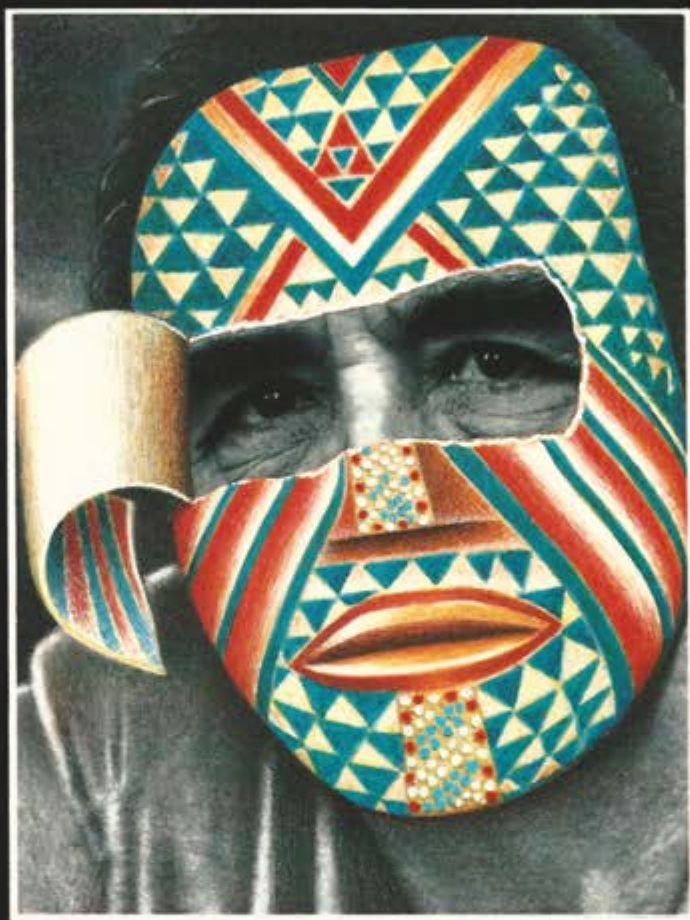


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



BAJ - BRANCIAROLI - CARRARO - DONIZETTI - DOPLICHER - FORNI
GIARDINA - GROPPALI - MARTINELLI - MELATO - MUSATTI - PAGLIARO
PROSPERI - RICCI - SABA SARDI - SCAPARRO - SIMON - SOLLAZZO
SQUARZINA - TESTORI - TOMASINO - VITEZ - VOLTERRANI

La nuova legge per la Prosa - Eti: la polemica - Crisi della critica - Per
un Teatro d'Arte - Dossier Schnitzler - Africa: teatro '88 - Il Cechov di
Versace - Attori e sindacato - Per Anouilh - "Per un sì o per un no" di
Nathalie Sarraute - Cronache dal mondo - "Prime" italiane - Recensioni

PIOVAN EDITORE

ANNO I - N. 1/1988 - Sped. abb. post. gr. IV/770 - L. 10.000

HY

HYSTRIO

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Banu, Giovanni Calendoli, Sandro D'Amico, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Luigi Squarzina

Segreteria di redazione:
Daria Martelli

Redazione:
Antonio Attisani, Rossella Minotti, Magda Poli, Giancarlo Ricci, Elisabetta Santon

Grafica:
Mario Frabasile

Collaboratori:
Costanza Andreucci Donizetti, Luca Barbareschi, Fabio Bartoli, Nino Battaglia, Fabio Battistini, Giuseppe Bellini, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armino Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Filippo Crispo, Domenico Danuso, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Franco Garnerò, Armando Gatti, Rosa Giannetta Treviso, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Piero Lotito, Viola Lou Canali, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marconaro, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Melina Miele, Giuliana Morandini, Gian Renzo Morteo, Walter Pagliaro, Gabriella Panizza, Roberto Parpaglionni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Mario Proserpi, Claudia Provvedini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Roberto Trovato, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zoccaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

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

Piovan Editore - Abano Terme (PD)

Direzione, Redazione e Pubblicità:
c/o Promodis - Via F. Ferruccio, 6 - Tel. 02/3450179 r.a. - 20145 Milano

Fotocomposizione, Fotolito:
Promodis Italia Editrice

Stampa:
Litografica Bagnese

Distribuzione:
Joo - Via Decembrio, 26 - Tel. 02/5452779 - 20137 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

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

Un numero L. 10.000 - Abbon. Italia L. 30.000 - Estero L. 45.000

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

EDITORIALE		2
INTERVISTA		
Carraro: nell'88 tre leggi per lo spettacolo		3
INCHIESTA: CRISI DELLA CRITICA		
Lo spettatore prezzolato	a cura di Antonio Attisani	4
POLEMICA		
Ma l'Eti è proprio una mela marcia da buttare?	a cura di Fabio Bartoli	12
TEORIA		
Caro teatro, ti amo ma non mi basti più	Maurizio Scaparro	15
SCRITTURA		
Il mio Alfieri	Giovanni Testori	18
IL PITTORE E LA SCENA		
Marionette sulla rotta di Omero	Enrico Baj	20
TECHNE'		
Chi ha paura della tv?	Antoine Vitez	22
FIGURE		
Melato e Montaruli a confronto	Enrico Groppali	23
STILE		
Versace: «Vedo volare il Gabbiano»	Lucia Sollazzo	26
L'ATTORE IN POSA		
Franco Branciaroli	Costanza Andreucci	28
LABORATORIO		
Storia dei «Cinque sensi»	Luigi Squarzina	30
La tenerezza di Ennio Flaiano	Maria Paola Sutto	35
TEATRO POESIA		
Luzi: «Ecco il mio teatro»	a cura di Paolo Lucchesini	37
En attendant Leopardi	Fabio Doplicher	40
STORIA: DOSSIER SCHNITZLER		
Dopo Freud ecco Schnitzler	Giancarlo Ricci	42
Il gran teatro di un amore senile	Gilberto Finzi	47
Nostra dea «Signorina Elsa»	Enrico Groppali	51
Dal disastro si salva la donna	Walter Pagliaro	54
SEMBIANTE		
Musatti esordiente a novant'anni	a cura di G.R.	56
MUSEO GREVIN		
Anouilh e Jovet, i cari nemici	a cura di U.R.	59
TEATROMONDO		
Africa '88	Egi Volterrani, F. Saba Sardi	62
Mosca	Milly Martinelli	66
Francia	Alfred Simon, Simona Serafini	68
Gran Bretagna	Luigi Forni, Maggie Rose	71
Germania	Roberto Giardina	73
Stati Uniti	A.A.	74
America Latina	Giuliano Soria	75
LA SOCIETÀ TEATRALE		
L'attore tra l'Iva e il sacro fuoco	Nuccio Messina	77
FESTIVALS		
Sicilia palcoscenico del Mediterraneo	Renato Tomasino	80
Ville Vesuviane: ombre e fiamme	Roberto Parpaglionni	83
CRITICHE		84
EDITORIA		
Il progetto Einaudi	Franco Garnerò	91
BIBLIOTECA		94
IL TESTO: NATHALIE SARRAUTE		97

HY

PAROLE PER INCOMINCIARE

Hystrio vede la luce mentre gli addetti ai lavori commentano l'uscita di Giorgio Strehler sulla crisi del teatro italiano. Già altri flebotomi si erano portati al capezzale di questo malato non immaginario; fra gli altri Stoppa, Albertazzi, Gassman, Scaparro, Bene, la Aldini. Del consulto va lodata la tempestività: il ministro Carraro si prepara a presentare una legge globale per la Prosa (*vedere l'intervista su questo numero*).

La filippica di Strehler contro un teatro mercantile, inflazionato, effimero non può non trovarci d'accordo. Le nostre posizioni, semmai, si discostano quanto alla valutazione delle responsabilità e alla terapia risanatrice.

Che si faccia «troppo teatro» di qualità non garantita è incontestabile. Forse, però, conviene resistere alla tentazione di energici quanto indiscriminati salassi. Il male non è un teatro «dei cento fiori», pluralisticamente vivace. Il male è che tra i fiori si sia infiltrata la gramigna. Occorre mondare il campo, non usare diserbanti a dosi massicce. Occorre discriminare fra un acerbo spontaneismo, alimentato dall'uso demagogico del sistema delle sovvenzioni, e i nuovi fermenti innovativi. L'esistente teatrale, quello istituzionalizzato, non ha interesse a contrastare le spinte innovative autentiche. Durante la guerra, e negli anni successivi, il binomio Grassi-Strehler rappresentò — sappiamo — una di quelle spinte: il teatro italiano non sarebbe stato investito dal vento riformatore se l'uno e l'altro non avessero trovato spazi.

Ecco perché una soluzione verticistica della crisi (consoli o triumviri con pieni poteri, governo straordinario di «saggi», demiurghi deliberanti, o simili) ci lascia perplessi. L'inflazione produttiva della scena italiana, che offre sostegno e impunità ai mediocri e ai profittatori, è soltanto un aspetto del male. L'altro è la direzione paternalistica, anzi clientelare e per l'appunto verticistica (oltreché culturalmente acefala) della cosa teatrale: l'uso «surrettizio, perverso di una legge abortita», per adoperare l'espressione di Strehler.

Sembra a noi, insomma, che il teatro italiano soffra — per restare nella metafora del malato di Molière — di «idropisia demagogica», non certo di eccesso di democrazia. E dunque, sembra a noi che convenga non percorrere scorciatoie al buio, magari sotto la spinta dell'emergenza, e mettere invece in opera un autentico, ordinato dispositivo riformatore in grado di

garantire a tutti i livelli — governo, regioni, municipalità — una politica teatrale non più verticistica a Roma e volgarmente assistenziale in periferia, ma affidata a strumenti di deliberazione e di esecuzione rappresentativi, competenti, responsabili.

Sono per l'appunto la non rappresentatività, l'incompetenza, la scarsa responsabilità degli organi di gestione della cosa teatrale ad avere provocato l'inquinamento ecologico della nostra scena. E ad avere fatto precipitare una crisi di identità del teatro che, nell'era della comunicazione permanente, era già in rotta di collisione con altre forme e altre tecniche di spettacolo.

Un progetto riformatore passa attraverso una ridefinizione, aggiornata, dell'idea di teatro. È questione centrale. Finita la guerra, lo specifico teatrale fu identificato da un lato nella coscienza critica del regista e dall'altro, in opposizione all'elitarismo del teatro borghese, nel ruolo didattico-popolare della drammaturgia di impegno sociale. Oggi, nella confusione degli intendimenti, dei ruoli e delle finalità, si avverte che altra è la definizione da darsi del teatro. Ci si rende conto che il teatro si pone in alternativa agli spettacoli di massa — cominciando da quelli del domestico video — passivamente consumati nel conformismo e nel consenso. Che il teatro è dunque forma di spettacolo rivolta a quella parte di umanità che vuole anche guardare il mondo con i propri occhi, che cerca ancora da sé il senso dell'esistenza.

Ne consegue che il teatro, messa da parte l'illusione di essere spettacolo di massa concorrenziale alla televisione, deve prendere coscienza che il suo futuro — la sua leadership culturale, la sua forza educativa, il suo ruolo politico e civile — è nel ridefinirsi come Teatro d'Arte, espressione di poesia e di ragione e dunque, necessariamente, *genere minoritario*. Espressione, cioè di minoranze attive, non di maggioranze inerti e soddisfatte.

Non è questa — si badi — una concezione elitaria, perciò regressiva, del teatro. Abbiamo imparato che la cultura, prima di essere popolare, dev'essere cultura. Che il teatro deve puntare, per essere se stesso, sulla qualità e non sul numero. Il resto, l'ampliamento del consenso, sarà il risultato inevitabile, e meritato, di una educazione al teatro nello splendore della poesia, nel rigore della ragione.

Sarà questa la linea di movimento di *Hystrio*. □

HY

INTERVISTA

IL MINISTRO CARRARO A HYSTRIO NELL'88 TRE LEGGI PER LO SPETTACOLO

L'impegno è formale: il Parlamento sarà chiamato a votare sulle proposte legislative di settore per il teatro, il cinema e la musica - «Noto l'estrema vitalità della scena italiana e la sua capacità di armonizzare repertorio classico e nuove esperienze» - Per le sovvenzioni novità in vista - Le polemiche, le proteste? «Sono segni di vivacità dell'ambiente»

FRANCO CARRARO

Francò Carraro è un ministro poco loquace: nei primi mesi della sua permanenza al ministero del Turismo e Spettacolo ha mostrato di preferire lo studio dei problemi alle facili promesse cui indulgono molti uomini politici.

Tanto più apprezzabile, nella sua sobria concretezza, ci sembra perciò questa intervista che ci ha concesso per salutare la nascita di *Hystrio*, e che volentieri pubblichiamo.

Hystrio - Anzitutto, e date le sue precedenti funzioni, le chiediamo: più turismo e sport o più spettacolo, nel suo programma di ministro?

Carraro - «I miei trascorsi di dirigente sportivo non condizionano, né potrebbero, i doveri istituzionali del mio ruolo. Quindi le mie attenzioni, il mio interesse, la mia disponibilità a comprendere, per poi agire, si distribuiscono equamente tra turismo e spettacolo. Per quanto riguarda lo sport, i miei compiti istituzionali sono più limitati, cionondimeno dedicherò anche a questo settore il tempo e le attenzioni necessarie».

H. - Possiamo ritenere che la fase «ricognitiva» del neo-ministro Carraro sia terminata? Quali le prime conclusioni?

C. - «Avverto l'impellenza di un'azione di Governo mirata alla valorizzazione e al sostegno — non assistenzialistico, però — delle grandi risorse culturali espresse dal nostro paese in materia di spettacolo».

H. - Dall'inquadramento legislativo predisposto da un suo predecessore, l'on. Lagorio, che cosa deve a suo parere restare? Ci sono parti superate?

C. - «La Legge quadro è considerata da tutti positivamente, soprattutto per quanto

concerne il *plafond* finanziario. A tale Legge, come sappiamo, va dato completamente, con le leggi per i settori del teatro, del cinema e della musica, materie per le quali conto di presentare al Parlamento le relative proposte nei primi mesi dell'88».

H. - Dato il calendario di massima da lei indicato, i tempi di approvazione possono dunque essere considerati a non lungo termine?

C. - «Dicevo prima che conto di presentare al più presto tre disegni di Legge al Parlamento. Non posso fare, ovviamente, previsioni sui tempi di approvazione. Penso comunque che si: saranno sufficientemente rapidi, considerando che tutti i partiti politici concordano sulla necessità di provvedimenti di settore».

H. - Considerati gli elementi caratterizzanti la stagione teatrale di prosa 1987-'88, quali sono le sue prime riflessioni in materia?

C. - «Non sono un critico teatrale, né mi sento di formulare giudizi prematuri. Noto comunque, con piacere, l'estrema vitalità del teatro italiano e la sua capacità di armonizzare il repertorio classico con l'esigenza di nuove esperienze. Per quanto riguarda il problema delle gestioni e delle strutture produttive non vorrei peccare in genericità: bisogna distinguere caso per caso, la sana gestione da quella in crisi».

H. - A proposito della dibattuta questione delle sovvenzioni: dobbiamo attenderci nuovi orientamenti?

C. - «Per quanto riguarda il teatro, il Ministero non potrà che adeguarsi alle norme della circolare promulgata nel mese di giugno. Non potrà quindi intervenire con una nuova politica, in modo significativo, sulla gestione fondi-prosa per l'87-'88. Questo per-



ché, com'è noto, non sarebbe possibile cambiare le regole in materia quando i programmi teatrali sono stati stabiliti e si trovano in fase di attuazione. Penso invece che il disegno di legge che intendo presentare dovrebbe contenere elementi di novità e, ove nel giugno dell'88 non fosse ancora approvato dal Parlamento, la circolare che sarà emanata per la stagione '88-89 si ispirerà ai criteri del disegno di Legge».

H. - Ha osservazioni da fare, signor ministro, o conseguenze da trarre in ordine a recenti episodi o fenomeni: polemica sull'Etì, richiesta dell'Off teatrale dopo il convegno di Ivrea, situazione di alcuni Stabili, dichiarazioni allarmate di «protagonisti» come Albertazzi o Gassman, attacchi a una parte della burocrazia dello spettacolo?

C. - «Penso che gli episodi a cui *Hystrio* fa riferimento contribuiscano a dimostrare la vivacità di un ambiente le cui aspirazioni non sono risolvibili solo in ragione di alcune scelte legislative».

CRISI DELLA CRITICA: C'È,
PARLIAMONE

LO SPETTATORE PREZZOLATO



«Hystrio» ha inviato un questionario ai critici e a studiosi di teatro - Numerose, autorevoli e argomentate le risposte - Il dibattito — che proseguirà — ha inquadrato il tema nel più vasto quadro della crisi del teatro. E ha indicato tre nemici della buona critica: la maleducazione nazional-popolare del pubblico, un giornalismo qualunque e becerò, la tentazione di adagiarsi nel conformismo - L'insidia dei giudizi prefabbricati dalla pubblicità, la perdita di tensione della categoria, lo scandalo dei recensori in foglio paga come consulenti - Autocritiche sincere, accuse feroci, contrasti generazionali, proposte e qualche utopia.

a cura di ANTONIO ATTISANI

Da *Hystrio* è partita una lettera indirizzata ai critici «militanti» (così sono definiti i critici delle grandi testate o comunque coloro che svolgono la critica giornalistica come attività preminente, occupando quasi quotidianamente una poltrona in platea) e ai responsabili delle pagine di spettacolo dei giornali, a critici free-lance e a studiosi o docenti universitari. Con tale lettera la nostra rivista proponeva tredici domande sullo stato della critica teatrale in Italia e annunciava la pubblicazione dei risultati sul presente fascicolo.

I destinatari erano invitati a rispondere liberamente, anche

con un testo unitario o ignorando qualche domanda. Il panorama delle risposte risulta davvero rappresentativo di questo settore del lavoro teatrale.

Ecco di seguito il testo del questionario inviato ai critici.

UNA LETTERA CON DOMANDE SCOMODE

Non si tratta dell'ultima parola sulla critica teatrale, né di un'inchiesta a tutto campo. È una raccolta di testimonianze dall'interno, per conoscere il «qui e ora» di alcuni protagonisti di questo lavoro teatrale. «Qui e ora» che significa, pare, un momento di passaggio,

suggerito non solo da una pluralità di metodi e visioni, ma anche da avvicendamenti generazionali. La stessa dizione di «critico teatrale» copre funzioni e poteri molto diversi.

Il destinatario del presente questionario è pregato di rispondere a ogni quesito. Sono graditi tuttavia questionari incompleti nelle risposte, o testi che affrontino l'argomento senza seguire la traccia predisposta.

1) Innanzitutto, sull'opportunità di questo dibattito. Esiste una crisi della critica teatrale, o si tratta solo di discorsi alla moda?

2) La critica teatrale conserva una sua intatta funzione? Quale verso chi produce teatro e quale verso chi il teatro consuma? Secondo lei, la gente di teatro tiene conto molto, poco o punto della critica?

E il pubblico? E il ministero del Turismo e Spettacolo, gli enti locali, i responsabili dei teatri?

3) Negli spazi di cui usufruisce attualmente, come definire il critico? Quali, oggi, i suoi strumenti di analisi, le sue modalità di intervento, i suoi rapporti con il sistema teatrale?

4) Si può ritenere che esista un «arsenale critico» comune, a prescindere dalle posizioni di ordine ideologico, politico, estetico ecc.?

5) Può indicare dei modelli di riferimento per la recensione, in positivo e/o in negativo?

6) Si può parlare, e a che titolo, di una «nuova critica» nel settore teatrale? Se sì, in base a quali elementi la distinguerebbe da quella tradizionale?

7) L'informazione sullo spettacolo in generale e sul teatro in particolare influisce (la stimola, la condiziona, la snatura) sull'esercizio della critica?

8) Giudichi il rapporto tra critica e informazione teatrale in Italia, se crede facendo anche riferimento ad altri Paesi. In particolare, consideri l'uso che nel settore si fa delle interviste, delle autopresentazioni, delle conferenze stampa.

9) Ha proposte concrete da fare, in particolare ai responsabili di quotidiani e periodici, per rivitalizzare il ruolo della critica?

10) Considera soddisfacente il rapporto tra scena e università? Si potrebbe migliorare, e come?

11) In passato si è teorizzato il dovere, per il critico, di «sporcarsi le mani», ossia di coinvolgersi a vari titoli (drammaturgia, direzioni artistiche, consulenze, ecc.) nel lavoro teatrale. Ciò avviene oggi frequentemente. Qual è il suo giudizio in merito?

12) Le capita di occuparsi, in sede critica, di spettacoli cui ha in qualche modo partecipato? Trova che ciò sia compatibile con una deontologia della critica?

13) Ha episodi, aneddoti, considerazioni particolari da esporre?



The THEATRICAL ATLAS.

MOSTRARE, SPIEGARE E, SE NECESSARIO, STRONCARE

Sono aumentate dentro e fuori dai giornali le pressioni affinché gli spettacoli siano illustrati e non recensiti - Non sempre una critica ferma al passato si rende conto che è cambiato il modo di vedere il teatro - A molti teatranti non interessano dei giudizi su ciò che fanno ma dei soffietti per ottenere sovvenzioni.

Le competenze sono sospette, è di moda affidare l'esercizio della critica a chi fa altri mestieri - Per evitare di impegnarsi nei giudizi c'è chi si trincerava dietro un «critichese» oscuro e indigesto - Giornali anche importanti usano pubblicare i programmi di sala come articoli, trasformandosi in veicoli pubblicitari.

Ormai il critico ha ritmi da commesso viaggiatore, gli manca il tempo per la riflessione - Il discorso dello «sporcarsi le mani» è stato frainteso: indicava la volontà di essere partecipi ai problemi della scena, non le dimissioni davanti alla politica e al denaro - Bisogna cercare il teatro là dove è vivo, non considerarlo una lingua morta.

La cronaca teatrale di ogni giorno fornisce validi argomenti per affermare che tutto va male (bilanci truccati, lottizzazione che prescinde dai meriti, mercantilismo e divismo esasperati, conformismo dei giornali e conseguente pressione sui critici teatrali, ecc.), ma ciò non impedisce ad alcuni di sostenere che tutto va bene (complici alcuni successi commerciali, il ritorno dei divi sulla scena, la moltiplicazione dei festival e dei premi, ecc.). È in corso un non allegro gioco di massacro in cui non si distinguono più i ruoli: vediamo per esempio Albertazzi inveire contro la finale «danza di imbecillità» del teatro italiano mentre interpreta una commedia che sta in cima alle classifiche di incasso non proprio per meriti culturali. Tra gli altri episodi di questa crisi della scena e della critica si ricorda la diffida di Carmelo Bene a Paolo Lucchesini, accusato di incompetenza e invitato a lasciare il teatro (episodio conclusosi, qualche tempo dopo, con la condanna giudiziale di Bene). Un atto a confronto del quale l'invio di una scatola di escrementi da parte di Adriana Asti a Ugo Volli, con risposta immediata del critico a mezzo di un'orchidea, diventa quasi un ge-

sto romantico-libertario.

