannati abbraccerà la fuga tanto invocata.

Essenziale la scelta dei Viandanti: niente orpelli per uno spettacolo tutto parola, introspezione e filosofia. Interessante il taglio registico, con quei *flash* poetici sulle ombre del mondo dei vivi, sempre più lontano, sempre più difficile da ricordare, da «vedere» nella tenebra di un aldilà fatto solo della vergogna delle proprie confessioni. Tema crudo, che il giovane gruppo affronta con entusiasmo e lucidità, nonostante i gravi ostacoli posti dalla censura che ha colpito la rappresentazione nelle sue prime serate al Teatro de' Servi di Roma, imponendo un debutto «vietato ai 18». Valeria Carraroli

Linguaggio come negazione sulle *Tracce* di Sanguineti

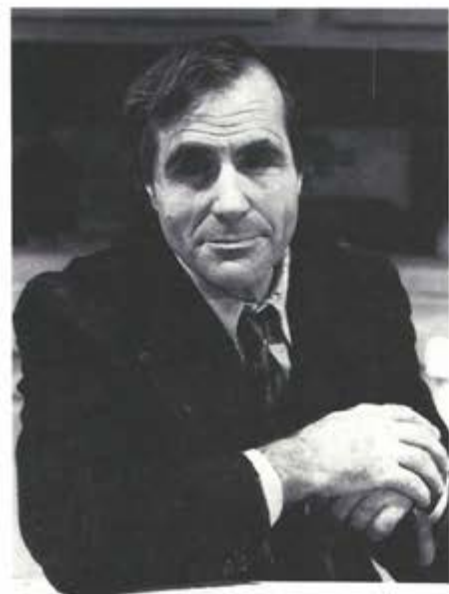
TRACCE, da Edoardo Sanguineti. Allestimento e regia (coraggiosa e convincente) di Marco Lucchesi. Costumi di Stefania Benelli. Con Tarcisio Branca, Elisabetta Cavallotti, Anna Cianca, Giuliana De Donno, Marie Giaramidaro, Irene Grazioli, Cristina Liberati, Emma Marconcini, Susanna Odevaine, Zora Velcova (bravissimi). Prod. Cooperativa Tks I teatranti.

Davvero brave le attrici di *Tracce* (un solo maschietto: bravissimo anche lui). E bravo il regista Marco Lucchesi. C'erano dietro l'angolo le insidie del cervelotico, dello sperimentalismo ermetico, dell'avanguardismo militantistico. Tutte evitate. E a parte qualche tempo dilatato, qualche immagine ribadita, lo spettacolo emoziona e diverte. Di certo l'operazione testuale non era facile. Agire la neoavanguardia letteraria di Sanguineti, mostrare il «mistilinguismo», il «neocontenuto», il modo nuovo che gli intellettuali del Gruppo '63 inventarono per recuperare alla ragione il reale originario, per raccontare il mondo delle cose senza filtro ideologico (senza punto di vista, senza impegno, senza storia, senza tempo), far vedere, in una parola, l'intero manifesto poetico che attacca il neorealismo sul viale del tramon-



to, è a dir poco un azzardo. Ma la Cooperativa Tks c'è riuscita e ha costruito un non-spettacolo coloratissimo e fumoso (la sala è immersa in una nebbia irrespirabile), tutto da vivere.

Non c'è inizio. Quando ci si accomoda sulle poltrone la rappresentazione è già cominciata. A crocchi la bella società borghese gorgheggia conversazioni: in platea rimbombano echi di cinguettii ridanciani. Poi si stacca dal cicaleccio una parola, un suono, l'accento ad un ballo: sono la donna con la sfera, la donna dell'arpa, la donna della danza. Voci che scardinano sintassi e semantica alla ricerca del senso vero delle cose, quello che la lingua suggerisce nel suo ribollire primigenio di sensazioni che prorompono dallo stato naturale della realtà: la confusione. Il caos è il risultato e la risposta dell'appercezione immediata, senza direzione, senza leggi né prospettiva. E *Tracce* è un'onda continua di emozioni, un concerto espressivo di francobolli sanguinetiani che galleggiano nel *kitch* carnascialesco delle luci, nei bagliori di un universo senz'ordine né scopo. Un *potpourri* da cabaret che alla fine lascia tra le mani il senso ultimo dell'estetica di Sanguineti: il linguaggio deve comunicare la negazione della comunicazione esistente. Inospettabilmente, straordinariamente teatrale. *Valeria Carraroli*



Un delitto sognato in una società crudele

LE VOCI DI DENTRO (1948), di Eduardo De Filippo (1900-1984). Regia (efficace) di Carlo Giuffrè, anche bravo interprete. Scene e costumi (naturalismo non banale) di Aldo Buti. Musiche originali di Sergio Rossi. Con Linda Moretti, Mario Scarpetta, Tullio Del Matto, Teresa Del Vecchio (ottimo esordio), Maria Basile, Aldo De Martino, Massimiliano Esposito, Piero Pepe, Claudio Veneziano, Annamaria Giannone, Eduardo Cuomo, Barbara Pieruccetti, Mario Carrelli e altri, tutti degni di elogio. Prod. Lucio Mirra-Diana di Napoli.

L'allestimento di *Le voci di dentro* prodotto dalla Diana di Napoli ci riconcilia con il vero teatro: non soltanto perché il testo di Eduardo conserva tutta la sua forza persuasiva a quasi nove lustri dalla «prima» che fu salutata con entusiasmo da critici come Renato Simoni e Salvatore Quasimodo, ma anche perché rivela un impegno produttivo di livello, propone una regia — di Carlo Giuffrè, ch'era stato nel cast di quella «prima» — devotamente eduardiana, e presenta una compagine eccellente, che sa fare riflettere le migliori qualità della scuola napoletana.

Nella teatografia di Eduardo *Le voci di dentro* fa parte, con *Filumena Marturano* e *La grande ma-*

NATHAN IL SAGGIO CON LA REGIA DI GUIDO DE MONTICELLI

L'umanesimo razionale di Lessing in una favola per l'uomo d'oggi

VICO FAGGI

NATHAN IL SAGGIO, di Gotthold Ephraim Lessing. Traduzione (versi recitabili) di Roberta de Monticelli. Regia (fine e coerente) di Guido de Monticelli. Scene di Paolo Bregni, costumi di Zaira De Vincentiis, musiche di Mario Berciani. Interpreti (all'altezza) Eros Pagni, Salvatore Landolina, Ugo Maria Morosi, Virginio Zernitz, Mario Cei, Rosanna Naddeo, Dorotea Aslanidis, Teresa Pascarelli, Nicola Pannelli, Roberto Serpi, Marco Avogadro. Prod. Teatri Stabili di Genova e Catania.

L'attualità della commedia, che risale al 1779, è indubbia. Le tre grandi religioni monocratiche vi son messe a confronto e l'animo con cui Lessing guarda al confronto stesso è ispirato ad una superiore, filosofica tolleranza. Un filosofo che scrive commedie, un commediografo che fa filosofia, tale ci appare Lessing, portatore di una visione del mondo che è umanistica e razionale, fiduciosa nel progresso e nella capacità dell'uomo di elevarsi ed emendarsi alla luce di un universalismo etico. Una visione che si incarna in Nathan il saggio e si rispecchia nel saggio Saladino. E qui il contrasto con l'oggi — col cinismo, col nichilismo di oggi — si fa acuto, tanto acuto che la vicenda di Lessing ci si presenta, e ci pare accettabile, solo nella dimensione della favola. Ed ecco che le scene — che scorgiamo ad apertura di sipario, un sipario che arieggia la pittura persiana — hanno la leggerezza, l'area trasparenza di un ricamo nelle loro strutture filiformi; e i costumi vanno dal bianco fluente in lunghe pieghe ai colori vivaci campiti in estrosi disegni; e la realizzazione, da parte degli interpreti, si mantiene, anche nei momenti più concitati, su un registro riposato, placato, stilizzato. E bene hanno recitato Eros Pagni, quale Nathan, e Landolina, quale Saladino, persuasivi nella loro umanissima saggezza; e gli altri li hanno assecondati, sempre nella linea proposta dal regista. Il compito più difficile, tra gli altri, tocca a Mario Cei, alle prese, col bellissimo slancio e qualche acerbità, con il suo difficile temperare.

De Monticelli, insomma, si è adeguato al testo e, più che al testo, alla sua possibilità di ricezione nel nostro tempo, e ha avuto il merito della coerenza, nel linguaggio, e la mano felice e leggera nella scelta dei suoi strumenti. E se pure c'è stato, nella seconda parte, qualche sospetto di lungaggine per cadute di ritmo, bisogna riconoscere che quel refo di noia si è dissolto con accettabile rapidità.

Le scene di più alta suggestione sono due e si trovano entrambe nella prima delle due parti proposte dalla riduzione. L'una è in chiave emotiva, l'altra sul tono meditativo. Ci riferiamo all'incontro di Recha col templare — così ben risolto in emozione e commozione e pudore — e all'apologo dei tre anelli, così sottile nella sua eloquenza, così forte nella sua capacità di persuasione. E qui, nell'apologo, il nucleo centrale del messaggio lessinghiano, altissima lezione di fede nei valori della tolleranza e del pluralismo, di tensione etica verso la verità.

Il monito si ripete per exempla nelle forme ironiche della conclusione, la quale con molto garbo mette a nudo l'irrazionalità dei dogmatismi, poi che il templare, che si credeva tedesco, è in realtà persiano, e così Recha, che si credeva dapprima ebrea, poi cristiana, si ritrovava infine islamita. Eppure ciascuno rimane sempre la stessa persona. Cambia l'etichetta, non la natura dell'essere umano. Non la sua dignità. È il capriccio del caso — ci fa capire Lessing — che ci colloca da una parte, dall'altra, e su questo capriccio non è lecito costruire dei fortificati con torri di guardia e sentinelle. L'ironico gioco serve alla nobiltà della tesi e alle ragioni, non meno rilevanti, del teatro. □

gia, della «trilogia del dopoguerra» orientata verso l'impegno sociale e la denuncia di un lassismo morale nel quale prevalgono l'egoismo, la crudeltà, la vigliaccheria.

Detta in breve, la vicenda è questa. Alberto Saporo vive col fratello Carlo, avido e baciapile (ottima caratterizzazione di Mario Scarpetta) in un antro nel quale è affastellato un *bric-à-brac* di arredi. In un sopralco abita lo zio Nicola (al quale Massimiliano Esposito presta i tratti di una specie di Abate Faria), il quale si è maturato da anni nel silenzio non perché muto ma «perché il mondo è diventato sordo», e in caso di necessità comunica i suoi umori «alla napoletana», con scoppi di mortaretti e castagnole. Suggestionato da uno strano sogno, Alberto denuncia i vicini di casa, i Cimmaruta, come responsabili dell'omicidio dell'amico Aniello Amitrano, scomparso dalla circolazione, e il cui cadavere — sostiene il denunciante — sarebbe occultato in cucina. Arresti in blocco dei Cimmaruta, sopralluogo, il cadavere non si trova, Alberto è nei pasticci e si rende conto di avere scambiato le proprie allucinazioni per realtà. Accade però che i Cimmaruta si convincono, primo, che Alberto abbia le prove del

delitto e, secondo, che uno di loro l'abbia compiuto materialmente, per cui vanno uno dopo l'altro dal denunciante e si accusano a vicenda.

Nel suo sopralco zio Nicola — in funzione di «coro» da Grand Guignol — commenta con sputi e mortaretti la sordida vicenda, mentre l'altro Saporo cerca di vendere al guappo Capa d'Angelo le rigatterie di famiglia. Alla fine zio Nicola accende un gran razzo verde, segnale della sua morte «per protesta», tutto rientra apparentemente nell'ordine (cioè nel disordine costituito) e ad Alberto non resta che continuare a vivere in mezzo ad esseri senza dignità, incapaci di ascoltare «le voci di dentro».

Il testo — scritto di getto, in qualche giorno — ha un finale didascalico, riscattato però dalla sincerità del messaggio poetico e umano, dall'abilità con cui la materia della storia sta in bilico fra realtà e visione, e dalla felicità con cui l'autore tratteggia in un clima di addolorata pietà, i suoi personaggi. Come regista Giuffrè evita sia il moralismo che il pittoresco, dando spazio alla voce viva di una Napoli tutta chiaroscuri; e come interprete è di una sofferta, interiorizzata misura. *Ugo Ronfani*



Una lettura intimistica dell'*Ifigenia di Goethe*

IFIGENIA IN TAURIDE, di J. Wolfgang Goethe. Traduzione (scorrevole) di Elvira Lima. Regia (poetico-evocativa) di Salvo Bitonti. Scena (ampia scala semicircolare) e costumi (tardo settecenteschi) di Salvo Bitonti. Musiche a cura di Dario Arcidiacono. Con Elena Croce (misurata e sincera Ifigenia), Edoardo Siravo (efficace Toante), Marco Maltauro (lirico Oreste), Mario Mazzarotto (sobrio Pilade), Pietro Conversano (partecipe Arcade). Prod. Eao di Alessandro Giglio. Roma.

Quasi in contemporanea all'*Iphigénie en Tauride* di Nicolò Piccinni, nell'allestimento del Teatro Petruzzelli di Bari, approdato all'Opera di Roma, è andata in scena alla Sala Teatro del Palazzo delle Esposizioni la tragedia di Goethe sulla generosa eroina.

Innanzitutto lodevole è l'iniziativa di riprendere il testo nella sua primitiva e sconosciuta versione in prosa, quella del 1779, pur consapevoli che tra le altre stesure (ve ne furono quattro), quelle in armoniosi versi giambici toccano altezze ineguagliabili.

La regia del giovane Salvo Bitonti, che peraltro ha già manifestato le sue doti di attento e sensibile conoscitore dell'universo poetico teatrale nell'*Andromaca* di Racine ('85), *Hystrio* di Mario Luzi ('87), *Elena* di Ritsos ('89) e *Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani ('91), era tesa alla ricerca intimistica dei moti dell'animo, rendendo l'*Ifigenia in Tauride* un piccolo gioiello di teatro da camera.

Tra gli attori si sono distinti per la rigorosa e misurata interpretazione, e dunque lontani da ogni enfasi e sensibili nella dolorosa implosione degli avvenimenti, soprattutto Elena Croce, sincera Ifigenia, Edoardo Siravo, efficace e sicuro Toante. La scena, un'ampia scalea lignea, ricordava moduli geometrici neoclassici e i costumi, che alludevano ad un tardo Settecento, erano su idea del regista. Musiche sacre: *Missa Solemnis* di Beethoven e cori dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck. Valeria Paniccia

Ifigenia ci fa riscoprire il verbo luminoso di Euripide

IFIGENIA IN AULIDE, di Euripide. Traduzione (colta, viva, antiretorica) di Dario Del Corno. Regia (sobria, metaforica, moderna) di Memè Perlini. Scena (convenzionale) e costumi di Armando Vertulli. Musiche (tra il romantico e l'attuale) di Stefano Mainetti. Con Adriana Innocenti (splendido Coro), anche coordinatrice artistica, Piero Nuti (vigoroso Agamennone), Leda Negroni (sofferta Clitennestra), Fernando Pannullo (persuasivo Menelao), Silvia Mucci (vibrante Ifigenia), Gabriele Parrillo, Tino Petilli, Maria Teresa Milicia. Prod. Teatro Popolare di Roma.

Ifigenia in Aulide è, oltre il mito, una congiura dei sentimenti. Qui la tragedia viene strappata agli dei e consegnata agli uomini, la Storia si fa storia di persone. E le folgori delle passioni frantumano la logica delle leggi del cielo e della terra. Programmaticamente, lucidamente la regia di Perlini evidenzia la riforma euripidea della tragedia, mettendone in luce la straordinaria sapienza psicologica, levando di mezzo gli orpelli della tragedia *costumée* e trasferendo di peso, con un salto di due dozzine di secoli, comportamenti che dovevano fare i conti con gli dei, con le sorti di una umanità che si sdraia sul divano dello psicanalista. La sua impresa «metaforizzante», mi ha fatto pensare, piuttosto, a Luis Buñuel, al realismo magico dei suoi ultimi film. Impresione accentuata dalla chiara connotazione «borghese» della vicenda: la tragedia greca come accumulo di residui per un teatro interiore dell'uomo d'oggi.

Oratorio metaforico? Non devono ingannare la sobrietà dei movimenti di palcoscenico e la nudità del testo esibito senza sottolineature espressionistiche. In uno schema recitativo semplificato (ma con non infrequenti trasferimenti della gestualità nel rituale e nel simbolico), gli attori si concedono fino in fondo alla ricchezza della drammaturgia euripidea. E in quest'arte del mostrare le grazie del testo naturalmente eccelle Adriana Innocenti, tutta armoniose sonorità, plastiche evocazioni, rapimenti lirici, modulazioni tonali nella compattezza di una tessitura vocale di eccezionale limpidezza e vigore. Piero Nuti dà ad un Agamennone straziato, ma obbediente al Fato, accenti composti e intensi. Fernando Pannullo non gli è da meno nel tenergli testa con le varieghe argomentazioni di Menelao. Leda Negroni sa trovare — era difficile — il punto di fusione fra il dolore della madre e la dignità della regina chiamata ad inchinarsi alle ragioni del potere. Ugo Ronfani

Il fantasma di Mozart fra Casanova e Da Ponte

DOPPIO GIOCO, di Renato Giordano, anche (convincente) regista e autore delle musiche. Scena (locanda di impianto metafisico) di Salvatore Manzella e Giulio Cesare Perrone. Con Virginio Gazzolo (cadente, disilluso Casanova), Carlo Valli (solida caratterizzazione del librettista-avventuriero Da Ponte), Ursula von Baechler (la fantesca Maton, grazia e malizia), Achille Brugnini (l'impresario Bondini, con cinica ambiguità), Rosella Testa (la moglie di Da Ponte) e Gerald Galdi (irrequieto garzone di locanda). Prod. Beat 72.

Questa novità di Renato Giordano è stata presentata nel luglio 1991 al Festival delle Ville Vesuviane, che era dedicato come sempre al Settecento e a Mozart in particolare, nel clima del Bicentenario. E Mozart è, in *Doppio gioco*, personaggio invisibile ma incombente: lavorando di fantasia su filamenti di storia, Giordano accredita



l'ipotesi che il libretto del *Don Giovanni*, al quale è legata principalmente la fama di librettista di Da Ponte, fosse stato scritto in buona parte proprio da Giacomo Casanova.

Nella *pièce* Casanova e Da Ponte — il primo miseramente declinante nel castello di Dux, il secondo in cerca di fortuna insieme alla giovane moglie Nancy — s'incontrano in una locanda bocina non lontana dal rifugio dell'avventuriero veneziano. L'episodio della paternità del libretto mozartiano è evocato, dai due personaggi, in un teso confronto dominato dal rancore e dalla gelosia. Ma l'episodio, se scoperchia una vecchiaia contesa, è secondario rispetto al vero tema della *pièce*, dov'è configurata una lunga, doppia, inesorabile partita — ai dadi e alle carte, e con la vita — fra i due personaggi, per il possesso del denaro e dell'amore, forse della posterità.

Fra i due l'ambiguo impresario Bondini, depositario dei loro segreti, rottame minato dalla lue e dalla cupidigia; e conducono il cupo rondò delle ultime illusioni — nella locanda che la sobria scenografia popola di ombre e di misteri, incrociando due ambienti — la moglie di Da Ponte, donna dal torbido passato e tuttavia capace di soprassalti del cuore, e la cameriera Maton, giovanilmente sventata, entrambe in procinto di soccombere al vecchio seduttore. Ma Casanova è, del personaggio che gli ha dato fama, soltanto l'ombra; da lui adesso emana soltanto indifferenza per il sesso, perfino per il delitto. Sconfitto ai dadi, Da Ponte si gioca la moglie, e Bondini sarebbe il beneficiario della vincita se, misteriosamente, non ingurgitasse il contenuto di un flacone «destinato a Venere» che gli ha dato Casanova. La partenza di Da Ponte e della moglie segna la separazione definitiva dei due avventurieri, cala l'ombra della morte sul sonno di Casanova, indifferente alle grazie di Maton che gli dorme accanto. Fra il bene e il male ha vinto la perdita di desiderio.

La regia di Giordano è svelta, lampeggiante di misteri e scandali psicologici, le musiche danno risvolti parodistici all'inquietudine. Virginio Gazzolo — che dimostra, anche stavolta, di saper rischiare sul repertorio contemporaneo e nostrano — ci dà un Casanova cinico ed estenuato, aggrappato come un cieco al passato. C.C.

Quando le piccole donne trovano le sorelle di Cecov

CRIMINI DEL CUORE (1982), di Beth Henley, Premio Pulitzer. Traduzione di Connie Ricono. Regia (minimalismo quotidiano, tenera ironia) di Nanni Loy. Con Giuliana De Sio, Elisabetta Pozzi, Pamela Villoresi (tre primedonne in affettuosa competizione), e con Maria Amelia Monti, Bruno Armando e Luca Zingaretti (impegnative caratterizzazioni). Prod. Stabile di Parma e Immaginando.

Bisogna andare a vedere questa versione in salsa italiana di *Crimes of the Heart* non per scoprire un capolavoro che non c'è, ma per ammirare la bravura, lo spirito e l'affiatamento con cui tre giovani «primedonne» non ancora guastate dal divismo (speriamo non lo siano mai) fanno a gara nel dare vita ai fantasmi cecoviani di altrettante sorelle che vivono, anziché nella provincia russa degli zar, in una piccola città del profondo sud americano, a Hazlehurst per l'esattezza, Mississippi.

La Beth Henley scrisse dieci anni fa questa celebrata commedia, immancabilmente trasformata in film dopo il Pulitzer, come una riscrittura femminista delle *Tre sorelle* di Cecov. Il tono nuovo è dato dall'assenza di figure maschili o, meglio, dalla loro presenza ectoplasmatica: Doc Porter, che ha fatto un matrimonio «tranquillo» dopo esser sfuggito dalle grinfie delle tre sorelle; l'avvocato Gerry Lloyd, che difende la malmaritata Betty macchiata di un delitto non si sa se passionale o gratuito, e l'invisibile nonno, patriarca e tiranno sprofondato in un coma profondo, sono semplici «rappresentazioni» virili di un immaginario femminile.

Ma tutto il resto della commedia è costruito sull'archetipo cecoviano del *vaudeville* comico-patetico; e inoltre pullula di riferimenti alla narrativa e alla drammaturgia americane. Non è necessario essere esperti in letteratura nordamericana per trovare, nel cocktail della Henley, tracce di O'Neill e di Wilder, di Faulkner e di Carter, di Saroyan e di Williams, fino a Shepard.

La «inautenticità» di questa provincia statunitense di derivazione letteraria risulta anche più evidente in una trasposizione in altra lingua; e difatti la traduttrice non ha potuto, con tutta la sua buona volontà, ridurre l'artificio. Si è provato invece Nanni Loy, lavorando sui segni di un realismo minimalista forse più italiano che americano.

È al lavoro registico di Loy che dobbiamo i momenti più felici della *pièce*, nel secondo e terzo atto: la confessione della mitomane Meg (Pamela Villoresi) che s'è rotta le ossa nella scalata a Hollywood, la trasformazione da crisalide in farfalla di Leonor (Giuliana De Sio) dopo un *rendez-vous* amoroso quand'era già rassegnata ad uno sterile zitellonaggio, o il tragicomico tentativo di suicidio di Betty (Elisabetta Pozzi), che si trova sulle spalle un processo per tentato omicidio complicato dall'esistenza di foto compromettenti. Senza dimenticare la malinconia di un *happy end* con torta e candeline per il compleanno di Leonor: lieto fine che non allontana le devastazioni operate dal ciclone Camille sui cuori, l'agonia del nonno patriarca, il processo incombente, la fine delle illusioni di Meg, il futuro senza maternità della sterile Leonor, il suicidio della loro madre.

Mi guardo bene dal distribuire pagelle alle tre dive-antidive, che il pubblico della prima romana al Quirino ha accomunato in festosi, trionfali applausi. Volontaria Cenerentola, vestale del periclitante ordine familiare e poi radiosa di speranza la De Sio nei panni di Leonor; povera provinciale che ha creduto in un destino di gloria nel mondo della canzone, ridotta a trascinare una sciupata bellezza la Villoresi, che bene lascia indovinare gli affronti e le delusioni patiti da Meg; fragile e violenta, mutevole come un cielo di primavera, aggrappata al suo sax e alle sue risate folli la Pozzi, che è l'impulsiva Betty. Ma ai loro monologhi ed ai loro concertati vanno aggiunti nell'elogio la Monti, insinuante, curiosa, invadente vicina, e l'Armando e lo Zingaretti, misurati ma efficaci. U.R.



STAGE INTERNAZIONALE DI COMMEDIA DELL'ARTE

REGGIO EMILIA ITALIA 3 - 27 AGOSTO 1992

SCUOLA INTERNAZIONALE DELL'ATTORE COMICO

REGGIO EMILIA ITALIA 21 SETTEMBRE - 10 DICEMBRE 1992

DIREZIONE ANTONIO FAVA

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI: DENA BUCCINO, C.P. 404 - 41100 REGGIO EMILIA - ITALIA - TELEFONO 0522/43078 - FAX 0522/46881

COMUNE DI REGGIO EMILIA
ASSESSORATO ISTITUZIONI CULTURALI
TEATRO DEL VICOLO

in collaborazione con
Circoscrizione VII del Comune di Reggio Emilia - Fondazione A. Simonini

SALVETI CI PARLA DEL PROGETTO LANCIANO

COME SVEGLIARE AL TEATRO TUTTA UNA PICCOLA CITTÀ

L'iniziativa, promossa dallo Stabile abruzzese, ha coinvolto una dozzina di drammaturghi e, attraverso un laboratorio di formazione e incontri con il pubblico dei giovani, ha ottenuto risultati partecipativi molto significativi.

ANNALUCIA BONANNI

Si può risvegliare un pubblico al teatro, riconquistandolo attraverso la nuova drammaturgia? Si può creare attorno ad uno spettacolo teatrale un evento di più vasta portata che coinvolga soprattutto i giovani?

Il Teatro Stabile d'Abruzzo ha tentato l'impresa, scommettendo su di un progetto studiato per una precisa realtà abruzzese, quella di Lanciano, cittadina di quarantamila abitanti in provincia di Chieti, che è tra l'altro momentaneamente priva del suo teatro, in fase di ristrutturazione, e i cui amministratori comunali hanno accolto con entusiasmo la proposta dello Stabile.

Il progetto, denominato «Progetto Lanciano», è ambizioso. Prevede infatti una serie di attività che ruotano attorno ad un evento spettacolare e che tocchino tutti i problemi con cui deve misurarsi oggi il teatro pubblico: il problema della formazione dell'attore, quello dell'«educazione» del pubblico (soprattutto giovane), l'apertura nei confronti della nuova drammaturgia. Il tutto cercando di ovviare alla mancanza dello spazio teatrale tradizionale.

Lo spettacolo attorno al quale ruotano tutte le attività è *Trasformazioni*, novità italiana di Maria Letizia Compatangelo, vincitrice del premio Idi nel 1988. La *pièce* ha debuttato in prima nazionale a Lanciano, raccogliendo consensi notevoli. Ma prima ancora del debutto gruppi di giovani, in massima parte studenti, hanno partecipato alle fasi finali dell'allestimento, incontrando, in vari momenti di studio, l'autrice, il regista Massimo Manna, lo scenografo Bruno Buonincontri, la costumista Angela Lanzi Palladini e infine gli attori: Sergio Reggi, Walter Da Pozzo, Bartolomeo Giusti, Paola Di Girolamo, Nanni Coppola, Daniele Fracassi, Roberto Lattanzio, Pina Allegrini.

Con tutti gli addetti ai lavori i ragazzi hanno scoperto un aspetto particolare del «fare teatro», dal tema trattato dal testo (la corruzione nei pubblici uffici), alle scelte scenografiche e registiche (per esempio l'uso della pianta centrale), ai problemi legati alla recitazione e così via. Più in particolare, le problematiche dell'«essere attore» sono state affrontate da trenta giovani selezionati tra gli oltre settanta che ne avevano fatto richiesta, nel corso di un laboratorio di base sulla recitazione.

Iniziato in concomitanza col debutto dello spettacolo, il laboratorio è stato articolato come un corso di recitazione della durata di tre settimane, tenuto da insegnanti dell'Accademia nazionale d'Arte drammatica Silvio D'Amico. Esso non aveva l'ambizione di formare attori; più semplicemente voleva dare un'idea delle problematiche connesse a questa attività e fornire alcuni orientamenti a chi magari volesse intraprendere la carriera.



«Essere spettatore» è stato invece il titolo di una serie di incontri rivolti al pubblico: un divertente corso dal tema «leggere lo spettacolo», in cui attori, registi e scenografi hanno parlato di come vorrebbero fosse letto il loro lavoro, confrontandosi con l'«odiosamata» controparte. E ancora: nel tentativo di scandagliare il difficile argomento della drammaturgia contemporanea, dodici autori di teatro, Chiti, la Compatangelo, Silvestri, D'Onglia, Galli, Longoni, Manfredi, la Porrino, Sanna, Sarti e Serafini si sono dati appuntamento a Lanciano per un ciclo di tre giornate di incontri denominato «La stanza dell'autore - Processi creativi a confronto». A coordinarli, tra gli altri, Ghigo De Chiara, Mario Moretti e Lorenzo Salveti.

Ancora una volta il pubblico ha risposto con interesse. La città del resto pullula di compagnie amatoriali, dialettali e non. Infine, per ovviare alla mancanza dello spazio teatrale, si è organizzata una piccola stagione alternativa, chiamata «Grandi personaggi per piccoli spazi», in cui attori noti si sono esibiti con spettacoli e recitals, a cominciare dall'appassionante *L'attesa* con Paola Quattrini. Si è poi promossa la mobilità del pub-

blico organizzando viaggi in pullman alla volta dei principali teatri abruzzesi, in occasione di rappresentazioni degne di attenzione.

All'ideatore del progetto, il direttore artistico del Tsa, Lorenzo Salveti, abbiamo chiesto di illustrarci le motivazioni che hanno ispirato l'iniziativa.

«È un modello di intervento — dice Salveti — che ha caratterizzato la politica del Tsa dall'inizio della mia direzione. La *Fedra* di Seneca e il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, le due produzioni dello scorso anno, sono stati due spettacoli-pretesto, per così dire. Quello che volevamo era partire da un classico per promuovere una serie di incontri e una nuova partecipazione del pubblico all'evento teatrale, nonché una capillare penetrazione territoriale. Entrambi gli obiettivi sarebbero impensabili per una compagnia privata, mentre io credo che il teatro pubblico debba farsi carico della rifondazione di una società teatrale e di un pubblico. Questa filosofia è stata il presupposto del Progetto Lanciano, che mi sta a cuore per due motivi: innanzitutto perché si rivolge in particolar modo ai giovani, in secondo luogo perché affronta il problema della drammaturgia contemporanea. Credo — continua Salveti — che sia una scelta coraggiosa usare testi non leggeri, come la *Fedra*, o del tutto sconosciuti, come *Trasformazioni*, quali «cavalli di Troia» per la riconquista di un pubblico».

Perché parla di «progetti» piuttosto che di spettacoli? «Perché — risponde Salveti — lo spettacolo — che si tratti di un classico o di un testo contemporaneo — viene allestito in funzione delle occasioni di incontro e di discussione cui darà luogo. Naturalmente senza intaccare l'autonomia espressiva dello spettacolo, cerchiamo di fare in modo che ogni elemento della messa in scena, dalle luci, alla scenografia, alla recitazione e così via, sia funzionale all'incontro con i giovani e al tipo di discorso che vogliamo affrontare. Questo è il motivo per cui Massimo Manna ha scelto per *Trasformazioni* la pianta centrale, piuttosto che l'utilizzazione di uno spazio tradizionale. Cerchiamo sempre di tener presente per cosa produciamo. Io stesso, se non avessi avuto quel tipo di intenzioni, non avrei fatto *Romeo e Giulietta* o *Fedra* come li ho fatti».

In effetti, grazie a un enorme lavoro organizzativo, il Tsa è riuscito a riportare, o più spesso a portare in teatro per la prima volta migliaia di giovani, cercando di dare loro i mezzi di lettura dello specifico linguaggio teatrale. □

Nella foto: il regista Lorenzo Salveti.

PER I QUARANT'ANNI DI UN PREMIO

VALLECORSI E PISTOIA TEATRO: AUTORI E ATTORI INSIEME

NILO NEGRI



Vallecorsi. Pistoia Teatro. Due premi che l'un l'altro si configurano, si completano. Unica, la matrice: il palcoscenico. Comune, la città dove annualmente si svolgono: Pistoia, città d'arte che, col mondo dello spettacolo, ha molto a che fare. Spettacolo inteso in senso composto: cinema, teatro, cabaret, musica, doppiaggio. Nomi, alcuni celebri: Mauro Bolognini, Franco Petracchi, Piero Piccioni, Ugo Pagliai, Dante Biagioni, Elettra Bisetti, Renata Biserni, Claudio Bigagli, Enio Drovandi, Nedo Azzini, Pier Luigi Zollo. Buon ultima, Monica Menchi, appena laureata attrice con la stima di Gassman. E, proprio Gassman, ci riporta all'inizio del discorso: *Vallecorsi. Pistoia Teatro*.

Due premi, per la prima volta, nel novembre scorso, protagonisti d'una prestigiosa accoppiata, nei grandi reparti di lavoro della società Breda Costruzioni Ferroviarie, dove il *Vallecorsi* nacque nei primi anni del dopoguerra e dove, annualmente, si svolge. Un'occasione per festeggiare i suoi quarant'anni di vita, portati avanti con grande impegno, in favore dell'autore italiano contemporaneo così bistrattato. E, in questo senso, allinea, al suo attivo, ben diciassette testi premiati e rappresentati da compagnie primarie, con interpreti ben noti. Valeria Moriconi, la più recente, tutti li rappresenta.

Il palcoscenico. Per i due premi, lo stesso legame. Il *Vallecorsi* premia gli autori. Il *Pistoia-Teatro* gli attori. Per il primo, decide una qualificata commissione giudicatrice composta da Umberto Benedetto, Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Carlo Maria Pensa, Fabrizio Rafanelli e Luigi Squarzina. Per il secondo, salvo la procedura di eccezione adottata per Vittorio Gassman, premiato su proposta d'importanti critici teatrali (Odoardo Bertani,

Gastone Geron, Paolo Lucchesini, Carlo Maria Pensa, Ugo Ronfani, Aggeo Savioli), sono gli abbonati del Teatro Manzoni di Pistoia che, a fine di ogni «stagione», votano l'interprete ritenuto più meritevole.

A fronte del *Vallecorsi*, oltre al premio in denaro, il miraggio del palcoscenico. A fronte del *Pistoia-Teatro*, un'opera dello scultore Jorio Vivarelli che, nel bronzo, «interpreta» l'attore prescelto. Due, i nomi che hanno firmato i quarant'anni del *Vallecorsi*: Enzo Giacobbe, primo classificato e Samy Fayad, ottimo secondo. Uno e grande, quello del *Pistoia-Teatro*: Vittorio Gassman, appunto.

Novembre è già lontano. I nuovi impegni sono già in atto. La 41ª edizione del *Vallecorsi* è in pieno svolgimento. Un *Vallecorsi* che desidera andare avanti. Di questa precisa intenzione, s'è fatto portavoce l'ingegner Roberto Cai, presidente del Comitato del premio. Ascoltiamolo. «... mi ero proposto di estendere il binomio "Lavoro-Teatro" (l'ingegner Cai è direttore generale della società Breda) alla città, coinvolgendo, in questo disegno, istituzioni ed enti cittadini. Il lavoro intrapreso, pur con confortanti progressi, non può considerarsi compiuto. Mi sia concesso, a questo riguardo, di rivolgere un appello a tutte le forze vive che hanno sensibilità per gli aspetti culturali e promozionali della nostra città, per sostenere più da vicino il premio *Vallecorsi*. Fra le possibili iniziative, si sottolinea quella di dotare il premio di un fondo fisso che possa, ogni anno, essere devoluto ad una compagnia teatrale. Ciò consentirebbe di portare sul palcoscenico il testo vincente».

Se non una certezza, quest'ultima (le vie del palcoscenico sono fitte di ostacoli), certo un incentivo alla speranza. Parole chiare. A fronte, ad ascoltarle, i rappresentanti dei più importanti enti citta-

dini che finanziano il premio: il Comune, la Provincia, la Camera di commercio, la Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, l'Azienda di promozione turistica. La stessa Breda, naturalmente. Il *Vallecorsi* ad una svolta? Presupposti e intenzioni fermentano da tempo e, la svolta dei «quarant'anni», potrebbe diventare, un po', il Capo di Buona speranza, da doppiare positivamente.

Dice, ancora, il presidente Cai: «Se la mie speranze venissero disattese, penso che il premio rischierebbe di confondersi fra la miriade di altre iniziative... Inoltre, a mio avviso, Pistoia perderebbe la favorevole occasione di essere presente in campo culturale, con un premio di grande prestigio...».

Pistoia non è città facile agli entusiasmi. Più che a fare è portata a pensare. E i pensieri, spesso, rimangono tali. Si attende, ora, la risposta delle parti interessate, alle quali, in questo momento, potrebbero dare man forte sia l'Associazione teatrale pistoiese, sia il Teatro Manzoni, che con grande impegno e passione, sono riusciti a far felicemente attecchire la prosa a Pistoia. E, caso un po' insolito, con una particolare attenzione, specialmente in questa «stagione», rivolta agli autori italiani contemporanei. Da lì, probabilmente, con adeguati interventi, il *Vallecorsi*, al di là dei dieci milioni al vincitore e alla pubblicazione del testo premiato su questa importante Rivista, potrebbe ricevere la spinta ideale per imboccare la via del palcoscenico. Intanto, in attesa di risposte, il *Vallecorsi* cammina. □

Nella foto, da sinistra a destra, Vittorio Gassman, premio Pistoia-Teatro con il busto in bronzo opera dello scultore Jorio Vivarelli; l'intervento del premiato Enzo Giacobbe.

COLPO D'OCCHIO SULLA STAGIONE PARIGINA DI PROSA

IL TEATRO FRANCESE UNA BELLA ADDORMENTATA?

Fate conto (io incrocio le dita) che si debba commemorare un critico di teatro. Sarebbe pensabile per l'occasione, da noi, un teatro affollato, con tantissime vedettes e l'aggiunta di un ministro? Certamente no. Per ricordare il critico del *Nouvel Observateur* Guy Dumur (deceduto in mare l'estate scorsa a Maiorca, mentre si bagnava) c'era invece al Teatro Renaud-Barrault, sui Campi Elisi, quanto di meglio vanta la scena francese, e il ministro della Cultura Lang.

Civiltà di una società teatrale e prestigio di Dumur, critico colto e sagace, romanziere, poeta e un po' drammaturgo, impegnato sul fronte del *nouveau théâtre*. C'era anche, tra la folla degli estimatori, chi scrive queste righe: l'avevo incontrato come ogni anno al Festival di Avignone, pochi giorni prima di quella tragica vacanza a Maiorca. L'abbiamo tutti, per una sera, riveduto fra noi, con la sua aria un po' dandy e la parola smagliante, come lo ha evocato Jean Daniel. Suzanne Flon e Denise Gence, Gérard Desarthe, Marcel Maréchal e tanti altri hanno letto i suoi versi, le sue recensioni, i suoi profili di Giraudoux, Camus, Ionesco.