Nè tutto male né tutto bene, dunque. Il vero problema del teatro — della scena come della critica — consiste nel dovergli dare una nuova definizione nell'epoca dei mass media. Che il teatro sia un medium di «minorità» oggi lo dicono tutti, ma non è chiaro a tutti cosa ciò significhi esattamente e, soprattutto, quali siano le peculiarità del teatro di oggi, quali i motivi di una sua *leadership* poetica e culturale. Una minorità, o minoranza, attiva può e deve avere qualcosa da proporre a tutta la società.

In assenza di nuove regole del gioco, dove ognuno sia messo in condizione di fare la sua parte — uomini della scena e critici — bisogna innanzitutto dimettere dalle illusioni. Renzo Tian, presidente dell'«Associazione Nazionale Critici di Teatro», sottolinea, citando Flaiano, che questo mestiere «non è facile in un paese dove la rivoluzione non si potrà mai fare perché ci conosciamo tutti», e definisce come compito della critica quello di «mostrare, fornendo le prove, che non sempre quello che si fa è ben fatto, oppure spiegare, sempre con le prove alla mano, perché il ben fatto è quello che è».

Se il potere contrattuale di chi si occupa di teatro è certo diminuito (un critico ha detto di sentirsi come il panda: individuo di una specie in via di estinzione, da proteggere) il ruolo del critico teatrale nell'epoca dei mass media dev'essere ricontrattato: e in questo senso tutta la categoria ha la responsabilità di proporre nuove regole del gioco per gli anni a venire.

Ogni teatro ha il pubblico e la critica che si merita, si potrebbe dire. Ma anche il contrario: ogni pubblico ha il teatro e i critici ai quali dà credito. Situazione immobile, dunque, se non fosse che ci sono non pochi insoddisfatti, da una parte e dall'altra: minoranze delle minoranze che potranno però determinare nuovi indirizzi se riusciranno a dimostrare il valore dei propri argomenti, fuori da ogni recriminazione moralistica sulla decadenza dei costumi.

Ecco, siamo al tema dell'inchiesta di *Hystrio*.

Ci è parso che una nuova rivista di teatro dovesse prendere di petto un tale argomento, affrontando un discorso che riguarda sì una particolare professione del teatro, ma svolgendolo in pubblico, ovvero portando le prove del disagio e concrete ipotesi di lavoro. La critica teatrale italiana — in un'accezione più estesa di quella rappresentata dall'A.N.C.T. — ha accettato il nostro invito. Le risposte al questionario sono state così numerose e svolte con tale abbondanza di argomenti che la loro pubblicazione integrale occuperebbe un grosso volume. Altre sono in arrivo, altre ancora saranno provocate — è lecito supporre — dalla pubblicazione di questa prima parte. Perciò *Hystrio* aprirà ancora le sue pagine al tema della critica.

E SE LA NOSTRA CRITICA FOSSE LA MIGLIORE D'EUROPA?

Non sapendo se la nostra esigenza di un'indagine sulla crisi della critica fosse condivisa dagli interessati, abbiamo prima di tutto voluto porre la questione di metodo. Se tutti avessero risposto che l'inchiesta era inutile o non in grado di fare emergere i veri problemi sul tappeto, la faccenda si sarebbe subito chiusa, con discrezione. Invece tutti i no-

stri interlocutori hanno risposto positivamente, sia pure con diversi accenti.

Inconsueto è l'esordio di Guido Davico Bonino (*La Stampa*): «Credo che la critica teatrale italiana (mi riferisco qui esclusivamente alla critica cosiddetta militante, di quotidiano e periodico) sia senza dubbio la migliore d'Europa. Lo penso senza sciovinismo: leggo la stampa francese, inglese e tedesca con una certa regolarità, e posso constatare come nessuno dei colleghi stranieri ha la nostra mobilità, la nostra tempestività, la nostra limpidezza di resoconto, la nostra chiarezza di giudizio, giusto o ingiusto che esso sia».

Gastone Geron (*Il Giornale*), per parte sua, preferisce affrontare subito il problema che ritiene centrale: «L'enorme popolarità e i coinvolgenti interessi della tv tolgono fatalmente spazio e attenzione agli altri versanti dello spettacolo». «Inoltre — continua — c'è una "assunzione al potere", in campo giornalistico, di una generazione di direttori, redattori-capo, caposervizio spettacolo che per incultura, piaggeria, resa al luogo comune, pigrizia tendono a ridurre sempre di più lo spazio alla critica in genere, non soltanto alla "prosa", semmai largheggiando in interviste, pettegolezzi, vaniloquio».

Diversi altri insistono su tale aspetto della crisi della critica. Dice Maurizio Giammusso (*Corriere della sera*), che di questo passo i giornali scopriranno forse che la «scomoda figura» del critico teatrale «è addirittura superflua».

Dopo avere indicato una causa della crisi nella degenerazione del giornalismo, alcuni — come Mario Guidotti (*Avvenire*) — fanno notare che essa «si riscontra in tutte le critiche all'attività creativa». Le colpe della critica, insomma, si intrecciano con una assenza di committenza: i media sembrano aver dimesso la funzione critica, in favore di una passività nei confronti del mercato.

Tra gli esempi significativi in proposito si ricordano le non infrequenti pressioni sui direttori dei giornali — da parte di noti attori o impresari — affinché gli spettacoli non siano recensiti ma solo illustrati da interviste o servizi. Paolo Lucchesini (*La Nazione*), ricorda che «fasce sempre più vaste di pubblico potenziale, ormai abbacinato dalla volgarità della tv», è ammalato di «maleducazione nazionalpopolare».

Tra i più giovani a rispondere alcuni, come Carlo Infante e Lia Lapini (*Paese sera*), mettono sotto accusa la categoria e reclamano un ricambio generazionale. Infante: «I termini del gioco si sono spostati in avanti ed è certo che tutta una genia di critici teatrali non sa, o non vuole, adeguarsi. È qui la crisi. Nell'ingiustificabile inerzia culturale che vede gran parte della critica accomodata su se stessa e sui suoi repertori retorici».

Lapini: «Parlerei piuttosto della necessità di una presa d'atto dell'inevitabile ricambio generazionale, ricambio che significa ovviamente mutamento di prospettive, di obiettivi, di riferimenti critici, e insieme anche ricerca di una nuova metodologia di lettura e un rinnovato linguaggio critico in sintonia non solo con forme spettacolari diverse, ma anche con mezzi di comunicazione cambiati». Un altro dei più giovani, Francesco Tei (*La città*), vede le difficoltà in un altro modo. Si tratta — secondo lui — dell'«inconciliabilità di un esercizio analitico-letterario con il modo di vedere lo spettacolo proprio del giornalismo di oggi». Secondo Tei, dunque,

il cambiamento dei giornali non è soltanto negativo.

Si segnala, relativamente alla prima domanda, l'analisi di Giorgio Polacco (*Il Piccolo*), il quale sostiene che «non può darsi una vera crisi per una professione che non risponde più alle sue attese» e continua dicendo che «lo stimolo verso chi il teatro lo fa lo inventa lo produce, è pressoché inesistente; e inesistente la critica lo è verso il pubblico che affolla — o piuttosto diserta — i teatri».

Secondo Davico Bonino, invece, «la critica teatrale italiana sta attraversando la prima, profonda e a tutti gli effetti molto grave crisi del secondo dopoguerra». E continua: si tratta di «una crisi strutturale e gestionale, che non dipende dai critici ma dai loro committenti di turno, cioè dai responsabili degli organi d'informazione stessi, i direttori, i capiredattori e, in alcuni casi, da alcuni famigerati capiservizio. Sono costoro ad aver relegato il teatro all'ultimo posto nelle cosiddette preferenze dei lettori (domenica 4 ottobre 1987 su due pagine-spettacoli del *Corriere* otto articoli su nove erano dedicati alla tv)».

UNA CURIOSITÀ CHE SI È SPENTA NEL PUBBLICO

La risposta di Polacco affonda nella seconda questione, relativa alla funzione della critica teatrale nei confronti di produttori e spettatori. Secondo Giovanni Antonucci (docen-



UMBERTO BETTI
L'età / l'habitat / l'ambiente / il teatro

te universitario) la critica teatrale ha un valore solo teorico, in pratica «il pubblico ha finito giustamente col diffidare di gran parte di essa quando si è accorto che non aveva più quella funzione di mediazione e di orientamento che le è propria». «Quanto ai teatranti — continua Antonucci — sono gli unici ancora a considerarla, ma solo per ragioni utilitarie e perché un gruppetto di recensori è comunque utile per il Ministero. Sostanzialmente la disprezzano, perché non trovano nei critici quasi mai un aiuto reale al proprio lavoro». Giuseppe Bartolucci concorda, lapidario: «Non ha alcuna funzione (se non forse per qualche basso servizio)». Una negazione che unisce due personalità molto diverse e che può lasciare perplessi quanti pensano che oggi stiano emergendo alcune buone novità in campo critico-giornalistico.

L'analisi di Sergio Colomba (*Resto del Carlino*), insiste su questo punto. «Ridotta già da tempo a genere letterario — egli scrive — guardata con sospetto dal lettore non appena abbandoni la trama o il testo per tentare una ricostruzione dell'evento in tutta la sua complessità irrecuperabile, la critica teatrale non educa, non stimola, non suggerisce, non promuove. Ha perso talmente in scrittura, linguaggio, funzione, è paralizzata in dialettiche così stantie da rivelare oggi indebolita e vizziata in partenza la propria analisi. Questo il quadro esterno. Cui si aggiunge un calo di tensione, anche nella cosiddetta e non poi tanto spregevole critica impressionistica, dovuto a una curiosità che non c'è più, che si è spenta di fronte alla prevedibilità di ciò che andiamo a vedere».

«Sono i responsabili dei giornali — secondo Davico Bonino — ad aver deciso, nel loro sovrano disprezzo per la specializzazione (cioè per l'approfondimento culturale, per l'artigianato della visione e dell'ascolto e, se mi è consentito, per quel tanto d'amore per il teatro che anche un critico deve nutrire) che la critica teatrale la può esercitare chiunque, purché sia una "firma". (Cosa ne diresti del vecchio Soldati? In fondo, ai Mondiali non aveva fatto poi così male! E di Orestino cosa ne diresti? È vero che dalle otto a mezzanotte dorme, ma non dormiva anche Flaiano? Secondo me ci vorrebbe un poeta: lo diceva già Vittorini, ai poeti puoi chiedere di scrivere di tutto...).»

Più sfumato il parere di Giorgio Sebastiano Brizio (*L'Avanti!*), il quale, dopo aver sostenuto che i teatranti tengono alla critica per le sue «implicazioni economiche», dice: «La stima per il censore è fatta di sfumature, di feeling; quindi può, a volte, incidere e mutare il tracciato inquisito. La gente è affascinata dal lessico, dalla divulgazione nel Bene e nel Male. Gli enti locali sono più sensibili al Bene per puri motivi di sostegno politico».

Diversi sono invece i pareri positivi sulla funzione della critica. Francesco Cällari (ex critico militante) dice che la sua «funzione primaria rimane intatta ed è quella di esaminare in tutte le loro componenti gli spettacoli, con indicazioni costruttive nei riguardi di chi li produce ed esplicative di chi li fruisce. Un certo lassismo è sempre esistito». Rosalba Gasparro (docente universitaria): «La critica ha senz'altro una funzione arbitraria e morale». La studiosa auspica poi una critica «soprattutto costruttiva». Per Giovanni Marchi (docente universitario) «La gente di teatro tiene molto alla critica, *sub specie aeternitatis*, perché ciò che è scritto è in grado di portare agli assenti, ai lontani, ai posteri la testimonianza di una serata»; e aggiunge: «il pubblico ama leggere la cronaca o la critica di uno spettacolo che ha visto, o per essere informato o per ricevere eventualmente lo stimolo ad andarci».

Malinconico, invece, il parere di Egidio Pani (*La Gazzetta del Mezzogiorno*): «Così come l'abbiamo esercitata da tanti anni non credo abbia un futuro. La critica è stata esaurita dal comunicato stampa, dal soffiato, dal tamburino mascherato. Mi pare poi che noi critici non siamo più capaci di scrivere con chiarezza e semplicità. Non credo che il pubblico ci legga. I direttori annusano l'aria e si regolano di conseguenza».

Più pessimista ancora Fabio Doplicher (drammaturgo, fondatore di *Stilb*): «Dopo la lunga e gloriosa storia del Novecento, la funzione teorica si è affievolita o è scomparsa

nella critica militante. Critici più giornalisti? No, quasi sempre persone con meno strumenti di comprensione. Il discorso diventa drammatico, anche per specifiche questioni di preparazione, per la generazione dai quarantenni in giù. Si sono visti, in giornali autorevoli, errori che nei tempi passati avrebbero comportato il licenziamento in tronco». L'invettiva di Doplicher è a tutto campo: «Mi sono sentito dare del Don Chisciotte: non ci sono più mulini a vento, ma cementate corporazioni, intoccabili mafie, incredibili giri di interessi».

Sul declino delle funzioni della critica sia presso il pubblico che per chi fa teatro, concordano in molti, con sfumature leggermente diverse. Tale è anche il parere di Sandro Parrini («sono aumentate, di pari passo, la cultura e l'ignoranza — intendendo per ignoranza la scarsità di gusto»), di Gianni Poli (*Lecture*) (il quale invoca che sia «critica e non soltanto benevola»), di Domenico Rigotti («solo una scarsa fascia» del teatro la tiene in considerazione), e infine di Ettore Zòcaro (*Agenzia Ansa*) («i più faciloni la disprezzano»).

Su un versante propositivo possiamo considerare altre risposte. Mario Verdone (docente universitario): «Il critico deve sforzarsi di essere "totale"; quindi, non cercare di capire soltanto il fatto creativo preordinato strettamente "testuale", nel senso tradizionale, ma di capire nel teatro tutto ciò che sempre più diviene incontro di espressioni artistiche originariamente diversificate: dunque scrittura letteraria, se c'è, collaborazione creativa registica, scenografica, costumistica, luministica, musicale, attoriale, ecc.». Nicola Ciarletta (studioso di teatro): «Secondo me nel teatro moderno il critico è l'interprete ultimo del personaggio, il quale è l'*alter ego* (in quanto affine o in quanto contrario, specialmente in quanto contrario) sia dell'attore che dello spettatore, richiedendo al critico una più solerte interdisciplinarietà, specie in ordine alle discipline storiche o etiche, ossia moral-giuridiche, alias politiche». Per Titti Danese (*Sipario*), il critico «dovrebbe essere più documentato sul lavoro del gruppo per poter guardare lo spettacolo dall'interno e non solo con una visione di superficie, proprio per avere una funzione anche rispetto a chi produce». Brizio: «Esistono gruppuscoli di esteticità affratellante, in essa si debbono affilare gli strumenti di un "museo-arsenale" critico». Anche Giuseppe Liotta (*L'Avanti!*), pur dopo un'amara premessa sullo «spazio degli scontri divenuto corridoio degli incontri indissolubili», dice che «una via possibile è una "critica contro": che cammini anche soltanto in senso contrario ai processi e modelli di sviluppo dominanti».

UNA DEFINIZIONE IMPOSSIBILE DEL CRITICO

La terza domanda posta da *Hystrio* verteva sulla possibilità di definire il critico negli spazi che attualmente gli è dato praticare. Ci si chiedeva anche quali sono i suoi strumenti di analisi e i suoi rapporti con il sistema teatrale. Antonucci dice che è «forse impossibile rispondere a questa domanda perché ogni critico è un caso a sé». Cosa senz'altro vera, che non impedisce a ognuno di rispondere per sé. Tuttavia nessuno si esime dal dare qualche opinione sugli altri, o meglio: su una maggioranza di altri, di cui stigmatizza il comportamento. Ancora Antonucci: «La gran mag-

gioranza dei critici italiani è "collaborazionista", nel senso che non si pone mai, se non in casi eccezionali, grandi problemi sul proprio ruolo e il senso del proprio lavoro. Mentre solo una piccola minoranza, composta in gran parte di critici della vecchia generazione, ha il coraggio di contrastare i "padroni del vapore" della nostra scena». Ancora il contrasto generazionale, o la disistima. Dall'altra parte, però, i più giovani Infante, Lapini e Tei non accusano gli anziani, bensì l'intera categoria e i suoi modi di funzionamento. Infante: «I quotidiani. È lì il gioco di potere, fatto di ruoli gerarchizzati e strategie del consenso. Da questo punto di osservazione l'operato del critico spesso si risolve in ciniche esecuzioni da "cecchino". Ecco una possibile definizione per il lavoro di alcuni critici, assiepati nel loro territorio di caccia nell'attesa annoiata del teatro di turno».

Lapini: «Parlerei di un residuo di vecchi usi e costumi teatrali in via di trasformazione, risucchiato dalle esigenze di un'informazione veloce, dallo slogan legato al sempre più netto privilegio dell'immagine sulla sostanza, tale è il critico; che d'altra parte è disincentivato dalla messa in pratica della propria competenza per l'intervento dei giornali e dei produttori di teatro».

«Di critici teatrali che esercitano solo questa funzione in Italia ne esisteranno sì e no dieci» ricorda Mario Guidotti. E Luigi Lunari (drammaturgo e critico) propone un tema per lui centrale: «I rapporti del critico con il mondo teatrale sono inficiati da un'errata convinzione dell'indipendenza e dell'obiettività: per queste ragioni, il critico evita di frequentare il mondo del teatro, di farsi amici



tra gli attori e gli operatori. E deve poi "giudicare" in poche ore il frutto di mesi di lavoro e riflessione collettivi».

Al di là dei problemi Marchi intravede una definizione del critico come uomo-della-scrittura: «È come uno scrittore che studia, riflette e sogna su un'attività complessa come quella del teatro, dove confluiscono tante arti. I suoi strumenti di analisi sono molteplici, le sue modalità di intervento sono quelle proprie dello scrittore che, se sa dire qualcosa di essenziale, d'importante o di divertente, trova sempre lettori e direttori che gli danno lo spazio che merita». Anche Gabriella Panizza (*La Gazzetta di Mantova*) ha le idee chiare in proposito: «È la persona deputata dal direttore di testata a esprimere il proprio parere e a indirizzare i lettori verso il teatro, favorendone la comprensione». Ag-

giunge Parrini: «È uno spettatore-salariato. Dei suoi rapporti con il sistema teatrale meglio non parlare, visto che malafede e confusione non fanno difetto». E Zòcaro ribadisce una ferma convinzione: «Il critico è innanzitutto un cronista (come lo si intendeva un tempo, secondo lo stile di Simoni), ma è anche un ragioniere, uno che assume di fronte allo spettacolo una scelta precisa di ordine estetico e culturale».

Passiamo ora in rassegna alcuni pareri su possibili funzioni diverse della critica. Brizio: «Critico è: affiancare le linee che si connotano con la ricerca. Gli strumenti: intuito e grande conoscenza dei corsi e ricorsi di Apollo e Dioniso». Càllari: «Il critico teatrale è anche, a suo modo, un artista che si affianca agli interpreti e al regista, oltre che all'autore. Egli lavora su un prodotto duttile che può essere migliorato». Sole: «Il critico è costretto a reinventare di giorno in giorno il suo ruolo e le sue funzioni. Non solo deve dominare diversi sistemi scenici e diversi media, ma è anche costretto a tenere conto di un destinatario non facilmente identificabile, che varia con il variare dei meccanismi di aggregazione teatrale».

La risposta di Giorgio Polacco serve ancora una volta da ponte alla questione successiva. «Innanzitutto — dice Polacco — non esistono "scuole" della critica. Il critico è il primo spettatore che si accosta innocente al fenomeno teatrale. Così, le cosiddette "chiavi" in mano e a uso del critico, alla vigilia degli anni Duemila, non esistono più. La critica è e deve più che mai essere, oggi, *hic et nunc*, una "fotografia" impietosamente sincera dell'esistente, tenendo molto presente la situazione temporale, l'elemento politico che matura l'evento teatrale, i costi, il rapporto con il territorio e, soltanto dopo, permettersi un giudizio che timidamente e coraggiosamente insieme osi affacciarsi al Domani».

UN ARSENALE, MA CON QUALI ARMI?

Alla quarta domanda segue una raffica di risposte molto nette, decise e sostanzialmente concordanti con due posizioni: sì e no, esiste un arsenale comune a tutti i critici, non esiste.

Cominciamo con i no. Secondo Antonucci un fondo comune può esistere soltanto «fra i critici più conformisti e più condizionati da interessi che dovrebbero essere estranei al loro lavoro». Càllari: «Vi sono tanti arsenali critici quanti sono i modi di fare critica». Gasparro: «L'unico arsenale critico obiettivo e plausibile è l'accurato censimento di documenti di teatro: vecchi e nuovi». Geronzi: «Non credo a un arsenale critico comune, non tanto per ragioni di schieramento politico quanto per differenti posizioni di fondo sullo stesso concetto dell'evento teatrale». Giammusso: «Non è il gusto, né l'estetica, né la filosofia morale, insomma l'arsenale critico, a renderci simili. Sono i vizi, le cattive qualità di ognuno, i gerghi chiusi, la superficialità, soprattutto la noia di un mestiere che dovrebbe arricchire ogni sera e troppo spesso impoverisce ogni giorno la propria fantasia».

Ancora sul versante delle negazioni. Guidotti: «Esiste solo il "critichese teatrale" cioè un codice come quello della critica d'arte». Infante: «Se esiste una crisi della forma teatro bisogna solo imparare ad abitare questa condizione. Sapersi muovere con rinno-

vata curiosità». No anche da Lapini, che accusa la critica italiana di essere «priva di solide tradizioni di mestiere». Lunari: «Su questa mancanza di comun denominatore credo incida assai più la "provenienza" che non l'orientamento. Se questo sia un fatto positivo o negativo non saprei dire». Parrini lo vede in negativo, invece, «nei casi (non pochi) in cui i critici si limitano, per evitare valutazioni, al "cappello culturale" seguito dal racconto della trama». Sole: «Non esiste un sistema culturale comune». Tomasino: «È tanto vario da fare dubitare a volte che si parli dello stesso soggetto».

Molto diversi tra loro i pareri di chi concorda sull'esistenza di un fondo comune alla critica teatrale. Mario Verdone: «È la conoscenza della storia del fatto teatrale in tutte le sue forme e mutamenti, è la conoscenza — diciamo "approssimativamente totale" — delle diverse espressioni artistiche, la cui ten-



denza — dopo il futurismo — è la compenetrazione».

Con un accento più morale risponde affermativamente Surchi: «L'arsenale critico comune è la cultura, al di là delle ideologie. Cultura significa anche professionalità, consapevolezza dell'onestà del giudizio». Poli dice che «esiste, ma è difficile che risalti perché varia la sua utilizzazione. In genere tuttavia la descrizione critica è carente, mentre si abbonda in giudizi di gusto». Ancora diverso è l'accento di Lucchesini: «L'arsenale critico è patrimonio comune a chiunque svolga la nostra professione, anche se ognuno attinge in quantità diversa a vari magazzini». Sibillino è Bartolucci, ma con bella immagine: «Un arsenale senza armi, forse».