Poi, nel *foyer*, si è parlato un po' di teatro. E io a chiedere notizie sullo stato di salute della scena francese. Scuotimento di testa — una bella testa bianca da monaco benedettino — di Alfred Simon, il critico di *Esprit*. Conferma, da altri, che la situazione non è allegra: anche nella patria di Molière il teatro ha l'aria di essere un malato (non immaginario). Certo, la Comédie Française gestione Lassalle mette in scena *père* Hugo (*Le Roi s'amuse*). Certo, la France éternelle dei classici tiene botto con Racine e Corneille. Certo, ai Palais Chaillet le trombe continuano ad annunciare gli spettacoli «popolari» di Savary come ai tempi di Vilar. E al Théâtre de la Colline sopra Montmartre il franco-argentino Lavelli prolunga i fasti di Avignone con le *Comédies barbares* di Valle Inclán. Hossein, tolto dal cartellone il *Cyrano* con Belmondo, continua a presentare alla Porte Maillot i suoi megaspettacoli per provinciali e naïfs, *I Miserabili*, *Gesù*. Mentre Belmondo, con gli incassi, s'è comprato un teatrino, il Variétés, e per andare sul sicuro ha riesumato le macchiette marsigliesi di Pagnol. Se alla Huchette, *rive gauche*, continua il più che trentennale trionfo della *Cantatrice chauve* di Ionesco, nelle sale dei Boulevards si ammanniscono le novità dei pronipoti di Feydeau: un titolo per tutti, *Pièce montée*, commedia «panna» alla Michodière. C'è un certo ricambio, invece, nel teatro comico, come del resto accade anche da noi, a cavallo tra il video e la scena, accanto agli intramontabili Guy Bedos e Raymond Devos i vuoti lasciati da Coluche e Thierry Le Luron vengono colmati nei piccoli *cafés théâtres* da Eric Métayer, Gustave Parking, Valérie Lemerrier, Muriel Robin, Bernard Campan e Pascal Legitimus.

Che altro? Qualche Brecht di ritorno, nonostante tutto, come il *Pantaleone* in cartellone al Théâtre National. Il «teatro delle idee» è scomparso con la fine delle ideologie: niente Sartre, niente Marcel e di Camus soltanto il *Caligula*. Sono nel limbo autori del Novecento come Salacrou, Anouilh e Au-



diberti, del *nouveau théâtre* sopravvivono Beckett (siamo ad una sorta di vulgata dell'irlandese) e Genet, meno rappresentato Ionesco e qua-

si dimenticato Adamov. Pare essere stato un fuoco di paglia l'interesse per il teatro della Perestroika, non si sa se per sconcerto politico o per sfiducia negli autori alternativi. Quanto alla nuova drammaturgia francese, par di essere in Italia: lamento generale, difficoltà per i nuovi autori, successo ma soltanto di stima per gli emergenti come Yasmina Reza, paragonata a un Cechov sur Seine.

In questo panorama anche troppo tranquillo è scoppiata la bomba di *Roberto Zucco*, l'opera postuma di Koltès, il nuovo Genet. La *pièce* è una rappresentazione della vita breve e violenta di Roberto Succo, figlio di un poliziotto di origini italiane. Come Vico Faggi dice altrove, la popolazione di Chambéry è insorta contro il progetto di tenere la prima nella città savoiarda; è seguita una polemica che ha visto l'intervento del ministro Lang in difesa della libertà di espressione ed ora, in un clima teso, *Roberto Zucco* (di cui è annunciata una versione italiana allo Stabile di Genova) è in scena al Théâtre de la Ville di Parigi. Ma non basta l'affare Koltès per rianimare una stagione languente, che ricicla un repertorio senza sorprese, registra il ripiegamento del teatro pubblico, esibisce troppo vecchie e lascia sola, nel suo ridotto a Vincennes (Chéreau pensa al cinema) Ariane Mnouchkine, con la sua nostalgia di una età dell'oro della scena francese. U.R.

Nella foto, Jorge Lavelli.

L'affaire Koltès o il gusto del *maudit*

VICO FAGGI

Se guardiamo diacronicamente certe vicende letterarie ed artistiche sfociate in procedimenti penali o censorii, ci colpisce il divario, sempre abissale, tra la passione dell'inizio e l'indifferenza del poi. Ci si scalda, si dibatte, si litiga, ma a distanza di tempo sopravviene un senso di stupore, di incredulità. Come è possibile che si sia potuto procedere contro un'opera che si chiama, mettiamo, *Les fleurs du mal*? O *Madame Bovary*? Le ragioni della libertà finiscono sempre per prevalere e, nella prospettiva del dopo, sembra assurdo che si sia potuto dubitare. Chi crede più, per starcene in Italia, all'illiceità dell'*Arialdia* di Testori o di *Enmeti* di Squarzina?

Da questa prospettiva, se guardiamo all'*af-*

fair «*Roberto Zucco*», che ha agitato le cronache francesi, rileviamo subito che il processo si è ripetuto, ma a tempi serratissimi. Tra il prima e il poi non c'è stato che l'*espace d'un matin*.

Ricapitoliamo. La commedia di B.M. Koltès (morto a 41 anni, per Aids), nei giorni 8 e 9 gennaio, viene proibita a Chambéry per motivi di ordine pubblico. Scatta l'allarme. Ma perché è intervenuta la proibizione? Nella commedia si parla (riecheggiando fatti di cronaca) dei delitti di un giovane che, senza apparente motivo, uccide il padre, la madre, un poliziotto e così via.

La vedova di un agente, ucciso nella realtà, insorge con l'appoggio del sindacato di polizia e ottiene la sospensione dello spettacolo. Ed ecco che la polemica esplose. Si teme

che la proibizione possa colpire lo spettacolo anche in altre città, anche a Parigi. Roger Planchon inalbera lo stendardo della libertà. Il sindaco di Parigi, Chirac, se ne lava le mani: io non c'entro, comunque nessuno può dubitare del mio attaccamento ai sacri principi. Il ministro della Cultura, Jack Lang, non è meno liberale.

Tanto rumore per nulla? Pare di sì. Lo spettacolo sbarca a Parigi e viene anche applaudito. La parola non è più alla censura ma alla critica teatrale. Bisogna parlare della commedia, non di ordine pubblico. Diciamo allora, molto sommariamente, che la commedia è costruita secondo una struttura ad anello: inizia sui tetti del carcere, ove Roberto Zucco è in fuga, e termina sui medesimi tetti, col protagonista sfuggito ancora, nella stessa misteriosa maniera, ai carcerieri. Ma ci sono delle varianti, che incrinano l'anello. La prima volta si era di notte, la seconda è giorno sfolgorante. E poi, alla fine, il protagonista si lancia nel vuoto.

Tra le due scene si svolge, per quadri separati, l'azione; e tra i quadri spicca il decimo, che si intitola *L'Ostaggio* e costituisce il momento stilisticamente più esplicito dell'opera, passando da un registro alla Ionesco ad un conclusivo, fulminante ingresso del teatro della crudeltà.

Roberto Zucco o del delitto gratuito. Zucco è uno «straniero» che, rispetto al modello di Camus, vanta un più alto tasso di irrazionalità e di violenza; e di ignoranza di se stesso. I suoi processi interiori gli sfuggono, la molla che lo spinge ad uccidere gli è ignota. Il giovane è la quintessenza del male e, nello stesso tempo, dell'ingenuità. E di questo miscuglio si nutre il fascino della sua figura.

Il linguaggio di Koltès tende, in diversi momenti, all'arabesco lirico, con stile nobile e letterario, ricordando per il suo tono l'eleganza di un Genet. E dietro c'è il brivido abissale del vuoto, del nichilismo. Zucco si muove in un universo popolato di violenti e di idioti. E non c'è via di uscita dalla condanna e dal pessimismo. □

CANNES - Curiosa incursione della drammaturgia nel campo dello spettacolo più popolare, il calcio: Robert Lamoreux (bel nome per un teatrante!) ha scritto *L'amore-football, pièce su una squadra di scarsa fortuna che cerca di evitare la retrocessione grazie a un teppista-campione. Scandalo di provincia e successo della commedia, che passerà successivamente a Parigi.*

PARIGI - Neil Simon colpisce ancora. *Je veux fair du cinéma* è l'adattamento francese di un lavoro del magistrale commediografo nordamericano in scena al teatro Michodière, protagonista Michel Blanc.

PARIGI - Pinter, fortissimamente Pinter: Sami Frey dirige e interpreta *C'était hier* al fianco di Carole Bouquet.

BERLINO - La Duras è dovunque: sua l'ideabase per lo spettacolo *La malattia della morte organizzato da Bob Wilson nella città riunificata. Fondali alla Mondrian, lentezza ossessiva. E un sapore, ormai, di déjà vu.*

NANTERRE - John and Mary, un film sull'amore tenero e occasionale. Una coppia che si scambia nomi (ma non, forse, indirizzi) dopo l'amplesso. Il tema passa dal cinema al teatro nel lavoro di Pascal Rambert, anche regista. Notevoli le scene di *Fred Condom*, il cui cognome ha un'assonanza involontariamente ironica nel contesto della messinscena.

Che brutti programmi di sala!

Si propone l'istituzione di un premio in più, magari sotto forma di Biglietto d'Oro, per il più brutto Programma di Sala della stagione teatrale. Ci rendiamo conto della difficoltà della scelta, tanto numerosi sono i programmi brutti; ma alla fine — anche se il peggio non finisce mai — un verdetto dovrebb'essere possibile.

Che disastro! Che povertà d'invenzione! Quale indigenza grafica! Non manca qualche eccezione lodevole: vedi il programma di Sala per il Riccardo II di Mauri e Sturmo edito dallo Stabile Friuli-Venezia Giulia, vera guida allo spettacolo e alle sue invenzioni; vedi i quaderni, da conservare, dello Stabile di Genova, che cura personalmente Ivo Chiesa.

In genere, però, i programmi di Sala sono lo specchio della cultura (dell'incultura) teatrale vigente: cioè squalliducci, vuoti, inutili. Programmi forbitici e colla: la biografia dell'illustre Autore ritagliata dall'Enciclopedia dello Spettacolo, qualche foto d'archivio, due note di regia buttate giù in fretta per dire nulla o poco, pubblicità raccogliatrice e refusi, refusi a tutto spiano. Qualche volta, la carta patinata o l'eleganza grafica tengono di mimetizzare, invano, la povertà dei contenuti o la trionfagine promozionale. Poco o nulla, insomma, lo spettatore può aspettarsi in genere dal Programma di Sala per la sua preparazione allo spettacolo. L'acquisto del programma fa parte, ancora, del rituale teatrale d'antan, come la mancia alla maschera; non è da inserire in una volontà di scambio di informazioni culturali. Siamo alle solite: troppa incompetenza, troppa smania di promozione pubblicitaria fine a se stessa.

Faremo così: su Hystrio cominceremo a pubblicare una «pagella» di Programmi di Sala, i buoni (pochi) e i cattivi (molti). Se potrà servire a qualcosa. F.G.

L'Idi cerca giovani autori

L'Istituto del Drama italiano bandisce per l'anno 1992 la prima "Selezione Idi - Autori nuovi". Al concorso possono partecipare i cittadini italiani al di sotto dei trent'anni di età, compiuti entro il 31 dicembre 1992.

I partecipanti possono concorrere con una o più opere di prosa che abbiano normale durata di spettacolo e che siano inedite e mai rappresentate. I dattiloscritti, in quattro copie, dovranno pervenire all'Idi (via In Arcione, 98 - 00187 Roma) entro il 30 giugno 1992, accompagnati da una fotocopia di documento d'identità che attesti l'età del concorrente. I lavori prescelti a insindacabile giudizio della giuria (che esprimerà i suoi pareri entro il mese di ottobre 1992) saranno divulgati, a cura dell'Idi, attraverso pubbliche letture tenute in varie città d'Italia, con la collaborazione di attori e registi professionisti. In casi particolarmente meritevoli l'Idi potrà provvedere alla pubblicazione delle opere e al loro eventuale collocamento presso compagnie pubbliche e private. C.C.

L'Idi a Parigi per il Teatro italiano

PARIGI - È in programma a Parigi, ai Teatri Petit Montparnasse e Lucernaire, dal 18 marzo a fine maggio, il primo Festival del Teatro italiano d'oggi, organizzato dal Centre Textes dell'Idi in collaborazione con la Siae e con un contributo simbolico dell'Éti. Sette spettacoli e due serie di letture sceniche formano il programma, tutto in francese. Le scelte nascono dalle preferenze della gente di teatro francese che nel Centre di Parigi ha ormai un punto di riferimento per conoscere e informarsi sulla nostra produzione contemporanea. I lavori sono *La vie n'est pas un film de Doris Day* di Mino Bellei (regia di J.M. Retby), *Jardin secret* (Ritratto di donne in bianco) di Valeria

Moretti (regia F. Derry), *Les Ex e Telegramme* di Aldo Nicolaj (regia di C. Vestemeanu), *Le palier* (*Ti amo, Maria*) di Giuseppe Manfredi (regia P. Maccarinelli), *Il caffè del signor Proust* di e con la regia di Lorenzo Salvetti, *La scuola dei dittatori* da Ignazio Silone (regia di C. Le Guillochet). In scena tre sarebbero andati comunque anche senza il festival e tutti nascono come produzioni locali cui l'Idi dà solo un contributo. Ghigo De Chiara, presidente dell'Istituto, ha ricordato in un incontro stampa che da alcune stagioni l'Idi opera in vari Paesi (Russia, Francia, Olanda, Cecoslovacchia, Jugoslavia, Spagna e Grecia) con «episodi tendenti a stabilire teste di ponte possibilmente non effimere per la diffusione del nostro teatro». Le letture riguardavano tre autori siciliani — Brancati, Sciascia e Vittorini — a fine aprile, e 11 testi recenti di, tra gli altri, Testori, Soddù, Prossperi, Vasile e Franceschi, sono previsti dal 12 al 28 maggio. Tutta la manifestazione impegna l'Idi per poco più di 200 milioni e Egidio Ariosto, ex ministro dello Spettacolo e presidente onorario dell'Istituto, ha chiesto che il ministero sposti all'Idi i fondi destinati all'Éti per le attività di promozione all'estero. Il Festival parigino è il primo tentativo diretto anche al pubblico francese, perché al contrario di quanto accaduto finora, presenta messinscene e letture tradotte. «Questo nella consapevolezza che esportare spettacoli, per quanto eccellenti, recitati in italiano — ha detto De Chiara — si risolve in pura operazione di prestigio, inadatta a raccontare pienamente agli altri gli umori e i pensieri che ci appartengono, alla vigilia dell'unificazione europea». C.C.

PARIGI - È morto improvvisamente per un infarto, a 65 anni, Jean Poiret.

Aveva lavorato con registi prestigiosi come Truffaut (L'ultimo metrò), Chabrol (Poulet au vinaigre, L'ispettore Lavardin) e Mocky (Les saisons des Plaisirs). Nel 1973 aveva raggiunto la fama internazionale come autore, e anche attore, della commedia: La cage aux folles, portata al successo cinematografico in Italia, con il titolo Il vizietto, dalla coppia Tognazzi-Serrault.

TEATRO FESTIVAL DI PARMA

Meeting Europeo dell'Attore

25-30 Aprile 1992

LE MEMORIE DI ADRIANO

di Marguerite Yourcenar - con Giorgio Albertazzi
Teatro Farnese - 25/4 - ore 18.30

POUR LOUIS DE FUNES - lettura

di e con Valère Novarina
Teatro Due, Piccola Sala - 25/4 - ore 21

L'INQUIETUDE

seconde partie du Discours aux animaux
di Valère Novarina - con André Marcon
regia Mark Blezinger
produzione Festival d'Avignone 1991
Teatro Due, Spazio Grande - 25/4 - ore 22

VIOLENCES (UN DIPTYQUE)

regia di Didier George Gabily
creazione Groupe T Chan'g
coproduzione Theatre de la Cité Internazionale,
Theatre des Fédéré, France Culture,
Theatre du Radeau, Ferme de Buisson
Teatro Due, Spazio Bignardi - 26, 27/4 - ore 20

KODÒ

percussionisti e danzatori
dell'isola di Sado (Giappone)
Teatro Regio - 26/4 - ore 21

DRAMMI DI PAROLE - lettura

di Valère Novarina - con Elisabetta Pozzi
traduzione di Gioia Costa
drammaturgia Maurizio Grande
Teatro Due, Spazio Minimo - 27/4 - ore 17

UBU REX SCENES FROM MACBETH

regia di Silviu Purcarete
produzione Teatrul National Craiova
Teatro Due, Spazio Grande - 27 e 28/4 - ore 21

IL TEATRO DELL'ESISTENZA - lettura

di e con Aldo Giorgio Gargani
Teatro Due, Piccola Sala - 28/4 - ore 17

Studio per due attori e un musicista tratto da

CREATURA DI SABBIA

di Tahar Ben Jelloun
regia di Daniele Abbado
produzione Teatro Stabile di Parma
Teatro Due, Spazio Bignardi - 28/4 - ore 20

PARTAGE DE MIDI

di Paul Claudel - regia di Franco Però
Teatro Farnese - 29/4 - ore 17

LA CASA DELL'ATTORE

ATELIER COSTA OVEST
presentazione
Teatro Due, Spazio Minimo - 29/4 - ore 18

FILOTTETE

di Sofocle - traduzione di Roberto Buffagni
regia di Cristina Pezzoli
produzione Teatro Stabile di Parma
*Teatro Due, Spazio Bignardi - 29/4 ore 21;
30/4 - ore 20*

LETTURE

a cura di TEA Teatro - Roma
Teatro Due, Spazio Minimo - 29 e 30/4 - ore 16

LA POESIA E IL TEATRO

con Giancarlo Maiorino e Biagio Cepollaro
Teatro Due, Piccola Sala - 30/4 - ore 17.30

FRANCESCO DELLE CREATURE

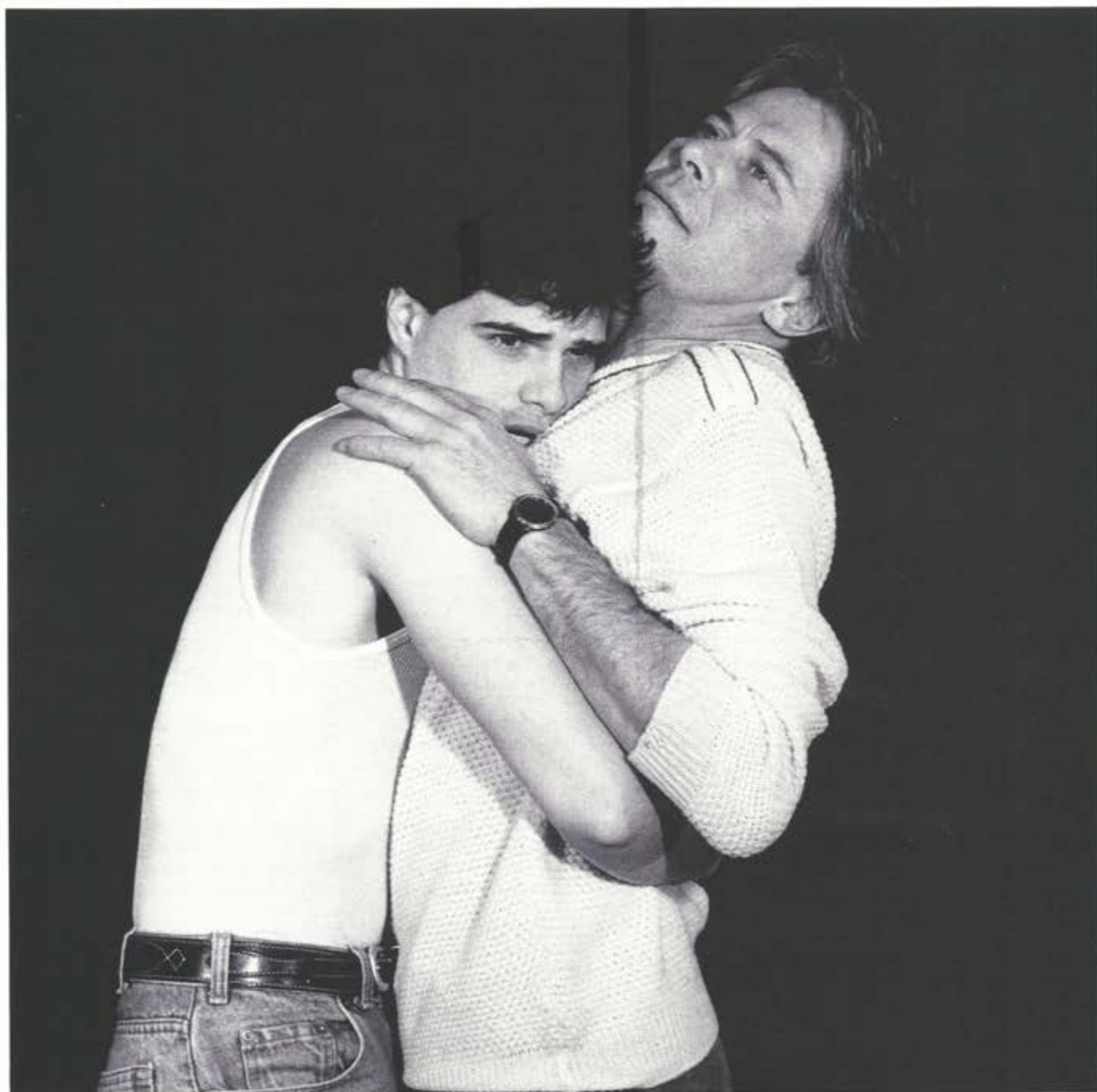
nos qui cum eo fuimus
regia di Gigi Dall'Aglio
coproduzione Teatro Stabile di Parma
AUDAC - Teatro Stabile dell'Umbria
Teatro Due, Spazio Grande - 30/4 - ore 21

Presentazione edizione italiana del testo «ALL'ATTORE» di Valère Novarina, Pratiche Editrice Parma
Festival di Musica antica e contemporanea **DUE DIMENSIONI**
Mostra «Ottocento italiano», dalla raccolta di Gaetano Marzotto, *Fondazione Magnani-Rocca - dal 12/4 al 19/7*

FUGA PER UN CAVALLO E UN PIANOFORTE

di HERVÉ DUPUIS

Traduzione di EVA FRANCHI



LA SCENA

L'azione si svolge nell'appartamento di Benoît. Immagino una grande mansarda che occupa tutto l'ultimo piano di un vecchio edificio ristrutturato, nell'antico quartiere popolare di Outremont, alla periferia di Montreal.

Arredamento ultramoderno: buon gusto e semplicità. Un pianoforte a coda occupa il centro della stanza. In vista un dipinto che rappresenta un cavallo e il ritratto del padre di Benoît. Un paio di occhiali a mezzaluna, da presbite, è appoggiato sul pianoforte. Dentro un posacenere una sigaretta accesa. Benoît è solo, al pianoforte: sta bevendo una tazza di caffè. È domenica mattina presto, verso le otto, a fine maggio.

La scena è inondata dal sole. Regna un'atmosfera di calma e benessere. Benoît ripete, al piano, macchinalmente, una frase musicale di Chopin, d'interpretazione molto difficile. Non è soddisfatto: esegue, freneticamente, un esercizio di tocco. Poi si alza, fa ginnastica con le dita passeggiando in lungo e in largo. Torna al pianoforte e ricomincia a suonare. È, nello stesso tempo, concentrato ed esausto.

Suono di campanello. Benoît, stupito, dà uno sguardo al suo orologio. Va alla porta e parla al citofono.

BENOIT - Sì.

MICHEL - (Al citofono) Sono Michel.

Pausa. Benoît è molto turbato.

MICHEL - Salve.

BENOIT - Salve.

Un silenzio.

MICHEL - Bé... mi fai entrare?

BENOIT - Cosa vuoi?

MICHEL - Dirti buongiorno, vederti.

BENOIT - È piuttosto presto.

MICHEL - Le otto. (Pausa) Mi fai salire?

Un silenzio.

BENOIT - Cinque minuti, sì, ma niente di più. Sono occupato.

Benoît preme il pulsante elettrico che apre il portone esterno. Aspetta, visibilmente emozionata, poi apre la porta dell'appartamento.

MICHEL - (Entrando) Non aver paura, nessuno mi ha visto. (Michel è tutto sudato, in tenuta sportiva. Un bel ragazzo: corporatura atletica, comportamento disinvolto. È vestito e pettinato all'ultima moda. Si ferma sulla soglia e si guarda intorno) Uao! Ce l'hai, la capanna! Super. Quanto spazio! Devi farne, di grana, per vivere qui! (Si accosta al pianoforte. Benoît lascia aperta la porta d'ingresso) Ah certo, quando si è quello che sei tu! (Siede al pianoforte e pesta malamente i tasti, con atteggiamento di grande pianista. Parla a voce alta, superando il volume del suono) Uno Steinway! Marca eccellente: ottimo investimento.

BENOIT - Piantala, finirai per scordarlo.

MICHEL - (Sarcastico) Oh, scusa.

Un silenzio. Michel guarda in giro.

BENOIT - Che posso fare per te?

MICHEL - (Come se nulla fosse) Niente. Sono venuto a dirti buongiorno, te l'ho già spiegato prima.

Michel si dirige verso il quadro del cavallo. Benoît è sempre più a disagio.

BENOIT - Bene: è fatto. Me l'hai detto. Ti dico buongiorno anch'io. E adesso lasciami lavorare, per piacere.

MICHEL - Calma, calma, vecchio mio: metti il freno! I miei cinque minuti non sono

PERSONAGGI

BENOIT, 42 anni, pianista famoso

MICHEL, suo figlio, 18 anni

ancora finiti. (Guardando il quadro del cavallo) Extra, eh? Ti ricorda qualcosa?

BENOIT - Stà a sentire, Michel: gradirei, se non è chiedere troppo, che te ne andassi.

MICHEL - Non mi fai visitare le altre stanze?

BENOIT - Non ci sono altre stanze.

MICHEL - E la tua camera da letto?

BENOIT - Il letto è dentro il muro, laggiù, in basso.

MICHEL - Super igienico! Un gran casino a tenere tutto in ordine! Come te la cavi?

BENOIT - Lo faccio fare.

MICHEL - Da chi?

BENOIT - Ascolta, Michel: hai avuto un'idea molto gentile, ma io, oggi, sono davvero troppo occupato per farti visitare l'appartamento. Mi sto preparando per un concerto.

MICHEL - Ne passi, di tempo, a preparare concerti!

BENOIT - Non si è mai pronti.

MICHEL - Quand'è?

BENOIT - Martedì prossimo.

MICHEL - Hai ancora tre giorni.

BENOIT - Potremmo vederci un'altra volta no? Oggi caschi proprio male. Ci telefoneremo prima, ok? E preferisco che ci troviamo da qualche altra parte, non qui.

MICHEL - Hai paura d'essere sorpreso in flagrante, con qualcuno che non devo incontrare... o che non deve incontrare me.

BENOIT - (Lo prende per un braccio e lo riconduce verso la porta) Adesso basta. Adesso te ne vai.

MICHEL - (Non lasciandosi intimidire) Pensavo che avresti lasciato la tua maledetta musica per occuparti un po' di me... almeno oggi.

BENOIT - Perché proprio oggi?

MICHEL - Perché è il mio compleanno.

Un silenzio. Benoît non sa più cosa dire.

BENOIT - Oggi.

MICHEL - Sì. Oggi compio diciotto anni.

BENOIT - Allora... tanti auguri.

MICHEL - L'avevi dimenticato?

BENOIT - Sì.

MICHEL - Come tante altre cose.

BENOIT - Infatti. Comunque ti ho detto buongiorno e ti ho detto tanti auguri: cosa vuoi di più?

MICHEL - Prova a indovinare.

BENOIT - Aspetta. (Estrae di tasca una grossa banconota e la porge a Michel).

MICHEL - Perché mi offri dei soldi?

BENOIT - (Imbarazzato) Bé... è il mio regalo di compleanno.

MICHEL - Non è questo che voglio come regalo.

BENOIT - Che altro vuoi?

MICHEL - Ti ruberebbe un po' di tempo e tu devi fare le prove per il tuo dannatissimo concerto.

BENOIT - Michel! Mi sembra che i nostri rapporti siano chiari.

MICHEL - Non per me.

BENOIT - Io non ho nient'altro da dirti.

MICHEL - Io sì.

BENOIT - Tua madre sa che sei qui?

MICHEL - Non gliel'ho detto. (Pausa) Ho diciotto anni, adesso.

BENOIT - Non ho nessuna intenzione di ricominciare con questa storia.

Un silenzio. Michel è angosciato fino alle lacrime, ma si sforza disperatamente di non darlo a vedere.

MICHEL - Tu oggi non trovi nemmeno un'ora, una stupidissima, piccola ora per me.

BENOIT - Ci rifaremo, vuoi?

MICHEL - D'accordo. (Un silenzio. Il ragazzo fa un ultimo tentativo) Puoi darmi almeno un bicchier d'acqua prima che me ne vada? Ho sete.

Benoît sospira. Si muove di malavoglia: va nell'angolo cucina a prendere un bicchiere d'acqua: Michel aspetta vicino alla porta. Sogna. Sente il galoppo di un cavallo. Voci e suoni emergono dal passato: Michel è ancora ragazzino.

BENOIT - «Uéeee! Ne abbiamo fatti, di progressi, ometto mio!».

MICHEL - «Diventeremo i due più bravi cavalieri del mondo».

BENOIT - «Non sei troppo stanco?».

MICHEL - «No, ma ho caldo e poi ho anche sete».

BENOIT - «Andiamo alla sorgente?».

MICHEL - «Oh sì. Poi facciamo il bagno insieme. Uéeee!».

Riprende il galoppo dei cavalli e si sentono le voci d'incitamento dei cavalieri. Tutto dissolve. Benoît rientra. Michel impiega parecchio tempo a bere il suo bicchiere d'acqua: lo consuma a piccoli sorsi.

MICHEL - E così, stamattina, ti sei alzato all'alba.

BENOIT - (Facendo buon viso a cattivo gioco) Sì. L'unico momento in cui ho il coraggio di eseguire le mie scale è il mattino presto.

MICHEL - Persino la domenica lavori a quest'ora!

BENOIT - Sette giorni su sette. Direi che anche tu hai fatto una levataccia.

MICHEL - Abitudini di campagna. E poi va talmente meglio per la bicicletta! C'è meno traffico e meno inquinamento. (Pausa) Hai fatto buon viaggio, in Polonia?

BENOIT - Splendido.

MICHEL - Un gran successo, come sempre.

BENOIT - È andata bene, non posso lamentarmi.

MICHEL - In ogni caso i giornali sono stati molto... molto elogiativi.

BENOIT - (Con falsa modestia) Bé, sai i critici...

MICHEL - Almeno questo. Questo, almeno, lo sai fare bene. (Un silenzio. Michel si rende conto che Benoît lo sta guardando furtivamente) Sono tutto un sudore: ho patito il caldo.

BENOIT - Da dove vieni?

MICHEL - Da Pointe Claire.

BENOIT - Ehilà! Devi essere in gran forma per fare Pointe-Claire Outremont in bicicletta, di primo mattino.

MICHEL - Niente male, sì. Allo sport mi dedico con regolarità.

BENOIT - È fai bene: ne sono contento.

Un silenzio.

MICHEL - Tu no, invece: è chiarissimo.

BENOIT - Come sarebbe?

MICHEL - (Prendendo un po' in giro) Ti guardo e ti vedo, ecco.

BENOIT - Non ho assolutamente tempo. A

Un impegno organico tra università e scena



Hervé Dupuis, l'autore del Canada francese di cui pubblichiamo *Fuga per un cavallo e un pianoforte*, è nato nel 1941 a Saint-Barthélemy-du-Sablé, contea di Berthier. Laureato in lettere classiche, ha perfezionato i suoi studi alle Università di Montréal e di Aix-en-Provence, in Francia, dove ha iniziato la sua attività teatrale alla scuola di Micheline Palliard. Attualmente insegna discipline teatrali all'Università di Sherbrooke, dove ha fondato nel 1970 la *Troupe du sablé* per la realizzazione di opere classiche e, nel 1972, *L'Option Théâtre* che ha come scopo primario la formazione di animatori teatrali.

Hervé Dupuis ricopre incarichi all'interno dell'Università, per il coordinamento degli studi, ed è membro di importanti associazioni teatrali del Québec.

Dal 1970 ad oggi ha svolto un'intensa attività come regista (37 spettacoli) e come attore. Inoltre ha preso parte a una decina di «creazioni collettive».

Ha cominciato a scrivere per il teatro nel 1973 con *L'assemblée des femmes*, traduzione dal greco in québécois dell'opera di Aristofane. Sono seguite *Ti-Jean Déconnecté* (1974), *Pleines Lunes* (1975), *Dewors le chiens pas d'médailles* (1976), *La symphonie en oui majeur* (1980), *Les Peaux Roses* (1983, in collaborazione con Jacques Jalbert), *J'veux faire mon show* (1984), *Fugues pour un cheval et un piano* (1986), *La Tarentule* (1987), *Dédales* (1988). □

me basta avere «le dita» in forma. (Ha un gesto di totale noncuranza) Per il resto... (Si dirige verso il pianoforte e accende una sigaretta).

MICHEL - (Con il tono di un professore che sta facendo la morale ad un allievo) Però però però...! Mens sana in corpore sano! Come vedi, ho imparato il latino anch'io: mens sana in corpore sano.

BENOIT - (Rilassandosi un poco) Mi trovi così malandato?

MICHEL - (Ridendo) Dunque, vediamo: muscoli flaccidi, borse sotto gli occhi. Mica sono sintomi di un giovanotto in gamba. (Più per gioco che per rimprovero) Un bel pacchetto al giorno, te lo fumi tutto: ci scommetterei.

BENOIT - Non sai quante volte ho smesso di fumare: ci riasco sempre, sono un inco-sciente.

MICHEL - Direi che ti bevi anche cinque o sei tazze di caffè: sbaglio?

BENOIT - È vero.

MICHEL - (Continuando il gioco) Consumi alcool?

BENOIT - Un po'.

MICHEL - L'aperitivo prima di cena.

BENOIT - Uno solo.

MICHEL - Dry Martini.

BENOIT - Piuttosto leggero. Molto più Martini che gin.

MICHEL - E, inoltre, una bottiglia di Bordeaux a ogni pasto.

BENOIT - Una mezza bottiglia soltanto.

MICHEL - Cognac vsop, la sera?

BENOIT - Sissignore.

MICHEL - Mangi ricco e grasso, come i francesi: è lampante.

BENOIT - Ma tu, che ne sai?

MICHEL - L'ultima volta che abbiamo mangiato insieme, all'aeroporto, è andata proprio così. Sta attento! Dovrei prenderti in custodia io, vedresti che rivoluzione! Prima di tutto ti proibirei il superfluo, dopo ti farei fare ginnastica, un po' di bicicletta, una dieta rigorosa...

BENOIT - (Disincantato) Ci mancherebbe altro! Sono così pochi i piaceri della vita...

MICHEL - Ma che vai dicendo? Hai il coraggio di lamentarti? Il signore fa il pieno di quattrini, sta sempre in viaggio, è celebre in tutto il mondo...

BENOIT - (Interrompendo) Oh, sai...

MICHEL - (Interrompendo a sua volta) Proprio così. Dappertutto i giornali più importanti si contendono le tue interviste, sei considerato il più grande interprete vivente di Chopin: mica tanti, da queste parti, sono fortunati come te.

BENOIT - D'accordo. Ma, alla fine, non è gran che.

MICHEL - Cosa ti manca?

BENOIT - Vorrei avere anche io diciotto anni, oggi: come te.

MICHEL - Pensi che sarà la più bella giornata della mia vita? (Benoit non risponde, come se avvertisse d'essere andato troppo oltre) Che vuoi dire? Dillo.

BENOIT - Lascia perdere.

MICHEL - Hai paura d'invecchiare. (Pausa) Perché?

BENOIT - (Esitando) Vedi... il corpo d'un uomo, dopo i quarant'anni... si logora in fretta. Prima, i vecchi, neppure li vedevo. Ora li guardo... per capire che aspetto avrò, fra poco.

MICHEL - Ma vè, brontolone! Scherzavo, dai! Sei bello. (Facendo un po' il verso a un pappagallo) In ogni caso io trovo che hai

l'aspetto di un distinto gentiluomo sulla quarantina. I tuoi occhi sono sempre straordinari. E i tuoi capelli, pepe e sale, anche questo, sì, ti dà un certo fascino... una specie di «saggia aureola»... (ridendo) che le tue bionde devono apprezzare moltissimo, vero?

BENOIT - Proprio il genere di complimenti che ho la sventura di dover sopportare. Si dice proprio questo alle persone che invecchiano.

MICHEL - (Con improvvisa tenerezza) Non te lo dico perché stai invecchiando: lo dico perché lo penso. (Un silenzio) Strano. Non avrei mai immaginato di vederti tanto in subbuglio a causa della tua età. Tutti uguali, vialtri anziani! Sei stato giovane, te la sei

goduta, non hai il diritto di lamentarti.

BENOIT - Giovane? Non ricordo nessuna giovinezza. Probabilmente perché ci sono passato sopra.

MICHEL - Ma li hai avuti, i tuoi diciotto anni!

BENOIT - Eh no! Alla tua età stavo piegato quindici ore al giorno su una tastiera: non esisteva nient'altro. Non c'era il tempo. Dovevo eseguire scale, dovevo sorbirmi tutti gli studi di Chopin, di Listz e chi più ne ha più ne metta, dovevo dimostrare agli insegnanti, ai giornalisti, al pubblico, persino alle buone suore di Vincent-d'Indy, dove avevo l'obbligo di abitare, che ero veramente il ragazzo prodigio vagheggiato da tutti. Oggi è un po' troppo tardi per recuperare le occa-

LA TRADUTTRICE

EVA FRANCHI, che ha curato per *Hystrio* questo dossier sul teatro del Québec e ha tradotto la commedia di Hervé Dupuis pubblicata su questo numero, è nata a Torino e vive a Monterotondo, Roma.

Giovanissima, ha affrontato il teatro come attrice, ma ha preferito in seguito l'attività pedagogica: dall'inizio degli anni Sessanta ha realizzato per decenni esperienze di drammatizzazione con i bambini e ha insegnato recitazione, arte scenica, letteratura poetica e drammatica in scuole pubbliche e private.

Ha scritto numerosi testi teatrali (da *La magnifica notte* a *La ragazza di Dachau*, premiata al premio Ruggieri negli anni Sessanta, a *La ragazza dai capelli di lana*, Premio Valleorsi 1984. Particolarmente intensa la sua attività di autrice di opere radiofoniche. Applicatasi alla ricerca storica, ha realizzato due estesi originali radiofonici, *Caterina di Russia* nel 1982 e *Cristina di Svezia* nel 1991. Portata a indagare su quanto è poco noto o non trova spazio, ha lavorato anche come traduttrice portando in Italia, alla radio e in teatro, *Il labirinto* del cecoslovacco L. Smocek e, oggi, qualche esempio di teatro québécois. Ha scritto un romanzo, *Colore di pioggia*. (1988). □

sioni perdute.