COME SI DEBONO FARE LE RECENSIONI

La nostra quinta domanda poneva il problema delle recensioni. A ognuno era chiesto

di dichiarare i propri modelli, in positivo o in negativo. Giammusso subito vivacizza il panorama delle risposte: «Sono per la recensione chiara, che sia una "pubblicazione" dello spettacolo, come la regia dovrebbe essere una "pubblicazione" del testo. E questo non porta ad alcuna piatezza di linguaggio o schematismo nella intellaiatura del pezzo. Diffido dei recensori "brillanti": posso ammirarli, se sono grandi scrittori come un Angelo Maria Ripellino. Ma fra Savinio e Silvio D'Amico, preferirò sempre D'Amico. E darei due dozzine di Arbasini scarlatti in cambio di un De Monticelli».

Guidotti invece risponde con uno schema univoco: «Trama e titolo, riassunto breve della vicenda comprendente anche il finale, breve e chiaro giudizio sul testo, sulla regia e sugli attori. Cast, indicazione del teatro e della durata dello spettacolo». Surchi insiste che il giudizio abbia un peso maggiore della cronaca. Polacco si richiama innanzitutto a un'etica: «alla deontologia professionale; a un'apertura verso i fenomeni nuovi; a una interdisciplinarietà degli interessi». E accusa i critici teatrali di non vedere film, quelli della lirica di non vedere teatro, eccetera. Conclude affermando che i nove decimi della critica d'oggi non possiede i «fondamentali» (in gergo Trapattoni-Peterson), oltre che l'onestà, l'equità e la capacità di stroncare senza vilipendere. Dunque secondo alcuni dei criteri esisterebbero, ma sono disattesi.

Più problematico, ancora sul piano del metodo, il pensiero di Sole: «Non parlerei tanto di modelli quanto di una nuova cultura critica da costruire. È una strada difficile ma produttiva (e la mossa di *Hystrio* può essere un buon inizio nella direzione giusta)».

Verdone fa dei nomi: «Esempi positivi di critica, per limitarmi ai giornali romani: Tommaso Chiaretti (ora, ahimè scomparso), Renzo Tian, Giorgio Prosperi, la rubrica "Spettacoli" della rivista *Teatro contemporaneo* (Lucarini). Personalmente ho sempre cercato di praticare una critica tendenzialmente "totale". Insisto, il critico deve prenderne coscienza e attrezzarsi».

Siamo così alla domanda seguente, sull'esistenza o meno di una «nuova critica». Zòcaro: «Sì, esiste una nuova critica in quanto più spregiudicata e intelligente di quella tradizionale. Questa, nata dopo gli anni Sessanta, ha però il difetto di chiudersi in se stessa come l'altra. C'è perciò scarsa comunicazione tra le parti e una reciproca insopportabilità. Oggi la critica è divisa». E la divisione è quanto emerge dalle risposte seguenti.

Tomasino dice di non voler dare ascolto alla presunzione e di tacere sulla questione per buon gusto. Eloquentemente. Sole parla di una fase di «formazione» della nuova critica (pluricode dice sia negli strumenti che nella lettura). Poli sottolinea che essa già esiste, anche se non sempre usa toni di rottura, bensì usa delle «recenti acquisizioni delle varie scienze per capire e far capire l'evento che tratta». Pani dice della necessità di una nuova critica in quanto più informativa, anche delle ragioni «non-artistiche» che stanno dietro agli spettacoli. Infante non ha dubbi: «Certo che si può parlare di nuova critica, ma non di giovane critica. Le discriminanti generazionali oggi rivelano solo un paternalismo scanzonato. La nuova critica è distinguibile nelle attitudini percettive, predisposte a una sensibilità e a una capacità associativa (per montaggio analogico delle visioni, magari) che i tardi modelli critici si sognano».

Ribatte Geron: «Gli zelatori della nuova critica si autoghetizzano. Si tratta semmai di pretendere una debita attenzione al nuovo, senza assurda ripulsa dei perenni valori. Esistono buoni o pessimi esemplari di "vecchi" e di "nuovi" critici». E forte è il coro in questo senso. Giammusso: «Esiste una critica fiancheggiatrice dell'avanguardia che non ha nulla di nuovo da almeno vent'anni e continua a peggiorare; esistono molti critici giovani, ma non mi pare abbiano nulla in comune». Lucchesini: «Parlerei piuttosto di nuovi linguaggi della critica». Marchi: «Si può solo dire che la critica ha usato come strumenti di indagine alcuni metodi nuovi, come quelli proposti dal marxismo e dallo strutturalismo, quasi mai con risultati soddisfacenti».

Parrini: «Parlare di nuova critica vuol dire semmai porre l'accento sulla maggiore "evasione" dell'attuale rispetto alla tradizionale». Polacco e Surchi concordano, netti: si può parlare solo di una buona o di una cattiva critica. Mentre Tei apre al futuro: «Una nuova critica nascerà, forse, solo insieme a un nuovo teatro».

STAMPA, CRITICA E AUTOPROMOZIONE DEL TEATRO

Ci si interrogava poi sul rapporto tra informazione e critica, ovvero se la prima — oggi massicciamente presente sui giornali — snaturi la seconda e su come il critico debba farsi carico di compiti informativi. Tutto ciò anche in relazione all'oggettivo peso crescente che hanno sui giornali le autopresentazioni sotto forma di interviste o conferenze stampa.

Tomasino pensa che «l'informazione snatura e debilita le funzioni della critica, eppure il critico deve fare i conti con il linguaggio e i codici dell'informazione, deve addestrarsi ad attraversarli criticamente e tendenziosamente, se vuole sopravvivere». «Non c'è più critica senza informazione — ribadisce Verdone —. Anzi, prima conta l'informazione». Surchi: «Più che di informazione si dovrebbe parlare di conoscenza, di competenza, di preparazione». La prima impressione è dunque di una generale accettazione da parte dei critici delle nuove esigenze informative manifestatesi nei giornali, però con l'accortezza di non dipendere dal mercato, che tende ovviamente ad assorbire la funzione critica in un più rassicurante gioco di autopromozione. Non mancano le accuse di alcuni critici verso giornalisti e colleghi che si prestano a fare da cavallo di Troia dell'arroganza dei divi e dei *patron* della scena.

Antonucci dice che «le veline degli uffici stampa stanno pesantemente condizionando l'esercizio della critica teatrale, ma un critico vero non scrive articoli saccheggiando il materiale fornitogli dagli uffici stampa, come succede sempre più spesso». Bartolucci ribadisce che «l'informazione non è la vita e la vita non è l'informazione» con evidente invito a non enfatizzare problemi di forma. Brizio, per parte sua, constata il disastro già avvenuto: «Tutto è travolto in spettacolo-scandalo, senza possibilità di discernimento. Sembra una controprogrammazione televisiva per la battaglia delle audiences. Becero e amorfo, ottundente proprio per la non volontà di raggiungere uno scopo. Che sovente non esiste, si è perso, si è fermato nei sogni del '68».

Colomba ricorda che «le redazioni non sono state inondate da lettere di protesta per il minor spazio dato alle recensioni, anzi. I lettori hanno spesso mostrato di gradire il pezzo di colore, con l'intervista all'attrice che racconta le sue emozioni all'apertura del sipario. La politica dei quotidiani è avviata verso un pangioralismo qualunquistico, in cui sempre più ambigui e indecifrabili appaiono i meccanismi che privilegiano questo o quell'avvenimento».

Cappelletti pone una questione pratica: «Non si deve operare il critico di troppi impegni. Si dovrebbe dare maggiore importanza alla parzialità. Pagate un critico e pretendete da lui un buon lavoro, meno casuale e meno mercenario». Secondo Rosalba Gasparro i giornali dovrebbero aprire ancora di più all'informazione, resistendo però alle



M^{rs} H. JOHNSTON, in the MELLO DRAMA OF
TIMOUR the TARTAR.
From the original painting by G. B. S. S.

pressioni di varia provenienza. Ma Giammusso dà il via ai dubbi: «L'informazione è spesso la peggiore e più subdola nemica della critica, anche perché è la più potente. Tanto per non fare esempi: dopo quante dozzine di clamorose interviste sono arrivate le stroncature su *La strana coppia* della premiata ditta Vitti-Falk? E poi il vero scandalo: i pezzi autografi, magari presentati come articoli esclusivi, mentre sono pagine del programma di sala». Lunari parla di «senso di fastidio, sazietà, nausea, per il critico che va a teatro cinque sere alla settimana. Non resta alcuna curiosità da alimentare con l'informazione. Si è creata dunque una distinzione tra critica e informazione, con intralazzi e favoritismi vari: l'esempio più clamoroso è quello del *Corriere della sera* che "vende" la propria autorità in cambio dell'esclusiva per una notizia da sparare (p.e. la pagina su Mastroianni) o per notizie in anticipo (rapporti con il Piccolo di Milano)».

Tali prassi — dice Lucchesini — non imbarazzano il critico ma certo disorientano il pubblico. D'altra parte — dice invece Polacco — «l'informazione è importante come la critica» e potrebbe esserlo anche di più se il critico affrontasse temi come «l'iniqua distribuzione del denaro pubblico» per esempio. Poi Polacco afferma che in altri paesi l'informazione è più efficace, e di grande forza trai-

nante, ma ciò «dipende molto dal rapporto instauratosi tra critico e direttore, da una parte, e critico e pubblico dall'altra». Poli precisa che l'uso attuale dell'informazione è dato da una ricerca del consenso e che è tale uso a snaturare la critica. Titti Danese fa invece un paragone con gli Usa. Lì — dice — «esiste una grande distanza tra il critico e quanti si occupano della pubblicità».

Una domanda riguardava anche i suggerimenti concreti per rivitalizzare il ruolo della critica. In parte si è già risposto, ma c'è qualcosa da aggiungere. Antonucci pensa che sia «solo un alibi accusare i direttori dei giornali» perché lo spazio ridotto deriva «dalla perdita di ruolo della critica stessa nei confronti dei lettori». Brizio propone di togliere alcune recensioni dallo spazio spettacolo e passarle nelle terze o nella cultura.

Giammusso ha una proposta «ingenua» per i giornali: riconoscano «che la critica non è un accessorio della cultura: è — dai tempi di Kant in poi — la cultura stessa». Lunari si rivolge anzitutto ai critici stessi: «Più vivacità, meno toga, più allegria, più giornalismo» e poi «recensire molto meno» e ancora «rompere la divisione tra critica e informazione» (mentre Lucchesini invoca che si ristabilisca tra le due «il primitivo equilibrio quantitativo»). Marchi insiste sul dare tempo al critico di riflettere prima di scrivere e di non trasformarlo in un commesso viaggiatore.

In complesso le proposte concrete per migliorare il lavoro del critico non mancano, anche se si tratta di indicazioni non omogenee tra loro e soprattutto difensive.

IL CATTIVO RAPPORTO TRA TEATRO E UNIVERSITÀ

Un legame e un coordinamento tra uomini della scena da una parte e storici e accademici dall'altra potrebbe rappresentare una utile sinergia, soprattutto per quella parte di cultura teatrale che dovrebbe essere sottratta alla pura logica del mercato.

Ma siamo lontanissimi da tutto ciò; anzi, come dice Claudio Meldolesi (vedi riquadro) si dovrebbe procedere innanzitutto a un lavoro di «devastazione dei nostri orticelli», lavoro rispetto al quale si sta andando invece in direzione contraria. Concorda Antonucci: «Il rapporto tra scena e università è inesistente; disastroso nelle rare occasioni in cui è avvenuto. Le colpe sono soprattutto dei docenti che — salvo rare eccezioni — neppure vanno a teatro. È un fenomeno tipicamente italiano». Continuando a passare in rassegna i pareri per ordine alfabetico, troviamo Bartolucci: «L'accademia non si migliora». Poi Brizio: «Utile il rapporto se si svecchiassero alcuni cattedratici. Il vero teatrante non necessita di "vampirismi" accademici ma di luoghi raccolti ove poter fare proseliti».

Càllari dice che il rapporto sarà inesistente finché non si accetterà l'idea di una «scienza teatrale». «Non esiste», dice Cappelletti. Ciarletta propone di dare più impulso ai teatri universitari, coinvolgendo docenti e studenti nel concreto lavoro della scena. Danese dice che si registrano solo «dei tentativi». Doplicher precisa che se l'università non si lega al teatro vivo è destinata a diventare «studio di una lingua morta, oppure fabbrica di zombi». Gasparro dice che l'università si limita ancora alla «letteratura drammatica» e

dovrebbe invece organizzare l'insegnamento del teatro tramite «dipartimenti-guida». Anche Giannusso invoca che l'università produca teatro (è accontentato, poiché a Roma quest'anno il Teatro Ateneo sta realizzando una stagione molto interessante).

Guidotti cambia registro: considera «inutile» un rapporto tra teatro e università. Infante dice che molto si potrebbe ancora fare per la «memoria della scena» e la storia del teatro. Lapini è favorevole ma accenna ai molti «problemi pratici» da affrontare. «Semplicemente orrendo» dice Lunari, e racconta di uno dei molti casi in cui si è «bruciato» per dire la verità: questa volta per aver notato — a un convegno siciliano su teatro e letteratura — come non ci fosse nessun uomo di teatro e come la moglie di un docente avesse fatto una relazione del tutto fuori tema. Lucchesini ipotizza che la situazione si sbloccherebbe se gli accademici cominciasse a frequentare il teatro «come i critici militanti». Marchi dice che i pochi casi sbandierati rispondono solo a esigenze di «promozione personale», ma che l'università negli anni scorsi ha avvicinato al teatro molti giovani.

Polacco afferma di non conoscere rimedi a una situazione insoddisfatta, e di restare continuamente allibito di fronte al candore di studenti che affermano, per esempio, Brecht come drammaturgo vivente e prodotto della glasnost'. Parrini insiste perché l'università si metta all'ascolto di «tutto il teatro». A Poli sembra che le relazioni si stiano intensificando, positivamente, ma auspica una più corretta politica dei Centri teatrali universitari. Sole dice che il «riesame critico» della scena può essere aiutato dall'università, anche per non permettere che il teatro rimanga «roba da mestieranti», perdendo il suo carattere utopico. Tei invece sostiene che si devono «lasciar perdere i matrimoni» tra scena e cattedre. Tomasino (docente) su questo punto non risponde. Verdone, infine, so-



A Londra c'è ora un The theatre Museum (vedi notizia nella rubrica Teatromondo). Dal volume catalogo sono tratte le immagini che illustrano queste pagine.

A Benefit è una caricatura anonima del 1826. The theatrical Atlas rappresenta Edmund Kean nei panni di Riccardo III. Segue un ritratto della Johnston e conclude una caricatura del mimo Dan Leno.

stiene la correttezza di quanto si sta facendo al Teatro Ateneo di Roma.

È un discorso, questo dell'interazione tra scena e università, che potrà e dovrà essere ripreso. Il primo sondaggio ci permette di affermare che esiste una diffusa insoddisfazio-

ne, accompagnata a vaghe petizioni di principio e rarissime proposte concrete.

LE «MANI SPORCHE» DELLA CRITICA: UN EQUIVOCO

Le domande 10 e 11 sono connesse, e ciò risulta anche dalle risposte giunte in redazione. Le domande si riferiscono a una pratica diffusa negli ultimi anni, secondo la quale i critici si fanno (non sempre e non tutti, ovviamente) organizzatori o consulenti di eventi teatrali, trovandosi poi nella situazione di dover anche esprimere dei giudizi o comunque condizionando quelli dei colleghi chiamati a farlo. A molti tale pratica sembra legittima, ad altri aberrante, altri ancora fanno distinzioni sui modi. È in questione la deontologia professionale del critico, deontologia che necessita di una definizione forse introvabile, visto che la maggioranza dei critici non vive di tale lavoro e che queste sovrapposizioni riguardano soprattutto una minoranza onnivora, che conduce vere e proprie crociate per affermare la propria idea di «bene comune».

Polacco denuncia di essere stato uno dei «padri» della definizione «sporcarsi le mani», ma spiega che si tratta di qualcosa di diverso da quanto è stato inteso. Polacco non intendeva che si dovessero prendere «quattro paghe per un lezzo», bensì che il critico frequentasse meno prime e più prove, che partecipasse ai consigli di amministrazione o altri incarichi non per i gettoni ma «per confrontare il proprio onesto lavoro con quello di altri onesti lavoratori» e conclude: «Si al dramaturg, no al critico in foglio paga». Riguardo al recensire cose «proprie», Polacco si dichiara nettamente contrario.

Le altre risposte appartengono a tre categorie. Prima di tutto alcuni affermano che ci si può trovare o meno in tale situazione ma, se capitasse, chiederebbero ad altri critici di

QUADRI, RABONI E YESMEN

Cambio della guardia nella critica drammatica di due importanti quotidiani. Giovanni Raboni, poeta, saggista e traduttore, ha preso il posto che era stato del compianto Roberto De Monticelli al Corriere della sera. Franco Quadri, uno dei leader del Nuovo Teatro, è subentrato su La Repubblica a Tommaso Chiaretti, anch'egli prematuramente scomparso.

Già severo recensore letterario di un settimanale, Raboni non ha smentito se stesso. Nelle sue prime recensioni ha distribuito bacchette ed è ricorso alla stroncatura. Fra le sue prime vittime Guido Davico Bonino, reo di avere tradotto «esprit» con «spirito» nel Mon Faust di Valéry, e Vittorio Gassman, criticato come dicatore di versi in Poesia la vita. Reazione di Gassman, turbamento al Corriere e olimpica imperturbabilità di Raboni.

In ampi e ragionati interventi, Franco Quadri ha invece deposto l'immagine di intransigente, geloso patriarca delle avanguardie per mostrare disponibilità e comprensione nei confronti del «teatro di papà», un tempo aborrito. Il che proverebbe che la funzione fa il critico.

Perplessi, anzi inquieti, gli yesmen della critica. Il duplice cambio della guardia — un poeta a teatro, un ex-dell'off — li costringe a una verifica di posizioni.

UNIVERSITÀ E ORTI CHIUSI

Claudio Meldolesi: «Penso anch'io che la situazione della critica teatrale e del teatro nelle università sia largamente insoddisfatta. Si è creato un equilibrio di sospetti e di interessi particolari che blocca la discussione e scoraggia le novità. Per cui ci si ritrova sem-

pre assediati dai vecchi luoghi comuni.

A parte certi sforzi personali e certi gesti non rassegnati (individuali e di gruppo), di buono in giro c'è soltanto una angoscia diffusa sul senso del proprio lavoro. Questa angoscia, che è alla base di tante iniziative disordinate ma oneste, chiede a mio parere un nuovo habitat: ovvero che la cultura teatrale diventi più attiva nel suo campo allargando il suo orizzonte vitale.

In questa direzione ci sono almeno due impegni ineludibili: 1) è essenziale riconquistare gli attori e i produttori teatrali in genere alla cultura del teatro: è soprattutto colpa degli intellettuali se il teatro italiano oggi pensa con una testa e produce con un'altra; 2) ed è altrettanto importante rompere l'isolamento della nostra cultura specifica rispetto alla cultura in genere. Il teatro è in grado di dare un contributo interscientifico (lo ha sempre dato nella storia) e di arricchirsi nel contempo del sapere altrui. Ma questa sopravvivenza richiede una messa in crisi, una devastazione direi, dei nostri orticelli».

IL CRITICO E IL PRETORE

GENOVA - Il pretore del lavoro di Genova ha giudicato nullo il licenziamento di Mauro Mancinotti, critico cinematografico e teatrale del Secolo XIX. L'editore del giornale è stato condannato a reintegrare immediatamente nel posto di lavoro il critico, al pagamento degli stipendi arretrati, nonché al pagamento delle spese processuali.

Mauro Mancinotti era stato licenziato nel dicembre dell'86. L'editore sosteneva che pur non avendo raggiunto il limite di età, il giornalista aveva già raggiunto il tetto della pensione.

A sostegno di Mancinotti s'erano costituite in giudizio l'Associazione Ligure dei Giornalisti e la Federazione Italiana della Stampa.



scrivere liberamente. In questa categoria si iscrivono: Zòcaro, Parrini, Poli, Tei, Verdone, Cällari, Guidotti, Infante, Lapini, Marchi. Ma non manca chi sostiene che un critico coinvolto a vario titolo nella produzione possa poi scrivere di ciò che ha determinato. Si veda Brizio: «Si e non me ne vergogno punto!»; Cappelletti: «Ma non si presuma di dare un giudizio distaccato» (tuttavia aggiunge: «Ma non mi sono mai trovato in una situazione del genere»); Ciarletta: «Me ne sono occupato quando ero consulente dello Stabile dell'Aquila, e trovo ciò convenientissimo»; Doplicher: «Dipende da come!» e cita alcuni comportamenti negativi che trasformano il critico in un «volgare ricattatore»; Gasparro: «Sono esperienze che aiutano l'operatore culturale ad acquisire maggiore professionalità, autoironia, umiltà, ma soprattutto competenza tecnica riguardo al lato artigianale dello spettacolo». E Longatti: «Il comportamento onesto non consiste nell'affidare a un complice il compito della recensione, ma nel sospendere ogni giudizio o nel rivelare subito, con chiarezza, come stanno le cose». Lunari: «Garboli ha parlato malissimo di un suo spettacolo. Io non avrei nessuna difficoltà a recensire una mia commedia». Lucchesini: «Ho accettato in occasioni particolari, quando ho potuto sostenere

gente di teatro ignorata colpevolmente dalle istituzioni teatrali». Tomasino: «Nulla in contrario. *Omnia munda mundi*».

Anche il fronte dei contrari è nutrito. Per Antonucci tale filosofia è addirittura «all'origine della crisi e della degradazione della nostra critica». Per Bartolucci «sporcarsi le mani è aberrante, la deontologia è inesistente». Categorico Geron: «Contesto il dovere di "sporcarsi le mani", troppo spesso comporta cointeressenze ambigue. Confesso il mio imbarazzo per colleghi che tengono il culo su più poltrone». Giannusso: «Scrivere, fare regie, organizzare è tutto lecito, purché non si venda l'anima o la penna per questo. Ma recensire una "propria" cosa no, mai. E ritengo disonesto o sospetto chi giuoca nella stessa occasione su due tavoli». Guidotti: «No». Rigotti: «A uscire con le mani sporche sarebbe soltanto il critico». Sole: «No. Il principio perde il più delle volte l'aureola teorica e resta la prassi quotidiana delle "mani sporche". Così Surchi: «Tale prassi è fra le cause di decadenza della critica».

Termina così la parte delle domande vere e proprie, poiché la questione numero 13 chiedeva aneddoti o considerazioni particolari, facoltative. Brizio e Bartolucci dicono che dopo «l'affare del cavallo» (il linciaggio dei Magazzini per aver ambientato uno spettacolo

in un mattatoio funzionante, con l'accusa rivolta a loro di aver ucciso un cavallo a scopo spettacolare) non ci sono più aneddoti possibili.