MICHEL - Comunque io, se nella vita riuscisci come te, direi proprio d'aver fatto uno «schianto» di bella vita.

BENOIT - (Enigmatico) Davvero?

MICHEL - (Insinuante) Conosco una persona della tua età che è stata molto meno fortunata di te.

BENOIT - (Evitando, con cura, l'allusione) Hai ragione senz'altro. Bene. Adesso, basta con le chiacchiere: devo lavorare.

MICHEL - È orribile, non mi va giù.

BENOIT - Ci rifaremo un'altra volta.

MICHEL - Perché non oggi?

BENOIT - Non so più come dirtelo: sono impegnato fino al collo.

MICHEL - Ma non è possibile! Non è possibile che tu non abbia un'ora da dedicare a me, oggi. Da quando sono arrivato giri al largo, prendi tempo. (Benoit guarda il suo orologio) Aspetti qualcuno?

BENOIT - (Esitante) Ma no, no.

MICHEL - La tua bionda? (Silenzio di Benoit) Oh! Ok. Certo. Una bionda è importante: conterà molto più di me.

BENOIT - Arrivederci, Michel.

MICHEL - U'ora: soltanto un'ora.

BENOIT - No. Va via, ti prego: sarà meglio per tutti.

Benoit sospinge dolcemente Michel con la precisa intenzione di farlo uscire.

MICHEL - (Supplichevole) Papà! (Un silenzio. Benoit si ferma) Tu «devi» dedicarmi un'ora nel giorno dei miei diciotto anni. Sarebbe, di nuovo, «il più bel regalo».

Lungo silenzio. Michel riprende a sognare: sente il rumore di una cascata. Ritornano le voci del passato.

MICHEL - «Papà, perché mi hai bendato gli occhi?».

BENOIT - «Così la sorpresa sarà più grande».

MICHEL - «Siamo alla cascata?».

BENOIT - «Sì. E adesso puoi guardare. Buon compleanno!».

MICHEL - «Papà... papà! Ma c'è un cavallo, laggiù!».

BENOIT - «È per te: il mio regalo».

MICHEL - «Per me?».

BENOIT - «Sicuro».

MICHEL - «Solo per me? Tutto mio?».

BENOIT - «Sì».

MICHEL - «Ho paura a montarlo».

BENOIT - «Piano, piano: t'aiuto io. Ecco».

MICHEL - «Tienimi, papà, tienimi: ho paura».

BENOIT - «Non devi: è dolcissimo. Imparerai a cavalcarlo e faremo equitazione insieme, tutti e due».

MICHEL - «Papà! È il più bel regalo di tutta la mia vita».

Il rumore della cascata dissolve.

BENOIT - (Rigido) Ma che diavolo vuoi?

MICHEL - Parlarti, nient'altro. Ho bisogno di parlarti.

BENOIT - (Rassegnato, con un gran sospiro, guardando ancora una volta il suo orologio) Va bene, Michel: d'accordo. Ma un'ora soltanto, neanche un minuto di più. Vieni (Benoit si decide a chiudere la porta d'ingresso. Silenzio. Michel si avvicina al pianoforte e non osa più muoversi) Siediti, su. (Michel si siede sul panchetto del pianoforte) Vuoi un caffè?

MICHEL - No, grazie, mai caffè. M'andrebbe un altro bicchiere d'acqua.

BENOIT - Magari un succo di frutta, un'aranciata?

MICHEL - Ok.

Benoit si dirige verso l'angolo cucina. Michel, solo, ne approfitta per guardarsi intorno. Benoit ritorna subito con un bicchiere d'aranciata e un altro caffè per sé. Il silenzio è pesante: nessuno dei due sa cosa dire.

MICHEL - È da tanto che non passiamo il mio compleanno insieme. (Benoit annuisce con un cenno del capo) Sei anni. (Ancora silenzio) Sai che ci siamo visti quattro volte, in sei anni? Quattro volte. Due all'aeroporto, di fretta, tra un aereo e l'altro; una in un camerino affollato, pieno di gente, subito dopo un concerto e un'altra, per caso, sull'autobus Montréal-Magog. L'autobus era zeppo, si soffocava: non abbiamo neppure trovato due posti vicini. (Pausa) Sono contento di rivederti. Se tu volessi... (È un po' imbarazzato)... abbiamo un'ora, no?... Mi piacerebbe fare un discorso serio con te. Dopo sei anni ci sono tante cose da dire. Non vuoi?

BENOIT - Se lo vuoi tu...

MICHEL - Mi piacerebbe che tu lo volessi veramente... senz'aver quell'aria imbestialita.

BENOIT - Proverò. Ma è logico che io abbia fretta: devi capirlo. (Pausa) Di cosa vuoi parlarmi?

MICHEL - Non so da dove cominciare.

BENOIT - Hai il tuo diploma, adesso?

MICHEL - (Con fierezza, ma anche con una punta di sarcasmo) Sì, da un mese circa. Dal principio di maggio ho la maturità classica del Convitto di Mont Sutton: il collegio migliore, a quanto pare.

BENOIT - T'è piaciuto?

MICHEL - Sì e no. Sì perché è un collegio ospitale, confortevole. Ci sono meno allievi che in una scuola pubblica, i professori sono super-competenti e c'è un fottio di attività parascolastiche. (Ironico) Costerà caro, ma vale. Un silenzio.

BENOIT - «Sì e no». Dove sta il no?

MICHEL - (Secco) Forse avrei preferito rimanere a Pointe Claire. (Con leggero tono di rimprovero) Si è incasinato talmente tutto, quando dovevo entrare alle medie! Il divorzio, la mamma che lavorava sempre di più, tu che sei sparito tutto d'un colpo... Mi sono trovato — senza sapere perché — a Bromont, (un po' amaro) in casa dei nonni. Diciamo che non ha più funzionato bene come prima.

BENOIT - Mmmm.

MICHEL - A tredici, quattordici anni, a parte gli studi, non facevo altro che sport, soprattutto equitazione e hockey. Ero nella squadra di Granby: andavamo spesso a dei tornei, nei cantoni dell'Est e poi in provincia. Al nonno non piaceva. Sono talmente snob! Lui dice che, così, mi sono fatta un'educazione plebea. Meno male! Se non fosse per la ghenga di laggiù, non avrei mai imparato un accidente!

BENOIT - E cioè?

MICHEL - Parlare come gli altri, accazzotarsi, conoscere storielle sconce, dire bestemmie, andare a ragazze. (Pausa) Però, nell'insieme, non posso dire che siano stati i sei anni più belli della mia esistenza.

BENOIT - (Sempre più a disagio) Quale sarà la prossima tappa?

MICHEL - (Esitando un po') Non ho ancora deciso... Forse l'università... Dipende.

BENOIT - In cosa?

MICHEL - Scienze economiche, probabilmente.

BENOIT - (Poco convinto) Scienze economiche?

MICHEL - Oppure Architettura: devo pensarci. In ogni caso, m'intendo benissimo con i numeri. (Fiero) Sono già stato ammesso agli «alti studi commerciali»!

BENOIT - (Senza entusiasmo) Bravo. È una carriera interessante.

MICHEL - Però, prima di decidere, aspetto la risposta da Architettura. (Pausa) Tu, che ne pensi?

BENOIT - (Stupito) Io? Bé, io, d'istinto, ti direi Architettura. Mette insieme arte e scienza. Ti confesso che, a me, i commercialisti... Ma forse, a te, l'arte non interessa affatto.

MICHEL - Al contrario: m'intriga parecchio, non come lo sport o le cifre, comunque ne avverto il fascino. Tu non lo sai, ma io, in collegio, ho fatto anche pittura, nel corso di arti plastiche. Mi piaceva un sacco. Andavo forte soprattutto in disegno. (Pausa) A volte mi dico: disegno e scienza. È perfetto, per l'architettura.

BENOIT - Penso di sì.

MICHEL - Ma... ma anche l'economia mi attrae. A mamma piacerebbe. E adesso ci sono nuovi corsi di perfezionamento, nuovi programmi in amministrazione delle arti. A te non sono mai garbati, gli amministratori, vero? Comunque, la mamma... Voglio dire... Tu, alla mamma... le volevi bene?

BENOIT - Ho amato la donna, non l'amministratrice.

MICHEL - Una donna d'affari.

BENOIT - (Eludendo l'argomento) Come sta?

MICHEL - Non cambia mai. Lavora sempre

tanto, compra sempre più negozi, viaggia di continuo... Anche lei. Mica l'ho vista tante volte, quando stavo in collegio. Adesso che la scuola è finita abitiamo insieme: è sempre fuori, non si ferma mai. Nonno aveva cominciato a introdurre negli affari di «mami» perché, a quanto pare, dovrei diventare suo socio, dopo l'università, a patto, naturalmente, di scegliere Economia...

BENOIT - (*Leggermente seccato*) Fa come vogliono. Sarai erede di tutte le loro sostanze: non è così? Puoi diventare più ricco di un Creso.

Un silenzio.

MICHEL - Sai, papà.. non va niente bene, con lei. (*Pausa*) Vuoi che te ne parli?

BENOIT - (*Senza convinzione*) Se ti fa piacere!

MICHEL - Ho l'impressione che non abbia poi questo grande affetto per suo figlio... Non so. Non si occupa quasi mai di me. È come se mi serbasse rancore per qualche motivo. A volte mi chiedo se... se non sono responsabile di quanto è successo fra voi due.

BENOIT - Tua madre non ha un carattere molto espansivo. Il lavoro è sempre stato eccessivamente importante, nella sua vita.

MICHEL - Come per te. (*Pausa*) Perché non sei mai venuto a vedermi?

BENOIT - Non c'è stata l'occasione.

MICHEL - Ma non si può, non è possibile! Non hai fatto il più piccolo sforzo. (*Pausa*) Io, invece, ho fatto di tutto per costringerti a venire. Ti ho chiamato almeno 637 volte. Non c'eri mai. C'era sempre la tua schifosa segreteria telefonica che ripeteva lo stesso schifosissimo discorso. «Per il momento sono occupato; dopo il segnale lasciate un messaggio, vi richiamerò». Bip. Te ne ho lasciati, di messaggi! Bip. «Papà, richiama, ti prego, voglio vederti». Bip. «Papà, non vuoi richiamare, per piacere?» Bip. «Papà, sono io, non ne posso più». Sei sempre rimasto super-indifferente.

BENOIT - Non sono rimasto super-indifferente quando tua madre mi ha fatto sapere che nostro figlio, di tredici anni, era sparito. Avevi lasciato una lettera: c'era scritto che ti saresti buttato giù dal ponte Jacques Cartier. Riesci a immaginare lo spavento che mi sono preso? E non basta. Dopo, per convincere tua nonna a tenerti nascosto tre giorni, hai inscenato una pagliacciata da circo equestre: quando l'ho scoperta ho capito che ci avresti fatto pagar cara la nostra separazione. (*Michel ride. Benoît finisce per ridere anche lui*) Oggi possiamo riderne, certo. Ma, allora, l'intera faccenda non mi è affatto sembrata divertente. Proprio no.

MICHEL - Non è stato divertente neanche per me quando tu sei partito. Il guaio è che non sei mai tornato. Con la trovata del ponte speravo, almeno, di farmi strapazzare. (*Pausa*) Sai, papà, non è niente male poter discutere di tutto questo con te. Una situazione super.

BENOIT - Bene: mi fa piacere.

MICHEL - Ne avevo voglia, lo desideravo tanto. Così, stamattina, ho preso il coraggio a due mani e ho deciso di offrirti un gran regalo per i miei diciotto anni: andare da mio padre. Non volevo chiamarti, niente. Volevo arrivare così, senza preavviso. Per la verità sentivo un po' di fifa. Non sapevo come mi avresti accolto. (*Pausa*) Ti secca parlare, eh?

BENOIT - Avrei preferito che non fosse stamattina.

MICHEL - Per me era stamattina o mai più. È bestiale: non so più cosa dire. Sono tutto a soquadro, dentro.

BENOIT - Di la prima cosa che ti passa per la mente.

MICHEL - Mai capito perché tu sia scomparso. Hai fatto a pezzi la mia esistenza: non saprai mai quanto ne ho sofferto.

BENOIT - Sì, è vero: «ho abbandonato il focolare domestico», d'accordo, lo ammetto. Non sei il solo in questa condizione. Non ti ho mai fatto mancare niente: ho pagato fino all'ultimo centesimo per garantirti le scuole migliori...

MICHEL - I soldi.

BENOIT - Sono io che ho pagato il tuo stereo, il computer, il surf, i tuoi sci, la bicicletta: ho anche profumatamente pagato le cure di uno psicologo perché, a quanto pare, la mia partenza ti aveva sconvolto.

MICHEL - I soldi!

BENOIT - Tua madre e i nonni, da parte loro, hanno avuto molta cura di te: non eri affatto solo. Eri ben alloggiato, ben nutrito, vestito benissimo. Che pretendevi di più?

MICHEL - Avere un padre. (*Benoît emette un gran sospiro. Pausa*) Vuoi ancora che ti parli di me?

BENOIT - Se proprio ci tieni...

MICHEL - Cosa devo dirti?

BENOIT - Non lo so... Qualcosa di più allegro. (*Con leggera presa in giro*) Ecco: parlami dei tuoi amori.

MICHEL - Non ho tempo per quella roba lì, io. La maturità, lo sai, non è un'impresa facile: ho dovuto darci dentro, soprattutto l'ultimo anno, per arrivare «sparato» agli esami. Volevo l'ammissione a tutte e due le facoltà: Economia e Architettura. Così almeno sono quasi certo d'averne un jolly. Posso scegliere, è importante: non capita a tutti.

BENOIT - I tuoi amici, allora.

MICHEL - Non ho amici.

BENOIT - Andrai pure a qualche festa, di tanto in tanto!

MICHEL - Le feste mi danno il voltastomaco.

BENOIT - Oddio! Spero che, almeno, tu parli con tua madre, qualche volta.

MICHEL - Va a capire come la pensa! (*Un silenzio*) Però sento il gusto di riuscire nella vita, io...

BENOIT - (*Come se facesse uno sforzo*)... Diventare un buon commercialista, avere moglie e bambini, una bella casa, una grossa macchina...

MICHEL - (*Troppo serio*) Perché no?

Benoît è un po' sconcertato.

BENOIT - Bé... se è questo che vuoi... Si tratta della tua vita, dopo tutto.

MICHEL - Vedi che non mi conosci? Quello che dici tu non m'impedisce affatto d'averne una passione.

BENOIT - Sul serio?

MICHEL - (*Entusiasmandosi*) Sarò sincero con te. Sono innamorato dalla punta dei piedi fin sopra la testa.

BENOIT - Ma se hai appena finito di raccontarmi che non hai tempo per le ragazze!

MICHEL - (*Volontariamente ambiguo*) Non ci s'innamora soltanto delle ragazze...

Benoît è preso dal dubbio che ci sia un uomo nella vita del figlio.

BENOIT - Ah.

MICHEL - Inoltre è tutta colpa tua.

BENOIT - Anche.

MICHEL - Ricorderai certamente il regalo che mi hai fatto quando ho compiuto dieci anni.

BENOIT - Sì, Trionfo.

MICHEL - (*Guardando il quadro del cavallo*) Trionfo, va là, è il più bel cavallo di tutto il Québec. (*Ride*) In principio sognavo di farne il più gran saltatore del mondo: volevo diventare un campione, un olimpionico, essere il miglior fantino del paese... Oggi preferisco tenere Trionfo solo per me: starmene con lui. (*In sottofondo si sente il galoppo di un cavallo*) È la mia creatura: gli dedico tutto il tempo che posso. Corse, giochi, bagni nel ruscello: poi ci sbattiamo in terra per asciugarci al sole. Sono pazzo di lui, papà, ci perdo la testa: porca martina, una vera «scuffia!».

BENOIT - (*Sbalordito*) Cristo, Michel, ma hai diciotto anni, ti rendi conto? Svegliati, cosa aspetti?

MICHEL - Sei stato tu a farmi quel regalo: il più bello.

BENOIT - (*Con improvvisa dolcezza*) Scusami.

Si sente, in sottofondo, il nitrito di un cavallo che si allontana. Benoît si avvicina al pianoforte.

BENOIT - È giusto, hai ragione. In fondo... sei come t'immaginavo.

MICHEL - Vedi, papà, Trionfo è il mio amico più intimo. Non ho altro. È più che un amore.

BENOIT - Somigli ad Ippolito.

MICHEL - Il ragazzo che amava soltanto i cavalli?

BENOIT - Viveva castamente e rifiutò le lusinghe di Fedra, la perfida matrigna.

MICHEL - Quand'ero piccolo mi hai raccontato la sua storia, ma solo in parte. Sai che ho studiato la Fedra in collegio? Fantastica. L'ho trovata «super».

BENOIT - Mentre Ippolito addestra i cavalli, Fedra si rivolge al cielo. (*Declamando*) «Oh déi, che io non rimanga assisa all'ombra delle foreste! Quando potrò, nella polvere splendente della sera, seguire con l'occhio un carro in fuga, di gran carriera?». Ecce, cetera eccetera eccetera.

MICHEL - Dài che è stupendo amare i cavalli, va là, però non vorrei affatto avere il destino d'Ippolito. Cacchio! Finire schiantato sulle rocce per colpa del mio cavallo imbizzarrito! Grazie, no. E, per giunta, maledetto da mio padre. Com'è già che si chiamava, suo padre?

BENOIT - Teseo.

MICHEL - Perché il padre Teseo non era per niente soddisfatto. Fedra, respinta, gli aveva fatto credere che fra lei e Ippolito... eh? Carogna, quella lì. (*Un silenzio*) È incredibile, papà, come ci si possa attaccare...! (*Pausa. Michel si sforza di trovare le parole giuste*) Almeno, con Trionfo, sono sicuro di una cosa: non sarà mai capace d'abbandonarmi, non mi tradirà mai con nessuno, lui.

BENOIT - (*Fingendosi di non rilevare l'allusione*) Sei fortunato. Io sarei incapace di vivere una storia d'amore così bella. Così pura.

MICHEL - (*Un po' amaro*) Tu hai fatto un'altra scelta.

BENOIT - (*Stupito*) Che vuoi dire?

MICHEL - La musica. Almeno alla musica sei sempre stato fedele.

BENOIT - Almeno?

MICHEL - (*Aggressivo*) A te, in amore, interessa solo l'avventura: non è così?

BENOIT - Chi ti ha raccontato queste sciocchezze?

MICHEL - Non sono più ragazzino, sono cresciuto. So benissimo che genere di vita

fai, ne ho sentito parlare.

BENOIT - Ci siamo! «I nonni». E che genere di vita conduco, secondo voi?

MICHEL - Da farabutto. (*Benoit ride*) Ho un «dossier» alto così: le ho viste! Sei fotografato di continuo, con donne sempre diverse: i giornali ne parlano fino alla nausea. BENOIT - Credi a tutto quello che raccontano i giornali?

MICHEL - Il sesso ti coinvolge più dell'amore e la fedeltà è uno stupido valore borghese. Passi da una conquista all'altra, nella musica e con le donne. Non è vero, forse?

BENOIT - Eccoli, i nostri «parenti terribili»!

MICHEL - Io voglio sapere, papà, voglio sapere se è vero quello che sta scritto sui giornali, se è vero quello che dicono i nonni.

BENOIT - Hanno torto, Michel: sbagliano. Dio, quanto sono pitocchi! (*Un po' triste, fa scorrere le mani sul pianoforte: cerca qualche accordo*) Incontro donne famose un po' dappertutto, è vero, ma non sono che grandi amiche, niente di più. Ormai c'è una sola cosa che conti nella mia vita: la musica. Il resto... Mangio, bevo, come tutti, fatico a dormire... e, ogni tanto, faccio l'amore.

MICHEL - Sono contento che sia così. Perché, allora, la verità, è quella che ho immaginato io.

BENOIT - (*Smettendo di suonare*) Cosa hai immaginato?

MICHEL - Vuoi proprio saperlo?

BENOIT - Certo.

MICHEL - Non è che, poi, mi prendi in giro?

BENOIT - Ma no.

MICHEL - Achille, Enea, Marco Polo... Gli eroi di cui mi parlavi quand'ero piccolo... Io... Io ti ho immaginato come loro: altrettanto grande, tormentato, ma forte. Tu hai conquistato il mondo con il tuo talento: il tuo potere è la musica. Prima mi hai paragonato a Ippolito: bé... tu sei... come hai detto che si chiamava, suo padre?

BENOIT - Teseo.

MICHEL - Ecco. Sei il mio Teseo che vince tutte le sue battaglie. Per vincere sei costretto a esercitarti, ore e ore, tutti i giorni. Lo so, ti ho sentito tante volte... ho aspettato tante volte, da bambino. Non puoi distrarti, devi sempre essere al vertice, pronto ad affrontare il pubblico più esigente. Non ho mai creduto ai nonni. Però mi rimane, dentro, un grosso dubbio: non può essere che un uomo come te, un uomo troppo solo, un uomo che suona Chopin e Liszt alla tua maniera, non può essere che un uomo tanto appassionato abbia trascorso sei anni senza un amore... Non ci credo. (*Pausa*) C'è una donna, nella tua vita?

BENOIT - Cosa te lo fa supporre?

MICHEL - Non lo so. Avverto la sua presenza. Com'è?

BENOIT - Preferisco non parlarne, Michel.

MICHEL - La stai aspettando. Per questo mi hai mandato via.

BENOIT - Aspetto qualcuno, sì. (*Guarda l'orologio*) Ma abbiamo ancora un po' di tempo.

Un silenzio.

MICHEL - Sai, mi sono annoiato mica male, in tutti questi anni...

BENOIT - (*Toccato*) Davvero?

MICHEL - Qualunque cosa dicano gli altri... tu sei sempre mio padre.

Un silenzio. *Benoit è turbato.*

BENOIT - È stato duro anche per me rinunciare a vederti.

MICHEL - Macché! Se fosse stato tanto difficile non saresti scomparso.

BENOIT - (*Amaro*) Tua madre...

MICHEL - Mia madre, appunto. Parliamone un po'.

BENOIT - ... ha preteso e ottenuto, dal Tribunale, la sua custodia esclusiva.

MICHEL - Non ti sei opposto, a quanto pare.

BENOIT - Non mi sono opposto.

MICHEL - È stato un divorzio per adulterio, no?

BENOIT - Se lo sai, perché me lo chiedi?

MICHEL - Comunque la legge ti riconosceva il diritto di venirmi a trovare... Non te ne sei mai servito: perché?

BENOIT - Non volevo essere in debito con qualche vecchio coglione di giudice. In genere non capiscono niente sui rapporti umani. Non ho accettato che dipendesse da un tizio ignorante... il diritto di vedere mio figlio. Poi... tua madre e soprattutto i nonni non hanno certo facilitato i nostri incontri. Così ho preferito aspettare che le barriere cadesero da sole. Oggi hai diciotto anni, no? Sei libero. Ho sempre pensato a te, in tutto questo tempo.

MICHEL - È un sollievo sentirtelo dire. A volte mi dicevo che... che quel Teseo di mio padre, forse, s'era completamente dimenticato del ragazzino che aveva lasciato cadere.

BENOIT - Ma no, al contrario. Mi sei mancato molto, Michel.

MICHEL - (*Tutto rosso, a disagio*) Papà... avrei ancora una domanda, però non voglio farti arrabbiare.

BENOIT - Fuori la domanda, poi vedremo.

MICHEL - Vorrei sapere, con esattezza, perché ci hai lasciati.

Un silenzio.

BENOIT - La domanda è imprecisa. Dovresti chiedermi perché ho lasciato tua madre.

MICHEL - D'accordo. Non è soltanto perché ti eri messo con un'altra donna?

BENOIT - Perché non l'amavo più, semplicemente.

MICHEL - Uff!

BENOIT - (*Imbarazzato*) Vedi, l'amore è qualcosa d'incontrollabile.

MICHEL - (*Ironico*) Addirittura!

BENOIT - Stavamo agli antipodi, ormai.

Tua madre è talmente legata ai suoi affari! Non ci vedevamo quasi più: il mio lavoro, il suo, i suoi viaggi, i miei...

MICHEL - E poi «lontan dagli occhi, lontan dal cuore» trullalalà! Non ho più dodici anni, puoi dirmi quel che è successo realmente.

BENOIT - Non ho altre spiegazioni, davvero. Non l'amavo più.

MICHEL - (*A bruciapelo*) Lei, invece, ti ama sempre, ti ha sempre amato. (*Pausa*) La tua donna d'affari, se vuoi saperlo, è capace di sentimenti ben più profondi. Si comporta sempre come se sperasse di vederti ricomparire...

BENOIT - Non voglio sentirne parlare, Michel.

MICHEL - Non riuscirà mai a dimenticarti.

BENOIT - Basta, per favore, basta. Fra tua madre e me è finita da un pezzo.

MICHEL - Avresti dovuto insistere.

BENOIT - Insistere?

MICHEL - (*Infiammandosi*) Te l'avrebbe perdonato, la tua scappatella, lo sai. Hai lasciato una moglie che ti adorava, hai abbandonato un figlio di dodici anni... solo perché «l'amore» s'era affievolito. Scusa, sai, ma trovo il tutto assolutamente idiota.

BENOIT - Ti sono grato.

MICHEL - (*Furioso*) Si può ricominciare daccapo. Ci sono altri valori, mi sembra, in una relazione di coppia, al di là del sesso e della passione.

BENOIT - Ah, sì?

MICHEL - Dove le metti, tu, l'amicizia, la comprensione, la fedeltà, la consuetudine... anche la paternità?

BENOIT - Quando non c'è più amore... I tuoi nonni, per esempio, non si amano affatto: niente, zero, tutto finito da un pezzo, ma loro hanno la cocciataggine di tirare avanti a qualsiasi prezzo. Io no. Io sono diverso. Io ho staccato. (*Benoit insiste un po' troppo su toni di autorevolezza paterna*) Ascoltami bene, Michel...

MICHEL - (*Sarcastico*) Sì, papà.

BENOIT - Se le tue accuse non sono frutto dei tuoi veri sentimenti, ciò significa che sei come loro, tale e quale: dei bravi, piccoli borghesi benpensanti, preoccupati soltanto del loro buon nome e dell'argenteria di famiglia.

MICHEL - (*Fuori di sé*) Diventerò come loro perché credo nella fedeltà? Perché voglio rendere felice la mia donna? Perché desidero dei figli da amare, da crescere con dedizione?

BENOIT - Sì. Se il tutto va a finire alla maniera dei tuoi nonni.

MICHEL - Devi odiarli molto.

BENOIT - Infinitamente. Rappresentano tutto ciò che più detesto su questa terra. (*Accalorandosi*) È contro di loro che siamo stati costretti a combattere, a ribellarci, a scendere in piazza per dare una svolta.

MICHEL - Se vuoi saperlo, voi altri avete soltanto fottuto la nostra generazione, con la vostra miserabile rivolta, con il vostro '68, con il vostro liberalismo del cavolo.

BENOIT - Mai quanto la loro generazione ha fottuto la mia: mai.

MICHEL - Sapessi che schifezze di guai succedono in collegio, e cosa costa uscirne, grazie alla vostra preziosa libertà sessuale.

BENOIT - Ma siamo andati avanti, almeno. Non sarete mai costretti a partire da tanto lontano come noi.

MICHEL - Avanti! Chiami «andare avanti» il modo in cui si è costretti a vivere? Non c'è più la madre, oppure sparisce il padre. Si vive con la madre di chissà chi o con un padre piovuto da chissà dove. Un amante per la moglie, un'amichetta per il marito: i fratelli di qua e le sorelline di là. Certi giorni avrei voluto sentirmi addosso una bella adolescenza quieta, insieme ai miei genitori, premurosi, attenti alla mia crescita, non sessualmente liberati, forse, ma capaci di volersi bene, tanto da farmi venire la voglia di essere come loro. Credi che abbia portato felicità, a me, la tua liberazione sessuale?

(*Benoit riprende a suonare il pianoforte come se non volesse ascoltare. Michel grida a squarciagola*) Maledetto. Quanto ti odio, certe volte! Non ti avevo fatto niente, io. Perché mi hai buttato via — eh? — perché? Perché hai fatto, di me, un ragazzino senza padre? Chi me la rende, la mia adolescenza perduta? Te ne sei fregato, avevi altro da fare: dovevi inseguire la liberazione del tuo sesso.

BENOIT - (*Smette di suonare*) Dovevo vivere la mia vita, Michel.

MICHEL - Io no? Non avevo diritto, io?

BENOIT - Tu vuoi che mi senta colpevole.

MICHEL - Comunque responsabile della sola cosa che mi ha fatto male da quando



avevo dodici anni: *la tua assenza*. Silenzio. Michel sente voci di bambini. Si rivede a scuola mentre sta parlando davanti ai suoi compagni. Deve avere circa tredici anni.

MICHEL - «Mio padre. Mio padre è un concertista di pianoforte. Non sta mai con me perché viaggia di continuo, in tutto il mondo, a causa dei suoi concerti. Viene a trovarmi più spesso che può e allora viviamo esperienze entusiasmanti: si va alla partita, oppure al cinema, pranziamo in ristoranti famosi, facciamo passeggiate a cavallo e tante altre cose. I giornali parlano spesso di mio padre e io colleziono tutti i ritagli. Così riesco a seguirlo passo per passo. Il mese scorso ha vinto il "Premio del Governatore Generale": ecco le fotografie della consegna di questo premio. Mio padre passerà con me le vacanze d'estate. Allora avrò quattordici anni. Ha promesso di portarmi in Europa. Andrò con lui a visitare la Francia, la Spagna, l'Italia e la Svizzera. È meraviglioso avere un padre così e io gli voglio tanto bene. Grazie».

Applausi di bambini. Voci. Tutto dissolve.
BENOIT - Se fossi rimasto... non sarebbe andata meglio. Era diventato talmente insopportabile, fra tua madre e me! Ne avresti sofferto, un giorno o l'altro. Potremo recuperare, credimi, tutti e due.

MICHEL - Per la mamma... niente da fare.
BENOIT - Con tua madre ho chiuso da sei anni. Civilmente. Non insistere.

MICHEL - Se non vuoi farlo per lei, potresti farlo per me.

BENOIT - (Deciso) No, Michel. È impossibile.

Un silenzio.

MICHEL - Potresti almeno farlo per la riconoscenza che le devi.

BENOIT - Riconoscenza?

MICHEL - È cascata piuttosto a proposito, nella tua vita. (Pausa) Tu non avevi il becco di un quattrino.

BENOIT - Esatto. Mi ha fatto entrare in un ambiente che, altrimenti, mi sarebbe stato precluso. Non ero nessuno, io. Dall'oggi al domani mi sono ritrovato a pranzo a casa della figlia d'un console: ho potuto incontrare ambasciatori, uomini politici, artisti...

MICHEL - Un partito piuttosto buono per un concertista deciso a farsi avanti.

BENOIT - Odette, l'ho amata molto: puoi crederci.

MICHEL - Era la tua prima bionda?

BENOIT - Proprio così.

MICHEL - La trovavi bella.

BENOIT - Sì... i nostri gusti s'incontravano molto.

MICHEL - Però... l'hai sposata per forza.

BENOIT - Eh già. (Ironico) Aveva avuto la sciagurata idea di confidare tutto a sua madre. In una buona famiglia di Outremont «certe cose» non si fanno. Dovevo lasciarla e pagarne le conseguenze oppure sposarla. Non mi sarebbe mai passato per la testa di piantarla quando era già incinta. E l'amavo.
MICHEL - Poi, di colpo, non l'hai amata più. Ma che è successo? Perché?

BENOIT - Non lo so, Michel: è successo e basta. Un giorno mi è apparsa improvvisamente cambiata, non la riconoscevo più... Ho cominciato ad attribuirle ogni sorta di cattive intenzioni: la sentivo invadente, possessiva... Lei affittava le sale per i miei concerti, mi raccomandava ai direttori d'orchestra, agli amici di famiglia, per farmi ottenere qualche scrittura, da solista, qua e là. Non ero più in grado di sopportarla. Mi sembrava una calcolatrice elettronica.

MICHEL - Papà!

BENOIT - Quando non si ama più si arriva ad inventare qualunque pretesto per giustifi-

care il proprio rancore. Se ho tardato tanto a lasciarla è stato soprattutto per te. Ma siccome la vita era diventata inaccettabile, allora...

Benoit riprende a suonare. È triste.

MICHEL - Sono stato piuttosto brusco, eh? Sei in collera.

BENOIT - No.

MICHEL - Devo sputare il rospo: ce l'ho in gola da troppo tempo. Ho anche bisogno di conoscere la verità. Dopo... ci sarà spazio per qualcos'altro, non credi?

BENOIT - (Con molta spontaneità, smettendo subito di suonare) A partire da oggi siamo liberi di avere i rapporti che vogliamo e, se tu vuoi, io sono pronto a fare un bel pezzo di strada con te.

MICHEL - Anch'io... Ma ho paura.

BENOIT - Di cosa?

MICHEL - Ho paura di... di essere scaricato un'altra volta. È stato duro, papà, quando sei partito: troppo duro. Ero così felice insieme a te! Non mi era mai venuto in mente che tu potessi lasciarmi... Poi, d'un tratto, sei scomparso. Avevo solo dodici anni: non capivo. Per questo ho paura.

BENOIT - Anch'io stavo bene con te.

MICHEL - Allora perché, perché sei partito?

BENOIT - Basta, Michel, ti prego.

MICHEL - Mi pare che tu non abbia detto tutta la verità. Lasciare la mamma, d'accordo, ma io? Non avevo nessuna colpa, io. È come se non avessi contato niente in tutta la faccenda.

BENOIT - Ma no.

MICHEL - Ne abbiamo combinate di tutti i colori, io e te: roba da matti, vero?

BENOIT - È stato bello.

MICHEL - Quanti cartoni animati hai dovuto sorbirti alla televisione! Te li ricordi?

BENOIT - Me li ricordo sì.

MICHEL - Non m'andava giù di veder arrivare quella strega di governante: significava che stavi suonando e non volevi essere disturbato.

BENOIT - Dovevo pur lavorare!

MICHEL - Adesso mi rendo conto, ma quando si è piccoli... I momenti migliori capitavano d'estate, quando tu passavi ancora l'estate a Bromont, in casa della nonna: noi due soli, quasi sempre, perché mamma aveva da fare. Ricordi anche questo?

BENOIT - Come no? Guai se tentavo di andare al pianoforte: l'ira di Dio, per convincerti!

MICHEL - Allora «mami» veniva in soccorso. Ogni tanto: quando c'era. Che barba con lei! Facevamo sempre dei rompiscapoli. Non vedevo l'ora di tornare con te!

BENOIT - Andavamo in bicicletta.

MICHEL - Poi al ruscello, per il bagno.

BENOIT - Ti organizzavo succulenti picnic: ero abilissimo.

MICHEL - E mi leggevi delle storie: Achille, Enea, Marco Polo. Quando ho avuto dieci anni abbiamo cominciato l'equitazione: hai fatto venire un maestro, abbiamo imparato e poi si stava fuori, a cavallo, giornate intere. La sera mi mettevi a letto e riprendevi il pianoforte. Mi addormentavo quasi sempre ascoltandoti suonare.

BENOIT - Proprio così.

Benoît comincia a suonare qualcosa di dolce, un pezzo che gli deve essere servito per far addormentare Michel bambino.

MICHEL - Papà.

BENOIT - Sì.

MICHEL - (Come se confidasse un segreto) Mi capita ancora adesso. Vado a letto con il mio walkman, ti ascolto suonare e mi addormento. Come allora.

BENOIT - Sì, Michel.

MICHEL - Non posso fare a meno di ricordare quel tempo. Ero così felice, con te, così felice... E, dopo, talmente disperato quando tutto è finito in pezzi che... che oggi ho paura. Vorrei ricominciare, ma ho paura.

BENOIT - (Smette di suonare) Le cose sono molto cambiate, da allora.

MICHEL - Sei stato tu a lasciare tutto. Un giorno mi spiegherai, esattamente, il perché?

BENOIT - È una storia banale, Michel: la banale storia di un amore andato in rovina. *Benoît comincia a suonare un brano di Chopin. È angosciato. Dopo un attimo Michel va a sedersi sul panchetto, accanto al padre. Gli appoggia affettuosamente un braccio sulle spalle.*

MICHEL - A chi pensi?

BENOIT - A Ippolito.

MICHEL - Non devi pensarci più: io sono qui. (Benoît suona e Michel appoggia la testa sulla spalla del padre) Mi sembra di sognare. Ero convinto che mio padre, tutto preso dalle sue conquiste, non avrebbe trovato il tempo per ricevermi con un po' di affetto. Non speravo più di poterti ancora stare tanto vicino... sentirmi tanto bene... (Pausa) È così anche per te, con tuo padre?

BENOIT - No.

MICHEL - Lo vedi spesso?

BENOIT - Moldo di rado. Una volta l'anno salgo a Chicoutimi.

MICHEL - Com'è?

BENOIT - Un tipo freddo. Non abbiamo niente da dirci: non viviamo sullo stesso pianeta.

MICHEL - Gli vuoi bene?

BENOIT - Lo rispetto molto.

MICHEL - Ti sarebbe piaciuto sentirti vicino a lui?

BENOIT - Molto, sì, quand'ero più giovane. Non si è mai reso conto che esistesse.

MICHEL - Papà, ma tu sei triste!

Benoît solleva le mani dal pianoforte e guarda Michel in faccia.

BENOIT - È terribile sfiorare soltanto la vita di qualcuno che avremmo voluto amare profondamente.

MICHEL - Poteva capitare anche a me.

BENOIT - (Amaro, quasi rabbioso) Invece no. Mai una carezza, un abbraccio, un gesto tenero. L'ordine, l'esempio, il lavoro, il pane quotidiano. Quanto la odio, Michel, quella generazione ottusa, arretrata: la odio a morte! Ho l'impressione d'aver consumato tutta la mia esistenza nello sforzo di difendermi dagli altri. E non è ancora finita.

MICHEL - (Prendendo in giro) Esagerato! Si sa, voialtri artisti...

Benoît esegue un secco accordo al piano. Lungo silenzio.

MICHEL - Scusami, papà.

BENOIT - Hai parlato proprio come lui.

MICHEL - Vuoi che me ne vada?

BENOIT - Hai detto tutto quello che volevi dire?

MICHEL - No. Non ho ancora detto il vero motivo che mi ha spinto fin qui.

BENOIT - E sarebbe?

MICHEL - Hai ancora un po' di pazienza?

BENOIT - Un po'.

MICHEL - Bé... prima di parlarne... potrei fare una doccia? (Silenzio di Benoît) Mi sento tutto appiccicato, sto male. (Benoît esita: guarda ancora il suo orologio) Chiedo troppo, vero? Allora me ne vado.

BENOIT - Ma no. Posso fare le mie prove un altro momento. Forza, su! Va. Troverai tutto il necessario.

Michel entra nel bagno che è sistemato dietro un paravento: si deve vedere, in trasparenza, la sagoma del ragazzo. Scroscio d'acqua. Benoît è accorato, non sa più cosa fare. Dopo una lunga esitazione si precipita al telefono e compone un numero: il pubblico non deve saperlo, ma all'altro capo del filo non c'è nessuno.

BENOIT - Pronto! Sono io... È tardi, lo so, prima non ho potuto, scusami... Ti amo da morire: tutto qui. Quando non ci sei mi va via anche il fiato... Voglia, che altro?... Voglia di far l'amore: con te, adesso, subito... Tanto. Tanto che sento male alla testa, al ventre, dappertutto... (Il rumore della doccia cessa improvvisamente. S'intravede la sagoma di Michel che si sta asciugando). Sì... Sì. Ascolta, mi dispiace, sono fuori di me, non posso farci niente... Dobbiamo rimandare l'appuntamento di oggi... Ho una visita... Mio figlio... Ok. Ti richiamo. Ciao. Ciao.

Riaggancia il ricevitore.

MICHEL - (Dal bagno) Era lei? (Un silenzio) Grazie, papà. (Pausa) Papà, mi ascolti?

BENOIT - Sì.

MICHEL - Vorrei dirti, sul serio, perché ti ho cercato.

BENOIT - Avanti.

MICHEL - Devo farti una proposta.

BENOIT - Quale?

Michel esce dal bagno: ha un asciugamano arrotolato intorno ai fianchi.

MICHEL - Mi piacerebbe vivere con te. (Lungo silenzio) Hai un appartamento piuttosto grande: sarà facile trovarmi un angolino. L'università non è lontana, potrei andarci a piedi. Mamma sarebbe d'accordo,

sono certo, lei non sta mai in casa. Pointe-Claire è in capo al mondo: ci vuole la macchina. E a Outremont... (Pausa) Che ne dici?

BENOIT - No, Michel.

MICHEL - Perché?

BENOIT - Perché non è possibile.

MICHEL - Perché non è possibile?

BENOIT - Perché i nonni non acconsentirebbero.

MICHEL - Ma fammi il piacere! Non dire cretinate. Trova un'altra scusa, se non vuoi. Sono maggiorenne, non sono più un bébé: posso fare quello che voglio, l'hai ammesso anche tu. Dài, papà, staremmo bene, di nuovo insieme!

BENOIT - Michel, tu sogni a colori.

MICHEL - Con te si può sognare soltanto in bianco e nero.

BENOIT - Se cominciasse con qualcosa di meno complicato, eh? Potremmo, guarda, prenderci una settimana di vacanze quest'estate, io e te... E magari, in autunno, incontrarci più spesso, andare a pranzo insieme, passare qualche week-end in campagna...

MICHEL - Io non voglio un padre a part-time, lo voglio a tempo pieno... e per un bel po' di tempo. Non chiedo la luna, alla fine! Un padre assente, l'ho avuto per sei anni: mi pare che basti. Oggi voglio il padre che avevo una volta: l'altro non m'interessa. Papà, io voglio vivere con te. (Pausa) Potremmo riprendere a stare insieme non come una volta, ma da uomini, da adulti. E tentare di capirci, conoscerci meglio, anche aiutarci. Saprei occuparmi dell'appartamento, della tua macchina, sono tutte cose che faccio volentieri: per i nonni le ho sempre fatte. Papà, voglio vivere con mio padre.

Un silenzio.

BENOIT - Non se ne parla, Michel. Io sono continuamente in tournée, a casa vivo dentro le valigie. Voglio anche dirti un'altra cosa ben chiara: la mia carriera è troppo importante, non intendo sacrificarla a nessuno. Ho dei contratti con tre anni di anticipo e non sono disposto a cambiare niente.

MICHEL - Non te lo chiedo. Ascolta. Prima di venire qui ho preparato il mio piano in tutti i particolari: sono mesi che ci lavoro. Ho in mente un anno d'interruzione fra il collegio e l'università... Per un anno... Bé... potrei accompagnarti in tournée.

BENOIT - Tu sei matto.

MICHEL - Lasciami finire. Non sono matto per niente. Sono giovane, c'è tutto il tempo per l'università. (Pausa) Spesso ho sognato di farti da manager. (Benoît si mette a ridere) Non ridere. È vero. Sono in grado d'organizzare le tue trasferte, discutere i tuoi contratti: pensa che esperienza sarebbe! Anche i viaggi sono istruttivi, imparerei tante cose. Rifletti prima di rifiutare! Un anno solo, ti prego. Non è un capriccio.

BENOIT - Ho già riflettuto, Michel: la risposta è no.

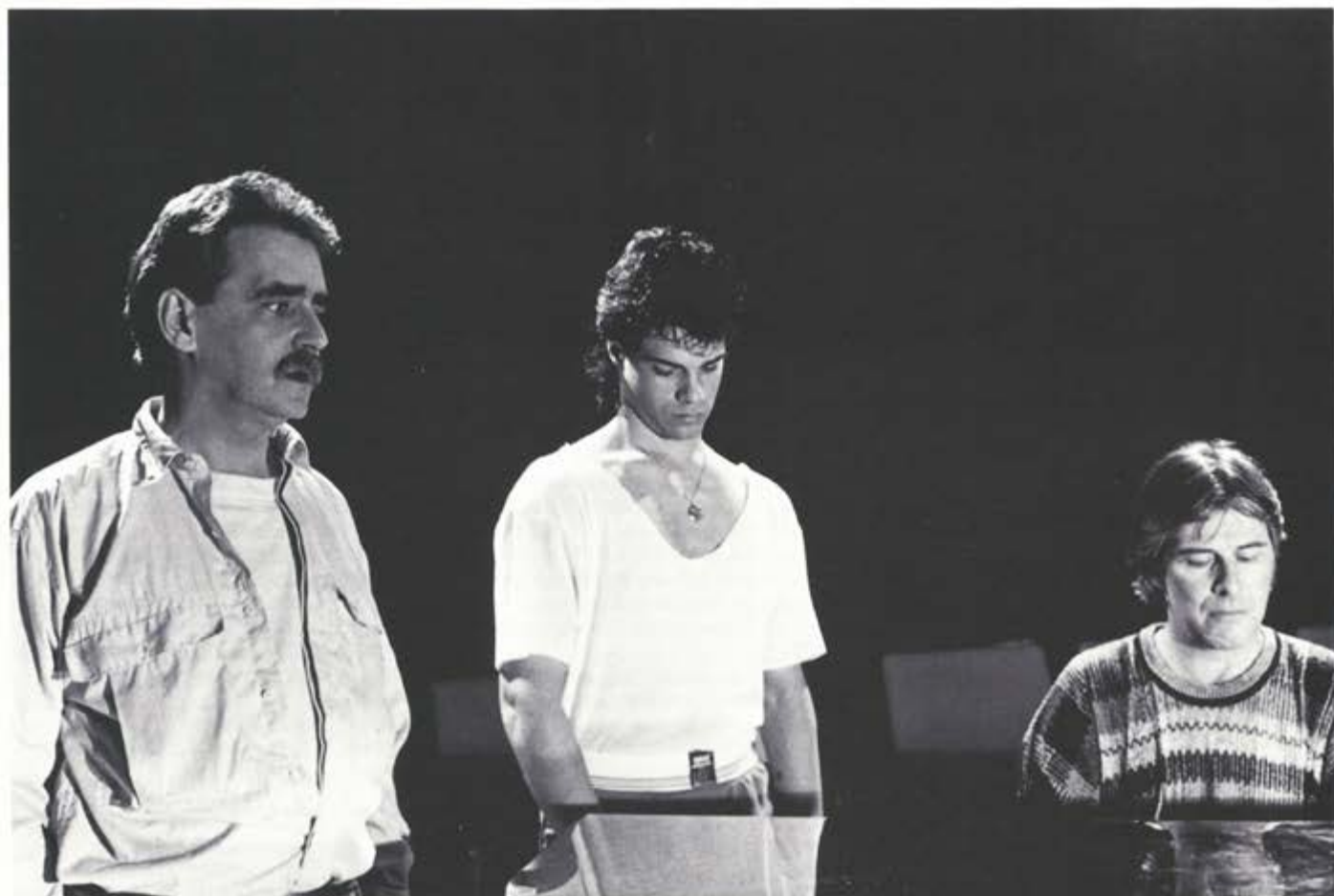
MICHEL - Spendi un fracco di soldi per il mio mantenimento, è vero, ma come padre non servi a gran che.

BENOIT - Faccio del mio meglio, secondo le circostanze.

MICHEL - Del tuo meglio? Non sei buono a niente.

Michel ricade nelle sue fantasticherie. Sente il galoppo di un cavallo che si allontana. Si sveglia di soprassalto ed emette un piccolo grido. La sua voce è un sussurro. Michel ha dodici anni.

MICHEL - «Trionfo, guarda... Ma cos'è?...



Sono tutto bagnato... Papà dorme ancora?... Papà, dove sei? (*Si rende conto che Benoît non c'è*) Trionfo, dov'è papà?... Sei partito? Non è possibile: è ancora buio. (*Grida*) Papà... Papà!... (*Aspetta*) Trionfo, vieni, Trionfo bello, vieni qui... Vieni vicino!... Non aver paura, Trionfo, non aver paura, non è pericoloso, non ci accadrà niente di male. Sta quieto. C'erano dei lupi e lui è andato a cacciarli via... Tornerà subito, dobbiamo solo aspettare un po'. Guarda, sta spuntando il sole, non c'è più nessun pericolo. (*Pausa. Si guarda il ventre. Grida*) Cosa m'è successo? Papà... Trionfo, credi che papà si sia arrabbiato? Papà... Vieni, papà!». *Michel è come incantato: mescola sogno e realtà.*

MICHEL - Sei un padre volgare e trascuratissimo. Sei il padre più incapace di tutti i padri della Terra.

BENOIT - Non gridare.

MICHEL - Grido finché voglio. Sei un padre super-incapace, super-incompetente, super-nessuno... Come tuo padre. Non servi a niente. Non esisti. Arrivi ogni tanto, mi dai un po' di soldi, chiedi scusa e te ne vai. Un padre così non sa come bisogna trattare un figlio, non sa neppure cosa voglia dire. Tu non hai mai imparato a fare il padre, a voler bene davvero.

BENOIT - (*Risentito*) E da chi avrei dovuto imparare? Forse che mio padre mi ha voluto bene? Mi ha cullato fra le braccia, mi ha offerto premure, tenerezza? Mai. No, Michel, mio padre non mi ha insegnato a voler bene, mi ha insegnato soltanto a incutere timore.

MICHEL - Non vorresti che tutto cambiasse?

BENOIT - (*Con ironia*) I veri padri s'incontrano con i figli una volta ogni tanto: una stretta di mano e poi si discute di politica o di

sport davanti a un bicchiere di birra. È il massimo che i padri mi abbiano insegnato e, come padre, è il massimo che io possa fare.

MICHEL - Eppure, una volta, eri diverso... Molto meglio di così.

BENOIT - Non è vero. Il fatto è che, allora, avevi meno anni.

MICHEL - E poi?

BENOIT - A una certa età non si può più amare un figlio come quando era bambino.

MICHEL - Solamente perché è cresciuto? Per questo?

BENOIT - Non è così semplice.

MICHEL - È per questo, ne sono sicuro. (*Pausa. Michel esplode*) Perché un giorno si smette d'essere innocenti e si affoga subito nella sporcizia.

BENOIT - (*Molto turbato*) Sta zitto.

MICHEL - Hai un bell'essere un grande artista: ti comporti come il più spregevole dei padri.

BENOIT - Non sai quanto ti sbagli!

MICHEL - Provalo! Accetta la mia proposta.

BENOIT - Non è possibile.

MICHEL - Ma perché, Dio santo, perché?

BENOIT - Non se ne parla più. Ok.?

Benoît si rimette al piano e suona un motivo angoscioso.

MICHEL - (*Gridando al di sopra del suono*) Vuoi piantare la tua luridissima musica e dirmi perché?

BENOIT - (*Triste*) Va via, Michel, vattene, altrimenti finiremo per farci del male.

MICHEL - Seusami, sono stato villano. Mi rivesto e me ne vado.

Michel si dirige verso il bagno.

BENOIT - No. C'è qualcuno in sella... Qualcuno che amo perdutamente.

MICHEL - La tua bionda?

BENOIT - (*Smettendo di suonare*) Aspetta.

Non andartene. Resta ancora un momento. *Benoît cerca qualche accordo sul pianoforte. Michel va a sedersi accanto al padre.*

MICHEL - Ti creo dei problemi, eh? (*Pausa*) Adesso, dove sei? Vedi un paesaggio, le scogliere di Saguenay, ecco: quand'ero piccolo mi portavi spesso, laggiù.

BENOIT - Sì. C'è un sole magnifico. Sulla spiaggia, come se emergesse dall'acqua, un cavallo comincia ad arrampicarsi per il sentiero della scogliera.

MICHEL - Tutto solo?

BENOIT - (*Smettendo di suonare*) Io non ho nessuna bionda, Michel.

MICHEL - Ma vè!

BENOIT - È così: non ho nessuna bionda.

MICHEL - Allora chi c'è sul cavallo?

BENOIT - Un giovane cavaliere... dai capelli rossi come il fuoco.

MICHEL - (*Alzandosi*) Cosa?

BENOIT - Hai capito benissimo.

MICHEL - Stai scherzando!

BENOIT - Non ci penso nemmeno.

MICHEL - Perché mi dici questo? Tu vuoi darmela a bere: non ci casco.

BENOIT - No, Michel: è la verità.

MICHEL - Vuoi farmi credere che...

BENOIT - E' così. Hai un padre omosessuale. E tu sei mio figlio.

Michel scoppia in una risata nervosa, isterica. Cammina su e giù.

MICHEL - (*Ancora incredulo*) Ho un padre omosessuale. Ehilà, ragazzi, mio padre è un finocchio, un frocio, una checca. Sei un bel tipo, davvero. Non ti credo. Balle. Ma perché mi racconti queste cazzate?

BENOIT - Non vuoi arrenderti, eh?

MICHEL - (*Improvvisamente aggressivo*) Se è vero sei un grandissimo porco, uno schifoso!

BENOIT - (*Si alza e gli si avvicina*) Calma-

ti, Michel.

MICHEL - (*Fuori di sé*) Non toccarmi. O ti stendo come un tappeto. Ho già spaccato la faccia a uno, in collegio, sono capace di rifarlo. L'anno scorso... un tizio ci ha provato... mi ha fatto delle proposte... (*Violento, come se l'azione fosse rivolta contro il padre*) Gli ho rifilato un tale cazzotto sul grugno!... Mai più trovata la forza di parlarci, dopo. In collegio, quelli che si fanno beccare, li sbattono fuori, lo sai.

BENOIT - (*Quasi a se stesso*) Ancora oggi!
MICHEL - Incredibile quello che combinano quei disgraziati! Una volta, con la squadra di hockey, abbiamo messo le mani su una rivista sconcia. Succede tutto nei gabinetti pubblici: maschi addosso a maschi. M'è venuto da vomitare, se vuoi saperlo.

(*Pausa*) Non mi piacerebbe affatto scoprire che mio padre dà via il sedere dentro un cesso. (*Ritorna nel bagno e si riveste di furia. Esce e si dirige decisamente verso la porta*) Ti saluto. Se quello che hai detto è vero posso soltanto darti un consiglio: va a consultare uno psicologo, ne hai bisogno.

BENOIT - Ci sono andato.

MICHEL - E poi?

BENOIT - Ne ho visti tre che volevano guarirmi. Il quarto mi ha insegnato a star bene dentro la mia pelle.

MICHEL - (*Volontariamente cattivo*) Come hai potuto arrivare a questo punto? A non condurre più una vita normale?

BENOIT - Normale?

MICHEL - Bé sì... Non avere più una donna, magari un'amante, dei bambini, una casa... Quando esci, ecco, quando vai a un ricevimento, per esempio, tu sei conosciuto nel bel mondo, come fai? (*Come se comprendesse all'improvviso*) Ma sì! È per questo: è per questo che ti fai continuamente fotografare con tutte quelle femmine! È impostura, fumo negli occhi: un alibi!

BENOIT - No, Michel, sono delle vere amiche.

MICHEL - Ma se qualcuna ha voglia... se qualcuna ha voglia di fare l'amore con te?

BENOIT - (*Con dolcezza*) Posso assicurarti che non va mai a finire «con un cazzotto sul grugno».

MICHEL - Non capisco... non capisco più... Non mi è mai passato per la mente che un padre potesse farsela con i maschi.

BENOIT - (*Con una punta di humour*) Sta tranquillo: non è una malattia ereditaria.

MICHEL - Me ne sarei accorto. (*Pausa*) Ma come... come ha potuto succedere che mio padre sia diventato omosessuale?

BENOIT - Lo sono sempre stato.

MICHEL - Fin da quando eri bambino? (*Benoit fa cenno di sì*) Più che una ragazza?

BENOIT - Dipende. A volte sì e a volte no.

MICHEL - Non può essere. Non posso ficcarmi nella testa che sono stato... come dire?... generato da un pederasta. Quando facevi l'amore con mamma... quando la toccavi... sentivi desiderio? Cosa sentivi? Potevi essere omosessuale nello stesso tempo!

BENOIT - Sì, lo ero anche quando ho sposato tua madre, quando facevo l'amore con lei, quando sei nato, quando si viveva insieme tutti e tre!

MICHEL - Ma perché? Ti sei mai chiesto perché?

BENOIT - (*Perdendo la calma*) Oh Signore, certo che mi sono chiesto «perché»! Ho sprecato anche troppo tempo a chiedermi perché. Non lo so, Michel, non lo so e non lo voglio sapere.

MICHEL - Se eri così e lo sapevi, perché l'hai fatto, eh? Eri cosciente che non poteva funzionare, che l'avresti resa infelice. Perché l'hai sposata lo stesso?

BENOIT - Amavo Odette, allora: stavo bene con lei.

MICHEL - È al corrente?

BENOIT - Sì.

MICHEL - Come ha reagito?

BENOIT - Ne ha sofferto molto, anche lei, in principio. Si è sentita presa in trappola, sfruttata. Poi ha finito per comprendere che le avevo voluto veramente bene, che l'avevo sempre rispettata. Forse non è mai riuscita a perdonarmi, ma ha capito... I tuoi nonni, loro, hanno approfittato del dolore di Odette per far regolare tutto dagli avvocati di famiglia: divorzio per adulterio, affidamento del bambino, alimenti, tutto. L'unica cosa che hanno acconsentito a non rivelare è stato il sesso della persona coinvolta nell'adulterio. Per salvare la mia carriera, così dicevano, per non sconvolgere il tuo futuro, soprattutto per non essere travolti dallo scandalo. Il mio parere, non l'hanno mai richiesto.

MICHEL - L'avevi tradita con un ragazzo?

BENOIT - Sì.

MICHEL - In che modo l'hanno scoperto?

BENOIT - Michel, è tutto così difficile, increscioso... Non potremmo cambiare argomento?

MICHEL - No. Io devo sapere: voglio capire. Ho bisogno di conoscere la verità.

BENOIT - Non la troverai affatto gradevole. Vuoi conoscerla davvero?

MICHEL - Sì.

BENOIT - Anche se ti sembrerà ripugnante?

MICHEL - Sì.

BENOIT - È stata tua nonna a scoprire tutto... leggendo un articolo di giornale... un giornalucolo di provincia... che... che parlava di una incursione della polizia... Insisti ancora per sapere?

MICHEL - A qualunque costo.

BENOIT - (*Rassegnato*) Una retata... in una toilette pubblica.

Lungo silenzio.

MICHEL - Anche tu... Anche tu così! Che schifo!

BENOIT - Perché?

MICHEL - Ma cerca di difenderti, almeno!

BENOIT - Da che cosa? Un posto vale l'altro. Sono stato dove non frega niente a nessuno di come ci si accoppia, ammesso che ci sia un accoppiamento, alla fine!

MICHEL - Consumi le tue fornicazioni nella merda, papà!

BENOIT - Adesso basta, Michel: ti proibisco!

MICHEL - Merda, papà! Sono merda i fequenti che si prostituiscono dentro un cesso.

BENOIT - No, Michel. Proprio lì ho visto immagini ben diverse da quella di mio padre: l'immagine di poveri padri tristi, straziati, vulnerabili... Non dimenticherò mai lo sguardo di repulsione che mi han lanciato i nonni mettendomi quel giornale sotto il naso. Anche per loro non ero altro: merda, sterco ripugnante. Tua nonna sembrava una furia. Il nonno non ha mai aperto bocca. (*Pausa*) Famiglia potente, in ogni caso: la notizia fu subito smentita, la grande stampa non ne parlò mai. Mi «avevano salvato», in un certo senso. Al processo per il divorzio ho accettato tutte le loro condizioni.

MICHEL - E tuo padre?

BENOIT - Lui? Gli fosse venuto anche solo il sospetto... (*Pausa*) Avevo nove anni. Stava sul dondolo, insieme a mio zio Roger. Ne

avevano beccato uno, in paese, e l'avevano quasi ammazzato di botte. Ricordo le sue precise parole: «Se un giorno venissero a raccontarmi che mio figlio è un frocio bastardo, prendo il fucile e glielo scarico in pancia».

MICHEL - Glielo dirai mai?

BENOIT - Non ha più alcuna importanza, adesso. Ma, per molti anni, ho sognato la sua morte. Gesù, volevo vederlo crepare!

MICHEL - Perché?

BENOIT - Ho l'impressione che non mi abbia mai perdonato la scelta del pianoforte. Per lui era da «checka» suonare il piano. Da noi, si sa, soltanto una donna può malmenare il piano. Dovevo assolutamente riscattarmi in qualche modo: dimostrargli che ero un maschio, capace di possedere una donna, fare dei figli. Vedi, mio padre era di quelli che non hanno mai toccato un figlio perché, forse, avrebbe avuto la sorpresa di sentire troppo piacere.

MICHEL - (*Aggressivo*) Tu hai sperato che tuo padre morisse...

BENOIT - (*Come se rientrasse nella realtà*) D'accordo, sì. Vogliamo smetterla?

MICHEL - Bé... anch'io, in questo momento. Vorrei vederti morto. Non sai fino a che punto ti odio.

BENOIT - Basta, ti prego.

MICHEL - (*Sarcastico*) Ci vai ancora... nelle toilettes.

BENOIT - No. Non da quando c'è qualcuno nella mia vita. Una cosa seria, definitiva.

MICHEL - Oh. Il tuo partner.

BENOIT - Il mio partner.

MICHEL - Magnifico. Ho... uno zio, si dice così?

BENOIT - Per favore, Michel...

MICHEL - Chi è?

BENOIT - Ma che t'importa?

MICHEL - Chi è?

BENOIT - Michel!

MICHEL - Sentì amore per lui?

BENOIT - (*Non troppo convinto*) Sì.

MICHEL - Da molto tempo?

BENOIT - Otto mesi.

MICHEL - Otto mesi!

BENOIT - Otto mesi.

MICHEL - Forse sto per vomitare.

BENOIT - Ascolta, dammi retta...

MICHEL - No: adesso no. Chi è questo tuo «amore»?

BENOIT - (*Fuori di sé*) Martin Lapalme: ti riguarda?

MICHEL - Martin Lapalme! (*Silenzio di Benoit*) Ma ha la mia età: non ha che diciotto anni! (*Va su e giù, dalla porta al pianoforte, in stato di grande agitazione*) Avrà l'impressione d'andare a letto con suo padre! Dove va a scuola, lui? Chi lo aiuta per i suoi studi? Suo padre e sua madre, ti rendi conto? BENOIT - Martin Lapalme o un altro, che differenza fa? Tu non c'entri.

MICHEL - Infatti. Tu preferisci un finocchietto qualunque a tuo figlio. Maledetti sporcaccioni schifosi! Maledetto leccaculo! Cosa devo fare? Diventare frocio anch'io per farmi voler bene? Cos'ha, lui, più di me, eh? Gli dai tutto quello che io ho sognato di avere: a me restano solo gli avanzi. Perché? Perché gli spiaccichi dentro il tuo luridissimo seme, è così? (*Quasi offrendosi*) Allora fallo anche con me, Cristo, provaci, avanti, se è questo che serve!

Benoit si rifugia al pianoforte.

BENOIT - Va via, Michel!

Benoit, faticosamente, ricomincia a suonare.

MICHEL - (*Urlando, al di sopra del suono*) No. Non me ne vado prima d'aver finito. Troppo facile, per te. Ho qualcos'altro da dirti. Sono venuto qui, io, perché avevo bisogno di mio padre. Ma mio padre mi ha rinnegato e ha rinnegato anche mia madre. Il signore non viene a trovarci. Il signore non scrive, il signore non dà notizie. Eh no! Il signore non ha tempo: deve spupazzare il culo a mocciosi della mia età! Non ha tempo per occuparsi di noi, non ha tempo di volerci bene! Ma che razza di padre sei? Un letamaio, ecco quello che sei! Ti ho aspettato per anni: speravo nel tuo ritorno, spiavo il postino tutti i giorni, leggevo qualsiasi fetentissimo giornale pur di contemplare la tua faccia, m'inventavo sogni grandi come l'universo: in quei sogni eravamo di nuovo felici insieme. E oggi il signore viene a dirmi che non vuol più saperne di me perché lui è... Ma cosa sei? Dillo, dillo tu. Io non ci sto. Ti saluto. *Michel esce sbattendo la porta. Benoît resta fermo un attimo, come sbalordito, poi ritorna al pianoforte, attacca una frase musicale che non riesce a concludere. Pesta gli ultimi accordi come un forsennato.*

BENOIT - Anche tu. Non puoi lasciarmi anche tu! (*Riprende un altro passaggio più dolce e, mentre suona, parla con il pianoforte*). Vieni... ti prego, torna... Ecco. Non c'è niente, non c'è nessuno: io appartengo a te, solo a te. Puoi prendere tutto il posto che vuoi. Costruiremo un grande muro, tutto intorno e ci chiuderemo dentro, tutti e due... Così... Sii dolce, prendimi, tienimi... così... così... (*Si arresta d'improvviso e dà un calcio al pianoforte*) Ma crepa! Non è con te che voglio far l'amore. (*Passeggia nervosamente poi grida con tutte le sue forze*) Martin!... (*Per calmarsi accende una sigaretta e va a piantarsi davanti al ritratto del cavallo*) Non ci stai? Peggio per te. Ci metto una croce, su di te, Michel. Sono fatto così: prendere o lasciare. (*Ritorna al pianoforte*). (*Al pianoforte*) Adesso entra... È in piedi, vicino alla porta, tutto sudato... (*A Martin*) Martin, tuo padre sta bene? Sei cresciuto dall'ultima volta che ti ho visto... Sei quasi un uomo, adesso... (*Al pianoforte*) Ed è bello, infinitamente bello... (*Al pianoforte*) Voglio che rimanga... Non so... la sua voce, il suo modo di comportarsi... Vado a prendere una birra... Restiamo lì, tutti e due a guardarci senza sapere cosa dire... (*A Martin*) Martin, perché vuoi farmi vergognare? Puoi avere idoli ben più grandi di me. (*Al pianoforte*) Poi mi chiede... (*A Martin*) Certo, se ti fa piacere... Vieni, siediti accanto a me. Cosa vuoi sentire? Anche tu sei un grande romantico? (*Suona un pezzo come se Martin gli fosse vicino: lo guarda, gli sorride*) Hai dei bei capelli... Mi sono sempre piacute le persone con i capelli rossi. Sono passionali, hanno il fuoco dentro. (*Al pianoforte*) Lui trema un poco, soltanto un poco. Mi osserva le mani... (*Benoît sta suonando con molta sensualità. Il respiro gli diventa ansante*). (*Al pianoforte*) Adesso mi guarda. Respira più forte. Sento il suo fiato sulla guancia... e volto la testa. La sua bocca è lì, vicino alla mia... (*Smette improvvisamente di suonare e grida, rivolto al pianoforte*) Sì. Proprio qua, addosso a te. E poi? (*Va al ritratto del cavallo*) Se non ci stai, va a farti fottere! (*Si rivolge al ritratto del padre*) Ma che vi frega, a voi, con chi faccio l'amore! Forza, su prendi il tuo fucile! Sparami in pancia! Lo so da un pezzo che ne sarei capace. (*Va a suonare una frase musicale aggressiva*) Ascolta, George, tuo

figlio Martin compirà diciotto anni fra qualche mese... (*Ripete la stessa frase*) Alla sua età si è in grado di capire. (*Ripete ancora la medesima frase*) Lasciagli vivere la sua vita. Non siamo più nel 1950, al collegio di Chicoutimi. Non puoi obbligarlo a chiudere i suoi desideri in frigorifero come ho dovuto fare io, per anni, perché mi sentivo un caso unico. (*Suona ancora la stessa frase ma con un po' meno di aggressività. Riprende a parlare con amarezza, rivolto al pianoforte*) Grazie, George. Grazie di non aver chiamato la polizia. Grazie in nome della nostra vecchia amicizia. Grazie per quel briciolo di stima che senti ancora per me. Grazie per la mia carriera. Non lo vedrò più: te lo prometto. (*Riprende a suonare un'aria più dolce*) Almeno ho saputo che mi amava. (*Ride*) Non avrei certo potuto raccontare una cosa simile a mio padre! Che faccia tosta, quel Martin! O che innocenza! Un bel bambino... (*Pausa*) Un bambino! (*Commenta, con un accordo, la parola «bambino»*). Si alza, cammina. Poi si rivolge nuovamente al pianoforte) Devi amarmi, ti prego. Non ho nient'altro al mondo, nient'altro che te. Gli altri se ne sono andati. (*Pausa. Benoît guarda il piano con rancore. Parla a Martin in direzione della porta*) Tonerai, Martin? Quando? Ok. Domenica, domenica mattina, di buon ora. (*Benoît suona un'aria molto romantica. Le luci cambiano: siamo a fine pomeriggio. Suono di campanello. Benoît non si muove. Altro squillo. Benoît si decide e va al citofono*) Sì... Sì?

MICHEL - (*Al citofono*) Michel. (*Pausa*) Sono tornato. (*Pausa*) Hai tempo? *Un lungo silenzio. Benoît preme il pulsante che apre la porta esterna e ritorna al pianoforte. Michel entra. I due si guardano. Poi Michel si butta fra le braccia del padre.*

MICHEL - Papà! Prendimi con te, altrimenti affogo, vado a picco. Sono solo, papà, troppo solo. Ho bisogno di te: non so che fare della mia vita. Mamma è come un'estranea. I nonni... non ne posso più! Non sto bene con nessuno, solo con Trionfo. Non fa niente. Puoi andare con chi vuoi, non me ne importa niente.

BENOIT - Io non sono capace di amare così tanto!

MICHEL - Saprai adattarmi, vedrai. Quella parte della tua vita non mi riguarda. Ci stenderemo sopra un gran velo nero, non ci penseremo più.

BENOIT - Troppo tardi.

MICHEL - Perché?

BENOIT - Non potremo certo vivere in tre, non ti pare?

MICHEL - Perché tu...

BENOIT - Noi l'abbiamo deciso quindici giorni fa.

MICHEL - (*Con dolcezza*) Bugiardo. (*Michel si avvicina a Benoît e gli parla dolcemente*) Sono io, papà, tuo figlio, nessun altro.

BENOIT - Michel, Martin non è mio figlio. Ci vado a letto.

MICHEL - Ma sono io che ho bisogno di te. Io che mi sento solo. Io che non so più cosa fare della mia vita.

BENOIT - Non puoi prendere il posto di Martin.

MICHEL - (*Molto controllato, cercando di rivelare la minor emozione possibile*) Papà, Martin Lapalme è partito con i suoi genitori sei mesi fa, io lo so. Perché mi racconti delle storie, papà? Non c'è niente fra Martin Lapalme e te.

BENOIT - (*Soprattutto a se stesso*) Non è mai tornato.

MICHEL - Lascia andare, papà. In fondo sono ben felice che sia una menzogna. (*Lungo silenzio*) Anche tu, vero? Anche la tua vita è vuota. Se ne raccontano, di cavolate, per non ammettere che siamo infelici! Sapessi quante ne ho spiatellate alla mia ghenga dell'hockey! Per loro, avevo una bionda a Pointe-Claire: andavo da lei tutti i week-end. Per loro... mi sono scopato quasi tutte le ragazze di Granby! (*Ride, un po' amaro*) Come bisogna comportarsi per amare senza mentire? Come faranno gli altri?

BENOIT - Hanno deciso di rispettarci. Hanno deciso d'aver un po' di stima reciproca, un po' d'ammirazione, di pietà... Non riesco a spiegarmi: fanno il loro dovere, ecco. Si proteggono, si prestano del denaro quando ce n'è bisogno, si sentono legati, sorvegliano i propri interessi... Si sacrificano... Qualcuno è anche capace di dare la vita...

MICHEL - Tu sei così? Per me, amare mio padre, vorrei che fosse molto di più. (*Pausa*) Non devo essere normale.

BENOIT - Cosa... dovrebbe essere per te?

MICHEL - Non so dirlo. Sono troppo confuso. È un'esperienza da vivere: bisogna provarci. Sento che c'è come un salto da fare tra quando ero ragazzino e adesso, ma non so cosa verrà dopo. È un'incognita. E per te?

BENOIT - Non sono più bravo degli altri a inventare. Copio.

MICHEL - Siamo bloccati e non sono affatto sicuro che, un giorno, potremo sbloccarci. Io capisco una cosa soltanto: tu non vuoi tenermi con te. Ma non saprò mai se mi odi o se mi vuoi bene.

Michel sta per aprire la porta.

BENOIT - Ti voglio molto bene, Michel. (*Lungo silenzio*) Il giovane Ippolito sul suo cavallo, in piena campagna, sei tu. È un'immagine che mi viene sempre in mente, prima di ogni concerto.

MICHEL - Ma no! Durante i cinque, sei secondi di concentrazione che ti servono prima di esibirti, pensi a me!

BENOIT - Sì. (*Pausa*) E, nella realtà, sei ancora più meraviglioso.

MICHEL - Come mai?

BENOIT - (*Esitando molto*) Trovo che sei il più bel figlio della Terra.

MICHEL - (*Insistendo*) Allora perché, perché non possiamo partire insieme? Tu sei Teseo che va alla conquista del mondo e io, Ippolito, tuo figlio, vengo con te.

BENOIT - Ho troppa paura.

COPYRIGHT VLB EDITEUR. MONTREAL 1988 - Tutti i diritti riservati. Titolo originale: «Fugues pour un cheval et un piano».

L'opera è stata rappresentata per la prima volta al «Théâtre d'Aujourd'hui» di Montréal, il 27 aprile 1988.

Interpreti HUBERT GAGNON (Benoît) e ERIC BRISEBOIS (Michel).
Regia di ALAIN FOURNIER.

Il teatro e le istituzioni nella provincia del Québec

In Canada le attività di arte e cultura sono considerate primarie per lo sviluppo del Paese: su tutto il territorio sono decentrate strutture federali, provinciali e municipali che garantiscono la promozione dei vari settori. La radiotelevisione nazionale, fondata nel 1936 svolge un ruolo importante nel sostegno degli artisti canadesi. Sulla specifica situazione del Teatro del Québec si possono estrapolare questi dati significativi.

Sono enti di appoggio organizzativo e finanziario il ministero degli Affari culturali, il Consiglio delle Arti e il Centro delle Arti.

TEATRI - *Place des Arts* a Montréal e il *Grand Théâtre* a Québec sono due moderni e imponenti complessi direttamente finanziati dal ministero della Cultura per la realizzazione di «grandi spettacoli». Sul territorio sono distribuite venti sale destinate alla prosa. Un'altra ventina, con capienza media di circa 700 posti, possono ospitare spettacoli di vario genere. Ogni anno vengono stanziati parecchi milioni di dollari per l'edilizia teatrale.

COMPAGNIE PROFESSIONISTICHE - Sono circa 200, comprese quelle estive. Dodici sono «istituzionali», con sede propria e finanziamento pubblico. Realizzano soprattutto teatro di repertorio. In tutte le altre è molto incentivata la produzione di nuova drammaturgia nazionale, con particolare attenzione per l'infanzia e la gioventù. Se il repertorio quebecchese è privilegiato, si riserva comunque ampio spazio anche al teatro straniero, che offre al pubblico autori inglesi, francesi, americani, russi, francesi. Per quanto riguarda l'Italia, Goldoni e Pirandello rappresentano serio oggetto di studio, ma la nostra drammaturgia non è presente nei vari cartelloni.

FORMAZIONE PROFESSIONALE FINANZIATA - Scuola nazionale di teatro a Montréal (drammaturgia, interpretazione, scenotecnica). Conservatorio d'Arte drammatica di Montréal, Conservatorio d'Arte drammatica di Québec.

ASSOCIAZIONI E RAGGRUPPAMENTI - Il Consiglio quebecchese del Teatro (Cqt) rappresenta tutte le categorie dello spettacolo; ogni iniziativa pubblica viene concordata con questa base. Il Cead (*Centre d'essai*) è preposto alla promozione e diffusione del repertorio francofono. Il *Playright* svolge analogo funzione per il repertorio di lingua inglese. L'Unione degli Artisti è un sindacato che riunisce 4.500 attori legati al repertorio quebecchese. La *Maison québécoise du Théâtre* promuove in particolare il teatro per l'infanzia/gioventù. Il *Théâtre action* è addetto alla diffusione della drammaturgia franco-ontariana. La *Association québécoise du jeune théâtre*, assicura assistenza a professionisti ed amatori con *stages* di formazione e perfezionamento.

FESTIVALS INTERNAZIONALI - Il Québec ne ospita quattro ad alto livello. Il Festival delle Americhe, il *Carrefour international*, il *Rendez-vous international de théâtre Jeune Public* e la Settimana mondiale delle Marionette. Le cadenze sono biennali.

RAPPORTI CON L'ESTERO - Una ventina di compagnie svolgono *tournees*. In Europa, Asia, Stati Uniti, America del Sud e Australia. Propongono novità quebecchesi e sono invitate agli appuntamenti internazionali di prestigio. Fra le più note figurano il *Théâtre Repères*, *Carbone 14*, il *Théâtre de la Marmaille*, il *Carrousel*. Si stanno sviluppando esperienze di coproduzione e, in questo senso, va segnalato lo scambio fra il Teatro dell'Angolo di Torino e il *Théâtre de la Marmaille*. □

MICHEL - Paura?

BENOIT - I cavalli possono rompere il morso e tu muori sfracellato, sulla scogliera.

MICHEL - Che vuoi dire?

BENOIT - Voglio dire che... che ho paura di amarti.

MICHEL - Ma sono tuo figlio!

BENOIT - Non capisci? Io ho paura di stare con te, di vivere con te, di viaggiare con te.

MICHEL - Perché?

BENOIT - Basta, Michel: non ce la faccio più!

MICHEL - Perché hai paura di me?

BENOIT - Se viviamo insieme... sempre in-

sieme, uno accanto all'altro... (*Silenzio molto pesante*) Se arrivo ad amarti troppo, a desiderare qualcosa di più... Se...

Benoit è soffocato dalle lacrime: non riesce più a parlare. Michel impiega tempo a decifrare le parole del padre.