Doplicher conclude con un augurio a questa rivista affinché allarghi gli spazi del teatro, arte forse seguita da pochi ma fatta per tutti. Lucchesini ricorda il citato infortunio con Carmelo Bene e, per contro, il buon rapporto con altri uomini di teatro. Panizza sollecita l'invio ai critici di tutti i testi da cui si ricavano spettacoli. Cällari sollecita i critici a scrivere delle questioni strutturali del teatro, ma Poli denuncia il giornale della sua città di avergli chiesto e censurato dei testi. Zòcaro insiste sul fatto che il critico corre troppo appresso agli spettacoli e riflette poco sul quadro generale. Colomba, infine, invoca di non avere «i quindici giorni sufficienti per rispondere al questionario di *Hystrio*». Però lo ha fatto, e con lui tanti amici e colleghi che ci hanno consentito di offrire al lettore un grande affresco ricco di chiaroscuri sulla critica teatrale italiana.

Per le conclusioni sarà meglio aspettare un po' e registrare altri contributi e reazioni. Intanto ognuno di noi, da questo momento, sa qualcosa in più — speriamolo — su questo strano mestiere dello spettatore di professione. □



INTERESSI PRIVATI NEGLI ATTI D'UFFICIO
CONCORRENZA SLEALE, SEMPLICI DISFUNZIONI?

MA L'ETI È PROPRIO UNA MELA MARCIA DA BUTTARE?

ATTILIO CORSINI - Nonostante tutto, penso che sia ancora possibile riformare l'ente, limitando così la parte della politica nella gestione del teatro - La situazione migliorerebbe se invece di distribuire piazze si assegnassero progetti - La logica della sovvenzione spegne gli entusiasmi e induce al conformismo.

FRANZ DE BIASE - Sono d'accordo anch'io: occorrono modifiche di struttura affinché questo organismo, destinato a promuovere la cultura teatrale nel rispetto della libertà di tutti, risulti più agile e snello - Fra produzione e distribuzione occorre un filtro tecnico-artistico. Ma anche la gente di teatro deve fare la sua parte.

FABIO BARTOLI

Le polemiche, nel mondo del teatro, sono moneta corrente. Stavolta, però, c'era di mezzo la carta bollata. E tutti hanno drizzato le orecchie. Attilio Corsini, leader della compagnia Attori e Tecnici, non si è limitato a criticare l'Eta, ma si è rivolto al giudice. «Noi ipotizziamo — ha detto — il reato di interessi privati in atti d'ufficio e concorrenza sleale da parte di un ente pubblico che dovrebbe essere preposto allo sviluppo del teatro». Quel che si dice parlar chiaro.

Era la fine di settembre, Corsini presentava a Roma il cartellone della sua compagnia al Vittoria, e la sua «sparata» ha avuto larga eco sulla stampa italiana.

Franz De Biase, presidente dell'Eta, è rimasto silenzioso alcuni giorni, poi ha fatto sapere che non gli risultavano reati del tipo di quelli ipotizzati da Corsini. «Chiunque mi portasse prove concrete dell'esistenza di eventuali reati mi farebbe

una cortesia perché — aggiungeva — chiamerci immediatamente i carabinieri».

Ci sono stati altri sviluppi. In occasione del convegno di Maratea, De Biase, suscitando qualche sorpresa, ha auspicato la riforma dell'Eta: in un certo senso, «una fuga in avanti».

Si è poi fatto avanti il Pci, che ha investito del problema il ministro dello Spettacolo, Franco Carraro, al quale ha chiesto sostanziali modifiche dello statuto dell'ente. E a questo punto si è capito che l'esposto presentato da Corsini alla magistratura era stato qualcosa di più del solito sasso nello stagno.

Al punto in cui sono le cose, la questione è aperta. Sarà difficile, probabilmente impossibile eluderla. *Hystrio* ha interrogato i due protagonisti della vicenda; qui di seguito sono riportate le loro risposte.

ECCO LE RAGIONI PER CUI SONO RICORSO AL GIUDICE

HYSTRIO - *Lei, Corsini, ha criticato a fondo l'Eti. A suo parere è un ente da riformare o «da buttare»?*

CORSINI - «Da buttare, uno si aspetterebbe che rispondessi. Invece, credo sia da riformare. In modo che la politica non entri nella gestione del teatro. L'Eti aveva il compito di coordinare i circuiti, ma non l'ha mai fatto. Ha distribuito "piazze". Come si potrebbe riformare? Orientandolo verso la raccolta di dati e di documentazione dello spettacolo: è una cosa che manca e che sarebbe utilissima. Fulvio Fo aveva cominciato sei anni fa, per l'Eti, un censimento delle sale. È rimasto a metà. C'era il progetto di costituire una videoteca, ma non è andato avanti. Ecco, l'Eti dovrebbe essere un punto di riferimento, un centro promozionale, fare anche il coordinamento dei circuiti, ma non gestire le "piazze"».

H. - *Qual è il male peggiore, a suo giudizio?*

C. - «La lottizzazione. Ma abolirla è una favola. Esiste dappertutto, come potrebbe non esistere nel teatro? Però una cosa si potrebbe fare: impedire la presenza dei rappresentanti delle categorie interessate alla produzione nel consiglio d'amministrazione».

H. - *Un consiglio composto da chi, allora?*

C. - «Esistono tecnici, esperti di teatro che non hanno compagnie e non producono spettacoli, a cominciare proprio dal presidente e

dal direttore generale dell'Eti. Comunque, il problema non si porrebbe, se l'Eti, invece di distribuire "piazze", distribuisse progetti».

H. - *Quali sono, secondo lei, i rapporti tra i politici e il teatro?*

C. - «Sono di sostanziale tolleranza. Per i politici siamo, probabilmente, soltanto una rottura di scatole. Il teatro è un'economia marginale, un settore minoritario; perciò, anche una clientela minoritaria. La presenza dei politici ci sembra soverchiante, ma noi la sentiamo così soltanto perché stiamo chiusi nel nostro buco. Per i politici è diverso: non rappresentiamo un problema perché il teatro non fa parte della nostra cultura».

H. - *C'è una «nomenclatura» nel teatro italiano che finisce per subordinare tutto ai propri interessi?*

C. - «Certo che c'è. Ma la realtà è che il teatro sta attaccato alla sovvenzione. Mi spiego: non ha una sua progettualità che lo Stato aiuta a realizzare con una sovvenzione. No: la progettualità è legata esclusivamente ai soldi dello Stato. Se la sovvenzione è di 500 milioni, il progetto è di 500 milioni, se è di un miliardo, il progetto si adegua e diventa da un miliardo. Invece, dovrebbe essere il contrario. Questo il pubblico lo sente, non tanto in provincia, dove il teatro propone al massimo 12 spettacoli, ma nelle grandi città, dato che le proposte sono tante e senza pro-

gettualità, demotivate: più sono le proposte e più questo gioco si scopre, e il pubblico se ne accorge».

H. - *Come distribuirebbe il fardello delle «colpe»?*

C. - «Siamo tutti vecchi, stanchi e demotivati per fare teatro. Siamo o vecchi ragazzi o vecchi bemporanti, ma comunque demotivati. E il denaro pubblico ci condiziona. Non si investe e non si rischia, né alla base né in cima. In fondo, non c'è voglia di affrontarsi, di litigare. L'esempio ci viene dalla classe politica: perché il teatro dovrebbe essere diverso?»

L'intervista, a questo punto, sarebbe finita, ma Corsini ha uno sfogo di amarezza:

«Se vogliamo andare in fondo alla questione, allora bisogna rendersi conto che il teatrante ha sempre avuto paura del suo mestiere. Paura di essere licenziato dal regime. La lamentela abituale, di fondo, che c'è nel teatro, non va molto al di là delle chiacchiere di camerino. Quando arrivano quei cinque o sei padroni, è tra questi lo Stato, subentra la paura. La protesta diventa allora un privilegio culturale. Negli anni Settanta il fermento era diverso. Nascevano nuove realtà anche nel teatro e questo lo ritrovavi negli spettacoli. Adesso è un momento di mediazione: la politica, di questi tempi, ce lo insegna. E, allora, che vogliamo dai teatranti?».

DE BIASE

SONO INSODDISFATTO ANCH'IO E VI DICO CHE COSA PROPONGO

HYSTRIO - *Albertazzi, Sepe, Remondi & Caporossi, Corsini, lo stesso Strehler dichiarano che in Italia è sempre più difficile fare teatro e lanciano accuse, criticando la gestione del settore. Corsini ha presentato addirittura un esposto alla magistratura. Sostiene: uno, che l'Eti non promuove nuove realtà, anzi sovvenziona con minimi garantiti rilevanti (12 milioni per Gassman e Bene) compagnie già affermatissime; due, che l'Eti privilegia nei suoi teatri le compagnie dei consiglieri d'amministrazione dell'ente. Infine, chiede di sapere «con quali criteri l'Eti ha investito 5 miliardi del fondo unico dello spettacolo per la produzione». Quali risposte, dottor De Biase, dà a questi tre rilievi?*

FRANZ DE BIASE - «Vorrei rispondere subito al terzo quesito. L'Eti non ha ricevuto 5 miliardi dal "Fondo unico dello spettacolo" bensì 2, che ha destinato, come previsto dalla legge, alle sue attività istituzionali e in particolare alla circuitazione delle compagnie, d'intesa con gli organismi regionali. Circa le critiche di eminenti personalità teatrali sulla situazione generale della nostra scena di prosa e dell'Eti in particolare, posso risponder-

le che molte delle preoccupazioni espresse sono anche le mie, sia per quanto riguarda la vita e il futuro del teatro, sia per quanto si riferisce alla situazione e al funzionamento dell'Eti. Proprio a seguito delle citate affermazioni, va ricordato che la complessità dei problemi che si devono affrontare per la gestione di tre sale in una città come quella di Roma, impone una particolare articolazione dei programmi: per la necessità di essere anche competitivi con le altre accresciute presenze nella città, con la conseguente esigenza di assicurare anche prodotti di forte richiamo che abbiano forza di traino rispetto al complesso della programmazione nello stesso interesse delle compagnie di minore mercato, per le quali Roma è una delle piazze più ambite. Va comunque rilevato che le condizioni dell'Eti sono inferiori a quelle praticate da altri».

«Circa il secondo quesito, sul consiglio d'amministrazione e sul comitato esecutivo, debbo sottolineare che la composizione di questi organi così come prevista dalla legge 836/78, legittima la presenza di operatori del settore. Basta leggere il comma I dell'art. 4

della citata legge per rendersene conto.

«D'altra parte, a prescindere dal fatto che le rappresentanze sono ai massimi livelli di professionalità, è indubbio che la presenza di operatori attivamente interessati e anche, almeno fino a prova contraria, meritevoli di ogni rispetto sul piano della serietà e dell'impegno professionale, può dar luogo a quelle perplessità che già da qualche anno io stesso ho avuto modo di esprimere in occasione di conferenze stampa e di convegni tecnici, auspicando anche, per questo motivo, una rapida "riforma della riforma" della legge del '78. Con ciò, credo di avere risposto anche alla domanda su Corsini: desidero solo aggiungere che Corsini merita apprezzamento per avere dato un teatro accogliente e attrezzato a un quartiere popolare di Roma interessato ai fatti della cultura. Mi auguro che, al di là di vertenze e polemiche, possa invece stabilirsi presto un rapporto di collaborazione alla pari tra il suo teatro e l'Eti, nel quadro di quella politica di decentramento culturale e teatrale che l'ente si propone di portare avanti, anche con altri locali grandi e piccoli, vecchi e nuovi della capitale».

FARE DELL'ETI UN ENTE PIÙ SNELLO

H. - *Lei stesso, a Maratea, ha detto che occorre modificare l'Etì. Il Pci, dal canto suo ha chiesto due settimane fa al ministro Carraro la riforma dell'Etì. Che cosa è necessario e che cosa è possibile fare per l'Etì?*

D.B. - «Maratea è stata l'ultima occasione ufficiale, ma sono anni che evidenzio la necessità di una "riforma della riforma". Allo scadere del primo triennio di attività del nuovo consiglio di amministrazione si sono manifestati i limiti tecnici e storici di una riforma che, datata 1978, ha potuto essere effettivamente applicata soltanto nell'81, non certo per colpa dell'ente. Questa legge era, però, già vecchia prima di essere applicata, tenendo conto che si è dovuto, poi, agire senza una legge organica sul Teatro, attesa ormai da più di 40 anni. L'Etì, a mio giudizio, dovrebbe divenire un ente più agibile e snello, sia nella composizione numerica sia in quella rappresentativa del proprio consiglio. Dovrebbe inoltre essere potenziato, naturalmente senza esagerazioni, nei suoi organici e nella sua operatività, per potersi dedicare con il necessario impegno alla promozione e diffusione della cultura teatrale italiana all'estero, alla attività diretta ai ragazzi ed ai giovani, al potenziamento delle attività di ricerca e sperimentazione operando, attraverso la realizzazione di specifici e individuati "progetti speciali", per un concreto e attivo sviluppo del fatto teatrale. Il mio Etì ideale sarebbe perciò un grande ente nazionale di promozione della cultura teatrale, realmente "rappresentativo" del nostro teatro in Italia e all'Estero e che, d'intesa con il ministero dello Spettacolo, divenisse realmente il centro propulsore di ogni attività teatrale, nel pieno rispetto delle libertà di tutti».

H. - *È possibile ipotizzare un filtro «tecnico-artistico» tra la produzione e la distribuzione?*

D.B. - «Nel teatro italiano operano strutture stabili pubbliche e private, compagnie di iniziativa a gestione privata, cooperative. È chiaro che, come in tutti i campi di attività, dalla produzione alla distribuzione di un qualsiasi prodotto, il fattore "mercato" non può non essere considerato in tutto il suo a volte determinante peso. Si stabilisce così, di fatto, una scala di valori. O meglio di interesse (dico "interesse" non "interessi"), che finisce col pesare in misura non trascurabile nella domanda e nell'offerta».

Il "filtro tecnico-artistico" tra produzione e distribuzione non è, perciò, facile. Ma è questo uno dei compiti che l'Etì dovrebbe at-

tribuirsi, tenuto conto che le ingerenze politiche, se esistono, non sono certamente superiori — o diverse — da quelle che possono registrarsi negli altri settori della vita nazionale».

IL DISCORSO SULLE COLPE

H. - *Nell'era della televisione, che cosa deve fare il teatro per non soccombere?*

D.B. - «Ciò che, a mio parere, si dovrebbe fare è individuare, anche in senso stretto di utilizzazione di nuove tecniche, concrete possibilità di convivenza, mirando non tanto a una contaminazione dei generi, quanto a una concreta realizzazione che dia vita a un "nuovo teatro". Non è certamente una strada facile, ma bisogna tentare».

H. - *A suo parere, fino a che punto dev'essere finanziata una produzione che non attira pubblico?*

D.B. - «Va tenuto presente che lo Stato non sovvenziona direttamente singole produzioni, ma "imprese" di produzioni pubbliche e private, sulla base di una valutazione — per la verità non sempre approfondita come sarebbe lecito augurarsi — dei singoli progetti organizzativi, tecnici e artistici. Le singole

produzioni sono a volte finanziate da enti locali: ciò è dovuto all'ancora non disciplinato sistema degli interventi centrali e periferici a sostegno delle attività teatrali. Appare evidente, quindi, che uno dei problemi più importanti sia proprio questo: la razionalizzazione di tali interventi, sia per evitare inutili e dannosi doppioni, sia per concorrere in modo, direi, decisivo all'equilibrio del mercato, oggi sempre più difficilmente controllabile».

H. - *Se il teatro ha tanti problemi la colpa è del ministero, dell'Etì, degli Stabili o delle regioni? Insomma, di chi?*

D.B. - «È un po' di tutti. Forse, lo stesso teatro nel suo insieme non può non fare un po' di autocritica. Esistono sfasature, confusioni di indirizzi e di interventi e incomprensioni, per cui c'è da augurarsi che con una nuova legge le prospettive possano cambiare. Anche i teatranti, a ogni livello, debbono pensare più responsabilmente sia all'oggi che al domani, organizzandosi meglio, evitando inutili e dannose concorrenze che portano a un conseguente inarrestabile aumento dei costi, impegnandosi, nei limiti del possibile, alla ricerca del "nuovo" e rivedendo, infine, anche nell'ambito associativo, il rapporto, non sempre facile, tra i vari settori operativi e distributivi». □

È DI MODA L'APPLAUSO EDUCATO

«**A**plauso: manifestazione spontanea e clamorosa di favore e di approvazione, espressa battendo le mani» (Zingarelli - Vocabolario della lingua italiana). *Clamoroso l'applauso è per fisiologica natura, o non esiste. Ma la seconda condizione perché sia è che abbia carattere di spontaneità. Ora, che succede?*

Succede che in questa bella Italia del consenso, dove — sarà naturale gentilezza d'animo, eccesso di buona educazione o rassegnazione profonda — nessuno ha più il coraggio di dire no, l'applauso è sempre meno spontaneo. Sempre meno risponde, si vuol dire, a un'intima necessità espressiva.

È rito mondano, condiscendenza acritica, beneficenza intellettuale e tutto quello che volete. Non più, o sempre raramente, espressione sincera di un'adesione intima.

La prova? Ma è giorno e notte sul domestico video. Non c'è sciocchezza det-

ta, cantata o mostrata in qualsivoglia trasmissione — varietà, musical, quiz o dibattito — che non sia coronata da puntualissimi applausi. Il pubblico applaude al presentatore, questo all'ospite, l'ospite restituisce la cortesia applaudendo all'uno e all'altro: e il serpente del consenso si morde la coda.

L'applauso educato dilaga anche nei teatri. È, ormai, un tic nazionale. Quanto rimane dell'esuberante, scomposto gesticolare italiota che tanto faceva ride-re gli stranieri.

Che cosa ci resta, se non auspicare almeno l'avvento di un glaciale (e sempre educato silenzio) al calar della tela? Augurarsi il ritorno delle squadre di fischiatori che avevano organizzato nella Milano del dopoguerra due giovani di belle speranze chiamati Grassi e Strehler sarebbe somma audacia, che la società del teatro scambierebbe per imperdonabile rozzezza d'animo.

CRONACHE TEATRALI ITALIA

TORINO. Il Teatro Nuovo e il Liceo Linguistico «Cadorna» hanno inaugurato il primo Liceo Coreutico d'Italia. Il corso, di durata quinquennale con diploma che consente l'accesso a tutte le facoltà universitarie, prevede 16 ore di lezioni settimanali dedicate alla danza, alla storia della musica e al canto e 20 dedicate a quelle già presenti nel curriculum del liceo linguistico.

TORINO. Il Cabaret Voltaire, dopo alcune stagioni in sordina, vuole ritrovare gli antichi entusiasmi. Nella rinnovata sede di via Cavour, il 24 novembre ha presentato in prima assoluta Tunnel, progetto di Giuseppe Zambon. Nella stessa sede ha poi ospitato, in dicembre, le prime assolute di Neb-

bia di latte del Teatro Ludico Libidinale (Torino) diretto dal redivivo Gianni Colosimo e di Numeri, di Krypton (Firenze).

SETTIMO TORINESE. Fiat Teatro Settimo, la compagnia già nota per spettacoli quali Riso amaro e Elementi di struttura del sentimento, ha aperto un teatro nella propria cittadina. Il Garybaldi (scritto così!) ha un ricco programma per la presente stagione, con proposte che vanno dal teatro comico ai gruppi di ricerca.

TORINO. La Bergamasco & Alasjärvi, ultima nata tra le compagnie torinesi di prosa di un certo rilievo, ha presentato la sua prima produzione per

la corrente stagione: Rimando Eros, è un collage di testi dei maestri dell'erotismo (da Catullo a Oscar Wilde) recitati da Ulla Alasjärvi.

TORINO. Il Teatro dell'angolo, specializzato in teatro per ragazzi, dopo il buon successo di Pigiama e di Robinson & Crusoe, ha presentato, nella sua nuova sede torinese del teatro Araldo, America, la sua ultima produzione di teatro «per adulti».

TORINO. Gian Renzo Morteo, il più prestigioso docente di storia del teatro dell'università cittadina, quest'anno tiene un corso sul teatro per ragazzi.

SCAPARRO:
PERCHÉ VOLTO PAGINA
CARO TEATRO, TI AMO
MA NON MI BASTI PIÙ

È venuto il tempo di studiare le possibili connessioni fra la scena e le altre forme di spettacolo. Esse sono nei fatti, nella vita di tutti i giorni: se si vuole vivere lo spettacolo bisogna andare fra la gente - Invece i teatranti tendono a rinchiudersi in una teca di cristallo: e così si fa un teatro mortale, dove si uccidono la fantasia, il gioco, la festa - L'«utopia ragionevole» del «Galileo» di Brecht sarà il mio prossimo appuntamento.

MAURIZIO SCAPARRO

Vorrei dire «caro teatro, ti amo, ma non mi basti più» e non vorrei essere equivocato. Dico che per comunicare le nostre illusioni e le nostre speranze non possiamo limitarci a questo pur splendido palcoscenico; dove anche fisicamente si consumano le fatiche dell'artista, ignorando le altre possibilità che lo spettacolo offre di comunicare.

Così, questo anno teatrale vuole essere per me particolarmente significativo: rappresenta la conclusione di una esperienza legata esclusivamente alla semplice attività teatrale, il maturato convincimento di dover ampliare la mia attività artistica nella ricerca di connessioni del teatro con le altre forme di spettacolo. È chiaro che il palcoscenico, il teatro, restano per me la radice da cui tutto si sviluppa.

E proprio per questo i miei sforzi di regista vogliono sempre partire dal teatro, ma anche per studiare le possibili connessioni con le altre forme di spettacolo, come il cinema, e la stessa televisione.

Da qualche anno del resto teorizzo queste connessioni, che sono nei fatti, nella vita di tutti i giorni e che a mio avviso danno al teatro un nuovo esaltante compito, che consiste sempre, anche nelle nuove forme di divulgazione e di creazione, nel comunicare umanamente.

Oggi c'è più vitalità nelle strade che sul palcoscenico. Se si vuole assistere allo spettacolo, vivere lo spettacolo, bisogna andare tra la gente.

I teatranti tendono sempre più a rinchiu-



Maurizio Scaparro con il regista Nikita Michalkov, che ha messo in scena «Pianola meccanica» dal giovanile «Platonov» di Anton Cechov, al Teatro di Roma, interprete Marcello Mastroianni.

dersi in una teca di cristallo, a mettersi in mostra come oggetti in un museo.

Questo è il teatro mortale. Io francamente ce l'ho con i registi mortali, (e con i critici mortali). Non c'è soltanto lo spettatore mortale, come lo chiamava Peter Brook. C'è anche e sopra di tutto il regista mortale.

La gente scappa dai suoi spettacoli perché non c'è mai festa, e per «festa» intendo coinvolgimento, partecipazione, e non necessariamente allegria, chiasso, euforia. Si può piangere insieme, o ridere insieme.