MICHEL - Tu hai voglia.

BENOIT - Non dirlo!

MICHEL - Hai voglia di me. Di far l'amore con me.

BENOIT - (*Supplichevole*) Zitto. Sta zitto. (*Lungo silenzio*) Non ho mai voluto farti del male, Michel. Ti amavo troppo. Me ne sono andato.

MICHEL - E già. Per questo.

BENOIT - Sì.

MICHEL - Perché... mi desideravi.

BENOIT - Sì.

MICHEL - Ma avevo dodici anni!

BENOIT - Sì.

Lungo silenzio.

MICHEL - Sei partito in piena notte, me ne ricorderò sempre. Dopo un'escursione, una cavalcata di ore, con Trionfo. Per prudenza avevamo acceso un gran fuoco, ma la notte era calda, molto calda.

BENOIT - È finito, quel tempo. Dovresti andartene, Michel: non c'è più niente da dire. Non puoi vivere qui: adesso sai perché.

MICHEL - Poi ci siamo coricati, l'uno vicino all'altro, sopra i nostri sacchi a pelo. Ricordo d'aver sistemato Trionfo accanto a noi perché ci proteggesse. Avevo paura dei lupi e dei coiote. Ho preso sonno. Quando ho riaperto gli occhi ero tutto bagnato. La mia prima volta. Non capivo. Ho avuto paura.

BENOIT - È logico. Avevi dodici anni.

MICHEL - Tu hai fatto qualcosa quella notte, lo so, per questo sei partito. Dimmelo. Voglio sapere.

BENOIT - Non riuscivo ad addormentarmi. Scottavo. Ho passeggiato per ore. Allora ho preso la decisione di piantare tutto.

MICHEL - Sei venuto a coricarti, un certo momento?

BENOIT - Ti agitavi. Nel sonno ti sei improvvisamente girato verso di me.

MICHEL - E poi?

BENOIT - Hai avuto un'erezione... Respiravi profondamente... La tua piccola virilità stava lì... rigida, gonfia... me la sono sentita addosso... su una coscia.

MICHEL - E dopo?

BENOIT - Ti ho accarezzato piano piano... (*Lungo silenzio*) Sei venuto subito. Mi sono salvato come un pazzo.

MICHEL - Non avevo che dodici anni. Tu, tu eri cosciente di quel che facevi.

BENOIT - Non so quanta strada ho percorso, dove sono arrivato... Mi sono nascosto in una *toilette*... Mi sono raschiata la pelle fino a sanguinare... Volevo essere punito. Poi... la retata... l'appostamento... l'interrogatorio... le conseguenze che ne sono derivate. Era finita. Non ti avrei mai fatto altro male. Il mio lavoro, ecco: non pensarci più, scordare tutto... La musica. La musica e basta.

MICHEL - Puoi volermi bene, oggi, senza desiderio, come a un figlio soltanto?

BENOIT - (*Sgomento*) Non lo so, Michel. Altri, nella mia situazione, ci riescono. Io, non so. L'amore, per me, è anche desiderio. Sarei l'uomo più appagato del mondo, e il più infelice, se... se, fra noi,.... succedesse qualcosa.

Lungo silenzio. Michel è vicino alla porta.

MICHEL - Ho diciotto anni, papà, posso decidere da solo. Allora, quando tu avrai meno paura...

Aspetta un attimo. Attende una risposta che non viene.

Michel se ne va.

Le luci dissolvono.

SIPARIO

A pag. 87, Eric Brisebois e Hubert Gagnon. A pag. 89, l'autore Hervé Dupuis. A pag. 93, Hubert Gagnon e Eric Brisebois. A pag. 95, da sinistra a destra, l'autore, Brisebois e Gagnon alle prove per la messa in scena di Montreal.

NOTE DI VIAGGIO IN CANADA, PAESE DEL TEATRO FELICE

QUEI GIORNI IN QUÉBEC

Il Paese dei grandi laghi, degli spazi immensi e dei lunghi inverni dedica solerti attenzioni al lavoro teatrale - E la provincia del Québec fa della creazione drammatica un caposaldo della sua politica culturale - Incontro con tre autori rappresentativi della nouvelle vague: Dupuis, Quintal, Ronfard.

EVA FRANCHI

Non si vede, non se ne parla e perciò non esiste. O è come se non esistesse. Questa generica ed elastica sentenza può essere adattata a un'infinità di situazioni, ma mi sembra particolarmente idonea per il prodotto culturale in genere, forestiero e nostrano. Fra le grandi responsabilità dei mass-media c'è anche quella di avere arretrato la cultura ad ospite ingombrante d'infima serie e di averla mercificata inquinando la realtà dei valori e dei contenuti. L'audience di stampo calcistico ha rotto, da tempo, gli argini d'ogni decenza qualitativa e l'ignoranza più abissale — parlata e scritta — è diventata una specie di civico dovere, di ruspante conquista. Non esistono ormai vie d'uscite collettive, salvezze ecumeniche: solo «individualmente» è possibile un faticoso, ma salutare recupero d'informazione incorrotta, di libero dialogo, di conoscenza non manipolata da chissà chi. Una «privatizzazione», ecco, intesa come riconquista della propria facoltà di pensare, di decidere: mai più deleghe in bianco. A nessuno. Ma sodalizi consapevoli e grintosi, alla pari, intorno a tavole rotonde come quella del saggio Re Artù. In Canada io ci sono arrivata per caso e per curiosità. Ne avevo un'idea approssimativa quanto confusa, a metà strada tra il folklore turistico e la geografia studiata di malavoglia troppi anni fa. Vale a dire che non ne sapevo nulla. Il Canada, come no? Il Paese dei grandi laghi, degli spazi immensi, dei lunghi inverni ghiacciati. Ventisette milioni di abitanti. La bandiera è bianca con strisce rosse ai lati e una grande foglia al centro. Il fiume San Lorenzo è così chiaro e luminoso e bello che si può anche sperare d'incontrarci Moby Dick. E poi? Ah sì: il Québec. Il Québec — circa sei milioni di anime — sta sempre nel Canada, ma ha una sua bandiera e una sua drammatica identità, non priva di spinte secessionistiche. Laggiù, in passato, si è consumata molta violenza, è scorso sangue. Adesso vivono in pace.

GLI SCOIATTOLI DI MONTREAL

Tutto qui. Ma bastano poche ore, qualche primo incontro, qualche discorso frivolo soltanto in apparenza, per farmi sentire insufficiente, a disagio. Graziosi scoiattoli, piccoli piccoli, corrono qua e là, nei giardini di Montréal, e io comincio a far domande, a capire. Il Québec, eh già! Il problema non è affatto semplice: merita rispetto, approfondimento. E non per raggiungere la formulazione di un giudizio, ma perché fa sempre bene uscire dal ghetto della faciloneria, dell'indifferenza. Essere Québécois significa subito «essere diversi», significa essere minoritari e spiazzati all'interno non solo del Canada, ma di tutto il Nord America che sta addosso con il suo strapotere di maggioranza anglofona. Non è soltanto una faccenda di linguaggi. La diversità, come sempre accade, può essere vissuta serenamente e diventare fertile pretesto d'integrazione responsabile ma, con uguale diritto, può essere patita come un'offesa. Non è questa la sede per un'arbitraria e superficiale indagine storica, politica o sociologica: mi preme piuttosto rilevare che la «diversità» del Québec è portatrice d'una particolare cultura, giovanissima, ben articolata. Il legame con la originaria matrice francese è forte, essenziale, però

svincolato da ogni asservimento nella ricerca di una peculiare originalità. Lo specifico teatrale emerge con prepotenza e subito appare vistoso. La nazione canadese, nel suo insieme, dedica solerti premure al teatro, non lo considera un reperto archeologico, ma uno strumento vitale di scambio e acculturamento, s'inchina con umiltà di fronte ai grandi classici che arrivano da lontano, poi difende e predilige, con fierezza legittima, gli autori di casa. Questa fierezza diventa certamente competizione fra le due lingue di Stato, le due anime in contrasto, ma è anche addolcimento dello scontro in sublimazioni poetiche magari dolorose, comunque inerte.

L'UNIVERSITÀ PER LA SCENA

I québécois non producono teatro, «lo vivono» con un fervore così acceso da incutermi, nello stesso tempo, ammirazione e perplessità. Cioè invidia. Le discipline teatrali sono materia d'obbligo nelle facoltà letterarie e gli atenei sono efficienti palestre per la ricerca, la creazione drammatica, lo spettacolo.

Funziona egregiamente una scuola nazionale di drammaturgia e chiunque scriva per il palcoscenico ha sempre, alle spalle, esperienze concrete di addestramento interdisciplinare. Circa 400 compagnie amatoriali confluiscono in una confederazione québécoise. C'è molto teatro professionistico. La Sade svolge gli stessi compiti della nostra Siae, ma esiste — ed è fondamentale — un'altra organizzazione, la Cead, che tangibilmente promuove e sostiene la diffusione del repertorio québécois. La Cead diffonde un regolare notiziario e cura una pubblicazione — aggiornata ogni due anni — in cui sono elencati tutti gli autori che abbiano avuto almeno un testo rappresentato a livello professionistico. Attualmente sono iscritti oltre duecento autori, le donne figurano, su per giù, nella percentuale del 35 per cento. Questo *répertoire* ha il merito notevole di essere acritico, non dà suggerimenti più o meno occulti, ma fornisce informazioni preziose: una sintetica nota biografica per ogni autore, l'elenco delle sue opere e delle relative messe in scena, riassunto scarno, ma puntuale di ogni testo con segnalazioni degli interpreti necessari secondo il numero e il sesso. Sempre la Cead fornisce, su richiesta, i testi che le sono affidati. Nessun autore degno di tale nome marcirà nel cassetto: la promozione non riguarda soltanto l'ambito teatrale ma investe anche i canali della radio e della televisione. Il semplice e sostanzioso catalogo Cead fornisce una quantità incredibile di sorprese, di rivelazioni, ma ne sconsiglio caldamente la lettura al nostro ministro dello Spettacolo e al presidente della Rai: in qualità di persone sensibili potrebbero cadere sul campo, folgorati dal dubbio dell'italica inefficienza. Io — non essendo una persona autorevole — mi concedo un attimo di vergogna nazionale ogni volta che raggiungo la pagina 186. «A Radio Canada gli autori hanno diritto di cittadinanza» è la categorica enunciazione di testata, ma più avanti si recita un vero atto di fede: «Noi celebriamo il talento degli autori drammatici québécois». Quel «noi» — tanto per l'esattezza — sta sempre a significare «quelli» della già menzionata Radio Canada. Cose sempli-



cissime, difficili da enumerare perchè sembrano banali, quasi ingenui. Ma che ci vuole? Infatti. Però non mi sento di affrontare il paragone con la nostra disastrata situazione sempre in affanno, sempre in ritardo: sui palcoscenici, alla radio, alla televisione.

Nell'asfittica atmosfera di casa nostra l'iniziativa di tradurre tre autori québécois — per proporre almeno la lettura — può sembrare impresa alquanto bizzarra. Forse lo è. Certo non è impresa redditizia e non rientra nella corrente logica del mercato. Allora, perchè l'ho fatto? Non lo so e non desidero neppure saperlo. So soltanto che quei tre copioni, oggi, mi appartengono un poco e mi consolano molto: accade a chiunque, immagino, quando le circostanze esaltano la casualità per trasformarla in conoscenza. I miei tre amici «venuti dal freddo» sono estremamente differenti l'uno dall'altro, ma rivelano un comune denominatore: tutti e tre mettono in lizza una eccezionale preparazione artistica e tecnica, tutti e tre posseggono il dono della polivalenza (autori, interpreti, registi) e di una teatralità istintiva, coinvolgente.

AMICI VENUTI DAL FREDDO

Jean Pierre Ronfard è nato nel nord della Francia, è emigrato — giovanissimo — in Québec, dove ha trovato il giusto ambiente per lo sviluppo della sua vocazione e dove ha raggiunto traguardi al vertice. È famoso, ha il gusto della «storia», tende alla corralità e il suo teatro si offre come un gioco irridente che mai nasconde la finzione, ma la esalta in una festosità di apparenze gioiose, innestate su vibranti malinconie di sottotesto. Il suo affollato *Don Chisciotte*, liberamente ispirato a Cervantes, mi ha incantata per l'eleganza ritmica e il gusto un po' folle del travestimento, dell'ironia, della beffa che trasuda umano dolore e così ride e piange su aguzze punte di fioretto. Qualcosa di estremamente antico che riesce a diventare estremamente nuovo. Un testo che impone intelligenza, abilità, dedizione, fatica. Sarebbe un magnifico spettacolo.

Patrick Quintal è un giovane pieno di talento e di simpatia. Lavora molto, non ha presunzioni, farà fortuna. Scrive in un francese perfetto, senza *québecismes* — quanto sarebbe intrigante il discorso filologico! — e ha già, al suo attivo, una decina di opere ottimamente rappresentate. Dal 1985 gestisce a Sherbrooke, insieme a Laurence Tardif, il *Théâtre du Double Signe* programmaticamente rivolto alla ricerca e alla creazione teatrale. *Kraken* è una parola scandinava e significa «mostro», «piovra gigante»: il testo — affascinante e inconsueto — esplora, con lirica durezza, l'eterno interrogativo del male che si annida, imbattibile, dentro di noi. Tre personaggi carichi di simboli — il Re, il Valletto e Kraken — si affrontano in un duello

estenuante che può garantire una realizzazione scenica di grande effetto gestuale e recitativo.

In Italia *Kraken* ha trovato — sia pure tra mille complicazioni — la strada del palcoscenico. Per fortuna esistono ancora dei complessi giovani, effervescenti, che hanno un'autentica smania di fare teatro e hanno soprattutto il gusto del rischio e della novità. La Cooperativa del Giullare diretta da Andrea Carraro ha felicemente assimilato le componenti magiche del copione e le ha ricomposte in una accattivante resa scenica colma di stimoli, di suggestioni. Uno spettacolo tutto da gustare.

Hervé Dupuis vive e lavora a Sherbrooke dove ha fondato e dirige *L'Option Théâtre* nella locale università. È un umanista, un gentiluomo di grande civiltà, un docente illuminato. La sua *Fuga per un cavallo e un pianoforte* trova accoglienza in questa edizione di *Hystrio*. In un mondo dove la trasgressione è obbligatoria e dove è lecito tutto e il contrario di tutto, la vicenda di Benoît e di Michel è ancora destinata a fare scandalo. Perché è scandalosa. Perché colpisce come un pugno nello stomaco. Perché è scomoda. Ma non è mai indecente. Punisce l'orgoglio della «normalità» e costringe a riflettere, a «non giudicare», a tacere. Un doloroso duello padre-figlio all'ombra di una tormentata omosessualità è rivissuto e proposto come tragedia del sentimento, come incapacità di amore, tenerezza proibita, ossessione votata all'inferno. Una storia intima che è storia dell'uomo nella sua debolezza più disarmata: storia-verità dell'uomo e teatro per l'uomo.

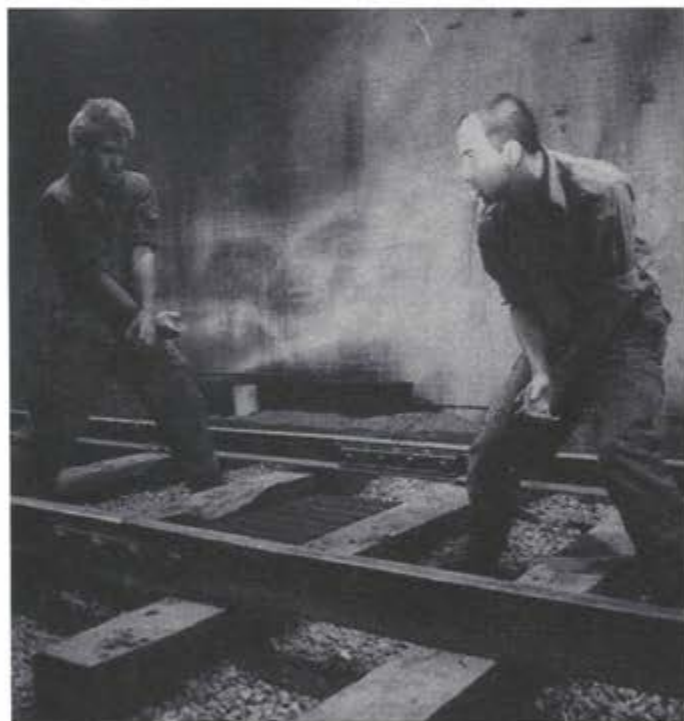
Così si conclude la cronaca della mia avventura in Québec. Una gran bella avventura. Non ho incontrato Moby Dick sul San Lorenzo, ma ho scoperto una vitalità culturale, insanguata e corposa; non ne sapevo niente, mi ha insegnato molto e mi sembra un dovere darne testimonianza. Questa è soltanto una delle tante cose di cui si parla poco o non si parla affatto e allora è come se non esistessero. Forse perchè non sono gratificanti in termini politici o di denaro. Nel secolo dell'immagine e dell'informazione planetaria lo scambio e la circolazione culturale vivono ristrettezze misteriose: tutto ci viene graziosamente imposto, tutto è programmato da altri, non possiamo scegliere neppure quando c'illudiamo di farlo. E allora ognuno dovrebbe ritrovare la voglia personale dell'indagine, della scoperta nel rifiuto d'ogni interferenza, nella ricerca di interlocutori liberamente cooptati. Un vero processo di rivolta intellettuale, di purificazione. Può cominciare in qualunque momento e da qualunque parte del mondo. In Québec, appunto. O altrove. Anche qui. □

APPUNTI PER UNA STORIA DEL TEATRO QUÉBECOIS

UNA GIOVANE DRAMMATURGIA ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ

Liberatasi dagli influssi repressivi del puritanesimo e dell'assoggettamento all'Inghilterra, la scena del Canada francofono ha saputo darsi in un secolo connotazioni autonome e ha ormai raggiunto dei livelli di apprezzabile professionalità. Il movimento del Jeune Théâtre e la creazione collettiva.

EVA FRANCHI



La formulazione della drammaturgia québécoise è lenta e faticosa, bloccata alle origini dagli influssi repressivi del puritanesimo e dell'assoggettamento all'Inghilterra. Prima del XX secolo si segnalano pochi autori il cui rilievo, ormai, è puramente storico.

Nel 1898 Elzéar Roy fonda, al teatro Monument National le «Serate di famiglia» a scopo informativo e pedagogico.

Nel 1900 Julien Daoust inaugura il Teatro nazionale francese. Con il nuovo secolo la drammaturgia francofona comincia ad esistere realmente e a muoversi nella difficile ricerca di una identità.

Dal 1900 al 1930 il repertorio s'infoltisce, s'ispira alla letteratura francese o tenta strade originali ancora ingenui, bilanciate fra il burlesco e il melodrammatico. I testi più famosi dell'epoca sono *Aurore*, *l'enfant martyre* di Henry Rollin e Leon Pétitjean e le numerose *pièces* di Henry Deyglun.

Nel 1938 Gratien Gélinas crea il personaggio di *Fridolin*, ribelle scugnizzo di Montréal. Comincia la sua carriera per radio, poi debutta al Monument National e le sue *fridolinades* rappresentano

la pietra miliare del teatro canadese francofono.

Dal 1938 al 1968, con *Ti-coq* di Gratien Gélinas e *Zone* di Marcel Dubé prende il via un « movimento » che raggiungerà la sua massima esaltazione con le *Belles-Soeurs* di Michel Tremblay. Le vicende sono semplici, raccontano la vita d'ogni giorno, portano in scena la famiglia operaia, la gente comune che parla il *joual*, il linguaggio popolare. Gli spettacoli stanno in cartellone per lungo tempo. Si costruisce un patrimonio di base che rispecchia la realtà umana e sociale in tutte le sue dimensioni e tendenze, dal misticismo all'eresia, dalla solidità terrigna alla divagazione esotica, dalla cucina povera al salotto pretenzioso.

Va inserita in questo filone anche *La Sagouine* di Antonine Maillet, un'opera a protagonista femminile che rievoca le tribolazioni degli Acadiani, rappresentanti poveri della cultura francese nelle provincie atlantiche. Contemporaneamente *La Passion* di Germain Beaulieu introduce nel discorso drammatico la componente religiosa destinata ad impadronirsi, sulla scena, dello stesso spazio occupato nella realtà: uno spazio eccessivo e bigotto



dal quale le generazioni future — quelle di oggi in particolare — vorranno affrancarsi. In questa prima fase compositiva bisogna inserire ancora il teatro storico-politico con l'esaltazione acritica dei propri eroi, le grandi spinte separatiste, le grandi cause collettive.

Negli ultimi decenni, dopo le *Paisanneries*, il teatro québécois — come del resto tutto il teatro canadese — ha incrementato la sua produzione in termini non facilmente calcolabili: alla quantità fa riscontro uno standard medio di tutto rispetto. Non si tratta di miracolo e non è neppure un semplice fatto di solida cultura generale: è una invidiabile « cultura della professionalità ». I temi, in questa nuova fase, si sono spostati dalla collettività all'individuo battendo la strada dell'introspezione psicologica, oppure ricercando gli spazi del fantastico e dell'invisibile. La scrittura drammaturgica assolve a una funzione liberatoria che esorcizza complessi e tabù, ha il coraggio di operare scelte, esplora lucidamente l'intimità più segreta dell'essere. Dal punto di vista delle categorie sono riconoscibili settori precisi e consueti — il genere comico e il drammatico, il teatro della guerra e una stravolgente riscrittura dei classici — ma hanno libera voce alcune forme che meritano citazione specifica, queste.

IL TEATRO DELLE DONNE - Innestato sul femminismo degli anni '60 ne supera subito gli stretti vincoli politici e realistici per cercare un nuovo immaginario, un'onirica assenza di spazio dove poter liberare una femminilità violentata da secoli e capace di reinventarsi altri modi di vivere e sentire la verginità, il sesso, l'aborto, la maternità. È un teatro forte, aggressivo, mai velleitario, che ha inciso su tutta la drammaturgia nazionale e, in parte, l'ha modificata, assicurando alle donne un'autorità scenica mai raggiunta in passato e, oggi, irreversibile.

LE JEUNE THEATRE - Il «teatro al femminile» s'inserisce, con la sua particolarità, in un più vasto movimento che, tra il '60 e il '70, ha radicalmente trasformato le scene quebecchesi offrendo alle Compagnie di tradizione o comunque già affermate un'opportunità di rinnovamento: questa nuova forza si chiama *Jeune Théâtre*. È l'epoca della grande contestazione giovanile e sorgono numerosi gruppi: sono poveri, sacrileghi, inalberano le bandiere più imprevedibili, dal divertimento come unica ragione di vita all'impegno politico e sociale, dalla dissacrazione d'ogni valore alla voglia di sessualità disinibita e sfacciata. Si sovverte ogni struttura gerarchica e si erigono gli altari della creazione collettiva. Quando il vento del '68 si placa il movimento non affonda nella reazione o nel riflusso: si calma sol-

tanto e rinsavisce. Oggi rappresenta il teatro della ricerca, la curiosità intellettuale, il gusto della sperimentazione, la vitalità dinamica e la fantasia. È rimasta, per esempio, l'abitudine alla scrittura collettiva, intesa non come improvvisazione farraginosa, ma come maieutico addestramento alla composizione drammatica.

TEATRO DELL'OMOSESSUALITÀ - Da circa vent'anni, dopo la rappresentazione dell'opera *La duchesse de Langeais*, ha preso forma una « drammaturgia dell'omosessualità », inserita nel crogiolo tematico dell'emarginazione e capace di sviluppare una sua estetica. Il personaggio omosessuale, inizialmente imprigionato nei lacci del travestimento manieristico, del comportamento effeminato, cerca, man mano, una connotazione di « normalità » che rivendica rispetto, diritto all'amore, alla sessualità.

TEATRO PER RAGAZZI - Nasce negli anni '40 ed è — come ovunque — favola, clownerie, marionette. Dopo il 1970, sotto la spinta del *Jeune Théâtre*, si trasforma in una nuova, importante drammaturgia per giovanissimi che coinvolge registi, attori, scenografi e che culmina con l'istituzione, nel 1974, di un Festival annuale. Le vecchie tematiche cedono il posto a un'attenta esplorazione dell'immaginario infantile per parlare di solidarietà, amicizia, rapporto con gli adulti, scoperta di se stessi e dell'ambiente. Si cerca un nuovo linguaggio equilibrato fra didattica e divertimento, tra realtà e invenzione fantastica: abbandonata la favola si propone la metafora, l'allegoria. Scrivere per l'infanzia, in Québec, è considerato un privilegio: questo tipo di teatro porta, sul suo frontespizio, le firme più prestigiose.

In cento anni di fatica, un timido seme ha generato un albero rigoglioso: non occorre essere profeti per azzardare la previsione di un futuro importante. □

Breve album fotografico del Teatro Contemporaneo del Québec. Da pagina 100, nell'ordine: «Don Chisciotte» di Jean Pierre Ronfard. *Jeunes Comédiens du Tnm*, 1973 (fot. André Le Coz); «Teatro delle Donne»: Pol Pelletier in «Lumière blanche» del 1985 (fot. Daniel Kieffer). 3) «Teatro della guerra»: Jerry Snell e Giles Maheu in «Le rail» di Giles Maheu, del 1984 (fot. Yves Dubé); «Sovversione dei classici»: Rodrigue Proteau in «Hamlet-machine» di Heiner Müller, del 1987 (fot. Yves Dubé); «Teatro drammatico»: Gisèle Schmidt e Amulette Garneau in «Albertine en cinq temps» di M. Tremblay, 1984 (fot. Guy Dubois); «Teatro per i ragazzi»: Marcel Leboeuf in «Je suis un ours», 1982 (fot. André Corneiller).

COME ALLA SCALA, AL CARLO FELICE DI GENOVA,
AL REGIO DI TORINO, AI TEATRI DI REGGIO EMILIA,
AL DONIZETTI DI BERGAMO, AL VERDI DI TRIESTE...
IL TRIONFO CONTINUA



Assieme alla Scala, diversi fra i più prestigiosi teatri italiani hanno inaugurato la stagione con un evento importante: il debutto della nuova Biglietteria Elettronica. Grazie al nostro know-how e ad una tecnologia tutta italiana, abbiamo creato un sistema che consente agli spettatori di scegliere comodamente il proprio posto. Un sistema che emette biglietti e tessere di abbonamento senza possibilità di errore, che stampa in qualsiasi momento il resoconto esatto delle vendite e delle prenotazioni, la contabilità di cassa e il borderò. Il tutto in tem-

pi estremamente ridotti e in un contesto di totale trasparenza. Per le direzioni degli enti che, come la Scala, su tutte hanno preferito la nostra tecnologia, i risultati non sono mancati: un sensibile

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



LEONI DANIELE s.r.l.
Via Matteotti, 48/1
48022 Lugo (RA) - Italy
Tel. 0545/34027
Fax 30823 - Unix 30603

RIPIETITORE AUTORIZZATO
ASEM
PERSONAL COMPUTER

LAND HO!

CRISTOFORO MORRISON ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA

COMMEDIA DI ANDREA JEVA



Illustrazione di Athos Collura per la commedia

LA SCENA

Ci saranno tre spazi per l'azione: lo Spazio XV secolo che sarà posto su di un palcoscenico in vicinanza del pubblico; lo Spazio immaginario, che sarà un'area limitata del suddetto palcoscenico; lo Spazio contemporaneo, che sarà posto alle spalle del medesimo palcoscenico e sarà, rispetto a questo, sopraelevato.

Nello Spazio XV secolo si svolgerà simbolicamente il primo viaggio di Colombo verso le Indie occidentali.

Nello Spazio immaginario si svolgerà un confronto fra Morrison e Colombo, con l'accostamento dei due personaggi. Da questo spazio, i due personaggi contamineranno, a seconda delle necessità, gli altri due spazi.

Nello Spazio contemporaneo si svolgerà una sorta di servizio filmato sui Doors dopo la morte di Morrison, con i tre componenti sopravvissuti e le rispettive ragazze. Siamo nel 1978 circa, quando i Doors, dopo aver tentato alcuni album senza Morrison, si avviano alla decisione di sciogliere il gruppo. La scenografia dei tre spazi non deve essere realistica. Le situazioni saranno individuate dagli oggetti e dall'attrezzatura necessari all'azione. I costumi saranno neutri e si preciseranno in piccoli particolari nei personaggi chiave. Il tutto dovrà essere contenuto in un ideale viaggio nella memoria.

Con le luci di sala ancora accese, un attore si avvicinerà ad un microfono nello Spazio contemporaneo e, dopo aver chiesto il silenzio del pubblico a gesti, leggerà i seguenti versi: «Ho rimpianto / ho rimpianto / per i momenti che non verranno / perché cancelleranno le uniche tracce / di quell'altro me / che io amo». Ci sarà un colpo secco di rullante registrato, le luci di sala si spegneranno di colpo e al buio si sentirà un brano dei Doors (potrebbe essere Road House Blues - da Morrison Hotel) con il mare in sottofondo. Dopo poco una voce registrata dirà: «Venite amici / che non è tardi per scoprire un nuovo mondo / lo vi propongo di andare più in là dell'orizzonte / e se anche non abbiamo l'energia che in giorni lontani / mosse la terra e il cielo / siamo ancora gli stessi / unica uguale tempra di eroici cuori / indeboliti forse dal fato ma con ancora la voglia di combattere, di cercare, di trovare e di non cedere». La luce poi, contemporaneamente alla sopraddetta voce registrata, inizierà ad illuminare lo Spazio immaginario fino a che la massima luminosità coinciderà con la fine del brano dei Doors, mentre il mare rimarrà ancora un poco per poi sfumare fino al silenzio.

SPAZIO IMMAGINARIO

(Colombo; Morrison)

(Sono seduti ad un tavolo, uno di fronte all'altro. Colombo prende appunti con una penna d'oca, studia il percorso per il suo viaggio sulla carta del Toscanelli che rappresenta la Terra come un cubo. Entrambi possono essere scalzi)

MORRISON - (Con atteggiamento strafottente) E così saresti un navigatore... (Beve dalla bottiglia). Un ammiraglio! Perché allora non bevi con me? Perché? (Gli mette il bicchiere sulla carta del Toscanelli e versa del whisky. Colombo con molta calma spo-

PERSONAGGI

CRISTOFORO COLOMBO (ha un piccolo elemento di costume, per esempio un cappello, che individuerà il XV secolo)
JIM MORRISON (ha abiti contemporanei)
POETA (del XV secolo)
MAGA (del XV secolo)
GIOVANE (del XV secolo)
AVVENTORI (del XV secolo)
OSTE (del XV secolo)
INTERVISTATRICE (è una regista cinematografica. Ha abiti contemporanei)
VANNI (è un operatore alla macchina. Ha abiti contemporanei)
ROBERT ALAN KRIEGER (lo chiamano Robbie. È il chitarrista dei Doors. Ha abiti contemporanei)
JOHN DENSMORE (batterista dei Doors. Ha abiti contemporanei)
RAY MANZAREK (tastierista dei Doors. Ha abiti contemporanei)
GLORIA (ragazza di Robbie. Ha abiti contemporanei)
JUDY (ragazza di John. Ha abiti contemporanei)
DIANE (ragazza di Ray. Ha abiti contemporanei)
VECCHIO (abbigliamento scuro. Misteriosissimo. Del XV secolo)
VANITA' (fantasma di Morrison. Ha una calzamaglia rosa e un berretto molto calzato. Piedi nudi. È una donna)
SUCCESSO (fantasma di Morrison. Ha una calzamaglia rossa e un berretto molto calzato. Piedi nudi. È un uomo)
TRASGRESSIONE (fantasma di Morrison. Ha una calzamaglia viola e un berretto molto calzato. Piedi nudi. È una donna)
MONSIGNORE (del XV secolo. Occhiali tondi da intellettuale. Copernicano)
ASTRONOMO (del XV secolo. Abbigliamento disordinato e consunto. Fortemente nevrotico. Aristotelico. Ha con sé: carte geografiche; sestanti; strumenti vari di rilevamento)
FRATI FRANCESCANI (del XV secolo)
UN PRETE (del XV secolo)
UNA STREGA (del XV secolo)
UFFICIALE (di Colombo. Del XV secolo)
MARINAI (del XV secolo)
UOMINI (del XV secolo)
DONNE (del XV secolo)
TRE GUARDIE (della dogana. Hanno abiti contemporanei),

sta il bicchiere dalla carta e continua a prendere appunti) Dimmi, l'hai conosciuto mio padre? Guarda (Gli mostra la fotografia di suo padre in divisa di ammiraglio) Ammiraglio George Steve Morrison, U.S. Navy: Pensacola; Florida; Albuquerque; Alameda...

COLOMBO - (Guarda la foto, poi) No, non lo conosco. (Riprende a scrivere)

MORRISON - Ah, non lo conosci? (Gli butta via il grande quaderno. Ad alta voce, provocatoriamente) Non lo conosci!... Siete tutti uguali. (Colombo raccoglie con molta calma il grande quaderno)

MORRISON - (Facendogli il verso) «No, non lo conosco». Tutti uguali. (Colombo si avvicina a Morrison con molta calma)

MORRISON - (Senza indietreggiare. Sfidandolo) Siete tutti uguali, uguali uguali uguali!

COLOMBO - (Lo prende con molta determinazione per il bavero. Morrison si zittisce) Ti ho già detto che non ti voglio con me, cos'altro vuoi? (Con fermezza) Cos'altro vuoi?

MORRISON - (Esagerando la paura. Con una voce deformata come un bambino) No, ho paura, ho paura, ho paura... (Strafottente) Papà!... (E lo guarda con molta intensità)

COLOMBO - (Tenendolo per il bavero) Perché vuoi venire con me?

MORRISON - (Con la voce deformata) Perché ho paura e voglio andare in un mondo dove aver coraggio... Papà...

COLOMBO - (Lasciandogli il bavero) Smettila di chiamarmi in questo modo. Non sai neppure chi sono, e dove voglio andare...

MORRISON - Sì... Papà... Papà... Papà...
COLOMBO - (Gli dà uno schiaffo secco. Morrison smette di fare la voce deformata e lo guarda) Sei giovane, venendo con me rischiaresti di non poter più tornare indietro...

MORRISON - Da quando ti preoccupi della ciuma... Ammiraglio!

COLOMBO - Non hai capito. Vieni... (Mostrando la carta). Il mio viaggio sarà lungo, molto lungo... Voglio approdare alle Indie (Mostra sulla carta le Indie), passando da occidente! (Mostra) Ho a favore il solo confort di credere alla rotondità della Terra, e di non essere l'unico. Ma tutti gli altri... Ascoltami bene, tutti gli altri affermano che chiunque esca dall'emisfero conosciuto da Tolomeo, cadrebbe in giù nell'altro emisfero. Sarebbe poi come risalire un monte, per chi volesse tornare indietro: io ti dico che non esiste un vento così grande da spingere all'insù una nave... Capisci adesso?

MORRISON - (Deformando ancora la voce) Mio Ammiraglio! Ma io posso bloccare la Terra nel suo percorso. Io posso rendermi invisibile o piccolo. Io posso diventare gi-

L'incontro Teatro-Scuola

Si stanno gettando le basi, finalmente, per una collaborazione fino a ieri precaria fra il Teatro e la Scuola. Questa collaborazione è preziosa per il Teatro, perché rappresenta un «investimento sul futuro», in termini di ricerca di un pubblico giovane; e consente alla Scuola di uscire da pratiche pedagogiche non più consone ai tempi.

L'operazione che, a Perugia, si è verificata intorno a Land Ho, l'originale commedia «colombiana» di Andrea Jeva che pubblichiamo in questo numero, è un esempio riuscito di questa collaborazione.

L'allestimento dello spettacolo, infatti, ha coinvolto con l'autore una giovane comunità teatrale, una municipalità e le strutture scolastiche locali: di questo coinvolgimento siamo lieti di dare conto in queste pagine. Auspicando che altre iniziative analoghe facciano seguito. □

gantesco e ricco e ottenere le cose più estreme. Io posso mutare il corso della natura. Io posso collocarmi ovunque nello spazio e nel tempo. Io posso evocare i morti. Io posso percepire eventi di altri mondi, nel più profondo della mia mente, nelle menti altrui. Io posso tutto. Io sono. Io so... (Sprezzante) Colombo navigatore...

COLOMBO - (Calmo) Sei un rinnegato? (Morrison non risponde) Un eretico? (Morrison non risponde) Un traditore?

MORRISON - (Con la voce normale) No, un semplice condannato.

COLOMBO - Qual'è la tua condanna? (Morrison non risponde) Avanti, voglio la verità, perché sei qui? Cosa vuoi? Una via d'uscita? Posso dartela se vuoi. Ma tu vuoi altro... Io credo di sapere cosa vuoi, tu vuoi qualcosa e qualcuno di nuovo, tu vuoi l'estasi, il desiderio, i sogni, le cose non proprio come sembrano. (Pausa. Lo guarda) Sei troppo giovane per essere vecchio, tu non vuoi consigli all'orecchio, tu vuoi vedere le cose per quello che sono e credi di sapere come mi comporterò e quello che farò, non è vero?... Allora dimmi qual'è la tua condanna, poi deciderò.

MORRISON - La mia condanna?... Viaggiare per sempre verso l'ignoto, Ammiraglio!

SPAZIO CONTEMPORANEO

(Intervistatrice; Vanni; Robbie; John; Ray; Judy; Diane; Gloria)

(Siamo in un set cinematografico. Ci sono gli strumenti musicali del gruppo, microfoni ecc.. Subito dopo la battuta precedente di Morrison i tre Doors si mettono a suonare, con una breve introduzione di chitarra o di organo, un pezzo fracassone. Le loro rispettive ragazze ballano aumentando la confusione)

INTERVISTATRICE - (Cerca di fermarli sbracciandosi. Ha un notes in mano su cui

leggerà e prenderà degli appunti) No, no, ragazzi, per favore. Per favore! (I tre smettono di suonare) Se fate così non ci basterà un mese intero. Ragazze anche voi, per favore, capisco l'euforia di ritrovarvi di nuovo insieme. Non ho niente in contrario che assistiate alle riprese, ma aiutatemi, almeno voi! Solidarietà femminile, d'accordo?

RAY - Diane per favore... (Le fa cenno di sedersi)

JOHN - (Strafottente) Judy, non hai sentito la regista? (Pausa) Judy!

JUDY - (Stando al gioco) Sì, John. L'ho sentita. (Sogghigna)

JOHN - (Con tensione) Robbie, perché non dici alla tua ragazza di sedersi... Robbie.

ROBBIE - (Scocciato) Gloria, per favore, potresti sederti?

(Le ragazze invitate da Diane si siedono. Gloria e Judy sogghignano)

INTERVISTATRICE - (Cercando di rompere la tensione) Dunque, cerchiamo di andare per ordine. (All'operatore che aveva ripreso la scena con la cinepresa) Vanni, questa la cancelliamo. (Ai musicisti) Ragazzi, non so come dirvelo... Avete pensato di non suonare più insieme e capisco la vostra diffidenza... Ma io non voglio convincere nessuno... Chi se ne frega della casa discografica... Possiamo smettere se volete. Solo che... È un desiderio mio, personale... Insomma, vorrei fare un servizio serio su di voi, capite? Vorrei far arrivare alla gente il significato della vostra avventura, l'avventura dei Doors, il significato di Jim, Ok? Potrebbe essere l'ultimo documento su di voi. Vi chiedo solo un po' del vostro tempo. Ok?

(Pausa) Dunque. Ho trovato molto interessante il concetto della voce deformata di Jim, chi di voi vuole parlarne più a fondo?

(Pausa) Facciamo solo una prova... (Pausa) Ray... Una prova!

RAY - Sì... Era una voce che tutti noi conoscevamo bene, una vera e propria voce mascherata. Era un imbarazzante amalgama di volgare presa in giro, di sarcasmo, che ci lasciava tutti nel dubbio se fosse serio o ci prendesse in giro...

INTERVISTATRICE - Robbie?

ROBBIE - Jim usava quella voce per dire liberamente quello che pensava: ci diceva le cose più terribili con quella voce... (Sorride)

INTERVISTATRICE - Per esempio?

JOHN - (Imitando la voce deformata di Jim)... Hai delle belle tette pupa! (I tre e le ragazze ridono)

INTERVISTATRICE - Sì, va bene, va bene così. Vanni stai pronto. (A tutti) Rifacciamo dall'inizio.

JOHN - No, aspetta... Scusa, ma che senso ha parlare ancora di noi, di Jim... Abbiamo pensato di smettere, questo è tutto. Rimarrà la nostra musica, no? Ragazzi, alla gente importano solo queste stronzate di noi. «Hai delle belle tette, pupa!». Jim è morto. Anche Pamela... Solo dentro possiamo sapere cos'è stato tutto questo per noi... Non potremo mai raccontarlo...

INTERVISTATRICE - John, bravo! È questo che intendo... Per favore John, fidati di me... Proviamoci! E se poi saranno delle stronzate cancelleremo tutto, d'accordo?

(Pausa) Vanni ricominciamo da capo. Ragazzi fate quello che volete, esattamente come ha fatto John adesso: improvvisate, raccontate quello che sentite... cercate di essere voi stessi, solo così sapremo di Jim, conoscere l'essenza dei Doors... Capite adesso?

(Pausa) Riprendiamo dalla vostra prima intervista a ruota libera. Comincia tu Robbie. Pronti? Motore!

VANNI - (Esegue. Poi con la cinepresa pronta a filmare) Motore partito.

INTERVISTATRICE - Azione! (Pausa. Poi sottovoce per convincerlo ad iniziare) Robbie.

ROBBIE - ...Alla nostra prima intervista, eravamo un po' imbambolati, ci sembrava tutto un sogno. Jim disse: «Pensate a noi come alla pelle di un serpente da cui ci si libererà...». E poi ancora: «La nostra ricerca... il lavoro, le esibizioni, sono un mezzo per raggiungere la metamorfosi».

JOHN - (Continuando) Disse anche: «... Adesso siamo interessati al lato oscuro della vita, al male, alla notte...».

RAY - (Proseguendo come fosse Jim) «... Stiamo tentando di aprirci un varco verso un regno più pulito, più libero...».

ROBBIE - Qualcuno chiese di presentarci, fui io ad iniziare: (Guardando il pubblico. Timido, come se rivivesse il momento) io sono Robert Alan Krieger... Chitarra.

JOHN - (Come sopra) Io, John Densmore... Batteria.

RAY - (C.S.) Ray Manzarek... Organo.

SPAZIO IMMAGINARIO

(Morrison; Colombo)

MORRISON - (C.S. Con la bottiglia in mano. Ricordando) Re Lucertola... Voce solista. (Ride)

COLOMBO - Come hai detto?

MORRISON - (Come disturbato) Niente Ammiraglio... Allora! Mi vuoi con te? (Beve dalla bottiglia)

COLOMBO - Sei un cantante?

MORRISON - ... Sì. (Beve)

COLOMBO - Bene, hai già iniziato il tuo viaggio, perché vuoi venire con me?

MORRISON - Perché non è il mio viaggio, Ammiraglio. (Beve)

COLOMBO - (Sottraendogli la bottiglia)... La verità, ragazzo!

MORRISON - È questa! (Prende una sacca) Aspetta, voglio mostrarti anch'io qualcosa, guarda: (Tirandoli fuori dalla sacca) fotografie... Articoli... Lettere di ammiratori. Continuo a rileggere, a riflettere... Non sono altro che il resoconto di un viaggio sbagliato: la musica non basta! Devo andare più lontano, devo andare in un luogo dove costruire un universo all'interno del mio cranio, competere con la realtà!

COLOMBO - (Sorridendo) Una rivoluzione... MORRISON - Forse, Ammiraglio.

COLOMBO - Credi che possa spingerti io a questo? Il mio viaggio?

MORRISON - Non lo so...

COLOMBO - (Commentando) Re Lucertola... Dimmi allora: con chi sto parlando io? Con te o con me stesso? (Breve pausa. Poi come una confidenza) Il palazzo concettuale è in fiamme, guarda! (Mostra il teatro) Guarda come brucia. Possiamo scaldarci nelle tiepide spire roventi se vuoi. (Mette le palme delle mani in avanti come per scaldarsi) Lo senti questo genere di calore? Senti come si scaldano il nostro sangue freddo? (Dopo poco Morrison lo imita. Colombo si ferma e lo guarda) Sì, sei troppo giovane per essere vecchio. Chiudi gli occhi adesso. Offri la tua pelle al cielo. Dilata i pori. (Morrison esegue) Senti come vibra il noto e

CRISTOFORO MORRISON ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA

ANDREA JEVA



Un giorno, camminando nell'atmosfera caotica di un viale milanese, cercavo disperatamente un ufficio postale per spedire certa corrispondenza indirizzata all'ufficio imposte. Come sempre in quella periodica occasione, riflettevo niente di meno che sulle cose della vita. Lo facevo con quel pizzico di banalità che è inevitabile quando si affrontano certi misteri e improvvisamente, come un'ondata violenta di motori roboanti, fui aggredito dalle seguenti, tenebrose considerazioni: se è vero che la pesantezza del vivere è trovarsi d'improvviso a dover essere in un luogo e in un tempo non scelti; a subire circostanze idealmente evitabili; ad attendere ad occupazioni prive di automatico interesse; dove sta allora la leggerezza?

Confesso che non mi diedi subito una risposta, anche perché c'era, quel giorno, un solicello che invitava a tutt'altro. Ma poco dopo le considerazioni tornarono a farsi largo con grande vigore. Ruppi gli indugi e iniziai ad ipotizzare risposte... Forse la leggerezza sta nel ripensamento che rimorde e conseguente decisione di ritornarsene alla cheticella là dove non si è. Sì, ammetto, fu la prima istintiva ed inefficace risposta ma presto ritentai... Forse la leggerezza sta nel sottrarsi alle circostanze date? Sì, magari, ma come si fa? Qualunque sottrazione non farebbe che riproporci altre circostanze con il rischio di trovarne, come dire, di peggiori. Trovai qualche *chances* nella presunta capacità di usare astuzie diaboliche pronte a trasfigurare il disinteresse in interesse, ma il risultato non appariva del tutto garantito. Ci vuole qualcosa di più praticabile, mi dicevo, e soprattutto di meno faticoso e cioè una specie di riposo. Sì, ma riposo da che? È chiaro: dal vivere o, che è lo stesso, dallo «stare nella realtà»... Naufrago in essa.

Fu proprio in quel momento che vidi un manifesto che annunciava le prossime celebrazioni per il cinquecentenario della scoperta dell'America: raffigurava le tre caravelle e la solita faccia di Colombo. Osservando la flotta d'automobili sgusciare fra un semaforo e l'altro, la parola «naufrago» mi sembrò il termine più adatto alla mia circostanza metropolitana. Un senso d'«evasione» assunse, con in-

descrivibile soddisfazione, il valore della prima, autentica, risposta. Neanche a dirlo, su uno di quegli spazi posti sugli orologi che si usano nelle città per la pubblicità, notai la promozione di un'agenzia di viaggi: «Viavai», annunciava, «A soli 50 metri!» specificava un'altra riga un poco più sotto. «Viavai»? Mi sembrava uno scherzo e fu forse solo per questo che decisi di visitarla.

Proseguendo nel cammino con la nuova intenzione, mi preparai mentalmente ad affrontare l'agenzia... Come e cosa potrebbe essere, un viaggio che sollevi addirittura dalla realtà? Cominciavo anche un poco a prenderci gusto e mi raffigurai dapprima l'Indonesia, poi la Cina, l'India e così via. Ma più mi proiettavo nel lontano e meno sentivo di liberarmi dalla realtà. Ci voleva una scintilla innovativa che tardava a manifestarsi. Presi tempo.

Quel giorno la casualità aveva evidentemente deciso di mettere in atto tutta la sua capacità di meravigliare e con naturalezza, forse eccessiva, udii una canzone: *Light my fire* suonata da un gruppo musicale amato in gioventù: *The Doors*. La musica proveniva da una di quelle automobili rosse slanciate, con l'immane finestrino aperto. Un'automobile lucida come una domenica delle palme, pensai, e subito dopo convogliai l'attenzione sul cantante. Jim Morrison: una voce inconfondibile; una voce rassegnata, stanca, eppure piena di scintille innovative. *Light my fire-Light my fire* ripeteva. Ecco uno che di viaggi nell'ignoto deve averne fatti parecchi, una specie di Colombo moderno, borbottai mentalmente. E fu proprio lì, che iniziai a favorirmi le vie d'uscita. Certo, la droga fu il mio primo appiglio, ma la scartai subito, diligente come mai, con il mio fascicolo fiscale sotto il braccio, aiutato anche dalle ultime conquiste del pensiero culturale sull'argomento: la faccia governativa di Craxi; quella eternamente parentesca del cugino Martelli... Un viaggio nell'ignoto senza droga che sollevi dalla realtà? Ma è chiaro: un viaggio nella semplice irrealtà.

Contento di tanta lucidità, mi ritrovai davanti all'agenzia «Viavai». Entrai e mi accolse una signorina, lo ammetto, carina. Dissi serio e compito, pregustandomi la spiritosaggine: «Vorrei fare un viaggio particolare, è lecito?». «Dica». Rispose gentile la signorina. «Vorrei imbarcarmi con Cristoforo Colombo e con Jim Morrison verso l'ignoto, forse verso l'irrealtà. Ma senza droga!». Lo dissi, con atteggiamento arcigno, tipico, pensavo fra il verdeggiare d'occhi della signorina, del XV secolo. «Bene», rispose lei senza battere ciglio. Prese un blocchetto per appunti e disse: «La partenza è fra quindici giorni, va bene?». Io annui impacciato, lei scrisse qualcosa, staccò il foglietto e aggiunse: «...Centomila». Dio mio! Pagai senza dire niente, sorpreso da tanta prontezza. Notai ancora, uscendo, l'angolo sorridente della bocca carina e fui di nuovo nel XX secolo.

Un po' vergognosetto, mossi subito alla ricerca del sospirato ufficio postale, provando, di nascosto e sospettoso, a leggere il foglietto: «Grazie mille signor Scemo», stava sopra scritto. Diavolo di una signorina, pensai, ma in fondo ero contento della bravata e si vedeva. Spedii il fascicolo fiscale con nuovo spirito quel giorno e subito tornai a casa chiedendomi se davvero ero entrato in quell'improbabile agenzia. Ma non osai verificare l'esistenza del foglietto: le centomila un poco mi turbavano. E fra tanta leggera incertezza, arrivai a casa e sedetti al mio tavolo, presi un discreto numero di fogli bianchi e sul primo scrissi: *Terra!*, poi corressi orgoglioso in *Land ho!* e poche righe sotto completai il titolo: *Cristoforo Morrison alla scoperta dell'America...* E iniziai a viaggiare, beato e senza droga, nell'irrealtà. □

Nella foto, Andrea Jeva.

SCHEDA DELL'AUTORE

ANDREA JEVA - Consegue nel 1980 il diploma del corso attori alla Civica scuola d'arte drammatica di Milano ed esercita il mestiere dell'attore e dell'amministratore di compagnia in formazioni primarie italiane. Dopo avere scritto alcuni radiodrammi, nel 1988 esordisce come autore di teatro con la commedia *La sera della prima* curandone la regia. Nel 1989 presenta la commedia *Una specie di gioco* curandone ancora la regia. Segue nel 1990 *Cuccioli*, con la regia di Giampiero Solari. Nel 1991 scrive con Giuseppe Cederna la trasposizione teatrale dal film *Legami!* di Pedro Almodovar.

l'ignoto? Senti come quello che separa le due cose...

MORRISON - (*Interrompendolo con entusiasmo*) È una fragile porta, Ammiraglio!

COLOMBO - Una fragile porta ragazzo... Ed entrambe le cose, possono distruggerla... Ma se l'ignoto possiamo affrontarlo con la forza... Per sconfiggere il noto abbiamo bisogno della fortuna ragazzo... Saprà rendertela amica?

MORRISON - Io devo salire sulle tue navi, Ammiraglio! Ad ogni costo!

COLOMBO - Come sempre non mi rispondi. Vieni, usciamo. Dobbiamo parlare ancora io e te. (*Fa per avviarsi, Morrison lo segue con la bottiglia di whisky*) No, lascia questa bottiglia, ti offro qualcosa di molto meglio del tuo liquore... Ti divertirai, forse capirai... Vieni!

SPAZIO XV SECOLO

(*Morrison; Colombo; Poeta; Maga; Giovane; Avventori; Oste*)

(*Alla fine della precedente battuta di Colombo, subito si illumina questo spazio. La scena è ambientata in una osteria di un porto in Spagna; tavoli con boccali e scodelle. Avventori chiososi. L'oste serve ai tavoli. Il Poeta è seduto ad un tavolo da solo e scrive su di un foglio. La Maga è al suo tavolo. Colombo invita Morrison in questa osteria e una volta arrivati, lo invita a sedersi ad un tavolo, Colombo ordina del vino*)

POETA - (*Declama alla Maga*) Sulle regioni aspre e desolate...

COLOMBO - (*A Morrison*) Un poeta... Se ne incontrano molti in queste osterie.

POETA - ...La neve aderisce più a lungo, ma dove il suolo è addomesticato dall'aratro si scioglie prima; così l'ira: (*Adirandosi*) gli animi aspri la trattengono, mentre essa si scioglie negli animi degli innamorati!

MAGA - Non adirarti...

COLOMBO - (*A Morrison indicando*) Una Maga.

MAGA - ...Vivere, innamorarmi, essere corteggiata è invece il mio piacere. (*Alza un bicchiere di vino e beve*)

POETA - Io sempre e dovunque ho vissuto in modo da consumare ogni giorno come fosse l'ultimo e destinato a mai tornare. Perché ho amato, ho vissuto... Ho visto...

MAGA - Anch'io «Ho visto»: la trave, gli anelli, il curlo... omnis suppellex tormentorum.

MORRISON - Cosa dice, Ammiraglio?

COLOMBO - (*A Morrison*) La «Tortura» ragazzo, sai cosa significa essere torturati? Ma ascolta ancora.

POETA - (*Ammirandola*) Bella saresti, ma troppo tel dissero gli amanti... La tua volontà ti prese.

MAGA - «Ho visto». «Ho sentito»... Se nel-

le congiunzioni carnali sentivo puzza di bruciato... Si cornua habet... Se Trismegisto ha la coda... (*Ride amaramente*)

COLOMBO - (*A Morrison*) «Tradimenti». «Diavoli»... Non è divertente?

MORRISON - No Ammiraglio... (*Beve*)

COLOMBO - Capisco. Ma ascolta attentamente adesso, stiamo arrivando a quello che mi interessa.

POETA - (*Declamando*) «Passa il tempo e come il vento / spira per direzioni note / così corre al suo fine / l'animo incline...» (*Vuole baciare la mano della Maga ma entra il Giovane che attira l'attenzione di tutti con il suo atteggiamento trafelato. La Maga ritrae la mano*)

GIOVANE - Ehi! (*Si avvicina al tavolo istrionicamente*) Tra zucche, meloni, cavoli e fagioli, là nel mercato udita ho una storia.

TUTTI - Racconta, racconta.

GIOVANE - (*Prende un bicchiere che gli viene offerto da un avventore*) Il primo ber si mi aguzza la testa... (*Scolato il bicchiere prende ancora da bere*) piglio il secondo se egli è netto e puro... el terzo beo e mandol giù più duro (*Scola un terzo bicchiere*) or vi racconto (*Si asciuga le labbra*). Una nobile giovinetta, bella e pura da ogni congiunzione, fu trovata incinta. Ai genitori che chiedevano chi fosse il seduttore, rispose che era un giovine bellissimo che non sapeva di dove si venisse. Tre giorni dopo accertosi che quello entrato era in camera da letto, spalancato le porte... (*Riempie di nuovo il bicchiere*) El quarto (*Beve*) mi fa ir più sicuro... Videro dunque un mostro avvighiato ad essa. Accorsero i vicini alle lor grida, recitarono i salmi e le scritture, il demone emise un grido e tutto abbruciacciò d'intorno al letto. Dopo tre giorni (*Ride*) la fanciulla partorì. Alfin bruciarono il disonor della famiglia. Povera figlia... Povera figlia... (*Si siede vicino alla Maga*)

I AVVENTORE - (*Al Giovane*) Sebbene infatti sia stato il diavolo a indurre Eva a peccare, fu Eva a sedurre Adamo, perciò la donna è amara più della morte.

GIOVANE - Ma non è amara costei... (*Bacia la Maga*).

II AVVENTORE - (*Si alza in piedi sul tavolo*) Troppe donne sono heretiche, apostate, malefiche et della prophana et nefandissima setta delle strie.

GIOVANE - Volete che tutte le donne siano come le figlie di Bartolomeo Cogliani? Tutte monache? (*Ride*)

II AVVENTORE - (*Con foga*) Sì, le donne usano malefici. Al mio paese Santina, molliere di Paulo Mardini, apostata della santissima nostra fede cattolica della setta delle strie, promesse fedeltà al diavolo, dandog se medesima, l'anima e il corpo. Ha confessato che il diavolo suo moroso, el quale si domandava Lionardo, era spesso abbruciata, basata e disonestamente basata. Et spesso balò con esso lui al sabba con altre strie. Et

fu abbruciata dalla Sanctissima Inquisition... (*Si toglie il cappello e si inchina*)

MAGA - (*Gridando*) Sentenze nulle. Denunce anonime. Testimonianze illegali. Torture che fanno ammettere colpe non compiute con la promessa della fine dei tormenti. Anche la femmina è creata da nostro Dio santissimo!

ALTRI AVVENTORI - Aah... È una strega! È una strega! Sanctissima Inquisition! (*Cercano di afferrare la Maga*)

GIOVANE - (*Prende una sedia in atto di difesa della Maga*) Oh che grande invenzione il nemico! (*Si lancia contro gli avventori*) Basta! (*Grande confusione. Poi difendendosi uccide un uomo. La Maga, il Giovane e il Poeta fuggono. Alcuni avventori li rincorrono*)

(*L'osteria si ricompone come se nulla fosse successo. Colombo e Morrison si alzano, e come invisibili si aggirano fra gli avventori rimasti*)

COLOMBO - Hai visto? Non lo trovi temibile e divertente tutto questo? Hai capito ciò che ho voluto mostrarti? (*Indicando il viso di un avventore che beve un bicchiere*) Facce normali... (*Indica l'Oste che pulisce il tavolo*) Gesti comuni... E in un attimo, ti schiacciano con la sventura. (*All'orecchio di Morrison, quasi sottovoce*) Non parlare mai di rivoluzione! Non dire mai la Terra è rotonda! Meglio dire: (*Ad alta voce*) «Bramo ricchezza!»... (*Gli avventori si voltano. Colombo fa loro un inchino. Gli avventori ricambiano. Poi riparlano a Morrison*) Sì!

Parla di ricchezze come tutti, e lontano non saremo dal vero ragazzo: la nostra pelle squamosa sa avvertire la vera ricchezza. Ma dobbiamo strisciare a ritroso nel silenzio. È questo il mio patto, se manterrà il silenzio ti porterò con me... Accetti?

MORRISON - Davvero mi vuoi con te?

COLOMBO - Rispondimi una buona volta, accetti?

MORRISON - Certamente... Ammiraglio.

COLOMBO - Bene. Fra due settimane all'alba mi troverai al porto. Non farti aspettare... ragazzo! (*Esce di scena*)

(*Morrison fa un urlo di gioia. Gli avventori lo sentono; fa loro un inchino*)

SPAZIO CONTEMPORANEO

(*Ray; John; Robbie; Judy; Diane; Gloria; Vanni; Intervistatrice*)

(*All'urlo di Morrison parte in registrazione un pezzo dei Doors. Potrebbe essere Alabama song (whisky bar) dall'album: Doors. Ray, John e Robbie con le rispettive ragazze, tranne Diane che arriverà un momento dopo. Fanno come se fossero nel loro studio di registrazione. Vanni filma. L'intervistatrice segue la scena e prende appunti. Si farà come se il potere rievocativo dei ricordi li ha fatti piombare al tempo degli avvenimenti passati. John accompagna con la batteria il ritmo del pezzo che si sente in registrazione: ha le cuffie. Robbie è abbracciato alla sua ragazza Gloria. Ray è all'organo e scrive su un pentagramma. La ragazza di John, Judy, balla. Entra Diane, la ragazza di Ray con un giornale. È euforica*)

DIANE - Ehi ragazzi! Ragazzi sentite qua! (*Legge dal giornale*) «Strange Days, il secondo album dei Doors, è una pietra miliare della musica rock. Si avventura oltre i consueti regni dell'espressione musicale: trasfonde nel teatro... La musica dei Doors è

UNA GIOVANE COMPAGNIA PER LO SPETTACOLO DI JEVA

Il Teatro di Sacco rappresenta una delle realtà più qualificate e conosciute dell'Umbria per l'articolazione dei campi di ricerca e di intervento.

La Compagnia nasce a Perugia nel 1980 come gruppo di sperimentazione ed animazione teatrale; successivamente definisce meglio i suoi interessi verso l'educazione e la formazione teatrale, con particolare attenzione alle esigenze dell'utenza giovanile entrando attivamente nel mondo della scuola.

Il 1985 vede il passaggio al professionismo e il debutto come Compagnia teatrale vera e propria con l'allestimento dello spettacolo *Il sogno di Simon* che diventa subito precisa scelta teatrale: infatti è centrale il rapporto e confronto tra l'attore adulto e l'attore bambino, presenza costante, quest'ultimo, in tutte le successive produzioni. Lo spettacolo segna anche il rientro nella Compagnia di Roberto Biselli, attuale direttore artistico, che aveva nel frattempo maturato una serie di esperienze nel mercato teatrale professionale.

Oggi la Compagnia svolge un'intensa attività di diffusione teatrale coinvolgendo vari strati della popolazione perugina e umbra; opera anche sul territorio sociale (intensa è l'attività di Teatro/Scuola), nei centri di aggregazione giovanile, nei centri sociali per anziani, in quelli di recupero, nelle carceri e negli ospedali psichiatrici; la Compagnia si occupa anche dell'organizzazione di rassegne teatrali di prosa e, dal 1991, si sta dedicando a produzioni di spettacoli di Teatro da camera; ricordiamo, a questo proposito, gli spettacoli *Le parole, un poco detestabili* montaggio di liriche, prose e parole di Sandro Penna, a cura di Maurizio Terzetti, con Virginio Gazzolo e *Colloquio notturno*, ispirato a Friedrich Dürrenmatt, entrambi diretti da Roberto Biselli.

L'attività di Teatro/Scuola va decisamente potenziandosi: nel 1989 si mette in scena *Il Giudizio universale dei re*, montaggio di alcuni classici sulla Rivoluzione francese, con i ragazzi del liceo classico «Mariotti» di Perugia, presentato, tra l'altro, con successo, al quarto festival Opera Prima di Narni, in occasione del bicentenario. Segue, nel 1990, *L'imperfezione, collage* di testi letterari e teatrali sul rapporto etica/scienza, produzione conclusiva del laboratorio del liceo scientifico «Galilei» di Perugia, realizzata in collaborazione con l'Audac-Centro studi e documentazione dello spettacolo e, nel 1991, lo spettacolo conclusivo del laboratorio dei due licei perugini *Il gio-*

co dell'epidemia; lo spettacolo ha visto in scena la presenza di quasi 80 ragazzi alle prese con un montaggio di testi di scrittori del '900. Al progetto ha collaborato, per le scene ed i costumi, l'Accademia di Belle arti «P. Vannucci» di Perugia.

Quest'anno è la volta di *Land ho! Cristoforo Morrison alla scoperta dell'America*, di Andrea Jeva, che andrà in scena al Teatro Morlacchi di Perugia dal 23 al 27 aprile; lo spettacolo è la conclusione del laboratorio teatrale realizzato con i ragazzi dei due licei di Perugia.

In scena vi saranno circa 60 ragazzi dai 15 ai 19 anni e un complesso musicale formato da giovani musicisti che rappresentano i Doors, il mitico gruppo di Jim Morrison. Alla stesura del testo di Andrea Jeva ha collaborato un gruppo di insegnanti dei due licei. La regia è di Roberto Biselli.

«La tematica centrale del laboratorio — afferma il regista Roberto Biselli, direttore artistico del Teatro di Sacco —, è il viaggio, a partire da quello per antonomasia di Cristoforo Colombo, per arrivare poi alla metafora del viaggio e alla relativa lettura in chiave letteraria teatrale; il tema è stato oggetto di riflessione del seminario di aggiornamento svoltosi nello scorso settembre, condotto da Andrea Jeva, coinvolgendo gli insegnanti dei due licei. Si è voluto in questo modo affrontare la base con la mediazione di un "addetto al settore", dando la possibilità agli insegnanti di crearsi un'immagine dal di dentro della scrittura teatrale. Il materiale raccolto e prodotto è andato a costituire il canovaccio del copione su cui hanno lavorato i ragazzi». Dobbiamo ricordare che la sezione Moda e Abbigliamento dell'Ipsia di Perugia, dove il Teatro di Sacco sta conducendo un altro laboratorio teatrale, ha contribuito alla realizzazione dei costumi dello spettacolo; i ragazzi dell'Ipsia, aiutati dagli insegnanti e da una operatrice del Teatro di Sacco, hanno avuto così modo di sperimentare direttamente la tanto agognata integrazione tra mondo della scuola e mondo del lavoro. Enzo Cordasco

ROBERTO BISELLI - Nel 1981 consegue il diploma di attore presso la Bottega teatrale di Firenze diretta da Gassman e inizia la sua carriera in compagnie teatrali professionali come quella di Giorgio Albertazzi, di Pino Micòl, di Maurizio Scaparro e di Carlo Quartucci. Dal 1985 fa parte del Teatro di Sacco di Perugia del quale è direttore artistico, regista e formatore teatrale.

più surreale che psichedelica, è più angoscia che accide. Più che rock, è rituale — il rituale dell'esorcismo psico-sessuale —. I Doors sono gli stregoni della musica pop. Morrison è un angelo: un angelo sterminatore. Lui e i Doors sono un diabolico e meraviglioso miracolo che si è innalzato alla stregua di una stridente fenice dalla macchia di arbusti in fiamme della musica contemporanea». Wuahhu! (*Tutti esultano*)

RAY - (*Rivolto a John*) Jim, tu che ne pensi? JOHN - (*Sorpreso per essersi sentito chiamare Jim*) Cosa? Io Jim?

ROBBIE - (*Dando una pacca sulle spalle a John*) Sì, cosa ne pensi? Non dici niente, eh Jim? «Angelo sterminatore!». (*Ride*).

JOHN - (*In macchina da presa*) Jim era davvero sorpreso, ma non sembrava contento come noi... Prese l'articolo senza dire una parola, (*Esegue lui stesso come se fosse Jim*) gli diede un'occhiata, (*Esegue*) poi lo piegò con cura e se lo mise in tasca. (*Esegue*) E disse: (*Facendo Jim. Rivolgendosi a Judy*) Vieni Pamela... (*Abbracciandosi escono. Poi lui si ferma e con la voce deformata di Jim gli dice*) Ragazzi... Una volta facevo un giochetto. Mi piaceva strisciare a ritroso nel cervello. Penso che sappiate che gioco intendo. Mi riferisco al gioco chiamato: impazzire... (*Ride con Judy che fa Pamela*)

RAY - Smettila con questa storia Jim!

ROBBIE - No, cosa vuoi dire, Jim?

JOHN - (*Facendo Jim e prendendolo in giro*) Cosa voglio dire, Robbie? Sei contento

dell'articolo sul *Los Angeles Free Press*?

ROBBIE - ... Sì, perché tu no? Hanno detto che siamo un miracolo, no?

JOHN - (*C.S.*) Robbie, lo sai che i generali obesi della carta stampata si vanno facendo osceni riguardo al nostro sangue giovane? (*A tutti*) Lo sapete tutti voi che veniamo portati al macello da placidi ammiragli? (*Come ricordandosi*) Ah... Ragazzi se avete bisogno di me, cercatemi sulla nave dei «Folli!». (*Esce con Pamela: ridono*)

RAY - Jim!

ROBBIE - No Jim, aspetta!

DIANE E GLORIA - Pamela!

SPAZIO XV SECOLO

(*Morrison; Colombo; Poeta; Maga travestita da frate; Giovane; Vecchio; Vanità; Successo; Trasgressione; Monsignore; Astronomo; Frati francescani; Frate; Strega; Marinai; Uomini; Donne*)

(*Contemporaneamente alla fine della battuta precedente di Jim: «...Nave dei folli!».* Parte il rumore del mare e s'illumina questo spazio. Subito dopo, coesistendo con il mare, parte una musica dei Doors. Potrebbe essere *My wild love dall'album Waiting for the sun: le parole non c'entrano molto, ma il ritmo è perfetto per commentare il lavoro dei marinai che armano la nave per la partenza. Oppure Ship of fools (La nave dei folli), da Morrison hotel. Si vede un porto,*

con grande via vai di persone. Una grande sagoma potrebbe indicare la presenza di una nave. Varie situazioni coesistono contemporaneamente. L'attenzione, favorita dalla recitazione, si sposterà ora su di una situazione ora su di un'altra come se il pubblico fosse l'obiettivo di una cinepresa che mette a fuoco i particolari a seconda delle necessità del racconto.

I FUOCO: Alcuni marinai fanno la catena e caricano la nave con sacchi, casse ecc. e daranno il ritmo a tutto l'insieme. Potrebbero trasformare a vista lo spazio in un porto, l'ufficiale è seduto ad un tavolo e chiama dei nomi. Davanti a lui un crocchio di persone che una volta chiamati salgono sulla nave: che è il palcoscenico dello Spazio contemporaneo; scomparendo poi alla vista.

II FUOCO: Vanità, Trasgressione e Successo se ne stanno in disparte, come annoiati, formando un grazioso quadretto.

III FUOCO: Possibilmente su un rudimentale carretto, viene portata una strega al rogo. Il rogo avverrà lì, accanto al porto e ne vedremo l'allestimento. Un prete è con lei. Seguono il carro alcuni Uomini e Donne che dicono: «Maledetta strega!» «Devi crepare!» «A morte!» «Al rogo!» «Brutta porca!» «Ci hai malefiziato!» «Crepa! Crepa!». Il Poeta e la Maga travestita da frate, guardano la scena cercando di non farsi notare.

IV FUOCO: Arriva l'Astronomo con i suoi strumenti. Chiede all'Ufficiale qual'è la Santa Maria. L'Ufficiale mostra la sagoma

della nave. L'Astronomo mostra un documento e sale sulla nave.

V FUOCO: Arriva un marinaio che dice all'Ufficiale che deve imbarcarsi sulla Pinta e mostra un documento. L'Ufficiale indica l'ipotetica Pinta. Il marinaio si avvia in quella direzione.

VI FUOCO: Tre marinai chiedono all'Ufficiale dov'è la Niña e mostrano i documenti. L'Ufficiale indica la Niña. I tre si avviano in quella direzione.

VII FUOCO: Arrivano Monsignore e i Frati francescani. Domandano dov'è la Santa Maria. Stesso rituale e salgono sulla nave.

VIII FUOCO: Colombo è fermo ad osservare il tutto dalla nave. Tutti i fuochi possono essere mescolati. Arriva Morrison con la sua sacca. Ha una bottiglia di whisky in mano; è ubriaco. Vanità, Trasgressione e Successo, appena lo vedono, cominciano a girargli intorno con movenze di balletto. Morrison fa come se non ci fossero. Colombo è sul palcoscenico rialzato dello Spazio contemporaneo e Morrison sul palcoscenico dello Spazio XV secolo, in pratica: Colombo è sulla nave e Morrison sulla banchina.

MORRISON - (Ubriaco) Eccomi Ammiraglio! (Beve)

COLOMBO - Benvenuto al mio legno. Vedo che la puntualità non ti manca. Mostra i documenti all'Ufficiale e sali...

MORRISON - Un momento... Ammiraglio... Un momento (Beve) Ammiraglio (Come una disperata confidenza) Il mio cervello vacilla: sento che devo fare questo viaggio, ma ho paura... A quale morte mi porterai? (Beve)

COLOMBO - (Sorpreso) A quale morte? (Ride di gusto. Poi)... A quella che temi di più ragazzo. Sali! (Morrison indugia) Avanti, muoviti e lascia quella sacca, non ti aiuterà nei propositi, forza...

MORRISON - (Stringendo al petto la sacca) No, non disperderò mai il contenuto di questa sacca: (Come una preghiera) è tutto quello che sono... Ammiraglio.

COLOMBO - Ma come... Re Lucertola! Ti offro la possibilità di aprire il tuo varco dall'altra parte... Di cavalcare il serpente! E tu, proprio adesso, perdi tutta la tua arroganza? Non ti basta più il tuo liquore?

MORRISON - No, Ammiraglio... (Beve) Non ho mai fatto un viaggio come questo... È sempre stato tutto nella mia testa... (Buttando la bottiglia) No! non mi basta più adesso. (Barcollando raccoglie i cocci, inumidisce di whisky le dita portandoselo poi alle labbra) Ma ne ho ancora bisogno...

COLOMBO - (Lo raggiunge porgendogli una bottiglia di vino. Lo sorregge) Tieni, ho pietà di te. (Morrison beve) C'è ancora del tempo prima della partenza, vieni. (Si portano in disparte. Vanità, Trasgressione e Successo, si muovono con loro. Colombo li vede) Sono con te... questi signori? (Prende dalla tasca alcune monete e facendole tintinnare le lancia nei pressi dell'Ufficiale. I Fantasmi correranno a contenderselo)

MORRISON - (È ubriaco. Non li vede) Chi?

COLOMBO - Non importa, vieni. (Si siedono su alcune casse) Vedi ragazzo, voglio dirti una cosa molto importante. Non te l'ho detto prima ma anch'io sono un condannato e la mia condanna è molto simile alla tua... Ssst! Zitto... Ascolta: il suono dell'usignolo... Non è un miracolo? (Si sente lontanamente il canto dell'usignolo) Ascolta come questo suono parla di noi, dei nostri desideri, delle nostre paure... (Ascoltano) Arriva

puntualmente ad ogni partenza ricordandomi ad uno ad uno tutti i miei affanni: da cinquecento anni ripeto il mio viaggio alla ricerca delle ragioni della mia caduta in disgrazia... Della disgrazia di tutte le Indie occidentali. È questa la mia condanna, lo senti l'usignolo?... Senti come mi rinnova l'invito ad osare di più? Osare di più... Osare di più... Lo senti?

MORRISON - (Stringendo a sé la sacca) No, Ammiraglio. (L'usignolo smette)

COLOMBO - (Guardando il cielo) Ah, se n'è andato, peccato... (Sorride vedendolo stringere la sacca)... Va bene, tienila pure la tua sacca per adesso, ma sappi che dovrai combattere altre e più impegnative presenze ragazzo, tienilo bene a mente! Andiamo adesso. (Si avvia)

MORRISON - (Fermandolo con un braccio) Per esempio Ammiraglio? Chi dovrò combattere?

COLOMBO - I fantasmi ragazzo... Guarda, i miei sono già saliti a bordo. (Indicando, li saluta. Questi rispondono al saluto) L'Astronomo, Monsignore... I tuoi invece stanno salendo in questo momento. Vedi? (Si vedono salire Vanità, Trasgressione e Successo)

MORRISON - (Guardando) Chi Ammiraglio? Non vedo niente.

COLOMBO - (Risoluto) Non importa, presto li vedrai... Andiamo adesso, non c'è più tempo. (Si avviano verso la nave)

GIOVANE - (Arriva trafelato dal Poeta e dalla Maga) Eccomi, son qua.

POETA - Quanto tempo!

GIOVANE - (Guardando incuriosito il saio della Maga. Poi levandole il cappuccio) Ma come ti sei messa?

MAGA - Fermo! (Si rimette il cappuccio) Mi hai fatta stare in ansia, perché hai tardato tanto?

(Interviene il Prete accanto alla strega che nel frattempo è stata legata al palo del rogo)

PRETE - (Ad alta voce come un rito. Rivolto alla strega) Se ancora sai pregare, è tempo che tu ti penti, che tu preghi e che tu chieda perdono a Dio dei tuoi innumerevoli peccati, per quanto orribili essi siano: perché gli uomini non possono perdonarti, (Rivolto anche ai curiosi) ma Dio sì! (E accosta l'orecchio alla strega legata)

GIOVANE - Filiamocela, questi schifosi! Tutti con Re Ferdinando a condannar streghe, ebrei, libidinosi...

(Arriva un gruppo di scalmanati che urlano alla strega «A morte! A morte!», ecc.). Il Poeta, il Giovane e la Maga si affrettano a mostrare i documenti all'Ufficiale, per poi salire sulla nave. Dal gruppo di scalmanati esce il Vecchio e molto sinistramente si vede che segue i tre, anche lui salirà sulla nave. Il rogo sta per essere iniziato. Dopo che anche il Vecchio è salito sulla nave, si avvicinano all'Ufficiale Morrison e Colombo. Colombo fa segno a Morrison di mostrare i suoi documenti)

UFFICIALE - (A Morrison, controllando il documento) Jim Morrison...

MORRISON - Sì signore.

UFFICIALE - Da dove vieni?

MORRISON - ...Da Parigi signore.

UFFICIALE - (A Colombo) Tutto in regola Ammiraglio.

COLOMBO - (All'Ufficiale) Bene, faccia sciogliere le vele. (L'ufficiale sale sulla nave. Poi a Morrison) Saliamo.

MORRISON - (Lo ferma con un braccio) Un momento Ammiraglio.

COLOMBO - (Seccato) Cosa c'è ancora! UFFICIALE - (Ad alta voce) Sciogliete le vele. Pronti alla partenza.

MORRISON - Ammiraglio... Voglio sapere! Quale morte mi darai?

COLOMBO - Te l'ho detto, quella che temi di più: la saggezza ragazzo! A te la scelta adesso. (Sale risoluto sulla nave)

(Morrison indugia. Dal crocchio intorno alla strega si alzano delle voci: «Datele fuoco!», «Cosa aspettiamo!», «Fuoco! Fuoco!». Ecc.). Il prete fa segno di appiccare il fuoco. Alcuni uomini accendono delle torce. Morrison vedendo le torce si decide a salire sulla nave e cioè sul palcoscenico Spazio contemporaneo)

UFFICIALE - Sciogliete gli ormeggi!