Quando a fine luglio feci alcune dichiarazioni pubbliche sul Teatro di Roma, manifestando l'intenzione di concludere un ciclo di esperienze, non fu tanto per le difficoltà obiettive del lavoro all'interno di una struttura pubblica, ma perché ritenevo che da un punto di vista artistico era finita un'epoca. E lo penso tutt'ora: il teatro d'arte è sempre più difficile da praticare, per ragioni politiche oltreché creative. E questo vale tanto per il teatro pubblico che per quello privato. È per questo che intendo dedicare buona parte della mia attività futura, a premere perché il teatro pubblico nel quale opero, possa cambiare registro, voltare pagina.

Si è creato insomma un divario tra la scena teatrale e la vita reale, una frattura che sta lentamente uccidendo la fantasia, il gioco, la festa.

Si può fare una festa molto allegra o molto triste, come a carnevale. Ecco, il Carnevale di Venezia è stato per me una lezione fantastica, a suo tempo.

Il senso del carnevale era che la gente, mescolandosi e facendo spettacolo, creava un grande meraviglioso equivoco: nessuno sapeva più se era attore o spettatore.

Ricordo a questo proposito le esperienze compiute alla Biennale, che mi sono care, il progetto multimediale del *Don Chisciotte*. le ricerche che sto sviluppando attraverso il Centro per la Ricerca sui Nuovi Linguaggi dello Spettacolo in Italia e negli Stati Uniti, il *Pulcinella* con Massimo Ranieri di Manlio Santanelli tratto da un copione cinematografica inedita di Roberto Rossellini, l'esperienza con Michalkov e Mastroianni per *Pianola meccanica*.

Sarebbe per me sbagliato se limitassi quindi la mia attività alla cura esclusiva di un teatro, che per la sua natura non può aprirsi a ricerche ed esperienze diverse. È questa ambiguità, questa complessità espressiva, che

cerco costantemente di rappresentare attraverso un teatro che oscilli tra illusione e allusione.

Il Teatro d'arte rinascerà sicuramente su altre basi. Ma sarà chi ci lavora a ricordarlo: gli attori, i tecnici e tutti gli altri.

Non è una lotta di potere. È una questione di fantasia, e di vita.

E poi, non posso essere pessimista nel momento in cui mi accingo a mettere in scena il *Galileo* di Brecht.

Il *Galileo* è una prova esemplare di utopia ragionevole, un testo che racchiude indicazioni chiare sul futuro dell'uomo.

Per questo mi sembra opportuno riproporlo alla soglia del Duemila.

Con la speranza che anche in Italia, ai giorni nostri, possano porsi le premesse per un avvento nuovo di un umanesimo scientifico.

Galileo ha rivolto il suo sguardo e il suo canocchiale al cielo; e la luna la si può guardare da poeta o da scienziato. Si può rimirla con spirito romantico o con curiosità scientifica. Si può desiderare di arrivarci in sogno, con la forza dell'immaginazione (come Cirano) o in astronave.

E nessuna delle due utopie esclude l'altra.

CRONACHE

ROMA. Notizia dell'ultima ora. Maurizio Scaparro resta alla direzione del Teatro di Roma. Il regista ha annunciato di essersi convinto, dopo i chiarimenti ottenuti dai responsabili politici, dell'opportunità di continuare a guidare il teatro stabile della capitale per altri tre anni. Questa decisione riapre la corsa alla direzione della Biennale Teatro di Venezia, poiché Scaparro era il candidato più sicuro per quell'incarico. Evidentemente a Roma sono stati più convincenti che a Venezia, dove la crisi del comune e le ingerenze politiche centrali non permettono di prefigurare un futuro convincente per la Biennale Teatro. A tale istituzione, infatti, non può bastare soltanto un direttore prestigioso e capace, ma occorre dotarla di stanziamenti adeguati e, soprattutto, di programmi poliennali.

PRATO. Gabriele Lavia ha rassegnato le dimissioni da direttore del Teatro Metastasio prima ancora di aver firmato il contratto, ma avendo avviato la programmazione. Il motivo delle dimissioni — secondo quanto ha dichiarato il regista — sta nella lentezza burocratica della «nuova» macchina teatrale pratese. Infatti il Metastasio agisce da poco in forma di consorzio tra Comune di Prato e Provincia di Firenze, ma tale organismo è retto pleoricamente ed è permeabile a ogni sorta di pressioni politiche. Lavia denuncia che non erano stati stilati nemmeno i contratti con lui, i suoi collaboratori e gli attori. Salta così l'allestimento dell'Enrico IV pirandelliano, previsto per il maggio prossimo al Teatro Fabbricone. L'affaire Metastasio, nato tra le polemiche per la designazione di Lavia, conosce così una seconda, non onorevole puntata. Ancora una volta è contrasto tra i «reggitori» del teatro e chi il teatro lo fa dove esso conta, in scena.

ROMA. Radiouno manda in onda dall'11 febbraio al 21 aprile un interessante program-

ma. Si tratta di Teatri d'ascolto, prodotto da Audiobox e curato da Carlo Infante. Teatro d'ascolto realizza un dialogo «dal vivo» tra compagnie teatrali e radio. Infatti il programma che documenta uno spettacolo viene trasmesso e utilizzato durante lo stesso. All'esperimento prendono parte Banda Magnetica (11 febbraio), Albe di Verhaeren (25 febbraio), Tam Teatromusica (10 marzo), Gustavo Frigerio (24 marzo), Koinè (7 aprile) e Antonio Neiwiller (21 aprile).

DICONO E FANNO

□ «Il teatro mi annoia, il teatro è morto e sepolto. La televisione mi piace, anche se le formule che usa sono ormai stantie. L'unico che fino ad ora lo ha capito è Celentano».

GIORGIO ALBERTAZZI - *La Stampa*

□ «La prima domanda, l'enigma che inizialmente lo spettatore si pone assistendo al dialogo fra la marchesa di Merteuil e il libertino Valmont che Heiner Müller ha trapiantato nel suo Quartetto dalle pagine di de Laclos è: come mai quell'allusione del titolo ad un quartetto se i personaggi sulla scena sono sempre e soltanto due?».

NICO GARRONE - *La Repubblica*

□ «Gassman non esita a dichiarare che "la televisione è il diavolo", ed è sconvolto letteralmente dallo spazio morale e materiale che si concede alle beghe dei divi del video... Ciò non gli impedirà di accettare forse la proposta di essere l'Innominato nei Promessi Sposi televisivi prossimi venturi, con Sordi don Abbondio».

MAURIZIO PORRO - *Il Corriere della Sera*

□ «Anche la fastidiosa sirena antifurto di un vicino negozio di pellicceria, lasciata inopinatamente a sibilare per un'ora almeno dietro le spesse pareti, è diventata parte involontaria della lettura della Wilhelm Meister tenuta da Giorgio Strehler, pretesto per una inedita lode para-brechtiana ai disturbatori, che consentono pure loro alle serate del Piccolo Teatro di esistere "contro" qualcosa».

RENATO PALAZZI - *Il Corriere della Sera*

QUANDO BENE DICE MALE

Critico è colui che cerca ostinatamente un letto in un domicilio altrui: definizione di Léon Bloy considerata perfetta da Carmelo Bene, che si lamenta (intervista sull'Espresso, 10 gennaio) di avere subito dai critici insulti inominabili, offese.

«Allo spettatore estetico — dice Bene — si è sostituito un individuo losco, occhialuto, che siede al buio, odia quello che fa (il critico, appunto) e allimenta una progenie di spettatori non più estetici, ma critici anche loro... Tutore del testo e dell'ordine, il critico a sua volta, nelle sue frustrazioni, scrive testi, ne traduce altri; cosa che in altre nazioni, in Francia, in Germania, in Inghilterra è severamente interdotta... C'è addirittura un'Associazione critici che siede, rappresentata dal dottor Renzo Tian, alla tavola dello Spettacolo del Ministero, come lo chiamo io, per l'assegnazione di premi e contributi alle compagnie».

Chi sono, i critici secondo Bene? «Gente che deve fare i conti con l'analisi logica, se non con la grammatica, non parliamo della preparazione semiologica... Non sono degni studiosi e anche quando lo sono, come Maurizio Grande, nel momento in cui sono obbligati a recensire, diventano mediocri come Quadri, come Colomba, come Volli, come il signor — come si chiama? — Rabboni, che è anche un insolente...».

A Carmelo Bene il diritto di dir male dei critici. E degli autori, del pubblico, degli erogatori di sovvenzioni (vedere il resto dell'intervista). E se i critici lo criticano, peste li colga.

HY

DISCORSO IMPOPOLARE
SU SUCCESSO E QUALITÀ

MA LO SPETTATORE È PROPRIO INNOCENTE?

*Il pubblico ha il diritto di divertirsi, c'è posto per un teatro di intrattenimento -
Si ha torto, però, a credere che una buona serata a teatro debba essere soltanto
la festosa occasione di vedere in carne e ossa un divo del cinema o della televisione
Il vero spettatore sceglie, se è scelto non è più tale*

Recenti spettacoli che, pur essendo di diversa levatura, hanno registrato successi di cassetta (pensiamo all'*Avaro* di Molière con Tognazzi o ad *Allacciare le cinture di sicurezza* del trio televisivo Lopez-Marchesini-Solenghi, ma altri potremmo aggiungere) ci obbligano a interrogarci sul comportamento del pubblico.

Vediamo fronti aggrottarsi, prevediamo indignate obiezioni. Cos'è, questo cercare il pelo nell'uovo? Vogliamo smetterla di arricciare il naso, nel nome della qualità, se e quando uno spettacolo registra il tutto esaurito? Non è una esortazione ministeriale rivolta al sovvenzionatissimo teatro italiano, quella di conciliare imperativi artistici e risultati gestionali? E poi, per dirla tutta, il pubblico non ha sempre ragione?

Sgombriamo dunque, anzitutto, il terreno dagli equivoci. Non siamo contro, tutt'altro, al teatro di intrattenimento, siamo lieti che la gente si diverta. Ne' il tutto esaurito ci mette in sospetto: è un fenomeno che ristabilisce un po' di equilibrio in un'Italia teatrale dove spettacoli inutili e noiosi, perlopiù sovvenzionati, vengono consumati come le castagne nella sera dei morti, da gruppi sparuti di spettatori tristi.

Ciò premesso, ecco: pensiamo francamente che sconfini nella demagogia fare le lodi della «divina innocenza» del pubblico, elogiare l'acume quasi fosse il giudizio di Dio.

Il pubblico può anche sbagliare. Il pubblico può cercare a teatro altra cosa che il teatro. Il pubblico può — innocentemente — rallentare il discorso teatrale con resistenze di tipo conformistico. E se ciò dicendo passiamo per presuntuosi censori di un mito — quello della «sovranità popolare», ch'è uno dei travestimenti di una falsa democrazia — allora pazienza.

Ci confortano recenti e coraggiose osservazioni fatte in proposito da Luca Ronconi. Se il pubblico che va a teatro è di livello sociale e culturale tale da imporre una bassa qualità, meglio che niente, ragionava Ronconi in un'intervista-sfogo. Vorrà dire, però, che in tal caso non potranno non esserci due teatri, uno di livello e l'altro no. Ma il teatro di livello dipende, oltretutto da chi abbia la volontà e la

capacità di produrlo, da un pubblico deciso a esercitare quel diritto di scelta che invece tende a non esercitare. Perché «se ci si fa scegliere si smette di essere pubblico».

Così Ronconi: e ci pare che abbia toccato il punto. Sceglie o è scelto, il pubblico che fa la fila al botteghino per rivedere, quasi toccare con mano, i tre beniamini del domestico video Lopez, Marchesini e Solenghi, in un *pot-pourri* di goliardia, cascami del varietà e residui del *vaudeville*, confezionato per dare loro il modo di ripetere dal vivo le imitazioni che li hanno resi popolari in tivù? È questo un pubblico che chiede al teatro di dargli un supplemento di svago televisivo, non certo ansioso di scoprire lo specifico del teatro, intendiamo dire le emozioni e le idee che sa comunicare l'evento teatrale.

Continuando nel ragionamento: il pubblico che applaude quando Tognazzi, nei panni di Arpagone, rotola sul palcoscenico, o scende in platea per accusare gli spettatori di avergli rubato l'amato forziere, questo pubblico è in sala per Molière, o per il divo del cinema che si concede «dal vero», ripetendo le intonazioni e i gesti dei films girati con Monicelli, Rosi e Scola? La risposta non è dubbia per chi abbia veduto la tormentata e, secondo noi, infelice versione dell'*Avaro* che ha provocato la lite (nella quale ci guarderemo bene dall'entrare) fra l'attore e il regista Missiroli. Una delle grandi *pièces* di tutta la storia del teatro è stata tagliata e ricucita per farne un abito su misura per Tognazzi, per consentirgli di offrirsi come il mattatore cinematografico che stavolta, toh, calca le tavole del palcoscenico. Ridotto a *vaudeville*, Molière finisce così per diventare una commedia brillante di taglio cinematografico. Con tanti saluti a *sieur Jean-Baptiste Poquelin*: chi lo conosce?

Ma il pubblico, direte, che c'entra? C'entra, perché gradisce, perché dà il suo avallo all'operazione, applaude. Sicché i produttori di spettacoli si sentono incoraggiati a continuare su questa strada. Soltanto quando s'ingrosseranno le schiere di coloro che vanno a teatro per altre ragioni, oltre a quelle di ritrovarsi come davanti al piccolo o al grande schermo, il teatro riacquisterà la propria identità.

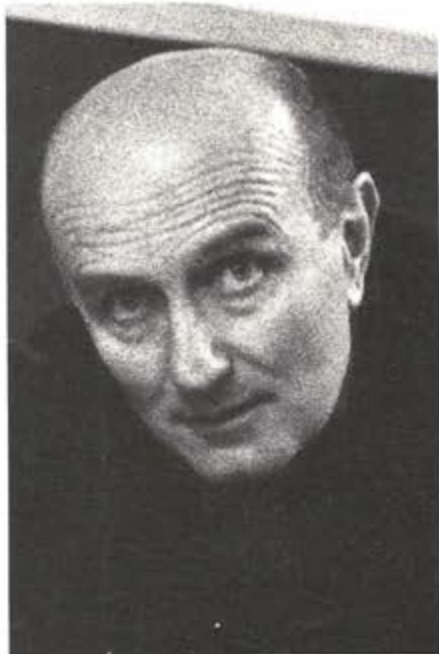
E dunque no: il pubblico non è del tutto innocente. (U.R.)

FILIPPO, ORESTE: LA PAROLA NUDA CHE GRIDA LA LIBERTÀ

TESTORI:

IL MIO ALFIERI

«Piuttosto che questa sconcia mascherata libertaristica, per non dimenticare il nostro destino ci si può anche aiutare col tragico, bianchissimo, marmoreo vuoto: quello, appunto, della di Lui assenza. Ci si può anche aiutare con i marmi e le tombe dell'astigiano - Il Cristo, nella sua opera, non è nominato. Ma poiché credo, fortissimamente, che l'assenza sia un'estrema forma di presenza, un'orma vi ho sempre visto, un gemito io vi ho sempre udito: dell'agnello che si è fatto crocifiggere».



GIOVANNI TESTORI

Si tratta d'una lettura (e d'una sfida, anche, o assieme) risalente all'adolescenza. E continuata, poi, sempre, a intermitenze, certo. E a strangolo; o quasi. Con pause. Tuttavia, mai troppo lunghe. Sì che, a ogni volta, il ritorno entro le sue tragedie significava un'ulteriore stabilizzazione. Ho coabitato seco lui. Forse parlar di casa, risulta improprio. Presumerebbe un'onda d'amore, un camino (un termosifone), una madre, un padre, dei fratelli, delle sorelle, dei

nipoti... Alfieri fu, per me, l'opposto di tutto questo. Ancorché sapessi, e me lo riprovassi a ogni volta, che, senza di lui, Manzoni (ove trovavo, e trovo, muri, camino, madre, padre eccetera) non sarebbe esistito. Fu, ecco, l'Alfieri, la non-casa. Da cui sono tentatissimo. L'identificazione prima, fu, con l'ardore che talmente s'accende da ghiacciarsi. Un ardore che, solo ghiacciandosi, può diventare fuoco. Fu l'eroicità insensata (in e per un tempo come fu e resta quello in cui fum-

mo e siamo chiamati a vivere). Un po', come nei miei amori figurati, fu, e resta, Géricault. L'essere che si tende. L'uccello cieco (garza, merlo, aquila, condor poco importa) che razzola in noi. Esso parte. Nella notte. O nell'apicco del sole (fa lo stesso, esattamente lo stesso). Parte. E va a sbattere. A schiantarsi va, contro la parete dell'Impossibile. Dell'Assoluto. Del Nulla. A quel punto, in quell'orrendo scontro, tra i rottami a ossa, carne, cervello e sangue, mi son sempre tro-

vato li. Lui: il Cristo. Cristo, in Alfieri, non è nominato. Che, oltre a non essere nominato, non vi sia, può anche darsi. Ma, poiché fortissimamente credo che l'assenza sia un'estrema forma di presenza, nel vuoto di quella catastrofe, un'orma ho sempre visto; un gemito, un belato ho sempre udito; dell'agnello, intendo, che s'è fatto crocifiggere; pel sempre dei sempre. Non so. Non vorrei tirar troppo l'astigiano dalla mia parte. Ma la sua tortura, il suo sacrificio assoluto, la sua linguistica e struttural penitenza, sembra, se non ammetterlo, concedermelo... E, comunque, il rapporto, con lui, fu e, ancor più è, questo. Tanto che alla tortura, ora che mi sono messo a tentarne la realizzazione, inesorabilmente mi chiama. Alla tortura della parola-pietra; del sacrificio-pietra (sulla pietra-altare delle nostre mediocri, decoratissime e indecenti scene).

Coinvolgendo, con me, nell'esecuzione (detto qui, nel doppio senso: di «eseguire» e di «ghigliottinare» e/o di «ghigliottinarsi») anche gli attori. Ma, altrimenti, come tentar di incarnarlo oggi? So bene che esiste, con l'udito, nei corpi nostri, la vista. Ma, appunto, se l'orecchio ha da ascoltare una certa parola (e, prima, ha da pronunciarla, con la bocca, l'attore) perché l'occhio dovrebbe veder altro da quello che si pone come condizione prima e ultima del pronunciare veramente, cioè la nudità, la totale nudità della scena e dell'attore? Un'impossibile eroicità, oggi, come può tentarsi, fosse pure per uscirne scardinati e dileggiati, se non partendo (e restando) nell'*hic et nunc*? Qui e adesso. Qui, adesso e immobili. Tutti i gesti che s'assommano per dar sangue alla parola che dev'essere pronunciata ed emessa. Tutti i gesti vietati, dunque, dal gesto di quell'emissione; o a essa ricondotti. Col *Filippo* ho fatto un primo passo. Con l'*Oreste*, se le forze mi (e ci) reggeranno, tenterò il successivo.

E, poi? mi vien chiesto, da più parti. Non credo che possa nascere alcuna possibilità di futuro da un presente segnato dal compromesso. Se non ci sarà «poi», quanto alla strada su cui, tra *Erodiade*, *Confiteor*, i due Alfieri e, l'anno prossimo, *In exitu* (ma, forse, anche altro), vuol dire che esserci non poteva e non doveva. Non è, tuttavia, dalla crudele brevità e dalla rastremazione d'un tentativo che si possa giudicare il di lui senso; e il di lui eventuale valore.

La libertà di cui, al profondo (al profondo, intendo, della loro enorme, marmorea, limpidissima e, insieme, cieca entità) ci parlano, ci gridano (mobilissimamente immobilizzati in tal grido, e, dentro tal grido, nella di loro sconvolta complessità); la libertà che ci gridano sulla faccia, che ci rovesciano dentro il cranio, i personaggi dell'Alfieri non domanda (e men che meno promette) esiti mediani. Ma, proprio per questo, oggi, riproporre quella libertà ha un senso; e una sua folgorante atroce urgenza. Oggi che tutte le libertà ci vengono dal Potere, concesse, tranne una: quella che concerne il nostro stesso destino; e, prima ancora, quella che ne riconosce l'esistenza. Franano in tal corsa, in tal erezione del di loro destino, gli eroi alfieriani (così stoltamente dileggiati dalla mediocrità della culturetta elegiacante di sempre). Franano; assassinio o suicidio che sia. Quando poi sopravvivono è per chiedersi «ma felice son io?» e ricadere dentro una ancor più grande catastrofe di delitti, di ricatti e di tombe. Una metafisica della libertà senza Cristo; anzi, della libertà, senza Cristo, una realiz-

zazione; persino una tensione verso di lei, senza Lui, non mi risulta assolutamente possibile. Ma, piuttosto che questa sconcia mascherata libertaristica, per tendere verso la Libertà, per non dimettere il nostro destino, ci si può anche aiutare col tragico, bianchissimo, marmoreo, vuoto; quello, appunto, della di Lui assenza; ci si può anche aiutare con i marmi e le tombe dell'Alfieri.

Sono appunti, questi, che, forse, al lettore parranno impropri. Di fronte ai quali, per certo, gli parranno povere inattività, ove mai v'abbia assistito o v'assistano gli esiti dei miei «conati» alfieriani. La sproporzione è, in chi scrive i presenti appunti, dato di norma. Figurarsi se essa non è dannata ad apparire ancor più mastodontica, quando ci si accosti ad altri scrittori; ad altri ed enormi. Com'è il caso del così malnato e maleamato astigiano. Ma, sproporzione per sproporzione... Questo, non altro, oso sperare. E altresì, in qualche modo, desiderare. □



In questa pagina i primi bozzetti di Giovanni Testori per i costumi del «Filippo», poi recitato in abiti moderni. Qui sotto: una fotografia dello spettacolo (di Pepi Nacci) con Lucilla Morlacchi, Parenti e Crippa.





«Penso che nel pittore, che è pur sempre legato all'origine mimetica del rappresentare dipingendo, alberghino anche le personalità del mimo e dell'attore. E credo fermamente che vi sia una figuratività pittorica del teatro e una teatralità della figura dipinta».

LE MARIONETTE DI BAJ SULLE ROTTE DI OMERO

*Frugo nei cantieri e nelle segherie,
cerco pezzi di legno usati
e con colla, chiodi e stracci metto insieme una nuova serie di figure «antiche»
che mi sembrano adatte a interpretare l'Iliade o l'Odissea
Lo scopo? Continuare a lavorare per la scena
come ho fatto con Shakespeare, Wedekind, Jarry, Berio e Sanguineti.
Perché sono convinto che anche i pittori abbiano la loro parola da dire
accanto agli scenografi a tempo pieno*

ENRICO BAJ

Il teatro è rappresentazione, rappresentazione animata, che tende non alla natura morta del pittore, ma piuttosto alla natura viva dell'autore. La pittura fissa, cristallizza, rende immobili oggetti e persone in una dimensione atemporale. Il teatro mette tutto in movimento. Il teatro è scena, quindi è finzione di uno spazio, e in questo la scena è simile al dipinto. Il teatro è costume: e non è forse la pittura il primo testimone del costume del suo tempo? Vi è insomma, per osmosi, una figuratività pittorica del teatro e una teatralità della figura dipinta: o almeno questo parallelismo si verifica in quei pittori che abbiano tendenza alla teatralità dell'espressione e alla invenzione di atteggiamenti e situazioni sceniche.