MONSIGNORE - (Ad alta voce, come un rituale) Che sia benedetto questo Venerdì 3 di Agosto dell'anno 1492: nostro santissimo giorno della speranza!

MARINAI - (In coro due volte) Hip Hip... Urrà!

UFFICIALE - (A Colombo) Partiti Ammiraglio!

MAGA - (A squarciagola con il capo scoperto) Sì! sono una strega! (E si eclissa, rimettendosi il cappuccio, fra gli altri frati. Tutti si guardano intorno spaventati)

(Al «Sono una strega!» si sente una temporale. Ray, John e Robbie, attaccano un pezzo dal vivo. Potrebbe essere: Riders on the storm, dall'album L.A. Woman. Le luci illuminano solo il complesso musicale, come se si fosse ad un concerto rock. L'intervistatrice e Vanni non ci sono più. Poi Trasgressione prende per mano Morrison e accompagnata dagli altri due fantasmi, lo porta al microfono dello Spazio contemporaneo. Lui lo prende e spinto da Trasgressione inizia a parlare al pubblico)

SPAZIO CONTEMPORANEO

(Morrison; Ray; John; Robbie; Trasgressione; Successo; Vanità)

MORRISON - (Al microfono, mentre la band suona. Trasgressione gli balla intorno) Bene siamo partiti ragazzi, abbiamo iniziato insieme l'avventura questa sera e insieme la finiremo... Ditemi cosa volete.

Possiamo suonare tutta la notte, ma voi non siete venuti qui per ascoltare la musica, vero? Non siete venuti qui per vedere un buon complesso. Siete venuti per qualcosa che non avete mai visto prima, no? Qualcosa di meglio e di più grande di tutto quello che avete visto finora. Cosa devo fare? Ditemelo: spogliarmi e bruciare al rogo della vostra curiosità? Avanti, è questo quello che volete? (Si leva la camicia e rimane a torso nudo, piazzandosi di fronte al pubblico) Devo bruciare il mio corpo? Rispondete! non siete voi il pubblico? Decidete! Lo posso fare se volete! (Imita Trasgressione nella danza)

Branco di stupidi caproni! Decidete! Oppure volete che altri v'impongano le cose? E va bene, ma quanto credete che durerà? Quanto credete che duri? (Vanità interviene e lo porta lontano). Avete visto? L'ho fatto! Lo sto facendo! (La musica sfuma repentinamente fino al silenzio)

ROBBIE - (Guarda fisso verso il pubblico come se si rivolgesse alla macchina da presa. Dopo poco) Jim si tolse la camicia e si piazzò di fronte al pubblico, e al ritmo della musica cominciò a ballare tenendo la camicia in basso davanti a sé, a coprire l'inguine... (Imitando Jim nel ricordo) Poi tolse di

colpo la camicia: «Lo vedete, lo vedete? Ecco qua, guardate, l'ho fatto».

RAY - (*Come Robbie*) No, non credo che lo abbia fatto veramente. Furono scattate centinaia di fotografie quella sera e non ce n'è nemmeno una che mostri qualcosa del genere. Ma nessuno può dirlo con certezza. Noi suonavamo e...

JOHN - (*Interrompendo Ray. Facendo Jim strafottente*) D'accordo ragazzi...

RAY - (*A John, interrompendolo*) Jim calmati.

JOHN - (*Facendo Jim*) Ragazzi, diciamo che ero curioso di vedere cosa sarebbe successo... Tutto qui: è semplice, no? (*Beve da una bottiglia di whisky*)

ROBBIE - (*Rivolto a John che fa Jim*) Jim! A Miami ti faranno un processo per atti osceni! Capisci?

JOHN - (*Facendo Jim. Sempre più strafottente*) D'accordo d'accordo... Volevo soltanto provare i confini della realtà, ok? (*Urlando*) I confini della realtà! Robbie! (*Beve da una bottiglia di whisky*)

(*Alla battuta: «...confini della realtà», interviene il rumore del mare*)

SPAZIO IMMAGINARIO

(*Colombo; Morrison; Maga; Giovane; Poeta; Successo; Trasgressione; Vanità; Ufficiale; Vecchio; Astronomo; Monsignore; Marinai; Frati; Ray; John; Robbie*)

(*La nave è in viaggio. Sul palcoscenico rialzato dello Spazio contemporaneo rimane solo il timoniere a simbolizzare la nave e il viaggio. La Maga travestita da frate, il Poeta e il Giovane sono sul palcoscenico basso dello Spazio XV secolo, come se fossero in «Coperta». Possono essere seduti su delle casse intorno ad una botte formando un quadretto. La Maga maneggia i tarocchi. Tutti gli altri personaggi non si vedono. Colombo e Morrison sono seduti al tavolo dello Spazio immaginario che adesso rappresenta la cabina dell'Ammiraglio. Devono essere separati dal gruppo della Maga. Colombo scrive sul giornale di bordo. Morrison lo guarda bevendo da una bottiglia di vino, la sua sacca è sul tavolo. Vanità, Successo e Trasgressione s'addossano a Morrison come per consolarlo. Lui ogni tanto li scaccia leggermente con la mano come se scacciasse una mosca*)

COLOMBO - (*Pronuncia ad alta voce quello che scrive*) Oggi, Domenica 9 di Settembre dell'anno 1492, abbiamo perduto di vista tutta la terra dell'isola Gomera...

MORRISON - Comincio a sapere chi sono i miei fantasmi, Ammiraglio! (*Beve*)

COLOMBO - (*Finendo di scrivere*)... Dell'isola Gomera. (*Alza lo sguardo*) Non ne dubitavo, ma non preoccuparti, fra poco vedrai all'opera anche i miei, potrai consolarti. (*Continua a scrivere*) Molti degli uomini hanno lacrimato e molti hanno sospirato temendo di non poter tornar per lungo tempo a riveder quella terra...

MORRISON - (*Batte una mano sul tavolo*) Ammiraglio dobbiamo fare qualcosa!

COLOMBO - (*Finendo di scrivere*)... Quella terra. (*A Morrison*) Si ragazzo: aspettare... (*Lo guarda*) Gli eventi si stanno compiendo, bevi, bevi ancora, senza fretta. (*Continua calmo a scrivere*)... Molti altri si sono inclinati ad interrogar le stelle e altri ancora alle magiche interpretazioni: i più deboli si affidano agli scongiuri... (*Guarda*

Una esperienza teatrale vissuta

Se la scuola è disponibilità a ritrovarsi, apertura verso forme di comunicazione diverse, riscoperta di sé e degli altri attraverso la volontà di partecipare e di interagire nel rispetto reciproco, allora il progetto del liceo scientifico «Galilei» e del liceo classico «Mariotti» di Perugia, attuato insieme con il Teatro di Sacco, realizza le finalità più autentiche della scuola.

Tali finalità non investono soltanto il rapporto tra insegnanti e ragazzi, ma anche il lavoro tra insegnanti che si sviluppa con modalità diverse da quelle consuete, così come si precisa e si arricchisce la collaborazione tra ragazzi in vista di un fine comune. Quando si trattò, nel 1989, di pensare ad un progetto educativo insieme con il Teatro di Sacco per l'istituzione di un laboratorio teatrale nella scuola, ci rendemmo conto delle potenzialità ampie che un'attività del genere poteva offrire per noi insegnanti e per i ragazzi: potevamo approfittare tutti dello scambio culturale con una istituzione non scolastica, fare esperienza di codici comunicativi diversi da quello verbale, che comunque dalle necessità della rappresentazione sarebbe stato usato più consapevolmente, entrare inoltre nei problemi del genere specifico teatrale.

Da allora sono passati tre anni, il progetto si è arricchito e diversificato nel tempo, ha coinvolto gruppi di ragazzi convinti di realizzare una esperienza significativa da un lato affettivo, sociale e culturale e già si sta progettando, per l'anno prossimo, un laboratorio di scrittura teatrale.

Dopo il tema della scienza tra luci ed ombre e poi della dissoluzione delle certezze nell'assurdo quotidiano, quest'anno dominante è stato il tema del viaggio che ha dato vita ad un sistema di temi comunicanti nello spazio e nel tempo.

Per noi insegnanti è risultato nuovo e stimolante nonché divertente confrontarci con la stesura di un testo teatrale in forma di canovaccio, ricostruire un ambiente storico o un genere teatrale, connotarlo culturalmente fino all'adozione di codici linguistici particolari.

Il confronto e l'analisi di questo materiale ha arricchito la nostra sensibilità e competenza, utili poi per presentare ai ragazzi la stesura definitiva ed originale del testo, composto per la rappresentazione finale.

A bella posta il testo coniuga archetipi letterali e mitici con l'immaginario giovanile, individuabile nel personaggio della *rock star*, per provocare, per aprire una riflessione autentica sulle esigenze interne, segrete dei ragazzi, che confrontano sé con la storia tra continuità e trasgressione. Tale è anche il senso del *pastiche* linguistico derivante dalla compresenza di spazi scenici denotanti tempi diversi.

Per i ragazzi sarà utile, nella messa in scena, dare senso al testo, elaborare e discutere la sua semantica, riflettere sulle sue necessità figurative, gestuali, rituali, così come sarà fondamentale non coltivare falsi protagonismi, nella certezza che il progetto si realizza con la collaborazione di tutti.

Alcuni problemi rimangono ed investono il rapporto tra teoria e pratica all'interno del laboratorio, tra tempo della scuola tradizionale e tempo dell'attività laboratoriale.

Comunque al termine di questa esperienza, nel momento della rappresentazione scenica l'energia comunicativa degli attori-studenti, potrà diventare per il pubblico coinvolgimento in una comunicazione forte e chiara, come sempre.

Gli insegnanti del laboratorio: Nino Agosta, Elena Alemagni Pimpinelli, Gina Ascolese, Simonetta Corneli, Lina D'Andrea, Paola Gileno, Adriana Lalli, Marianella Laniso, Donato Loscalzo, Manuela Rosi, Linda Tarpani, Paolo Sartoretti, Teresa Vizzani. □

L'impegno della municipalità

Il progetto teatrale che coinvolge due scuole medie superiori di Perugia, il liceo classico «Mariotti» e il liceo scientifico «Galilei», con la collaborazione dell'Ipsia sezione Abbigliamento e Moda, per quanto riguarda i costumi dello spettacolo conclusivo, rappresenta una parte molto importante dell'impegno dell'amministrazione comunale di Perugia nel campo delle proposte di attività educative e culturali che vengono offerte agli studenti del nostro territorio. Si tratta di un campo di intervento al quale teniamo molto nonostante le risapute ristrettezze economiche e finanziarie con le quali le istituzioni locali devono sempre, purtroppo, fare i conti.

Questo perché diamo grande importanza a tutte quelle operazioni culturali che favoriscono la crescita e lo sviluppo della «coscienza di sé» attraverso un tipo di comunicazione che permette di sviluppare sempre più la propria identità; il linguaggio del teatro, a questo proposito, rappresenta uno strumento prezioso per lo sviluppo soggettivo e per il rinnovamento culturale del territorio.

È per questo che il Comune, collaborando strettamente con il corpo docente, con gli studenti e con gli operatori culturali nella realizzazione di queste proposte offerte alla scuola, spera di poter dare un contributo consistente alla crescita di tutti i suoi giovani. *Virgilio Ambrogini*, assessore alla Cultura del Comune di Perugia. □

Morrison. Poi riscrive) Che Dio onnipotente ci assista.

(Si sentono delle grida concitate di paura, di richieste d'aiuto. Colombo e Morrison si guardano mettendosi all'erta. Dopo poco arriva l'Ufficiale trafelato)

UFFICIALE - Ammiraglio, presto, sul ponte!

COLOMBO - (Chiudendo il giornale di bordo) Ci siamo! (A Morrison) Gira ancora tra i tuoi sospetti, esplora ancora il tuo passato: ti servirà e presto non ne avrai più il tempo. (Lo accarezza con un dito teneramente) Povero ragazzo... (All'Ufficiale) Andiamo! (Escono)

(Morrison verrà subito attratto dalle battute seguenti)

POETA - (Alla Maga travestita da frate) Dicci adesso dov'è la nuova Terra, interroga le carte...

GIOVANE - Sì, sì, la Terra dove le belle amano con furia...

POETA - Svela il mistero del mondo che troveremo!

GIOVANE - (Con ansia) Interroga le carte, dai!

MAGA - Silenzio! (Inizia un rituale) Io, che so il passato e il futuro, chiamo il Cielo, la Sabbia, il Sogno, la Pazzia!

(Trasgressione spinge Morrison nel gruppo della Maga. La Maga si blocca e guarda Morrison. I tre fantasmi si agitano tutto intorno. Il giovane sta per intervenire ma la Maga lo ferma)

MAGA - (A Morrison) ... Vieni bel giovane, resta con noi, assistimi nel presagio, avverto in te del mistero!... (Al Poeta e al Giovane) Allontanatevi voi! Sento che le carte si stanno agitando. (Lentamente scopre una carta) Papessa...

VANITÀ - (Immediatamente prende la carta in mano e danzando dice) Voci degli Dei dal cielo!

POETA - (Allarmato) Da dove viene questa voce?

GIOVANE - (Al Poeta allarmato) Guarda! La carta svolazza come un fringuello!

(Il Poeta e il Giovane guardano impauriti la carta svolazzare. Anche Morrison guarda stupito)

MAGA - (Volta un'altra carta) Libitine...

TRASGRESSIONE - (Immediatamente prende la carta e fa come Vanità) Inni di poeti e di serpenti!

GIOVANE - (Con grande tensione) Sì, ma l'amore?

MAGA - (Volta un'altra carta) L'apeso...

SUCCESSO - (Immediatamente prende la carta e fa come Trasgressione) Canti e stridii di trombe!

POETA - (Con grande tensione) E la meta?

MAGA - (Volta un'altra carta) Torre distrutta...

TRASGRESSIONE E VANITÀ E SUCCESSO - (Prendono insieme la carta e poi in coro) La sfacciataggine degli audaci al levar delle vele! Giochi. Preghiere. Maledizioni.

MAGA - (Euforica. Mostrando un'altra carta) Ruota della fortuna...

TRASGRESSIONE E VANITÀ E SUCCESSO - (Prendono insieme la carta e poi in coro) Qui l'occhio si apre / Qui l'occhio si chiude // Silenzio! Silenzio! Qui l'occhio si apre / Qui l'occhio si chiude // Fortuna! Fortuna!

MORRISON - (Barcollando ubriaco. A tutti) Basta! Basta! Esseri immondi tornate all'inferno!

VECCHIO - (Irrompe fra tutti) Chi mi ha chiamato? (A Morrison) È forse un dio il signore che urla e maledice? (Come un rituale)... A te conviene solcare l'universo infinito, attraversare la palude dei morti, scopriare la lastra del tempo con il fuoco della fede! (Si rivolge al Giovane che si discosta impaurito) E tu, giovane... Io, specchio dell'eterno spirito, chiamo su di te la maledizione... (Si avvicina lentamente al giovane che rimane come impietrito) I mostri si avvicinano, li senti? Le bestie celesti ti porteranno nelle terre dove l'acqua corre forte. Al di là dei confini del mare e del cielo, vedo improvvise tempeste e mostri marini come montagne solcare le acque. I pesci sfuggono le bestie orribili create dall'infinita divina provvidenza. Ecco il mio cuore si libera dallo stringimento dell'affanno e s'innonda di varia inesauribile voluttà... (Il Vecchio, ormai accanto al Giovane, appoggia lievemente la mano sul suo posteriore)

(Trasgressione, Vanità e Successo iniziano a dire ritmicamente al Giovane: «Come on / baby / light my fire / come on / baby, light my fire / come on, baby, light my fire / ecc.»). Si aggungerà dopo poco anche la Maga. Poi inizierà, possibilmente dal vivo, a molto volume il pezzo dei Doors: Light my fire dall'album Doors. A questo punto come in un concerto rock ci sarà un gioco di luci colorate che illuminerà alternativamente, mai insieme, i diversi spazi: Morrison con i fantasmi e la Maga sfrenata che ballano nello Spazio XV secolo; il gruppo dei musicisti che suona nello Spazio contemporaneo; Colombo, l'Ufficiale e alcuni marinai con l'Astronomo e con Monsignore a formare dei tableaux vivants in atteggiamento concitato nello Spazio contemporaneo riservato alla nave; marinai e frati che ballano sfrenati osannando il gruppo musicale nello Spazio XV secolo. Alla fine del pezzo si farà a tempo a vedere la Maga che si accascia al suolo come presa da soffocamento e la luce rimarrà sul gruppo dei musicisti)

SPAZIO CONTEMPORANEO

(Ray; John; Robbie; Intervistatrice)

RAY - (Rivolto al pubblico come se parlasse in macchina da presa. Leggendo da un giornale, fra i tanti che ha in mano) «È stata la notte della rivolta mancata. I Doors, un teatrale gruppo rock, e il loro cantante Jim Morrison, hanno fatto di tutto nell'abortito sforzo di provocare il caos tra la smisurata folla di giovani di Miami stipata nel Dinner Key Auditorium... E poi ancora (Rilegge da un altro articolo) «Morrison è sembrato masturbarsi sotto gli sguardi dei suoi spettatori, ha urlato oscenità e si è mostrato nudo»... (Buttando per terra i giornali) Articoli, note, interviste, si parlava solo di questo. Jim era molto turbato per gli avvenimenti di Miami.

JOHN - (Come Ray) Non c'era giorno che passava senza che qualcosa gli ricordasse Miami.

ROBBIE - (Come Ray) In quel periodo mi fece leggere alcune sue poesie. Le parole e le frasi si mescolavano a immagini di dolore e di morte: c'erano assasini, terremoti, gente che danzava su ossa frantumate, sommosse, artisti all'inferno... Stava succedendo qualcosa di grosso dentro di lui.

RAY - (C.S.) Beh, parlava spesso anche di animali dopo Miami: insetti, serpenti, ver-

mi. (Sorridente) Pesci preistorici, cani selvatici... Era ossessionato da queste cose.

(Appare all'improvviso l'intervistatrice senza Vanni e improvvisamente si mette a fare domande come se fosse una cronista dell'epoca)

INTERVISTATRICE - (Rivolta a John) Jim cosa puoi dirci di quello che è successo a Miami? (Pronta ad annotare sul notes)

JOHN - (Facendo Jim) In un concerto rock non ci sono regole. Tutto è possibile.

INTERVISTATRICE - Sì, ma cosa è successo realmente? Dentro di te, voglio dire...

JOHN - (Facendo Jim) A Miami ho tentato di ridurre il mito all'assurdità, di dissolverlo. Ce n'era abbastanza da nausearmi, così quella notte ho deciso di dargli una fine gloriosa. Ho detto al pubblico che erano dei fotuti idioti e che non erano venuti per ascoltare delle canzoni, ma per qualcosa d'altro... perché non ammetterlo e comportarsi di conseguenza?

(Robbie si allontana e l'Intervistatrice lo coglie al volo)

INTERVISTATRICE - (A Robbie) Non puoi dirmi niente di Miami Jim?

ROBBIE - (Facendo Jim)... Ero stufo dell'immagine che ormai mi circondava. A crearla ho contribuito io stesso, qualche volta consciamente, ma il più delle volte del tutto inconsciamente... (Prosegue nella sua azione precedente: va a prendersi una sigaretta)

RAY - (Si alza improvvisamente e parla all'intervistatrice facendo Jim) Essere sul palco, essere una delle figure dominanti... potevo valutare questo soltanto dal mio personale punto di vista, all'improvviso tuttavia, ho visto le cose come stavano realmente: ero soltanto una marionetta, controllata da una quantità di forze che potevo solo vagamente comprendere...

(Si sente il mare)

INTERVISTATRICE - Grazie Jim...

Spazio XV secolo si mescola con lo Spazio contemporaneo (Ray; John; Robbie; Intervistatrice; Successo; Trasgressione; Vanità; Marinai; Judy; Diane; Gloria)

(Mentre Ray facendo Jim dice: «...Una quantità di forze che potevo solo vagamente comprendere...», appaiono i tre fantasmi di Morrison sulla nave con il timoniere e un marinaio. Quando l'intervistatrice dice: «Grazie Jim», i tre fantasmi passeggiano fra gli strumenti musicali. La luce starà ad indicare una notte di luna piena. Può esserci una lanterna accesa. Si continuerà a sentire il mare. Il timoniere è al timone ben visibile. Il marinaio scruta verso il mare. Nel corso delle seguenti battute dei fantasmi, prima il marinaio e poi il timoniere abbandonano, silenziosamente, le loro postazioni. I compagni di Morrison e l'Intervistatrice guarderanno silenziosamente la scena dei fantasmi)

VANITÀ - (Levandosi il copricapo e sciogliendo i capelli guarda il cielo) Azzurri, come il cielo, come il mare, / o monti! O fiumi! Era miglior pensiero / restare, non guardare oltre, sognare: // il sogno è l'infinita ombra del vero.

(Si fermano e si appoggiano agli amplificatori come se si appoggiassero al parapetto della nave)

SUCCESSO - (Molto agitato) O squillo acuto, o spirito possente, / che passi in alto e gridi, che ti segua! / ma questo è il Fine, è

TEATRO A SCUOLA: UN FRONTE IN MOVIMENTO

CLAUDIO FACCHINELLI



Un lunare, quasi diafano Pierrot scende in platea accompagnato dal fascio luminoso del seguipersona per offrire, con un inchino, un fiore di carta ad una giovane e graziosa signora seduta in prima fila, poi scompare nel buio. Siamo alle ultime battute del convegno «Teatro a scuola», organizzato dall'Ufficio interventi educativi del Provveditorato agli studi di Milano il 24 e 25 ottobre scorsi al Teatro di Porta Romana: un'occasione di confronto e riflessione sull'attività teatrale nella scuola. La formula scelta dagli organizzatori, a metà strada tra il seminario e la rassegna, ha consentito a gruppi di studenti, provenienti da oltre una ventina di scuole superiori di Milano e della provincia, di portare sulla scena brani degli spettacoli da loro prodotti, e di discuterne con altri studenti, con gli insegnanti, con gli operatori dello spettacolo.

Pur essendosi più volte ribadito, nel corso delle due giornate, che non si trattava affatto di operare impietosi quanto incongrui confronti col teatro fatto da professionisti, le relazioni introduttive di Sisto Dalla Palma e di Gigi Lunari hanno immediatamente qualificato e chiarito il senso di una operazione che non voleva esaurirsi in una sorta di festival studentesco, di bonaria auto-celebrazione ma, muovendo dalla rilevazione delle esperienze in atto, mirava a sviluppare riflessioni critiche e proposte, coniugando le istanze educative dalle quali trae origine l'iniziativa (inserita nell'ambito del progetto ministeriale «Giovani '93» per la prevenzione del disagio giovanile e delle tossicodipendenze) con un discorso più specificamente teatrale.

Sisto Dalla Palma, richiamandosi alla natura più profonda del teatro quale luogo privilegiato di comunicazione, ha fornito una legittimazione al teatro espresso dalla scuola, strumento prezioso di recupero dell'attenzione all'altro, di riaffermazione del valore della parola nella sua povertà originaria, e persino del silenzio, esprimendo a un uditorio di quasi trecento giovani, sor-

presi ed affascinati dai toni solenni dell'oratorio, l'auspicio che la pratica teatrale nella scuola possa contribuire anche al suo rinnovamento, oltre a porsi come antidoto alla concitazione chissosa, all'arroganza, alla prevaricazione che stanno soffocando l'uomo.

Gigi Lunari, muovendosi sul più concreto terreno della operatività, ha contrappuntato con l'abituale ironia l'intera rassegna, a volte anche in vivace contraddittorio col pubblico, commentando i lavori prodotti dai ragazzi e dando consigli sulle strategie più idonee per realizzare uno spettacolo: evitare le insidie del teatro realistico, scegliendo piuttosto testi le cui soluzioni interpretative, le regole del gioco scenico, possano essere inventate, adattate al materiale umano a disposizione, ricordando come anche Shakespeare o Sofocle, proprio per la loro universalità, possono funzionare benissimo in una messa in scena studentesca.

Tuttavia le esperienze produttive più interessanti si sono forse rivelate quelle che non partivano da un testo scritto, ma lasciavano spazio all'elaborazione creativa dei ragazzi, come un suggestivo *Fotogrammi*, messo in scena dagli studenti di un istituto professionale, risultato di un lungo lavoro di improvvisazione successivamente riversato e fissato in scrittura drammaturgica, o alcune tenerissime e gustose realizzazioni di *clownerie*. I testi e i generi che si sono alternati sul palcoscenico nel corso delle due giornate sono stati i più disparati: dalla tragedia greca al cabaret, da *Aspettando Godot* al *Sogno di una notte di mezza estate*, dalla danza moderna a Goldoni, dalla drammatizzazione di novelle del Boccaccio ai meccanismi ad incastro di Feydeau. L'elemento unificante in tanta varietà e, inevitabilmente, anche disparità di riuscita spettacolare, è stata l'esaltazione prorompente dei ragazzi, l'entusiasmo, dichiarato e ribadito in ogni loro intervento, per aver scoperto nell'esperienza teatrale modi nuovi di comunicare, di stare insieme, di rapportarsi con se stessi e con gli altri. E sullo stesso tema convergevano anche i docenti, concordi nel riconoscere la funzione persuasiva del fare teatro a scuola, la sua attitudine a modificare l'atmosfera stessa della classe, a incidere sul clima di lavoro anche con i colleghi non direttamente coinvolti.

Fra gli argomenti emersi durante il dibattito i più salienti sono stati forse quelli legati ai reciproci ruoli dell'operatore professionista e dell'insegnante, ambedue essenziali nella pratica del teatro a scuola, l'uno in quanto detentore di una grammatica, di una tecnica teatrale, e quindi garante della correttezza di approccio metodologico, l'altro quale promotore di una ricaduta dell'esperienza teatrale nell'ordinarietà della vita scolastica, di un collegamento organico con l'attività curricolare. Un altro tema ampiamente dibattuto ha riguardato la rilevanza della qualità del prodotto finale, da intendersi comunque non come obiettivo primario, ma come elemento di gratificazione e supporto motivazionale.

Si è infine ribadita l'importanza della corallità dell'operazione produttiva, nella quale, se possibile, è bene impegnare la classe nella sua totalità, tenendo presente che, nella realizzazione di uno spettacolo, accanto agli attori esistono i truccatori, i suggeritori, gli scenografi, i costumisti, i fonici, i datori di luci, che assolvono funzioni per nulla secondarie, ed egualmente coinvolgenti nella creazione della magia del teatro. □

Nella foto, un'allieva alle prese col trucco.

l'Oceano, il Niente... // e il canto passa ed oltre noi dilegua.

TRASGRESSIONE - (*A Vanità*) Egli ode belve fremere lontano, / egli ode forze incognite, incessanti, / passargli a fronte nell'immenso piano // come trotto di mandre d'elefanti.

(*Iniziano a perdere l'equilibrio come se la nave oscillasse vorticosamente. Il timone inizia a girare a vuoto, azionato visibilmente da Ray. La lanterna oscilla fortemente, azionata visibilmente da Robbie. Si sente un rumore come di un terremoto, fatto da John con la batteria o altro. L'Intervistatrice prende appunti*)

VANITÀ - Guardate, il timone gira a vuoto!

TRASGRESSIONE - (*Guardandosi intorno*) Ma come? Nessuno più governa la nave!

SUCCESSO - (*Accorre vicino al timone e guarda la bussola*) Eppure la nave conserva la rotta, questo indica la bussola!

(*Corrono in direzioni diverse, affacciandosi dagli strumenti musicali come fossero i bordi della nave. Scrutando il mare*)

SUCCESSO - (*Sbigottito. Urla*) A prua c'è

il baratro, ho visto il baratro!

TRASGRESSIONE - (*Ad alta voce*) A poppa il mare luccica ai riflessi della luna!

SUCCESSO - (*A metà nave. Meravigliato, guardando oltre il bordo*) Siamo oltre la linea dell'orizzonte! Siamo sospesi nel vuoto! SUCCESSO - (*Si lancia nel vuoto di prua urlando*) Aaahhhh! (*Una volta lanciatisi fa una tremenda risata*)

(*Pausa. Tutto si calma. I musicisti raggiungono la posizione precedente silenziosamente, poi guardano i fantasmi con curiosità*)

VANITÀ - (*Calma. A Trasgressione*) Hai visto? Il nostro Successo si è ucciso. Cosa sarà di noi adesso?

TRASGRESSIONE - (*Guardando il luogo dove si è lanciato Successo. Con ammirazione. Levandosi il copricapo e sciogliendo i capelli*) Si è lanciato sorridendo, non voleva morire. Si è lasciato attrarre dalla mancanza d'orizzonte, dal fascino di non dover più scegliere, di perdere la memoria, il futuro...

VANITÀ - (*Come illuminata*) È scomparso,

finito. È riuscito lì dove tanti falliscono: ha smesso di ricordare adesso; è svanito...

TRASGRESSIONE - ...Dimmi, lo hai amato molto?

VANITÀ - Sì... Molto.

TRASGRESSIONE - Ti sarò vicino io adesso, vedrai...

VANITÀ - (*Guardando il luogo dove si è buttato Successo gli porge la mano*) Grazie... Mia dolce Trasgressione.

TRASGRESSIONE - (*Prendendole la mano con tenerezza*) Ti amo... Mia splendida Vanità (*Le bacia la mano. Vanità lascia fare*)

VANITÀ - (*Seria e altezzosa*) Cosa sarà di noi? Cosa sarà di noi...

TRASGRESSIONE - Vieni, andiamo adesso...

(*Si allontanano tenendosi per mano e si scontreranno quasi con le ragazze dei musicisti che accorrono festose dai ragazzi. I due fantasmi scompariranno alla vista*)

JUDY - (*A John*) Jim, adesso dimmi una poesia! Ti prego!

DIANE - (*A Ray*) Anche a me Jim!



GLORIA - (A Robbie) E io? Jim!

JOHN - (A Judy. *Facendo Jim*) Vieni / ché tutto il mondo è bugiardo / immobile & abbattuto / navi verdi oscillano / sulla superficie del / Mare, & uccelli in cielo / scivolano altezzosi tra / gli aeroplani / Case scarne mutilate / Strangolano i dirupi / All'Est, nelle città / un mormorio di vita / sta nascendo, vieni ora // (Si abbracciano)

RAY - (A Diane. *Facendo Jim*) ...col morire, nobilmente / potremmo esistere, come / folletti innocenti / diffondere le nostre gozoviglie / & mandare a quel paese gli / dèi nel privato delle nostre / stanze da letto // (Si abbracciano)

ROBBIE - (A Gloria. *Facendo Jim*) Recingere il mio sacro fuoco / Voglio. Essere semplice, nero & pulito / Un nulla indistinto... // (Si abbracciano)

(Le ragazze facendo le «Bamboline», invitano i rispettivi ragazzi a continuare: «Ancora Jim». «Un'altra». «Jim Jim Jim continua...». Parte un pezzo registrato dei Doors: The spy dall'album: Morrison Hotel. Le luci potrebbero calare del tutto e seguire i personaggi che parlano, con un seguiperona)

JOHN - (C.S.) - Stiamo appollaiati a capofitto / sul ciglio della noia / Ci sporgiamo verso la morte / sull'estremità di una candela / Sondiamo attorno per qualcosa / Che ci ha già trovati //

ROBBIE - (C.S.) Siamo come attori, vaganti alla deriva in questo mondo alla ricerca di un fantasma, in una ricerca interminabile dell'indistinto spettro della nostra perduta realtà.

RAY - (C.S.) Mostra senza reticenze le tue paure più profonde: dopo di ciò, la paura non ha più alcun potere, e la paura della libertà si allontana e svanisce. Allora sei libero.

INTERVISTATRICE - Grazie Jim!

(La luce va via e sale la musica. Quando il pezzo sta per finire si accavallano voci concitate di marinai che dicono a Colombo: «Sì, un cadavere, Ammiraglio!». «Un frate, Ammiraglio!». «Qui Ammiraglio, vicino al magazzino dei viveri!». Si illumina lo Spazio XV secolo)

SPAZIO XV SECOLO

(Colombo; Astronomo; Monsignore; Uffi-

ziale; Marinai; Maga; Morrison)

(Si vedono Colombo, tre marinai, l'Astronomo, Monsignore e l'Ufficiale. Sono vicino alla sagoma di un frate accasciato a terra a faccia in giù)

I MARINAIO - (Indicando il cadavere) Ecco, Ammiraglio... (Colombo fa un cenno all'Ufficiale)

UFFICIALE - (Ai marinai) Giratelo! (I marinai eseguono e poi si ritraggono spaventati)

UFFICIALE - (Toglie il cappuccio al frate scoprendo la Maga) Sì, è una donna, Ammiraglio! (Ascolta con l'orecchio il cuore. Poi si leva il cappello in segno rispettoso. Così fa Colombo con i presenti tranne l'Astrologo. Monsignore la benedice sotto lo sguardo di disappunto dell'Astrologo che non vuole parlare in presenza dei marinai)

COLOMBO - (All'Ufficiale) Provveda. Poi raduni i marinai e anche i frati, con il permesso di Sua Eccellenza... (Monsignore fa un cenno di assenso. All'Ufficiale) Voglio nella mia cabina chiunque abbia sentito il grido. (A Morrison) Ragazzo, potrai consolarti adesso: conoscerai da vicino i miei... (Guarda l'Astronomo e Monsignore) illustri ospiti.

MORRISON - Sì, ma vorrei prima aiutare l'Ufficiale a... (Indica la Maga)

COLOMBO - Bene. (All'Astronomo e a Monsignore) Vogliate seguirmi signori, prego. (Si dirigono nello spazio immaginario e li invita a sedersi. Colombo e Monsignore si siedono, mentre l'Astronomo rimane in piedi nervoso)

SPAZIO IMMAGINARIO

(Colombo; Astronomo; Monsignore; Ufficiale; Morrison; Marinai; Frati)

MONSIGNORE - Chi è quel ragazzo, Ammiraglio?

COLOMBO - Un cantante Eccellenza...

ASTRONOMO - (Quasi sbottando) È stato il segno del demone! Tanto più perché è una donna!

MONSIGNORE - Non è più niente purtroppo, Vostra altezza...

ASTRONOMO - (A Monsignore) E voi, permettetemi, non dovevate benedirlo... Ve lo avrei impedito io stesso se non avessi al-

larmato la ciurma...

MONSIGNORE - E come, con la forza Vostra Altezza?

COLOMBO - Monsignore... Eccellenza... Vi prego, non perdiamoci come sempre in discorsi velenosi, mi preme far luce su questo accadimento... E vorrei subito conoscere il vostro orientamento.

ASTRONOMO - (Concitato) Non prima di aver chiarito la nostra follia, Ammiraglio... Questo viaggio non può durare oltre!

COLOMBO - Vostra Altezza, io chiedo solo di esaminare i fatti...

MONSIGNORE - Lo lasci dire, Ammiraglio: bisogna soddisfare le ragionevoli paure.

ASTRONOMO - Paura, sì! Avete detto bene Eccellenza. Ammiraglio, io vi scongiuro di voltare le navi e far ritorno in Castiglia. Mi è stato detto che notte tempo, ieri l'altro, molti uomini hanno visto una fiamma di fuoco cadere dal cielo, in mare, discosta cinque leghe dai navigli...

COLOMBO - Sì, è così, Vostra Altezza.

ASTRONOMO - (A Monsignore) Dunque è il secondo avvertimento. Eccellenza! Il primo lo abbiamo avuto con il mutare dell'ago della bussola...

COLOMBO - (Interrompendolo) È bastato correggere la rotta sul far della notte e ricorreggerla all'alba, Altezza!

ASTRONOMO - Per continuare verso ponente! Ma non per riprendere la direzione della scienza, Ammiraglio!

MONSIGNORE - E voi credete che siano le stelle a tradire i nostri libri, Vostra Altezza?

ASTRONOMO - No, Eccellenza è la fede che crolla d'innanzi all'immobilità dell'Universo! Oggi abbiamo visto una donna! Il suo cadavere avvolto in abito sacro! Non vi dice niente tutto questo? È il terzo avvertimento Ammiraglio, ed è già una punizione! L'intero equipaggio delle vostre tre navi è qui che parla con la mia voce... Ammiraglio! Non aspettiamo altri terribili avvenimenti. Vi supplico di dare l'ordine...

COLOMBO - Calmatevi Vostra Altezza, non fatevi travolgere dall'ansia, aiutatemmi invece a stabilire le cause dell'accaduto. Abbiamo dei testimoni fra i marinai, possiamo ascoltarli...

MONSIGNORE - Lasciatemi rispondere Ammiraglio. (All'Astronomo) È l'intera Castiglia che chiamate in causa con questo vostro discorrere. Altezza, Re Giovanni di Portogallo non ha certo di questi vostri pensieri nelle sue conquiste... Valutate questo punto di vista.

ASTRONOMO - Abbiamo più volte disquisito su questo argomento e vi rinnovo l'invito a seguire il mio esempio: lasciamo ai Re il fastidio di spartirsi le terre, noi abbiamo più umili compiti da assolvere, parlate da filosofo piuttosto e non da condottiero... Convenite con me sul da farsi: voltare le navi!

MONSIGNORE - (Tagliante) Se parlo da condottiero è solo per incontrare il vostro linguaggio... No, non scadiamo in futili scontri. (Gentile) Volete, Vostra Altezza, farmi la compiacenza di ascoltarmi da astronomo?

ASTRONOMO - Prego Eccellenza. Prego.

COLOMBO - Signori, non è di questo che occorre discorrere, cercate di comprendere...

MONSIGNORE - (A Colombo) Lasciatemi fare per un momento, Ammiraglio. (All'Astronomo) Io ho in mente che tutto stia iniziando dalle navi. Sempre a memoria

d'uomo, le navi hanno strisciato lungo le coste: ad un tratto viene in Castiglia l'Ammiraglio, e chiede navi per attraversare il mare... Bene, io dico che nel momento in cui gli uomini urleranno Terra!» il grande e temuto mare si rivelerà agli occhi di tutti niente altro che un poco di misera acqua...

ASTRONOMO - Ma arriveremo mai ad urlare «Terra»? Quanto grande è questo mare? Quando cadremo nell'abisso del Finis Terrae? Oggi? Domani? Ma, arriverà mai qualcuno di noi a quell'abisso? O ad uno ad uno cadremo sotto gli avvertimenti del demone secondo gli insegnamenti del vostro abito Monsignore... Non sono motivi questi per voltare le navi, Ammiraglio? E salvare le anime?

COLOMBO - Altezza, vi supplico di comportarvi secondo l'autorità della vostra sapienza o dovrò ordinarvelo!

ASTRONOMO - Voi non sapete cosa state dicendo, gli equipaggi delle tre navi sono in subbuglio...

MONSIGNORE - È curioso come tutto si rivolti nel mutamento delle epoche: dovrei essere io ad appellarmi ai vostri motivi. Motivi a me molto noti, Altezza.