Quando dal 1955 in poi introdussi ampiamente nelle mie opere la tecnica del collage cavandone un mucchio di personaggi, alcuni critici francesi parlarono, per le mie figurazioni, di «commedia dell'arte». Parigi a quell'epoca era il mio luogo d'elezione e tra quei critici ricordo Edouard Jaguer, Alain Jouffroy e Jean Jacques Levêque.

Io penso che nel pittore, che è pur sempre legato all'origine

mimetica del rappresentare dipingendo, alberghino anche le personalità del mimo e dell'attore. E che vi sia quindi un desiderio, direi quasi un bisogno della scena, del palcoscenico, del pubblico e del suo applauso. Un pubblico con cui comunicare, cosa che ben raramente avviene con la ristretta schiera dei collezionisti e degli amatori d'arte: che sono pochi, che sono riservatissimi, che sono sofisticati.

Posso quindi dire di avere sempre amato il teatro come aspirazione e come componente del mio fare: e sono felice di praticarlo come scenografo, come costumista o come marionettaro, ovvero come fabbricante di marionette e di sagome per teatro di figura.

Sono tutte attività che il pittore oggi è ben raramente chiamato ad adempiere. Da un lato vi è la corporazione degli scenografi a tempo pieno, i quali non concedono molto spazio agli artisti che non facciano parte della corporazione: d'altro canto, se eccezioni si fanno, queste in genere oggi vengono praticate a favore di stilisti e creatori di moda.

I Picasso, i De Chirico, i Sironi, i Carrà e i Guttuso, che fi-



no a qualche decennio fa venivano chiamati a crear fondali, scene e costumi per balletti, opere e tragedie, non ci sono più: e con loro è largamente finita la partecipazione della pittura al teatro. Per fortuna ci sono altre forme: per esempio, un pittore come Kantor ha trasportato la sua pittura in blocco in teatro.

Io stesso, oltre ad alcune scenografie per l'opera *Il Passaggio* di Berio (su libretto di Sanguineti), opera data alla Piccola Scala nel 1963, ho fatto le scene e i costumi per il *Re Nicolò* di Wedekind, che venne realizzato dal Teatro Stabile di Genova nel 1981, per la regia di Egisto Marcucci e l'interpretazione di Albertazzi. Poi, facendone figure e marionette, ho trasportato di peso i miei personaggi in un *Pinocchio* e in un *Amleto il Lunatico* (testo di Guido Almansi) realizzati rispettivamente nel 1980 e nel 1986 per il Teatro Porcospino di Massimo Monaco; mentre nel 1984, per Massimo Schuster, ho realizzato in meccano una cinquantina di marionette per l'*Ubu* re di Jarry.

Confesso che fare marionette è quel che più mi attira: perché l'invenzione di personaggi e l'impiego di materiali inusi-

tati con cui costruirli mi riporta all'arte del collage, ai miei quadri, all'espressionismo, al dadaismo e al costruttivismo, tendenze tutte che ho tanto amato.

Recentemente ho recuperato alcuni materiali poveri, più poveri del solito: forse in opposizione polemica alla opulenza della società dei consumi. E forse anche perché ho ripensato a quanto mi aveva detto mesi fa a New York Louise Nevelson. La famosa scultrice americana mi disse che tutta la vita è un riciclo continuo: che si trattava quindi di saper riciclare materiali, idee, comportamenti, sensazioni e affetti. Così ho preso ad andare in giro e a raccattare pezzi di legno usati, che trovo un po' ovunque ma specialmente presso cantieri edili e segherie.

Metto insieme questi legni con colla, chiodi e viti e poi aggiungo un po' di stracci, bende e bindelli e talvolta anche un po' di colore. Proprio in questo modo sto iniziando una nuova serie di marionette di legno che mi paiono adatte a recitare antiche leggende e famosi poemi, come per esempio l'*Iliade*, o l'*Odissea*: è il mio «progetto Omero».

□

IL TEATRO,
«ARTE DEL PASSATO»,
E I NUOVI MASS MEDIA

CHI HA PAURA DELLA TV?

Di Antoine Vitez, direttore del Teatro parigino di Palais Chaillot, regista del monumentale «Soulier de satin» di Claudel a Avignone, assai noto anche in Italia per le sue regie al Piccolo Teatro, siamo lieti di pubblicare questa riflessione sulla «contemporaneità» dell'arte teatrale, e sui suoi rapporti con cinema e televisione

ANTOINE VITEZ



Molti ritengono che i mass media audiovisivi soffocano il teatro, così come si diceva un tempo che il cinema avrebbe ucciso il teatro, mangiato il pane di noi teatranti, e così via.

Esiste davvero un effetto distruttivo, mortale, della televisione (e del cinema) sul teatro: ma non quello che si crede. Se consideriamo in che modo la gente in generale immagina il teatro — la gente informata o disinformata, soprattutto quella disinformata; il pubblico in senso lato, quello che guarda gli annunci teatrali o gli spezzoni delle scene su di un canale qualunque — allora sì, il teatro può anche sembrare una cosa del passato, «un'arte arcaica», un'arte in costume staccata dal pubblico, non viva, innaturale. Anche quando i costumi non sono «del tempo che fu», si vedono delle persone che stanno sulla scena e che parlano a voce alta (perché gli attori parlano a voce alta), sicché la gente del cinema giudica gli attori di prosa pessimi.

Godard dice: «M'interesserebbero gli attori di teatro, ma parlano a voce troppo alta...». Non ha torto. A teatro bisogna usare la voce, e il suono della voce in un teatro, se ripreso dal cinema o dalla televisione, trasmette un'arte che appare assolutamente arcaica.

Insisto su questa idea del passato. Credo che il teatro, come forma, sia legato più o meno consapevolmente al passato. Si raccontano storie del passato, si è vestiti come nel passato, il modo di esprimersi è d'altri tempi. Qualcosa come un

fossile vivente, il teatro è una specie di dinosauro: e allora, proprio per questo, bisogna conservarlo. Talvolta mi ripeto che è bene. Voglio dire che a me non fa impressione pensare che il teatro sia un'arte che non parla *di qui e di adesso*, ma di altri luoghi e di altri tempi.

Si può teorizzare su tutto questo, dire che il teatro non deve cercare di parlare *hic et nunc*, ma che la sua missione sia di parlare di altri luoghi e altri tempi. Il teatro è morto se cerca di parlare *di qui e di adesso*. È vero invece che «una» funzione del teatro, non la meno importante, è quella di parlare del passato; ricondurre alla memoria del passato; essere il luogo della conservazione, nel senso proprio di «conservatorio» delle forme del passato; provvedere al mantenimento delle forme; essere il «laboratorio del comportamento umano», come diceva all'incirca Piscator. È cercare di parlare non di quello che è, ma di quello che *non è*.

Shakespeare: immagino gli attacchi contro di lui alle prime rappresentazioni delle sue opere, gli attacchi degli estremisti del tempo: «Voi non parlate della nostra vita d'oggi!» Per un effetto da teleobiettivo noi possiamo anche credere che Shakespeare parlasse degli avvenimenti: ma è un'illusione ottica. Pensate che il massacro della notte di San Bartolomeo ebbe luogo trent'anni prima di *Amleto*. Di protestantesimo, in Shakespeare, non si discute. Marlowe ha parlato del massacro di San Bartolomeo. Shakespeare no, non ha parlato nemmeno della Riforma, che pure nel 1600 era l'argomento del giorno. Il grande avvenimento dell'Europa, come il comunismo nel XX secolo, sarà stato un avvenimento mondiale: ora Shakespeare ha parlato dei problemi dell'Inghilterra di cent'anni prima di lui. Anch'egli aveva bisogno di parlare di altri tempi, di altri luoghi.

Altri luoghi, altri tempi: sì, credo sia questo il compito del teatro. È vero che il teatro — malgrado il mio gusto personale per altri luoghi e altri tempi — nel corso della storia ha talvolta parlato *di qui e di adesso*: ma ritengo che oggi la maggioranza del pubblico «non si aspetta questo dal teatro». □

(traduzione di Maura Chinazzi)

Nella fotografia, Antoine Vitez

HM

FIGURE

Mariangela Melato e Laura Montaruli: faccia a faccia tra un'attrice celebre e una promessa della nostra scena nel ricordo di Eleonora Duse

LA SPERANZA E LA GLORIA

MELATO - *Il regista ti mostra come puoi raggiungere quel luogo misterioso che Eleonora chiamava stato di grazia. Sono per la libertà del regista, come l'hanno esercitata Visconti, Strehler, Ronconi - L'attore e la pubblicità? È la restituzione di un'immagine creatasi nell'inconscio collettivo - Quando urlo la disperazione di Medea, non so più se faccio del cinema o del teatro*

MONTARULI - *C'è l'insidia di dipendere, il rischio di annullarsi per intero nella personalità di chi ti plasma. Castri mi sottopone a una doccia scozzese sulle funzioni e la psicologia del personaggio, poi tocca però a me trovare la mia collocazione - Purtroppo il nostro mestiere ci impone di modellarci come oggetti da mostrare - La tecnologia di scena mi interessa ma mi sconcerata*

ENRICO GROPPALI



Mariangela Melato è la «nuova Duse». L'attrice ha ricevuto il premio Eleonora Duse seconda edizione, assegnato da una giuria di critici e promosso dalla Banca Popolare di Vigevano, che ha sede nella città dove la «divina» era nata il 3 ottobre 1858, durante una tournée della compagnia diretta dal padre Alessandro.

La motivazione sottolinea come, tornata alle scene dopo la lunga parentesi cine-televisiva, nella Medea di Euripide, per la regia di Giancarlo Sepe, la Melato abbia interpretato il difficile ruolo «con mirabile asciuttezza, aliena da artifici e coloriture retoriche e al tempo stesso con un'intensità trascendente, tale da sconfinare a tratti in una dolorosa, totale immedesimazione».

Durante la premiazione, a Milano, la Melato ha assegnato, come previsto dal bando del premio, una menzione d'onore a Laura Montaruli, giovane interprete del Torquato Tasso di Goethe, dell'Urfaust di Goethe e de Il gabbiano di Cecov, gli ultimi due spettacoli con la regia di Massimo Castri: un'attrice emergente che la premiata ha scelto in una terna suggerita dalla giuria.

Un'attrice celebre, professionalmente esperta, e una esordiente tesa a realizzarsi, se possibile a ghermire il successo: Hystrio, in questa intervista, le mette a confronto, in una sorta di «gioco della verità» che è anche un discorso di generazioni e la conferma della giovinezza del teatro.



Mariangela Melato indossa un'attillatissima maglietta nera da acrobata del Cirque d'Hiver che, alla vita, si interrompe per trasformarsi in una strana crisalide, una trasparente corolla floreale che la rende

simile a una curiosa fanciulla-fiore. È una libellula liberty che, in bilico sulle lunghe gambe nervose, si diverte a spalancare sull'interlocutore due grandi iridi verde mela perse nel biancore latteo di un viso lunare, su cui i raggi biondissimi

mi dei capelli fanno pensare a un bizzarro salice made in Estremo Oriente. Invece Laura Montaruli, la giovane attrice designata dalla vincitrice del premio Eleonora Duse 1987 come la promessa più interessante della scorsa stagione (è

stata Nina nel *Gabbiano* di Cechov per la regia di Massimo Castri) è piuttosto una Lucia Mondella fuori dal tempo e dalle stagioni: gli occhi sono due nerissime capocchie di spillo, le guance imporporate dalla brezza (se non dagli affluvi che evidentemente ancora aleggiavano da «quel ramo del lago di Como») si accendono di bagliori sanguigni, i capelli sono severamente raccolti all'indietro senza civetteria come le crocchie delle terribili signore austriacanti che ammoniscono gelide dai quadri di Francesco Hayez. La Melato parla a raffica, con la disinvoltura dell'attrice consumata; dalla bella bocca i suoni escono rapidi, precisi. Invece la Montaruli esita, sceglie le parole con circospezione, sembra restia all'abbandono.

Cosa rappresenta per l'una e per l'altra, oggi, il fantasma della divina Eleonora? Ha ancora ragione d'essere in un teatro italiano viziato da una marea montante di spettacoli che Brecht aveva a suo tempo impietosamente definito «gastronomici»?

MELATO - «Penso di sì. Soprattutto oggi, in un mondo che si sta pericolosamente evolvendo sotto i nostri occhi. In fondo Eleonora combatteva le stesse battaglie che un'attrice si trova a fronteggiare nella nostra società. Voleva altri ruoli, altri testi, sognava un teatro di poesia ben diverso dai copioni mediocri ma di sicura presa sulla platea, era insomma una signora che odiava la retorica».

MONTARULI - «Lo penso anch'io. Eppure ritengo che si sarebbe trovata in difficoltà con un regista come Castri, ad esempio. Lei che aveva combattuto per anni a favore del teatro di poesia, che aveva sofferto per la sorte toccata alle scene di Gordon Craig create appositamente per *Rosmersholm* e irrimediabilmente compromesse dai tagli imposti, per necessità di palcoscenico, al teatro La Pergola, non avrebbe accettato di indagare il peso specifico di ogni battuta, avrebbe preferito l'effusione lirica allo scavo impietoso delle psicologie...».

GLI SPAZI DELLA REGIA

Stiamo toccando un punto nevralgico, forse il più acceso distinguo degli ultimi decenni nel teatro italiano, quello della creatività della regia, ovvero la legittimità del secondo livello di lettura, al di là di una corretta ma superficiale illustrazione del testo. Qual è l'opinione non della Duse, ma delle due signore che oggi si scambiano di fronte a me affascinanti sorrisi?

MELATO - «Sono per la regia, per la libertà del regista, questo sia ben chiaro. Anche perché mi fanno orrore le abitudini acquisite. E perché non ho mai condiviso le assurde posizioni di colleghi i quali ritengono, in perfetta buona fede,

che i nostri migliori registi limitino con un eccessivo intellettualismo la libertà, la felice disponibilità dell'attore. Devo aggiungere però che sono stata fortunata: ho lavorato coi più grandi registi del nostro teatro che mi hanno dato senza prevaricare, senza soffocarmi, anzi liberando in me una carica energetica, una tensione creativa che non credevo di possedere. Almeno non fino al punto che ho dimostrato, bontà loro, negli spettacoli che abbiamo fatto insieme».

MONTARULI - «Sono d'accordo con Mariangela, anche se mi è difficile prendere una posizione personale così precisa. Finora ho lavorato soltanto con due registi: Castri e i fratelli Lievi. All'inizio il pericolo, per un'attrice giovane, è enorme: c'è il rischio di confluire per intero nella personalità di chi ti plasma. L'insidia di dipendere, la possibilità di tramutarsi in qualcosa di amorfo, non assumendo o assumendo con estremo ritardo una posizione autonoma. C'è chi per anni ha dubitato del proprio libero arbitrio. Il pericolo di cadere in una situazione d'inerzia rispetto a chi è responsabile dell'intero spettacolo e contempla la tua presenza come un elemento puramente funzionale del quadro d'insieme esiste, e sarebbe ingiusto passarla sotto silenzio. Ma forse è l'unica condizione possibile, quando cominciamo a muovere i primi passi, essere guidati da una mano ferma e decisa che preordina in anticipo ogni minimo gesto, capace di sfruttare a dovere persino i tuoi difetti. Solo dopo questo training che può avere dei risvolti dolorosi, ma che ritengo assolutamente necessario, l'attore è libero di decollare, di verificare se possiede i mezzi idonei a confrontarsi con altre metodologie, magari calandosi in ipotesi di lavoro radicalmente opposte».

I registi-demiurghi e il loro ruolo nel teatro italiano visti attraverso la sensibilissima lente deformante dell'attore sarebbe un tema d'indagine appassionante. Scendendo nei dettagli: i nostri grandi registi vi hanno concesso una libertà di scelta?

MELATO - «Dipende da cosa si intende con questa domanda. A me la libertà vigilata non piace e credo non piaccia neanche al regista che, in genere, agisce nei confronti dell'attore come un metronomo estremamente sensibile. In altri termini, se l'attore viene immobilizzato e costretto in una formula, si sa che è posto in condizione di non svolgere il compito che gli è stato affidato. Il regista lo sa e si regola di conseguenza. Certo, da una personalità all'altra il metodo si diversifica. Voglio dire che, per raggiungere lo stesso obiettivo, ci sono vari mezzi a disposizione. Visconti, per esempio, mi dava delle direttive precise del tipo "Guarda, Mariangela, devi uscire di là e arrivare qui prima di attaccare la battuta". Ma come arrivarci era com-

pito mio. Una volta chiarito lo scopo, il risultato finale veniva interamente a ricadere sull'attore. Il regista ti indica, ti persuade, ti guida a una meta precisa, ti mostra fino a che punto il tuo personaggio deve lievitare, lievitare e lievitare prima di alzarsi in volo e raggiungere quel luogo misteriosissimo che la Duse chiamava lo stato di grazia e noi miseri mortali non sappiamo più come chiamare... Anche Strehler, anche Ronconi mi hanno sempre mostrato con lucidità impressionante dove volevano farmi arrivare e mi hanno pazientemente indicato il metodo più idoneo perché raggiungessi senza incidenti il fine ultimo del viaggio. Ma come fare, quali decisioni prendere, quali vie rifiutare... ecco; la nostra croce e delizia sono queste!».

MONTARULI - «All'inizio non si può parlare di libertà di scelta. È il regista che sceglie un'attrice giovane, che la imposta, che le si impone con la sua perentoria chiave di lettura. Non si tratta di un condizionamento professionale quanto piuttosto di un condizionamento personale. Quello che voglio dire è molto semplice: l'inesperienza e l'entusiasmo di un attore alle prime armi vengono impiegati dalla regia e sono tutt'uno con la personalità in embrione, diciamo pure con la freschezza disarmante di un giovane che ancora non si conosce a fondo».

I DIRITTI DEL PUBBLICO

Oggi l'immagine dell'attore è diventata patrimonio pubblico. Facciamo un esempio: l'attore e la pubblicità. L'industria del marketing crea — col consenso dell'interessato — l'immagine pubblica di un interprete, quei contrassegni che permettono di definire Calindri il signore del ceto medio che sorreggia un aperitivo poco alcolico o Ave Ninchi la solerte massaia alle prese col problema della cottura di un pollo. Melato, che rappresenta la donna d'oggi eternamente giovane ed efficiente, sicura di sé, padrona dei suoi mezzi e professionalmente realizzata, ha felicemente contrabbandato un olio di semi che aiuterebbe a mantenere la linea, mentre Montaruli non è stata ancora investita dal ciclone-advertising. Tuttavia, qualche vostra riflessione in merito sembra a questo punto opportuna.

MELATO - «Devo ammettere che un'analisi del genere mi mette a disagio. Anche se, quando all'inizio dubitavo di me stessa-veicolo pubblicitario, un amico mi mostrò una vecchia immagine di Gérard Philippe che, durante una campagna per la diffusione della cultura, propagandava i volumi di una nota casa editrice facendosi fotografare mentre addentava un libro (*Dévorez des livres*, diceva la didascalia). Evidentemente, c'è una coincidenza tra l'immagine che proiettiamo, a nostra insaputa, nell'in-



consocio collettivo e il modo con cui ci proponiamo dall'alto del palcoscenico o dietro la macchina da presa. Mi fa molto piacere, intendiamoci, che la mia immagine susciti ammirazione per la pretesa sicurezza del mio atteggiamento dal momento che, nella vita, mi considero un'insicura sempre alla ricerca di una gratificazione».

MONTARULI - «Io non ho ricevuto offerte in questo senso. E penso che, fino a poco tempo fa, se me ne avessero fatte avrei rifiutato. Non per partito preso, ma per insicurezza. Non avrei saputo cosa vendere proprio perché non avrei saputo cosa offrire, oltre alla mia volontà di essere attrice.

L'ATTORE E LA TECNICA

Questo non vi turba? Il fatto che, nell'era delle tecnologie avanzate, dobbiate far ricorso a strumenti sempre più sofisticati, dal microfono nel corso degli spettacoli all'aperto fino, addirittura, al playback come i cantanti in alcuni casi specifici (sovrapposizioni di varie tonalità della vostra stessa voce, eccetera) non limita la funzione artigianale dell'attore, il privilegio della sua fragile eccezionalità quando si esibisce davanti al pubblico?

MELATO - «No, non credo. In fondo la stessa insidia è rappresentata da qualsiasi altra metodologia. Prendiamo il modulo naturalistico che è stato messo volutamente — giustamente, devo dire — in crisi negli anni Sessanta da registi del calibro di Ronconi quando presentava le sue terribili favole ciniche, rilette a tutto tondo con sorprendente ironia. Con la tecnologia è la stessa cosa: se ci si lascia condizionare da un oggetto che può rappresentare solo un supporto, un aiuto per risolvere una difficoltà momentanea, allora è grave. Non

si sentono più le stonature, ci si tappa le orecchie davanti alla realtà, perché ad esempio il microfono gracchia e distorce l'espressività della voce umana. E si finisce per rifare il verso, sebbene i presupposti di partenza siano diversi, ai fini dicitori che imperavano fino a qualche tempo fa nei salotti di una certa borghesia. No, il microfono, quando c'è, deve piegarsi alle esigenze dell'interprete senza sopraffarlo: nella commedia di Giorgio Gaber *Il caso di Alessandro e Maria* era essenziale che anch'io, accanto a un *entertainer* che gioca col microfono come con uno scettro, impiegassi da virtuosa (chissà se ci sono riuscita) lo stesso strumento in dotazione al mio *partner*. Ma sono casi rari, personalmente preferisco farne a meno. Il pubblico ha il diritto di giudicarmi senza che io faccia ricorso a trucchi prestabiliti per impressionarlo. Tra noi ci dev'essere un rapporto alla pari».

MONTARULI - «Non ne ho ancora avuto esperienza diretta. Così, a freddo, non saprei cosa dire. Salvo che mi interessa molto. È un'ipotesi talmente nuova per me che mi sconcerta e insieme mi attira solo a pensarci. Penso che potrebbe essere molto positivo l'uso del microfono, e non solo nei recital dal vivo. Certo, la sua presenza negli spettacoli di prosa imporrebbe un ripensamento radicale del fatto scenico che lo renderebbe meno artigianale e, con tutti i rischi del caso, lo precipiterebbe d'autorità nella sperimentazione tecnologica più avanzata».

La solita vecchia domanda: come si colloca oggi un interprete tra teatro e cinema?

MONTARULI - «Come posso rispondere? Non ho mai fatto del cinema».