ASTRONOMO - Capisco la vostra amarezza, Eccellenza e la vostra tenacità, Ammiraglio ma... (A Monsignore) Alludete forse a certi poteri straordinari di cui dispone la vostra Chiesa?

MONSIGNORE - Chiamateli pure strumenti di tortura.

ASTRONOMO - E sia! Ammiraglio, non ordinatemi niente che possa ritorcersi contro voi stesso in Castiglia. E quanto a voi Eccellenza, non si tratta solo di strumenti di tortura... (Si accosta l'Ufficiale con alcuni marinai e due frati. Morrison segue il gruppo)

UFFICIALE - Ecco i testimoni, Ammiraglio.

COLOMBO - Scusate signori... Prego, lasciate stare i veleni dei nostri argomenti e veniamo al dunque. (Al gruppo) Prego entrate. (A Monsignore e all'Astronomo, vedendo Morrison) Voglio presentarvi adesso il mio aiutante. (A Morrison. A parte) Vieni ragazzo, si sta svolgendo esattamente ciò che ti avevo promesso...

MONSIGNORE - (A Colombo) Un aiutante, Ammiraglio?

COLOMBO - Sì, Eccellenza...

MONSIGNORE - Mi avevate detto che era un cantante...

COLOMBO - Anche un cantante, Eccellenza. (Si stringono la mano. Poi anche con l'Astronomo)

COLOMBO - (Al gruppo) Bene, siete giunti opportunamente. (Ai due contendenti) Permettetemi un consiglio signori. La nostra condizione non ci permette di parlare di scienza. Abbiamo qui i testimoni adesso, possiamo interrogarli e appurare subito la verità che ci interessa. Sono certo che dissiperemo tutti i nostri timori.

UFFICIALE - (Al gruppo) Qui, prego.

ASTRONOMO - Certamente, certamente... Ma c'è una cosa che mi preme concludere con Monsignore. (Con foga) Non si tratta solo di strumenti di tortura, Eccellenza! (Pausa) Poco fa avete accennato alle stelle, bene, volete darmi la possibilità di confutare con forza ciò che ho intuito nelle vostre parole, volete rivelarmi il vostro pensiero?

MONSIGNORE - È proprio quello che temete Vostra Altezza: ho voluto intendere la possibilità che la stella polare non sia attac-



cata ad alcuna calotta sferica com'è scritto sui nostri libri.

COLOMBO - Signori... Cominciamo a fare domande ai marinai, chiariremo subito quello che ci interessa, a che serve parlare di scienza?

ASTRONOMO - Certamente, certamente... (A Monsignore tagliente) Naturalmente Sua Eccellenza sa che, secondo le teorie degli antichi, collaudate da quasi duemila anni di studi, è impossibile che esistano stelle ruotanti intorno a un punto centrale diverso dalla Terra, nonché stelle mancanti di un sostegno fisso nel cielo?

MONSIGNORE - Sì.

ASTRONOMO - E a prescindere dalla possibilità che tali stelle esistano, potrei io, nella mia modesta qualità di astronomo, rivolgervi un'altra domanda, e cioè: sono queste stelle necessarie? Aristotelis divini universum...

COLOMBO - Non potremmo parlare almeno la lingua di tutti i giorni, signori? Il mio aiutante non conosce il latino.

ASTRONOMO - È importante che lui capisca?

COLOMBO - Sì.

ASTRONOMO - Perdonate. Credevo fosse un cantante.

UFFICIALE - Il signor Morrison... Scusate Vostra Altezza, il signor Morrison oltre ad essere un cantante, è anche un navigatore...

ASTRONOMO - Grazie figliuolo. Se proprio il signor Morrison insiste...

COLOMBO - Sono io che insisto!

ASTRONOMO - Certo, la citazione perderà così il suo profumo, ma, dato che siamo sulla vostra nave... (A Morrison) L'universo del divino Aristotele, con le sue sfere misticamente canore e il moto circolare dei suoi corpi celesti forma una costruzione di sì grande ordine e bellezza, Eccellenza, che dovremmo sentirci esitanti al pensiero di turbare tanta armonia.

MONSIGNORE - Altezza... Eravate preoccupato alla partenza, e non avete di certo notato alcuni marinai discutere sul modo di spostare alcune casse del carico. Bene, dopo aver discusso, hanno abbandonato un metodo vecchio di mille anni per adottare una nuova disposizione di funi, più semplice. In quel momento ho capito che una nuova era presto comincerà. Le vecchie dottrine, quel-

le che valgono da millenni, sono costruzioni gigantesche, ma contengono meno legname dei puntelli destinati a tenerle in piedi. Molte leggi che spiegano poco, mentre le nuove ipotesi hanno poche leggi che spiegano molto. Abbiate solo un poco più di coraggio e presto queste navi scriveranno nuovi capitoli sui nostri libri.

COLOMBO - E cosa avverrebbe adesso, se i lor signori, potessero rivolgere finalmente alcune domande ai presenti e ottenere risposte sull'accaduto, adatte a rinforzare il nostro coraggio?

ASTRONOMO - Si potrebbe essere tentati Ammiraglio, di constatare che certe risposte rivelano cose poco probabili, non possono essere i marinai o i frati poco attendibili? Mal consigliati da frettolose spiegazioni?

COLOMBO - Intendete dire che sono un cattivo comandante, Altezza?

ASTRONOMO - Intendo dire che sarebbe molto più utile alla discussione, Ammiraglio, se voi ci esponeste gli argomenti da cui siete indotto a trascurare i segni della natura: argomenti, Ammiraglio, argomenti!

COLOMBO - (Perdendo la pazienza) Ma quali argomenti? Per accertarsi dell'accaduto basta fare qualche domanda ai testimoni! Signori miei, questa disputa sta perdendo ogni senso.

ASTRONOMO - Se non fossi sicuro di non irritarvi ancor più, mi permetterei di affacciare la possibilità che la vostra personale disputa, Ammiraglio, quella che combattete con questo viaggio sia pronta a contagiare come un'epidemia nobili spiriti fino a trascinarsi nel fango Aristotele, Tolomeo...

MONSIGNORE - Non Aristarco di Samo. Non la curiosità dei Greci...

COLOMBO - Basta, vi supplico, signori...

MONSIGNORE - Altezza, la verità è figlia del tempo e non dell'autorità. La nostra ignoranza è infinita: diminuiamola almeno di un millimetro cubo.

ASTRONOMO - Ditemi allora Eccellenza, dove ci condurrà tutto questo?

COLOMBO - Signori... I testimoni! Prego!

MONSIGNORE - (All'Astronomo) Dove la verità possa condurre, non è cosa che turba lo scienziato. Troppi, sono gli insegnamenti che vacillano, soprattutto quelli incrollabili. Non difendiamo verità già scosse alla base, Altezza!

MORRISON - (All'Astronomo, strafotten-
te) E i sapienti dovrebbero fare in modo di
scuoterle del tutto, non è vero? (L'Ufficiale
cerca di frenare Morrison)

ASTRONOMO - (Irritato. A Colombo) Pre-
ferirei che il vostro aiutante non interloquis-
se in una disputa scientifica, Ammiraglio!

COLOMBO - Altezza, ogni giorno ho a che
fare con i miei marinai: piloti, timonieri, ad-
detti alle vele. Da tutti loro ho appreso nuovi
modi di fare molte cose. Sono illetterati: se-
guono l'evidenza dei loro cinque sensi e per
lo più non si preoccupano dove l'esperienza
possa condurli... Vi invito... e per l'ultima
volta, a fare domande ai testimoni!

MONSIGNORE - Ecco la grandezza dei no-
stri navigatori! Quella sublime, tenace cu-
riosità che fu la gloria vera dell'antica Gre-
cia, oggi ahimè, bisogna cercarla fra i mari-
nai...

ASTRONOMO - Bene, dopo questo, non ho
alcun dubbio che Sua Eccellenza troverà
molti ammiratori tra gli addetti alle vele! Ma
sono dolentissimo di dover ricordare
all'Ammiraglio, che chiunque cammini sopra
i carboni ardenti, non potrà non scottarsi
i piedi. (All'Ammiraglio) Vi supplico io per
l'ultima volta di dare l'ordine e voltare le na-
vi, altrimenti sarò costretto a fornire
all'equipaggio i miei personali calcoli sulle
leghe navigate, calcoli che differiscono
moltissimo da quelli rivelati dal vostro uffi-
ciale: secondo il mio conteggio, Ammiraglio,
da tre giorni stiamo navigando oltre il
Finis Terrae, al contrario delle vostre perso-
nali assicurazioni. (I marinai e i frati si spa-
ventano. A loro) È un miracolo se non siamo
stati ancora ingoiati dal limite... Girate le
navi Ammiraglio, e credetemi, sto solo cer-
cando di salvare anche la vostra anima...

MORRISON - (All'Astronomo) Ma come...

COLOMBO - No, ragazzo... Capisco Al-
tezza... Ma vedete, una volta, quand'ero al-
to così (indica con la mano), trovandomi su
una nave mi misi a gridare: «Come si allon-
tana la riva!». Adesso però so che la riva sta-
va ferma e che la nave si allontanava...

ASTRONOMO - E cosa vorreste dire con
questo?

COLOMBO - Vorrei dire che ho fede nel
cervello, Altezza, e se guardo il mare con il
cervello, non vedo nessun limite.

ASTRONOMO - Ammiraglio!... Amico
mio, siete sicuro che voi navigatori non vo-
gliate semplicemente render e più comoda la
vostra brama di conquista? Di ricchezza?...
Pensate in termini di rotondità della Terra,
ma supponiamo che l'Onnipotente si sia
messo in testa di darci una Terra così (Trac-
cia un piano con la mano) dove andrebbero
a finire, allora, i vostri calcoli?

COLOMBO - In questo caso, Altezza, l'On-
nipotente ci avrebbe forniti di cervelli fatti
così. (Traccia un piano con la mano) Io ho
fede nel cervello!

ASTRONOMO - E io, invece, lo considero
inadeguato... Intorno a noi non vediamo che
storture, debolezze, calcoli fatti in buona fe-
de, forse, ma sbagliati! Dov'è la ve-
rità?... Girate le navi, Ammiraglio, o sarò io
fra un istante, a salire sul ponte, con tutte le
spiacevoli conseguenze, mi avete capito?

MORRISON - (All'Astronomo) Ma come vi
permettete?... Voi non sapete chi state mi-
nacciando, usatelo questo vostro cervello da
scienziato!

ASTRONOMO - È quello che sto per fare,
ragazzo! (Fa per avviarsi)

UFFICIALE - Ammiraglio questa carta del-

le stelle!... (L'Astronomo si ferma) È stata
trovata accanto al cadavere. (La consegna a
Colombo)

COLOMBO - (Guarda la carta. Poi l'A-
stronomo. Riconsegna la carta all'Ufficiale)
Le mie convinzioni non hanno bisogno di
calunnie... Parlerò personalmente alla ciur-
ma: radunatela sul ponte.

UFFICIALE - Ammiraglio, me l'ha conse-
gnata questo marinaio... (Sospinge il mari-
naio verso Colombo)

COLOMBO - La ciurma sul ponte ho detto!

MONSIGNORE - Un momento Ammiraglio!
(Prende la carta) Guarda guarda, si di-
rebbe proprio la carta di un Astronomo...

ASTRONOMO - O di una nave intenta a sfi-
dare le colonne d'Ercole, Eccellenza!

MONSIGNORE - Credo sia tempo di fare le
domande che tanto auspicavate Ammiraglio,
parlerete dopo alla ciurma, non è vero
Vostra Altezza?

ASTRONOMO - Certamente!

MONSIGNORE - (Al marinaio della carta)
Dove l'hai trovata?

I MARINAIO - Vicino al cadavere, signore.

MONSIGNORE - Quando?

I MARINAIO - Subito dopo l'urlo, signore.

MONSIGNORE - Subito dopo l'urlo, quan-
do?

I MARINAIO - Un attimo dopo, signore...

MONSIGNORE - (All'Astronomo, mo-
strandogli la carta) È vostra Altezza? Guar-
datela bene.

ASTRONOMO - (Guarda la carta) E chi
può dirlo Eccellenza, io ne ho molte e diver-
se!

MONSIGNORE - Potrebbe essere una carta
della nave, Ammiraglio?

COLOMBO - Sì. (Monsignore guarda du-
ramente l'Ammiraglio)

ASTRONOMO - (A Monsignore) Non sono
stato io ad uccidere quella donna, se è questo
che pensate. (Al marinaio) Hai sentito altro
tu, oltre all'urlo?

I MARINAIO - No signore, solo un urlo
soffocato, nient'altro.

ASTRONOMO - Chi altri di voi ha udito
l'urlo?

I FRATE FRANCESCO - Io, Vostra Al-
tezza. Sono stato io ad informare per primo
l'Ufficiale.

ASTRONOMO - Ha sentito altro oltre
all'urlo?

I FRATE FRANCESCO - Sì, Altezza,
una voce di donna che ha detto sommessamente
«...Signore». Sembrava una suppli-
ca, Altezza. Io ero nel magazzino dei vive-
ri... l'ho sentita chiaramente.

II FRATE FRANCESCO - Potrei...

ASTRONOMO - Prego prego...

II FRATE FRANCESCO - Da molti
giorni, fra i marinai, girava voce che sulla
nave ci fosse una donna clandestina. (A
Monsignore) Dopo la cerimonia della par-
tenza è stato udito un grido di donna dire...
«Sono una strega»... (Si segna)

MONSIGNORE - Ne sono al corrente pa-
dre... Continui.

II FRATE FRANCESCO - Ecco, credo
che la voce sia nata da questo fatto. I marinai
dicevano che era... l'amante del Capitano.

ASTRONOMO - (Al II frate) L'amante del
Capitano? E non dell'Ammiraglio?

II FRATE FRANCESCO - Ho sentito
personalmente dire «del Capitano», signo-
re...

COLOMBO - (Ai marinai) È vero? (Pausa)
Rispondete.

II MARINAIO - ...Lo raccontavamo per

passare il tempo, Ammiraglio... non inten-
devamo la sua persona...

COLOMBO - E chi? Alonso Pinzón sulla
Pinta? Agnez Pinzón sulla Niña?

III MARINAIO - No, Ammiraglio... Ho
udito quel grido: proveniva chiaramente
dalla nostra Santa Maria. Ma noi dicevamo
«del Capitano» per intendere qualcuno che
non fosse della ciurma...

COLOMBO - Qualcuno non della ciurma,
chi?

II MARINAIO - ...Nessuno di preciso, Am-
miraglio, era una diceria come molte se ne
sentono durante i viaggi... E poi, il grido alla
cerimonia della partenza può essere stato
portato sulla nave del vento: al porto era
pronto un rogo.

ASTRONOMO - Dunque, qualcuno non
della ciurma... Un «Capitano» che non è
l'Ammiraglio... Sulla nostra Santa Maria...

Il cadavere avvolto in un saio... (Guardan-
do con insistenza Monsignore) Una specie
di «Capitano»... Eccellenza.

MONSIGNORE - Parlate chiaramente, Al-
tezza! Ma non dimenticate la carta delle stel-
le, e la sventurata dire: «Signore», e non
«Ammiraglio», e non... «Eccellenza»!

ASTRONOMO - E sia!
(Arrivano due marinai trafelati dal ponte)

IV MARINAIO - Ammiraglio, l'aria si è fat-
ta più dolce, più tiepida!

V MARINAIO - Il vento non corre più!

COLOMBO - ...Grazie grazie, ma andate.
(I marinai escono)

ASTRONOMO - Sì, parlerò molto chiara-
mente Eccellenza: chi può essere sulla no-
stra nave un «Capitano» al di fuori dell'A-
mmiraglio? (I frati si segnano, guardando
Monsignore)

MONSIGNORE - E chi potrebbe essere un
«Signore»...

(Arrivano trafelati altri tre marinai)

VI MARINAIO - Ammiraglio, lo scanda-
lio tocca fondo!

VII MARINAIO - Gli uccelli!

VIII MARINAIO - Tantissimi! Non maritti-
mi!

COLOMBO - Calmi calmi... Non è la prima
volta. Abbiamo una riunione. Tornate sul
ponte. (I marinai escono)

MONSIGNORE - (All'Astronomo) Chi po-
trebbe essere un «Signore» all'infuori
dell'Ammiraglio? All'infuori della mia per-
sona? Signore!

MORRISON - ...L'Ufficiale Eccellenza.
Non è un «Signore» l'Ufficiale?

(Pausa. Tutti si guardano stupiti)

MORRISON - (All'Astronomo) Potete stare
tranquillo Altezza, non siete un assassino.

(All'Ufficiale) E anche tu amico. E voi Ec-
cellenza, non preoccupatevi, quella donna è
morta, semplicemente, non è stata uccisa.
La morte, voi m'insegnate è un evento natu-
rale, nell'ordine delle cose. Non bisogna tro-
vare un colpevole ad ogni costo. (All'Astro-
nomo) Non bisogna vedere il demonio dap-
pertutto. Ho visto da vicino quella donna e
so bene cosa l'ha uccisa... Ho avuto modo di
assaporarla la sua morte, a Parigi. Si tratta di
infarto: questo semplice ed insignificante
insieme di suoni: «Infarto»...

(Arriva trafelato un marinaio)

IX MARINAIO - Ammiraglio, sulla Pinta
hanno raccolto una canna... È tagliata da
poco!

(Dal ponte si sente una voce che urla: «Ter-
ra!», a cui, a poco a poco, se ne aggiungono
altre «Terra!». «Terra!». I marinai e i frati
non stanno nella pelle dalla gioia, ma si

trattengono)

COLOMBO - (Commosso) Aspettate signori... Vi prego... Non è la prima volta, non è la prima volta...

MORRISON - Ammiraglio, niente più preoccupazioni... (Ai due scienziati) E voi signori basta con le vostre dispute scientifiche. (Ai marinai e frati) Amici, questa volta è la verità: (Urlando con gioia) Land ho!!! (Parte un pezzo dei Doors possibilmente dal vivo: Land ho! dall'album: Morrison Hotel. I marinai e i frati corrono sul ponte. La luce inizia a sfumare dallo Spazio immaginario mentre sale sullo Spazio contemporaneo, dopo poco il cambio di luce si velocizza fino ad illuminare pienamente la band con luci colorate, lasciando al buio lo Spazio immaginario)

SPAZIO CONTEMPORANEO

(Intervistatrice; Vanni; Ray; John; Robbie; Judy; Diane; Gloria)

(Il complesso suona come in un concerto rock. Alla fine del pezzo).

INTERVISTATRICE - Ok Vanni, Stop! (Ad alta voce rivolgendosi agli ipotetici tecnici) Va bene ragazzi, dateci le luci di servizio adesso e poi potete andare... Mi sembra ottimo finire con questa canzone: (Recitando) «Ho tre navi e sessanta uomini / una rotta per porti mai attaccati, terra!» (Le luci intanto si fanno normali e vediamo Vanni che armeggia con la telecamera: filmerà ancora. Le ragazze sono accorse gioiosamente dai rispettivi ragazzi che parlottano fra loro come per prendere una decisione importante) Niente male ragazzi, sono contentissima... In alcuni momenti ho avuto davvero l'impressione di rivivere con voi la stessa avventura, anche se... (Pausa)

JOHN - Anche se?

INTERVISTATRICE - ...Anche se sarà difficile rendere in un filmato tutto quello che ho provato stando accanto a voi, lo ammetto.

JOHN - Ecco, anche per noi è così, possiamo parlarne un momento insieme?

INTERVISTATRICE - Sì certo.

JOHN - Sai cosa ci diceva Jim?

RAY - «Potremmo non farcela più, quindi facciamo davvero, qui e ora, qui e ora su questo palco»...

JOHN - Lui era consapevole che solo il singolo momento è importante: abbiamo il presente, non il passato, non il futuro...

INTERVISTATRICE - Ancora con questa storia, John...

ROBBIE - Senti, con la nostra avventura, abbiamo reso felice un bel po' di gente, al momento giusto, basta adesso! Ecco...

INTERVISTATRICE - (Breve pausa. Li guarda) Ho capito. Ok ragazzi, d'accordo, con la casa discografica ci penso io, dirò che non c'è niente di interessante. Smettila di filmare, Vanni. (Vanni smette) Terrò il filmato per ricordo... (Ad alta voce) E ritenetevi tutti invitati a cena, paga la sottoscritta! (Mette a posto le sue cose)

JOHN - Senti, scusa...

INTERVISTATRICE - Cosa c'è John? Ti dico che terrò il filmato solo per ricordo, non vuoi proprio fidarti di me?

JOHN - Non è per quello... È che vorremmo concludere alla nostra maniera... Insomma, abbiamo deciso di bruciare il filmato, qui ed ora... È il nostro modo di dare l'addio alla musica.

INTERVISTATRICE - Bruciarlo?

RAY - Sì...

INTERVISTATRICE - (Pausa)... Vanni, tira fuori la pellicola, i ragazzi hanno voglia di fare un bel falò!

(Robbie e le ragazze esultano dalla gioia)

INTERVISTATRICE - Ma l'invito a cena rimane valido, ok?

JOHN E RAY - (Sollevando l'Intervistatrice) Sei grande pupa!

(Fanno tutti festa. La ragazza di John mostra gelosia. Si sente il mare. L'azione passa allo Spazio XV secolo, pur rimanendo in luce lo Spazio contemporaneo, dove i ragazzi prepareranno il falò e lo bruceranno al momento opportuno)

SPAZIO XV SECOLO

(Giovane; Poeta; Astronomo; Monsignore; Ufficiale; Maga; Marinai; Frati; Colombo; Morrison; Guardie; Intervistatrice; Vanni; Ray; John; Robbie; Judy; Diane; Gloria)

(La nave è attraccata al porto. Alcuni marinai scaricano delle casse dallo Spazio contemporaneo; la nave, sullo Spazio XV secolo; la banchina. Vediamo il Giovane e il Poeta sulla banchina)

GIOVANE - (Guardandosi intorno) Ah, quel semidio, quella specie di papocchio nero, dov'è finito?

POETA - Zitto!

GIOVANE - Macché zitto, annunciava la sua prossima santificazione, la sua assunzione tra i puri in cielo e intanto... Teneva le mani in Terra! (Fa il verso) E proprio nel posto giusto! Quel tabernacolo di Dio... Ma dov'è? (Si guarda intorno)

POETA - Taci!... un po' di rispetto per la nostra amica, guarda! (Arrivano alcuni marinai portando su di una tavola il corpo della Maga. Li segue l'Ufficiale, l'Astronomo, Monsignore e alcuni frati. Scendono al porto. Senza farsi vedere il Poeta tocca l'abito della Maga e si bacia le dita. Si sente in registrazione una voce come da un altoparlante: «New York New York... Welcome to New York... New York New York... Welcome to New York...». Intanto i marinai con la Maga, si allontanano passando dalla sala, seguiti dall'Astronomo, da Monsignore e dai frati. L'Ufficiale rimane sulla banchina a dirigere altri marinai)

MONSIGNORE - Una povera clandestina... Siete convinto adesso, Altezza?

ASTRONOMO - Sì ma Aristotele è Aristotele, Eccellenza!

MONSIGNORE - Carta di libri, Vostra Altezza, solo carta!

(Monsignore e l'Astronomo, parlottando, continueranno a litigare seguendo il corteo funebre)

ASTRONOMO - Aristotele è sempre Aristotele, Eccellenza!

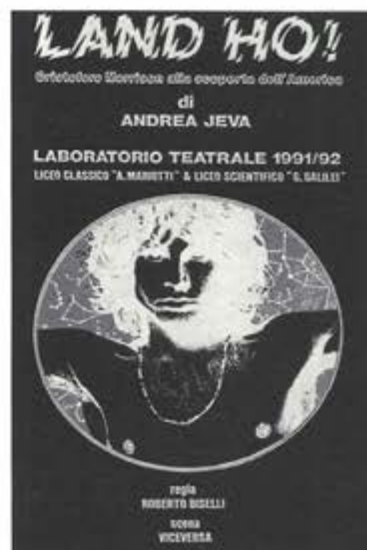
MONSIGNORE - Carta, Vostra Altezza! Carta!

ASTRONOMO - Aristotele è sempre Aristotele, Eccellenza!

MONSIGNORE - Carta, Vostra Altezza! Carta... (E così via sempre con le stesse due battute fino a scomparire alla vista)

GIOVANE - Ma che favella è questa? Senti che selvaggi: «New York New York... Welcome to New York...». Però non è difficile!

«New York New York... Welcome to New York...». (Al Poeta) Sai che ti dico? Io me la svigno. Chi se ne frega del papocchio! Ho sentito dire che fra i selvaggi beh, insomma



Spettacolo conclusivo del laboratorio teatrale del liceo classico Mariotti e del liceo scientifico Galilei di Perugia. Con Marco Argento, Graziano Baldograni, Stella Basile, Lara Bellini, Leonardo Bianchi, Valentina Bisi, Federico Boni, Lucia Buoncristiani, Angela Burico, Tiziana Cavallucci, Simone Cenci, Mattia Ciancaleoni, Caterina Cittadini, Lucia Cittadini, Cristina Consalvi, Marta Covino, Elena Cristofori, Vittoria De Megni, Patrizia Fagiani, Gaia Floridi, Elisabetta Forenza, Mirco Fornaci, Valentina Franzoni, Chiara Pralini, Francesca Galeotti, Giulia Galeotti, Alessandra Gatto, Margherita Gentile, Maria Paola Gliuliarelli, Silvia Giuliani, Francesca Liace, Lucia Maddoli, Francesca Mangialasche, Luisa Marani, Giulietta Mastroianni, Filippo Mearelli, Chiara Meloni, Gaia Menaroni, Cinzia Menditto, Luisa Mingazzini, Alessia Muscarì, Angela Nucci, Andrea Orecchini, Eva Papatratti, Simone Pastorelli, Tania Pedini, Marta Penchini, Alan Peppoloni, Giorgia Pieroni, Matteo Ribigini, Anna Maria Riccioni, Marco Rosi, Claudia Rosini, Alessandra Rossi, Massimo Salari, Simona Settequattrini, Claudia Soldani, Carlo Timio, Francesca Timio, Cristina Todisco, Daria Toschi, Francesca Zupicich. Musiche eseguite dal vivo da Alessandro Formelli, Juri Giulivi, Mauro Radici, Massimiliano Santoni, coordinati da Mauro Cozzari. Operatori teatrali: Roberto Biselli, Carla Gariazzo, Mehdi Kraiem. Regia: Roberto Biselli. Scene: Viceversa. Costumi: Ipsia. Cavour - Perugia - Sezione Abbigliamento e Moda. Luci e fonica: Massimo Guarnotta. Organizzazione e ufficio stampa: Enzo Cordasco. Amministrazione e coordinamento: Lucia Piras. Segreteria: Magda Fidacaro. Foto di scena: Sandro Bellu. Grafica: Studio Art Core.

le femmine ti fanno impazzire... «New York New York... Welcome to New York...».

POETA - Ma non eri innamorato della nostra povera Maga?

GIOVANE - Sì, ma che c'entra? Vieni anche tu Poeta! Svignamocela, e non pensare più alla Maga: quello che è stato è stato... (Si allontana dalla sala. Il Poeta non sa cosa fare. Poi dalla sala) Allora, vieni anche tu? (Il Poeta lo raggiunge)

POETA E GIOVANE - (In coro. Allontanandosi fino a scomparire alla vista) «New York New York... Welcome to New York...».

(Arrivano tre uomini con il cappello da guardie della dogana)

I GUARDIA - (Ai marinai) Chi è il capitano?

UFFICIALE - (Avvicinandosi) Potete parlare con me, signore...

II GUARDIA - Da dove venite? Quanti siete? Cosa trasportate? Dove sono i documenti della merce?

III GUARDIA - ...E pregate che siano in regola!

UFFICIALE - Quale nuova è mai questa? Chi siete voi, piuttosto, signori!

I GUARDIA - Silenzio! Le domande le facciamo noi...

II GUARDIA - Dimostratemi che siete gente onesta ed avrete via libera!

III GUARDIA - (Girandogli intorno) Certo che siete naviganti ben strani, ma da dove venite?

UFFICIALE - Signori! Conducetemi dal vostro re!

I GUARDIA - Dal nostro re? (Scoppiano tutti e tre in una grossa risata)

II GUARDIA - Senti bello, noi adesso ci facciamo un giro e quando torniamo vogliamo vedere i documenti d'accordo? (Si allontanano in quinta)

III GUARDIA - Vuole parlare con il nostro re... (Ridono)

UFFICIALE - (Raggiungendoli) Signori, voglio conferire con il vostro re, ho detto...

(I tre ridono di gusto. L'Ufficiale li insegue ripetendo la richiesta. Scompariranno alla vista. Appaiono Colombo e Morrison. Scendono sulla banchina. Morrison rimane un po' indietro)

COLOMBO - (Dopo aver baciato la terra)

Questa volta è stato molto più semplice, devo forse ringraziarti, ragazzo? (Sorridente) Ma vieni, avvicinati. (Scruta il teatro) Vedrai che strani abitanti vivono su questa terra. Si tingono la pelle di vari colori: a strisce rosse, bianche, sulla faccia, sul corpo... Neppure le donne coprono le loro parti vergognose.

(Prende dalla tasca un piattino e lo rompe per terra. Ne raccoglie i cocci e si volta verso Morrison che è rimasto ancora indietro)

Tieni... (Morrison si avvicina e prende i cocci) Vedrai, tu gli dai un piccolo coccio e loro ti daranno gomitolini di cotone, pappagalli, zagaglie... Ma non l'oro, di oro non ce n'è molto qui...

MORRISON - Ammiraglio, sapete benissimo che questa terra non è più quella terra, vero?

COLOMBO - Mi dai del «Voi» adesso?

MORRISON - Sì, Ammiraglio...

COLOMBO - Perché?

MORRISON - ...Ho sempre pensato che un amico è qualcuno che ti lascia libero di essere te stesso... E che per questo merita rispetto... Non ho altro modo per dimostrarvelo, Ammiraglio, fra poco dovremo lasciarci...



Ma rispondetemi, vi prego. Voi sapete che questa terra...

COLOMBO - (Interrompendolo) Sì, ragazzo, so che questa terra non è più quella terra.

MORRISON - Perché allora vi ostinate a parlare in quel modo? Non verrà nessuno a prendere questi cocci.

COLOMBO - Perché? Perché non voglio credere ai miei occhi, ragazzo. Guarda! (Mostra la sala) Non c'è più alcun segno di quegli indigeni, vedi qualcosa? Un intero popolo cancellato!

MORRISON - No, Ammiraglio, gli indiani vivono nella mia anima: io li farò rivivere...

COLOMBO - Ah sì? E come?... Come?

MORRISON - Con la poesia, Ammiraglio!

COLOMBO - Non basta, ragazzo...

MORRISON - Non possiamo fare altro, Ammiraglio... (Recitando) «Indiani disseminati sulle careggiate dell'alba / sanguinanti / si affolla di spettri la mente del bambino / fragile guscio d'uovo... ». Ci rimane la poesia per l'eternità, Ammiraglio. Finché ci sarà gente, si ricorderanno le parole e le combinazioni di parole. Nient'altro può sopravvivere alla distruzione tranne poesie e canzoni. Nessuno è in grado di ricordare un intero romanzo. Nessuno è in grado di descrivere un intero film, o un dipinto. Ma finché ci saranno esseri umani, la poesia e le canzoni continueranno ad esistere. Ecco cosa trovo alla fine di questo viaggio: la mia patria e la poesia...

COLOMBO - Ssst zitto. Riecco l'usignolo... Lo senti? (Si sente lontanamente il canto dell'usignolo) Festeggia il nostro arrivo... Ascolta come parla ancora di noi, dei nostri desideri, delle nostre paure... (Ascoltano)

MORRISON - Sì, Ammiraglio, questa volta lo sento...

COLOMBO - (Guardandolo) A proposito, non vedo più la tua sacca, ragazzo... Oh, peccato (Scruta il cielo) se n'è andato...

MORRISON - La sacca non mi serve più Ammiraglio...

COLOMBO - Bene. E dimmi... Perché hai voluto morire a Parigi?

MORRISON - Non ho voluto morire, Am-

miraglio, è successo.

COLOMBO - La verità, ragazzo!

MORRISON - È questa: è successo, nient'altro... A Parigi, non ho iniziato il mio viaggio verso la morte, ma verso la poesia, ed ecco dove l'ho trovata! (Mostra il teatro) Nel luogo da dove sono partito...

COLOMBO - Non pensarci ragazzo: «Partire, per poter tornare»... Vai adesso, è tempo di lasciarci...

MORRISON - Ammiraglio... E voi? Avete trovato le ragioni della vostra caduta in disgrazia?

COLOMBO - Qualcuna di più ragazzo, qualcuna di più...

MORRISON - Quali Ammiraglio? Io non posso credere che dopo la vostra scoperta, abbiate potuto cadere in disgrazia...

COLOMBO - Quali? Qualunque esse siano, non hanno più importanza ormai: il mio qui e ora è lontano nel tempo, no? E poi non ho scoperto nulla di diverso da quello che posso leggere in poche righe di un qualsiasi libro di storia. Quello che è importante... che sarà importante, è accogliere chiunque voglia leggere oltre quelle righe. Di questo sì, ti devo ringraziare. In molti mi hanno accompagnato in questo viaggio prima di te e molti altri lo faranno dopo: io, ora so, che sarò sempre pronto a ripercorrere con loro ogni tratto di mare, lega dopo lega... Ecco, in questo io sopravviverò. (Pausa) Va adesso.

MORRISON - (Si avvia, poi si ferma) Ammiraglio. Chi ha fatto prima di me questo viaggio... Janis Joplin? Jimmi Hendrix? Brian Jones?

COLOMBO - (Sorridente) Non solo ragazzo, non solo... Ma va adesso, e buona fortuna!

MORRISON - Buona fortuna, Ammiraglio... (Si allontana dalla sala. Si ferma) Ammiraglio! (Recitando) «Rientro nel cervello come in una tana / molto indietro oltre il regno della pena / là in fondo dove ogni pioggia è lontana / domani entrerà nella città in cui sono nato. / Voglio essere pronto».

COLOMBO - Va ragazzo... Ma dimmi ancora: e i tuoi fantasmi? Non li ho più visti.

MORRISON - (Dalla sala) Svaniti Ammiraglio, bruciati come le mie carte! Ma anche voi, Ammiraglio, non datevi più pena per i vostri fantasmi, e come dite voi: l'intelligenza prima o poi, prevarrà. Addio!

(Parte una musica dei Doors in registrazione. potrebbe essere: Soul kitchen dall'album Doors. Nel frattempo nello Spazio contemporaneo hanno acceso il fuoco che coinciderà più o meno con la precedente battuta di Morrison, i personaggi ballano a tempo di musica intorno al fuoco. Colombo guarda Morrison sparire e ogni tanto lo saluta con la mano. Dopo poco si sentirà in primo piano il rumore del mare che sarà il segnale per dissolvere le luci dal palco. La musica, senza il mare, salirà. Buio. Musica ad alto volume)

COLOMBO - (Dalla sala) Svaniti Ammiraglio, bruciati come le mie carte! Ma anche voi, Ammiraglio, non datevi più pena per i vostri fantasmi, e come dite voi: l'intelligenza prima o poi, prevarrà. Addio!

(Parte una musica dei Doors in registrazione. potrebbe essere: Soul kitchen dall'album Doors. Nel frattempo nello Spazio contemporaneo hanno acceso il fuoco che coinciderà più o meno con la precedente battuta di Morrison, i personaggi ballano a tempo di musica intorno al fuoco. Colombo guarda Morrison sparire e ogni tanto lo saluta con la mano. Dopo poco si sentirà in primo piano il rumore del mare che sarà il segnale per dissolvere le luci dal palco. La musica, senza il mare, salirà. Buio. Musica ad alto volume)

FINE

A pag. 107, l'autore, Andrea Jeva. A pag. 114 e a pag. 115, due momenti de «L'imperfezione» nella messa in scena del Liceo scientifico Galilei, 1990. In questa pagina, «Il gioco dell'epidemia» con gli allievi del Liceo scientifico Galilei e del Liceo classico Mariotti di Perugia.

ABBONAMENTI 1992



*Se ami il teatro,
se leggi questa rivista,
con un duplice atto
di solidarietà
abbonati per il 1992
a Hystrio.*



Ci si abbona per un anno versando L. 40.000 (Estero L. 50.000) a mezzo assegno o su C/C postale n. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. SpA - Via Salomone, 77 - 20138 MILANO

IN OMAGGIO - A quanti contraggono o rinnovano un abbonamento sarà offerto in regalo, a scelta:

- il volume *La questione teatrale*, di Ugo Ronfani, editore Ricordi.
- o il CD *Folksongs* (CRMCD 1009 - Ricordi) con musiche di Sciarrino, Francesconi, Oliviero, Ambrosini.
- o una litografia originale di Orfeo Tamburi (*Prospettive d'Arte*).

A quanti offriranno o procureranno un secondo abbonamento sarà inviato in omaggio il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti, editore Ricordi.

L'invito ad abbonarsi è rivolto, oltreché ai privati, ai responsabili degli organismi e delle attività teatrali, nonché agli amministratori pubblici di Enti locali e Associazioni culturali, per i quali *Hystrio* è strumento di informazione e formazione.

L'AMMINISTRAZIONE SI RISERVA DI MODIFICARE L'INVIO DEGLI OMAGGI IN RELAZIONE ALLA DISPONIBILITÀ DEGLI STESSI

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (Estero L. 50.000) sul c.c.p. 00316208 intestato a G. Ricordi & C. S.p.A. - Direzione Commerciale Editoriale, via Salomone, 77 - 20138 Milano - Tel. 02/5082287 - Specificando la causale del versamento (Abbonamento *Hystrio* 1992).

Nome Cognome

Via Città Cap.

Sottoscrivo, oltre al mio, abbonamenti da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap.

Nome Cognome

Via Città Cap.

L'omaggio riservato agli abbonati da me prescelto è (cancellare il superfluo): il volume *La questione teatrale*; il CD *Folksongs*; la litografia di Tamburi. Per più di un abbonamento: *Il Nuovo Dizionario della Musica e dei Musicisti*.

TEATROEUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

La rivista è in vendita presso le Librerie Feltrinelli e presso le Librerie e i Negozi Ricordi; inoltre presso le principali Librerie e rivendite di periodici italiane. L'Editore è impegnato a migliorare la distribuzione della rivista ed è grato ai fedeli lettori che vorranno collaborare a tal fine segnalando eventuali disfunzioni distributive, al fine di ovviare ad eventuali lacune.

Spedire in busta chiusa - Affrancare L. 750

HYSTRIO
G. RICORDI & C. SPA

Direzione Commerciale Editoriale
Via Salomone, 77
20138 MILANO



Il Teatro di Roma parla italiano

parla con Dante parla con Manzoni parla con Pirandello parla con Tasso parla con Della Valle parla con Goldoni parla con Viviani parla con Bontempelli parla con Moravia parla con Savinio parla con Chiarelli parla con Rosso di San Secondo parla con De Roberto parla con Testori parla con Gadda parla con Campanile parla con Pasolini parla con i nuovi autori del teatro italiano.

Il Teatro Argentina è il teatro della tua città



Martini Dry.
Gusto secco da scoprire.



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

MARTINI
EXTRA