MELATO - «Bisogna avere la fortuna oltre al coraggio di fare l'uno e l'al-

tro. Io sono stata letteralmente baciata dalla fortuna! Quanto alla differenza... sì, certo, il primo piano al cinema permette a un interprete di concentrare in qualche secondo un cumulo di sensazioni, quel fascino nevrotico di emozioni incontrollate che, a teatro, devono essere pazientemente distillate nel corso della rappresentazione. Sulla scena apparire di tre quarti o farsi ritagliare dalla luce, in piedi, contro un praticabile (l'ho fatto la prima volta che ho lavorato con Sepe in *Vestire gli ignudi*) può essere cento volte più inquietante di apparire alla ribalta, che so?, a fissare con aria provocante gli spettatori seduti in prima fila. Ecco per me, oggi, l'esperienza, il contatto continuo e non episodico con la macchina da presa è fondamentale anche per la mia attività sulle scene di prosa; quando urlo e grido, rovesciata sul giaciglio, di fronte al pubblico, in mezzo agli spettatori come una baccante, la disperazione di Medea non so più, sinceramente, se faccio del cinema o del teatro. Il primo piano cinematografico si blocca in un urlo che non concede nulla all'immagine mentre le mie grida non hanno nulla d'impostato e sembrano quasi la didascalia, l'illustrazione di quell'unica inquadratura dove mi sforzo di riassumere tutta la dolorosa intensità del personaggio. Forse è davvero questo, oggi, l'obiettivo massimo dell'attore: coniugare uno stile all'altro trovando in sé, nel proprio centro nevralgico, l'ideale punto di riferimento, l'indispensabile unità di misura che permette di comunicare un'emozione senza frastornare, con inutili artifici, il nostro amato interlocutore: il pubblico».

Nella foto Mariangela Melato e Laura Montaruli

EXIT

L'attore Carlo Hintermann è morto il 7 gennaio scorso a Acireale (Catania), investito da un'automobile mentre rientrava in albergo dopo una replica di Pigmalione. Aveva 63 anni recitava dagli anni Cinquanta. Attore di teatro e di televisione legato all'immagine del «duro» per via della sua mole, Hintermann aveva dimostrato di poter ricoprire anche ruoli difficili in testi di Cechov e Shakespeare.

Nel dicembre scorso è morto a Parigi, di Aids, il disegnatore e autore teatrale Raul Damonte, noto in tutto il mondo come Copi. Aveva 48 anni. Gli spettatori italiani lo possono ricordare per la breve tournée in cui interpretava il suo Loretta Strong oppure come autore di La notte di Madame Lucienne, protagonista Maria Casarès, regista Jorge Lavelli, alla Biennale Teatro di due anni fa. Lo stesso Lavelli porterà in scena l'ultimo testo di Copi dal titolo Una visita inopportuna (con chiaro riferimento alla morte imminente).

Da tempo non si sentiva parlare di Lia Zoppelli. Era a causa della malattia che ha concluso la sua vita a 67 anni, dopo una ricca carriera tra radio, teatro e televisione. Milanese di origine e di carattere, la Zoppelli aveva uno stile sobrio e vivace che adattava ai più diversi generi teatrali.

GIANNI VERSACE

VEDO VOLARE IL GABBIANO...

*Mi piacerebbe mettere in scena Cecov:
dopo avere disegnato migliaia di costumi per il balletto e l'opera,
vorrei affrontare il teatro di parola.*

*Fra i desideri, anche la collaborazione con Strehler e Ronconi
Intanto, prossimi appuntamenti con la Comédie Française e Peter Brook*

LUCIA SOLLAZZO

«È appena un desiderio — si schermisce Versace — anche lancinante, a volte. Ne so le ragioni e le perdo in un'atmosfera sospesa, tenera. Uno stilista di moda vive di tradizioni e di intuizioni del futuro, bisogna guardare avanti ancorandosi al passato, anche quello che sembra servirti meno. E allora, per vie oblique, sorprendono memorie di tempi più dolci e insieme ricchi di «astratti furori», voglia di fuga e quindi cose che si perdono, per una felicità inseguita e impossibile. Penso a Cecov, al *Gabbiano*, mi piacerebbe metterlo in scena. Eppure ancora non ne so nulla. Sono pochi anni che lavoro per il teatro, anche se ormai sono migliaia i costumi che ho disegnato. Per il balletto, l'opera lirica, però. L'esperienza del teatro-parola... mi manca, la mia passione per l'arte teatrale cerca l'esperimento».

Gianni Versace è stato il primo fra gli stilisti di moda che contano, a ripristinare il rapporto moda e costumistica teatrale, interrotto da anni, forse dai tempi di Paul Poiret per Diaghilev e poi di Elsa Schiaparelli, quando l'osmosi moda-cultura toccò il massimo. Dalla *Leggenda di Giuseppe* con Joseph Russillo, all'incontro magico con Béjart e poi con Bob Wilson, è stato un crescendo di interessi, di scoperte per il Versace creatore di moda, chiamato a vestire la bellezza del movimento, il simbolo di un'idea in personaggi del melodramma. Tanto è vero che può accadere sia la suggestione di ricerche per il teatro a trasporsi nella collezione di moda, come si è verificato con gli effetti di stoffe, linee, colori russi dei modelli per la primavera-estate '88, alla luce di *Una notte sul fiume Neva*, il balletto di Béjart, costumi di Versace, nelle giornate della danza a Leningrado nel giugno scorso.

Dominante trait-d'union fra moda e teatro, è sempre stato del resto per Gianni Versace il tessuto, suo campo sperimentale per eccellenza, dalla tramatura ai materiali inediti, come la maglia di metallo, i gommati con bugnato e lamelle curvilinee.

«È vero — dice Versace — ma la mia passione per il tessuto, cercato o creato, nella moda è appena un aiuto nella ricerca di verità per il teatro. Per esempio nei miei costumi per il *Don Pasquale*, visto in clima Ottocento, come si ricorderà, quando il mio problema era ottenere un'aderenza piena all'epoca, non solo nel taglio ma anche nella trama, nella luce stessa dei tessuti. Il teatro però viene prima del tessuto, al limite gliene può bastare l'anima».

E Versace parla della sua pazza voglia di «rifare» una *Traviata*, per stravolgerla, una *Traviata* rivoluzionaria. Come tutti ha amato quella di Visconti, il conturbante abito in piz-

zo nero, disegnato da Lyla De Nobili, eseguito per Maria Callas dal gran sarto Tirelli. Ma sente che ora la si potrebbe mettere in scena in chiave moderna.

Uno stilista di moda ha senso in teatro se opera innovando. Pensa ad un moltiplicarsi di abiti come quelli di *Salomé* che Bob Wilson volle sdoppiata in *Salomé sexy* (e Versace ha costruito per lei scarse armature di *plexiglas* pieghevole con strisce di cristallo) e in *Salomé bambina* che gioca con la testa del Battista (e Versace l'ha abbigliata di un non costume, dello scheletro d'una crinolina, della sua pura struttura, in una trasparenza da raggi x).

«L'eleganza del segno di un creatore d'abiti e di costumi si muove nello spazio con passi d'altri», scrive Gianni Versace nella prefazione al libro *Versace Teatro - Dalla Scala all'Hermitage*, testo di Mario Pasi, pubblicato da Franco Maria Ricci.

E gli altri, Béjart come Wilson, parlano di Versace: dell'erede del Rinascimento e del visionario di un'Italia cosmica, in cui Galileo stringe la mano di Pico della Mirandola; del perfezionista che dedica attenzione meticolosa a ogni dettaglio e «sa progettare materiali e modelli in modo che si armonizzino perfettamente col contesto teatrale».

Ribadisce Versace: «Il coreografo vuole certi costumi, lo sa e lo dice. Io devo essergli fedele. Quando si realizza un'identità di gusto e di veduta, allora tutto va in modo perfetto. Disegni, schizzi di particolari, prove. Puoi anche correre il rischio di aver fatto un

lavoro che credi eccellente e poi coreografo e regista ti dicono che tutto è cambiato, che bisogna ricominciare da capo. Senza dimenticare che creiamo cose per l'uomo e non astrazioni. Cose da portare, belle ma utili».

Per la sua professionalità, per la novità dei materiali che usa, per l'ardito spazio lasciato all'immagine, Versace è di continuo richiesto per collaborazioni teatrali. Ma se ne comprende la cautela nell'accettarle, dopo aver lavorato con i maggiori scenografi e registi e le migliori sartorie teatrali, a cominciare da quella del massimo teatro scaligero.

Tuttavia in un'intervista in occasione del-

la prima di *Salomé* alla Scala, la sera dello stesso giorno in cui Versace sfilava alla Fiera con la sua collezione Uomo, ha detto che nel suo futuro prevede un rapporto con la Comédie Française e che con Peter Brook sarebbe pronto ad occuparsi anche di cinema.

Versace infatti confessa di avere scelto di fare quello che ha fatto — opera, balletto, danza moderna, mimo — solo guardando al regista con il quale avrebbe lavorato. In quanto al teatro di prosa, chi potrebbe intrigarlo al di fuori di Strehler e di Ronconi?

□



Gianni Versace nel suo atelier

L'ATTORE IN POSA

HY

Il pittore Mario Donizetti — famoso in tutto il mondo per i suoi ritratti di gente di teatro e di uomini politici (si ricorderanno le sue copertine per Il Dramma di Lucio Ridenti e, in questi anni, per Time) — ha accettato di realizzare in esclusiva per Hystrio una galleria di volti di attori. Costanza Andreucci — moglie del pittore, scrittrice — interroga gli attori «in posa» per il ritratto. La serie comincia con Franco Branciaroli

FRANCO BRANCIAROLI:

«QUELLI CHE FANNO L'ATTORE IO PROPRIO NON LI CAPISCO»

«Non si può vivere giocando o, peggio, facendo finta di giocare - Metterò in scena l'Amleto, sarà la storia di un combattimento contro il Tempo - Io un provocatore? Quando tutti stanno fermi, se appena ti muovi sei uno che si agita - Il cinema italiano non esiste; una volta c'erano Antonioni e Fellini, oggi non c'è nessuno»

COSTANZA ANDREUCCI

Hystrio - *Si parla molto della sua prossima interpretazione di In exitu, il nuovo dramma di Giovanni Testori ricavato dal suo ultimo romanzo, la storia di un ragazzo alle prese con il mondo della droga. Ma lei sta preparando anche Amleto. Quando ha cominciato a pensare ad Amleto?*

Branciaroli - «Ad Amleto un attore pensa da sempre. È un suo punto di riferimento e di arrivo, come per un cantante il *Trovatore* di Verdi. Andrò in scena in aprile allo Stabile di Genova. Poi, in maggio, sarò al San Babila a Milano.

Con me ci sarà Valentina Fortunato, che sarà la madre».

H. - *E la regia?*

B. - «Ovviamente mia. Di chi, se no?»

H. - *Chi è Amleto, per lei?*

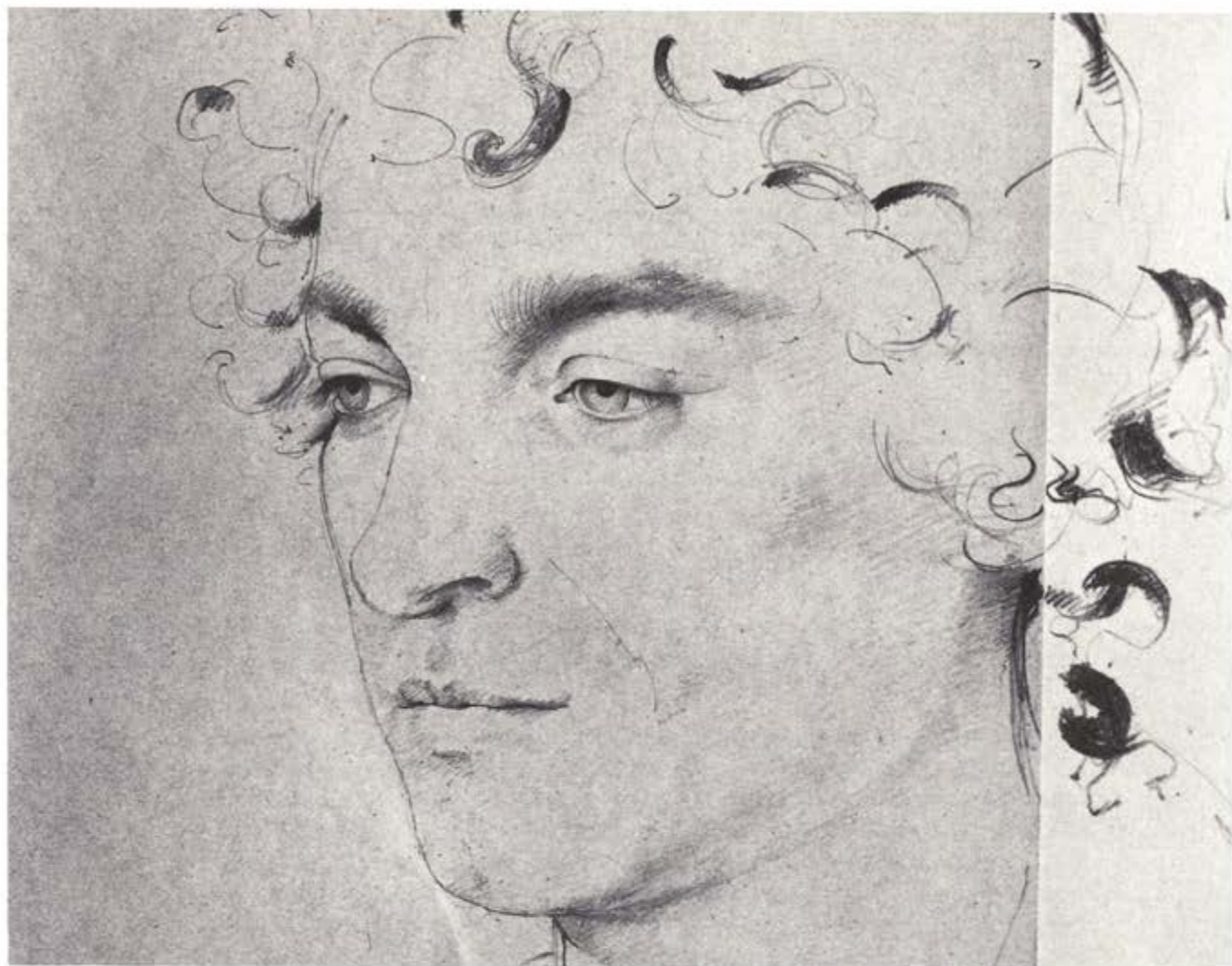
B. - «Forse la domanda dovrebbe essere un'altra: qual è il dilemma, il problema di Amleto. Allora, forse, potrei tentare una risposta, parlare del Tempo; di quel suo *procrastinare*. Ma quando ti avvicini a un personaggio come Amleto, qualunque cosa pensi e qualunque cosa fai, sei destinato a scontentare. È molto più facile portare in scena un testo nuovo. Un testo che nessuno conosce ti av-

vantaggia, ma un classico come Amleto...».

H. - *Dicono che lei sia sostanzialmente un provocatore.*

B. - «Quando tutti stanno fermi, se ti muovi appena sei uno che si agita».

H. - *Lei ha avuto subito successo. Dopo Nerone è morto interpretò il Gesù di Dreyer. Ricordo ancora il silenzio pieno di rispetto con il quale il pubblico l'ascoltava recitare il «Padre nostro», tutti parlavano di lei come di un grande attore. È passato del tempo. È sempre stato trattato con lo stesso entusiasmo?*



B. - «Sì, sempre. È andata sempre bene...».

H. - *Ha avuto alcune esperienze cinematografiche. Vuole parlarne?*

B. - «Il cinema non esiste, sta ancora peggio del teatro, se mai questo è possibile. Si girano delle storie, ma non si fa del cinema. Una volta c'erano Fellini, Antonioni; oggi non c'è niente, non c'è nessuno. Il cinema italiano è morto. Ogni tanto qualcuno grida: il cinema italiano rinasce. Ma non è vero. Anni fa deve essere successo qualcosa, deve essere stato compiuto un grosso errore che definirei manageriale: qualcosa si è rotto per sempre».

H. - *Ne La chiave di Tinto Brass ha avuto una parte che mi ha lasciato perplessa. E come me ha lasciato perplessa altra gente. Cosa è per lei il comune senso del pudore?*

B. - «La chiave è stato un film di successo. Ha fatto incassare diciotto miliardi. Ha fatto correre il pubblico. Io mi sono divertito a girare quella parte. Quando la giravo non avevo problemi. Se passa davanti a due innamorati che si abbracciano nel Parco pubblico, noterà che il problema è suo, non loro. Loro si abbracciano e fanno i fatti loro. Il senso del pudore in quel momento non è un problema per loro. Il senso del pudore è un problema per chi assiste, per lo spettatore».

H. - *Insomma, l'attore entra e esce dalla parte senza responsabilità?*

B. - «L'attore non può scambiare il palcoscenico con la vita...».

H. - *Eppure... essere se stesso e un altro, e poi ancora se stesso e un altro e un altro... Quell'entrare e uscire dalla propria personalità... La personalità del personaggio è proprio solo una maschera? Gli attori spesso mi*

mettono a disagio, mi sembra che vivano nella falsità di una dimensione che vuole essere un gioco e non lo è.

B. - «Io non faccio l'attore, voglio dire che per strada, nei salotti, nella vita non recito una parte. Penso al mio lavoro, certo, ci penso sempre, ma è un lavoro. Un mestiere che impegna, che bisogna sapere affrontare perché è una scelta dura, che ti fa fare una vita da disgraziati. Ci vuole equilibrio per non lasciarsi coinvolgere. Quelli che fanno l'attore non li capisco neanche io e mettono a disagio anche me. È un disagio naturale, che si prova di fronte a tutte le situazioni imbarazzanti o sbagliate. Non si può vivere giocando o, peggio, facendo finta di giocare. Essere se stesso e un altro, e poi ancora se stesso e un altro: se ti ci metti al punto da scambiare il palcoscenico con la vita, se non tenti un

distacco, la tua diventa una scelta dannata».

H. - *Io direi che è comunque una scelta pericolosa. Il gioco delle parti non può passare su di te lasciandoti come prima, come se tu fossi un diamante. Poi, fino a che punto un attore sceglie una parte o, invece, viene scelto dalla parte?*

B. - «In ogni uomo ci sono zone d'ombra, lati oscuri. L'attore è quello fra gli uomini che meno rifiuta, o meno riesce a rifiutare, il confronto con questa parte di se stesso. E che, magari, addirittura riesce ad accettarla come naturale, questa parte di se stesso. O, comunque, è portato ad accettarla, appunto perché il suo compito è quello di prestarsi al "gioco delle parti". Così finisce per "scegliere" ed "essere scelto" insieme e si ritrova in una posizione drammatica, non facile, certamente problematica». □

HANNO DETTO

«Il teatro è tutto una buffonata. Buffonata tra virgolette, certo: buffonata nobile, che diverte, che ammaestra. Ma pur sempre una buffonata».

Mario Scaccia - IL GIORNALE

Giuseppe Cederna (protagonista dell'Amadeus diretto da Mario Missiroli): «Prima ero solo un roccettaro, adesso ho scoperto un'altra musica. Però, prima di entrare in scena, per darmi la carica, mi metto la cuffia a tutto volume con musiche di Springsteen o Jerry Lewis. Sono convinto che anche Mozart, oggi, si divertirebbe ad ascoltarli».

Giuseppe Cederna
IL CORRIERE DELLA SERA

«Più ricca è l'esperienza estetica di un individuo, più sicuro è il suo gusto, più chiare le sue scelte morali, più quell'individuo è libero, anche se non è necessariamente, per questo, più felice».

Joseph Brodsky
DISCORSO PER IL NOBEL

«Tutti i nostri teatri Stabili hanno problemi di denaro. Tutti hanno gravissimi problemi di identità culturale. Non tutti, però, cercano di capire in quale direzione sarà necessario cambiare».

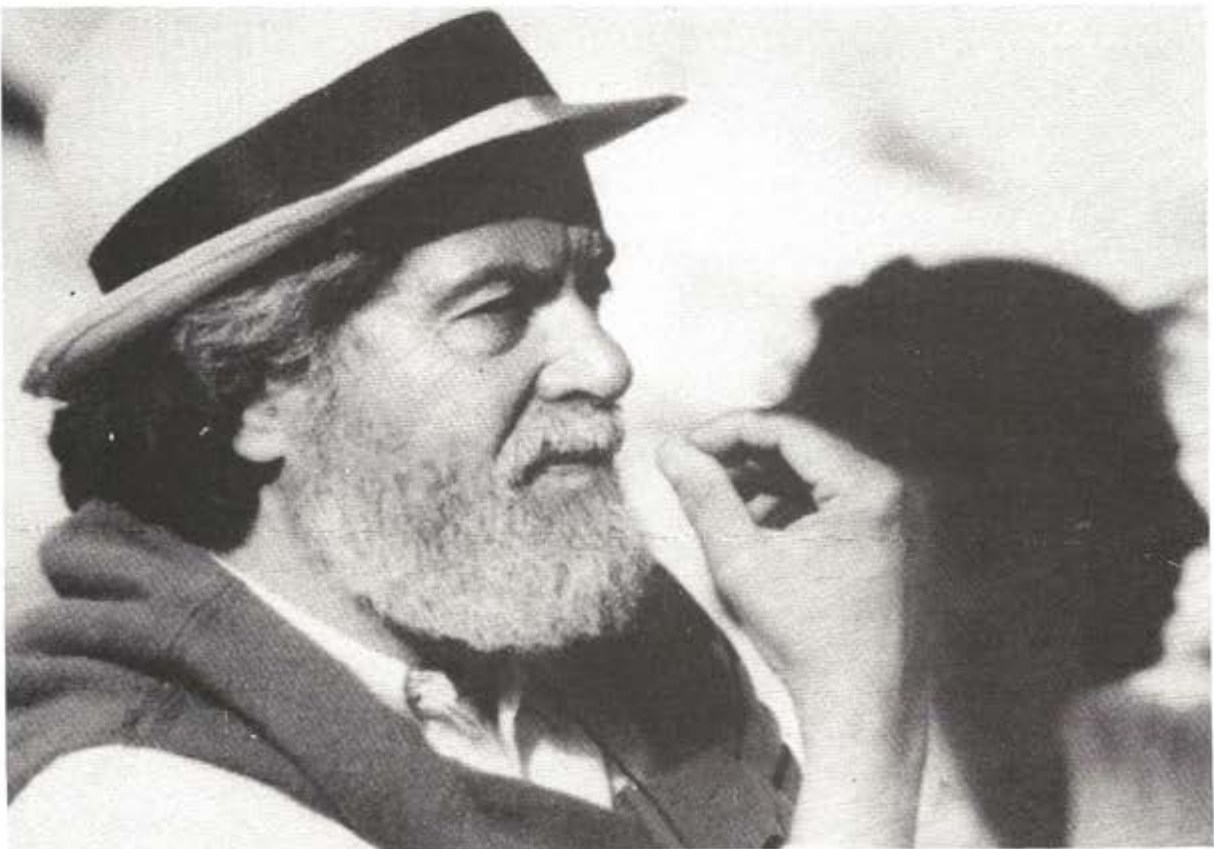
Nicola Fano - L'UNITÀ

LUIGI SQUARZINA CI PARLA
DEL SUO ULTIMO TESTO DI TEATRO

STORIA DEI «CINQUE SENSI» E DELL' ITALIA INDIFFERENTE

Dopo aver taciuto per molti anni ed essersi dedicato alla regia, l'autore di «Tre quarti di luna» ha voluto fustigare i mali del paese — la metastasi burocratica, l'assenteismo, il clientelismo, la demagogia sindacale — usando l'arma «pericolosa» della commedia classica - I fasti dell'Enrei (Ente nazionale per la riutilizzazione degli enti inutili) e la lotta per il potere di due papi da carnevale come metafora di un sistema politico degradato - Quattro anni di lavoro, cinque stesure, il successo della «prima» al Nord ma l'indifferenza del pubblico della capitale - Resta, per un'opera così stimolante, soltanto la verifica della lettura. In attesa che si possa incontrare qualche compagnia teatrale in vena di riscoperte

LUIGI SQUARZINA



Vorrei partire da una osservazione di carattere generale. Nell'opera di Shakespeare il teatro — le parole che lo riguardano, attore, scena, atto, commedia, recitare, comparse, gli oggetti, la musica, le pause — costituiscono un insieme privilegiato di metafore positive. Quando Shakespeare le usava, toccava, fra sé e il suo pubblico, il massimo di espressione ancor più che di comunicazione; evocava qualcosa di alto, di indiscutibile, di emozionante, di sommamente credibile.

Oggi sulla nostra stampa, e nel linguaggio televisivo, il teatro è usato come un insieme degno di turpiloquio; il paragone col teatrale è sempre negativo (tranne la parola tragedia, perché siamo in Italia e allora la tragedia: un rullo di tamburi. ... E qui il melodramma ha giocato).

Un esempio per introdurre al mio tema: il voto alla Camera con il quale, mentre finiva l'aprile '87, è finita la nona Legislatura, riproduce esattamente il voto a sorpresa con cui si concludono *I cinque sensi*. Non siamo in Parlamento, nella mia commedia, siamo in un piccolo Ente, di fantasia ma non troppo, ex inutile. Verso la fine si raduna una commissione per uno scopo modesto in apparenza, come quello di provare l'idoneità di una dattilografa per assumerla o no (ma gli scopi della nostra politica sono forse più vasti di questo se non quantitativamente?). Dai tre componenti la commissione, un sindacalista di professione, la maltusiana presidente del Consiglio d'amministrazione, e l'efficientista nuovo direttore, ci si aspetta un voto consono a ciò che sappiamo essere l'opinione e il comportamento di ognuno dei tre nel corso della commedia. Ma le cose non vanno assolutamente così, e le accuse di incoerenza che l'Ispettore ministeriale, presente alla votazione, rivolge ai tre, sono le stesse che si sono rivolte fra loro i nostri politici in Parlamento, dove ognuno ha finito per fare il gioco che ci si aspettava dall'altro.

Se dico questo non è per dimostrare che il teatro anticipa la vita. Troppo facile. È perché, leggendo i giornali o guardando la televisione in quel fine aprile avrete sentito parlare di commedia, di calare il sipario, di Pirandello: si sono accorti di Pirandello! E se ne sono accorti a sproposito; è chiaro che non c'è assolutamente nulla di *pirandelliano* nel comportamento cui abbiamo assistito in Parlamento. Anche questa volta il teatro è usato come paragone in peggio, in basso, quasi a dire: «come si sono ridotti! Si sono ridotti a fare il teatro». Ci piacerebbe che i termini fossero almeno usati con proprietà.

Vediamo un paio di citazioni (sono esempi che avrei potuto derivare da qualunque quotidiano), prese da una sola pagina de *La Repubblica*. «Martinazzoli così demolisce la mossa di Craxi: "un colpo di teatro che non riscatta un copione scadente"»; e conclude affermando che «conviene calare il sipario sulla commedia», chiedendo ai deputati di

astenersi sulla loro propria mozione.

Naturalmente, il problema della parola *commedia* è complesso teoricamente, ed è su questo che vale la pena soffermarsi. Si sa che la *commedia* è a lieto fine, non però a lieto fine per tutti, qualcuno dei personaggi ci va di mezzo: il vecchio non sposa la ragazza concupita, la quale sposa il giovane; l'eredità va a chi ne ha diritto o se la merita e non a chi intrigava, etc. Qualcuno ci scapita, però quasi sempre viene reintegrato: si veda l'esempio scespiriano del Duca in *Misura per misura*, che reintegra il suo malvagio vicario, Angelo, dopo averlo smascherato. Ora il gioco, nel nostro Parlamento, è invece di non integrare certe forze, a nessun costo; non si può mai arrivare a un lieto fine, e dunque la parola *commedia* non si potrebbe usarla.

NEL REGNO DELL'AMBIGUITÀ VINCE LA COMMEDIA

L'Ente della mia commedia (nella quale dal principio alla fine faccio uso di un linguaggio metaforico, per burla o sul serio) si chiama Enrei, che significa Ente nazionale per la riutilizzazione degli enti inutili; con questo non voglio affermare che il nostro Parlamento sia un Ente in cui si continuano a riutilizzare degli Enti inutili (io del resto, nei miei *Cinque sensi*, non condanno le inutilità, difendo anzi, per paradosso, gli *inutili*: chi può stabilire che sono tali? Non saranno le categorie sociali a cui la storia impone di pagare il costo del progresso?); voglio dire che, se teatro c'è stato in quella crisi partitica, non era certo Pirandello, ma vi si poteva scorgere semmai il grande schema — frainteso dai giornalisti — della *commedia classica*, sempre risaputo e sempre nuovo, con l'unico problema del lieto fine.

Infatti, se oggi si scrivono poche commedie è per la poca credibilità del lieto fine, è perché quel margine di non lieto, che sempre e comunque c'è nel personaggio sconfitto, finisce col pesare più di quanto non pesi la gioia dei vittoriosi: l'assetto carico di compromessi, finisce con l'oscurare la promessa di fertilità insita nella commedia. E così è anche per i miei *Cinque sensi*.

Ora, perché un autore che, dopo un lungo silenzio, ha ripreso a scrivere in questi anni, ha voluto sperimentare lo schema della commedia classica? Che cosa vi ha trovato? E in che senso questo confermerebbe che ci si deve ribellare alla faciloneria di chi usa impropriamente questi termini? Volevo fare agire l'uomo di oggi nella realtà di oggi, e non mi sembrava più possibile usare un linguaggio diretto, visto che mi occupavo di un mondo, quello del piccolo potere, del potere subordinato, ma potere («anche piccolo, purché tutto», dice il mio Pio II) dove l'ambiguità non solo regna sovrana, ma è l'unica regola.

Nulla è mai come dovrebbe essere secondo i regolamenti, secondo gli orari, secondo quello che è scritto, secondo le precedenze; tutto invece è sempre in altro modo. Tutto è parlato in un linguaggio di cui bisogna conoscere la chiave per poter entrare in quella realtà. E nella *commedia classica*, nelle sostituzioni di persona, nelle mascherature e smascherature, nei capovolgimenti di fronte, nell'usare gli altri a loro insaputa per ottenere un determinato fine, nel meccanismo della beffa, c'è una scienza oltretutto una poetica:

una scienza che, secondo me, è scienza della realtà.

La *commedia classica* è durata tanto, e continua a funzionare ogni volta che la si rappresenta, proprio perché è uno strumento di conoscenza del reale, forse più forte della tragedia, anche se di solito, sulla scorta di una scontata gerarchizzazione, la si tiene in secondo piano. Prima il teatro serio, poi il teatro comico dove non ci sono i re ma i personaggi comuni, non la reggia ma la piazza, che oggi potrebbe essere sostituita da un ufficio, una stanza in una casa. I destini dei re allora erano seri, oggi i re non ci sono quasi più e tutto è toccato dal ridicolo portato dall'interesse. Scriveva Lukács: «Con l'arrivo del danno la tragedia è alle prese con una realtà dimidiata che, anche se a volte può finire sanguinosamente, è rappresentabile soltanto come *tragicommedia*, come *dramma moderno*, o, per usare un termine a cui si è ricorso nel '900, come *grottesco*».

Si parla spesso di date periodizzanti. Tuttavia, in teatro, lo stacco più marcato nel nostro dopoguerra è il 1962, l'anno dell'abolizione della censura preventiva sugli spettacoli; nessun'altra data divide altrettanto drasticamente un periodo dall'altro. Infatti, da allora nasce un teatro di gesto, un teatro di antiparola, che prima non poteva nascere perché in sala poteva esserci un funzionario a controllare le parole sul copione timbrato. Appena si è aperta questa saracinesca, è nata la possibilità di sperimentare altre forme.

Una nuova censura si è in seguito manifestata, colpendo tra le altre anche le mie opere, sotto la veste della magistratura; per la scomparsa della censura preventiva riaprì la strada, fra l'altro, alla *Mandragola* e a *La governante* di Vitaliano Brancati, guarda caso, commedie tutte e due.

MOLIÈRE, LO SCELLERATO E I BIGOTTI

Io ho avuto proibite varie cose e in vario modo, ma quella che veramente ci andò di mezzo fu *Emmeti*: una commedia. È indubbio che questa forma teatrale faccia particolarmente paura sia al censore sia al magistrato.

Il grande schema della *commedia classica* — che comincia con la difficoltà dei protagonisti: difficoltà in genere d'amore, di famiglia e, nel mondo moderno, anche di lavoro, sociali e di relazione — attraverso varie peripezie si conclude bene, con la più sonora condanna per tutti coloro che si opponevano a tale conclusione. Ed è per questo che, tutto sommato, la commedia è più pericolosa della tragedia: perché le forze perdenti sono in genere le forze costituite, sono i rappresentanti delle generazioni anziane, di coloro che detengono il potere, che hanno le armi, la polizia. Si vuole dunque censurare l'aspetto carnevalesco che urge nella forma commedia, l'aspetto irrisorio di capovolgimento del mondo, sia pure per scherzo e per una sola sera.

Il Carnevale era tolleratissimo, ma appena arrivò l'Italia delle Corti, appena vinse la Controriforma, in Italia non si scrissero più grandi commedie, o non si rappresentarono più; il Carnevale stesso dovette ritirarsi nel guscio.

L'uso sbagliato della terminologia teatrale da parte dei nostri quotidiani è dunque, forse, da vedersi come un retaggio involon-

tariamente *ensorio* nei confronti di queste forme?

Quando si cita così male la terminologia teatrale, specialmente per quanto riguarda uno dei due generi drammaturgici più importanti, fino al punto di dire che una cosa che «va in commedia», peggio di così non potrebbe andare, si vuole condannare ciò che la *commedia* ha di pericoloso? La *putain* è ammessa, è utile, a patto che sia *respecteuse*...

Molière non metteva mai didascalie, ma nel *Tartufo* due le dovette mettere. Scrisse «è uno scellerato che parla», e anche «è una serva che parla». Questa opera, uno dei punti d'arrivo del teatro comico mondiale, è toccata dalla maledizione autocensurata, non solo nel finale, sul quale si può discutere a lungo, ma in queste due didascalie. Per poterla pubblicare l'autore, penso, dovette pagare lo scotto ai bigotti, precisando: badate, signori, a farvi ridere sono «uno scellerato» e «una serva». Quindi, signori, se si ride dei poteri costituiti non è perché l'autore sia nemico di quei poteri, ma perché raffigura personaggi a cui momentaneamente dà diritto di parola in scena. Un diritto che voi potete togliere loro quando volete nella vita.

Da queste osservazioni sulla censura e sulla autocensura nacque (Genova 1970), il mio testo *Il Tartufo, ovvero vita amori autocensura e morte in scena del signor Molière nostro contemporaneo*, che incrocia Molière con Bulgakov.

CINQUE STESURE PER ARRIVARE AL COPIONE

Il laboratorio di Pio II e Paolo II, di Alma e Sibilla, di Ercole e Ettore, di Rosa e Tea etc., si è protratto per più di tre anni e mezzo, laboriosissimi quanto discontinui, scanditi da punte di euforia quanto da crisi di stagnazione. E ha dato luogo ad almeno tre stesure, complete quanto confuse, prima di una quarta, soddisfacente quanto abbondante, dalla quale, in capo a tre mesi di tagli, svelimenti e chiarimenti effettuati insieme a Sergio Fantoni, è venuto fuori il quinto, definitivo copione (ora pubblicato dalle edizioni Costa e Nolan di Genova, con introduzione di Eugenio Bonaccorsi). Stesura aggiornatissima, in quanto anche dopo l'andata in scena ci si è messi ad aggiungere e a sfrondare, come d'altronde registi e attori fanno sempre. In complesso, rispetto a come è ora il testo, fra il 1982 e l'86 avrò scritto almeno trenta volte tanto. Forse ero fuori allenamento.

Dopo *Emmeti*, scritta al centro degli anni Sessanta, avevo prodotto solo testi in collaborazione, di drammaturgia derivata dalla storia: *Cinque giorni al porto* e *Rosa Luxemburg* (con Faggi), *Otto settembre* (con Zangrandi e De Bernart); oppure ricavati dalla letteratura: *Bouvard e Pécuchet* (con Kezich) e l'incrocio, tutto mio, fra Molière e Bulgakov che ho appena citato. Dopo *Emmeti* avevo smesso di credere nella teatrabilità del mondo. Almeno da parte mia.

La strada che dalla *Esposizione Universale*, del 1948, mi aveva portato a *Tre quarti di luna*, a *La sua parte di storia*, a *Romagnola* e a *Emmeti*, mi sembrava si perdesse nella sabbia. Non per le difficoltà oggettive di rappresentazione che avevo via via incontrato (tranne che per *Tre quarti di luna* rappresentata da Gassman, da Strehler, dallo Stabile di Trieste, dal Teatro Sloveno di quella città, dal Teatro Filodrammatici di Milano,



Ugo Pagliani protagonista di «Domino», di Achard. Regia di Squarzina. Sotto il titolo, il regista.

nonché da gruppi minori), essendo anzi vero a) che è stolto e noioso lamentarsi, b) che gli ostacoli servono semmai di stimolo, c) che io riconosco di avere avuto dalla fortuna le migliori occasioni, non sempre meritate né sapute afferrare.

Anche nel radiodramma, un genere che avevo coltivato con *Il pantografo* e con *Vicino è difficile*, passai al lavoro di «secondo grado» delle *Interviste impossibili* (con *Linda Murri* e *Dante Gabriele Rossetti*); né seppi dare seguito al mio primo e unico originale televisivo, *Lo squarciagola*, che avevo firmato con Mariateresa Valoti. Uno stop, lo si vede, abbastanza completo di cui do testimonianza qui perché può non essere del tutto inutile a una storia generazionale.

Evidentemente, *I cinque sensi* vogliono dire che ricomincio a credere che il mondo possa essere teatralizzato. Che avevo torto, e mi conforto col pensiero che, dal confronto di decenni con gli scatenati mezzi di massa, la pagina scenica emerge a sfidarci, noi di poca fede, con la sua intatta, inalienabile investitura a parlare dell'uomo in nome dell'uomo.

DUE PAPI AD UNA FESTICCIOLA AZIENDALE

La materia mi si componeva e ricompondeva continuamente, come potrebbe testimoniare, fra l'altro, la successione dei titoli: *Assunta*, *Commedia*, *Il palazzo*, *Basso Impero* (oppure *Bisanzio*), *Crisi*. Alcuni di questi titoli esprimono la fase corrispettiva in cui si trovava il mio processo elaborativo. *Assunta* si riferisce al pretesto chiave dell'Assunzione (festa d'altronde carissima a Pio II); *Commedia* è l'impossibilità della tragedia; *Il palazzo* era soltanto indicativo, e allora non abusato (fine 1983); *Basso Impero* e *Bisanzio* non hanno bisogno di spiegazioni (sono ipotesi del gennaio '84); *Crisi*, che è durata dall'84 all'85, faceva coincidere il cambiamento epocale odierno col titolo latino, *Chrysis*, della commedia scritta dal Piccolomini non ancora papa e neppure Cardinale. Vinse a mani basse, non appena mi si presentò, *I cinque sensi*, da un quadretto neogotico di Walter Crane che possedevo dal 1971: evidentemente era il più metaforico di tutti.

L'idea di come far incontrare il protagonista e l'antagonista, Pio II e Paolo II, nei loro costumi, risale esattamente al 29-30 dicembre '82: una festicciosa aziendale in maschera. La metafora centrale secondo cui, nel contrasto fra il direttore uscente e il direttore entrante si riflettono due posizioni antitetiche periodicamente ritornanti sia nella storia, sia nella vita, aveva preso tale forza dentro di me non appena mi si era presentata alla mente, al punto che i due personaggi del nostro tardissimo Novecento non ebbero nemmeno il tempo di essere battezzati, non ebbero mai da me e per me un loro nome e cognome: furono subito i due papi del Quattrocento, Pio II e Paolo II, colui che assume e, il successore, colui che licenzia, com'è ampiamente raccontato dal Pastor, il grande storico tedesco del papato.

A posteriori potrei dire che la reticenza a battezzarli anagraficamente era spia di una qualche mia disposizione, o esigenza, degli anni in cui l'idea della commedia veniva prendendo forma ('82-'84): una tendenza a metaforizzare, quasi sentissi che il conflitto di fondo non sarebbe stato valido in una azio-

WELFARE STATE E ALTRE DELIZIE

Ecco una «autointervista» di Luigi Squarzina, del 1982, che chiarisce il processo di elaborazione della sua commedia *I cinque sensi*. Allora la commedia aveva ancora il titolo di *Assunta*.

Quando e come è nata l'idea di *Assunta*, come si è chiamata originariamente *I cinque sensi*?

«È collegata alla mia esperienza al Teatro di Roma, al desiderio di satira sul Comitato d'azienda e sul problema delle assunzioni e dei licenziamenti, dell'assenteismo e della clientela. Il resto è venuto dopo. Dopo è anche venuta la realtà dei licenziamenti da me fatti, o meglio tentati, nell'estate dell'82.

«Tempo fa pensai a un atto unico radiofonico, sul conflitto comico dell'assenteista e del direttore, che non lo trovava mai e al tempo stesso non riusciva mai a coglierlo in castagna: carnefice - vittima, odio - amore. Poi cominciai a raccogliere, non sistematicamente, del materiale sul Welfare State, sul clientelismo, sulla politica delle assunzioni, sul non-lavoro, ecc.. E pensai al dogma ultimo e più importante, quello dell'Assunzione: Assunta!».

Quando ha cominciato a prendere forma la metafora centrale e fondamentale della commedia?

«Il primo salto di qualità, se così possiamo definirlo, mi è venuto con l'idea metastorica di Pio II e Paolo II, "colui che assume" e "colui che licenzia". Il clientelare e l'efficientista, figure pontificali di cui avevo appreso qualcosa lavorando a una relazione sul Quattrocento romano per il congresso sulla Italian Renaissance Drama a New York, nel novembre del 1978, quando ancora non pensavo a nessuna commedia. Ma il pensiero di applicare quelle due figure a una commedia è di parecchio successivo, non saprei datarlo.

«Dovetti comunque tornare alla relazione di New York per rifinire il lavoro che doveva essere pubblicato e quindi approfondii l'argomento con una lettura più accurata dello storico Pastor».

Quale è stato il gradino successivo, la successiva fase di elaborazione?

«Quando pensai di applicare gli schemi di Misura per misura e della Mandragola: la notte d'amore predisposta e ricattatoria con sostituzione di persona. Quindi ci sono una ragazza da assumere e il cognato non seducibile.

«Ma la vera giustificazione moderna di Pio II e Paolo II risale soltanto all'estate del 1982. In macchina, tornando dall'Argentario a Roma, mi nacque il personaggio dell'ex impiegato, detto "Pastor" perché competentissimo in storia dei Papi. Licenziato dall'efficientista, il Pastor se ne va dicendo una frase sibillina: "Mai niente di nuovo: dopo Pio II viene Paolo II".

«Intanto, fra l'estate '81 e l'estate '82, si era chiarito il nodo del rapporto antagonista tra i due, e cioè che Paolo II era venuto meno al patto (tipo il Capitolo dei Conclavi, che il prescelto deve accettare ma che poi non rispetta quasi mai) impostogli da Pio II: io ti cedo il posto di Direttore, ma tu mantieni gli impiegati assunti da me (i referendari).

«La storia dell'assunzione diventava, quindi, la storia di una trappola, di una rivincita, di una vendetta (di Pio II su Paolo II). Poi rilessi ancor più a fondo Pastor e comperai i Commentari di Enea Piccolomini, scoprendo che era devotissimo all'Assunta».

ne attuale, se non a patto che lo fosse in una tensione permanente dell'esistenza umana nella società, e che era quest'ultima che valeva la pena di rappresentare, anzi di evocare: esistenza di uomini concreti entro la impalpabile e ridicola, ma anch'essa metaforica, «essenza» di un Ente.

Statuito questo, il destino metaforico dell'azione, del linguaggio, dei momenti visivi, delle scelte, dei gesti, era segnato una volta per tutte, e quindi anche i pericoli (altri, Fantoni e Gianni Fenzi più di tutti, li hanno visti meglio di me, soprattutto alle prove) che si correvano: pericoli di un appannamento, di una difficoltà non tanto espressiva quanto di comunicazione, di un rimbalzo continuo, di un rispecchiamento sempre mediato, di una efficacia indiretta. Caratteristiche che, per altro verso, si ponevano come elementi costitutivi della commedia, sorgenti intime del suo fraseggio, ragioni della sua condotta stilistica, pericoli ai quali non sfuggì la nomenclatura degli altri personaggi, che si trovarono ad avere nomi sia burlescamente sproporzionati alla piccineria e alla quotidianità dell'ambiente: Ercole, Ettore, Alma, Sibilla; sia accoppiati a intensificazione dell'accoppiamento fondamentale: Ercole e Ettore, Rosa e Tea; sia assorbiti nella funzione: l'Ispezzatore.

Dello stesso contagioso rinvio a qualcosa altro, o della stessa neoplasia, si sono avvalsi, o ne hanno sofferto, durante la lunga elabo-

razione, i casi dei vari personaggi: la momentanea castrazione di Pio II coincidente con la perdita del potere e con la diffidenza verso la donna che lo ama ma che lo ha portato per mano, si fa per dire, all'infarto in ufficio; le intuizioni arcane della stessa Sibilla che in un primo tempo si chiamava Sofia e che Paolo II vuole vestita da Maddalena; i fremiti di Alma, il «signor presidente» donna, alla presenza virile di Ercole; le molte fatiche di quest'ultimò che si scopre portare tutti i pesi, dalla salvezza di Pio II nella faticata mattina dell'embolo, alla maternità a ostacoli di Alma; Timoteo, sindacalista e dunque nuovo direttore di coscienze, predestinato al saio di piccolo fra Timoteo nel carnevale dopolavoristico della nostra piccola *Mandragola*; il ripristino del carnevale stesso da parte di Paolo II e in esso le rose tee, il doppio Vampiro, Alma in costume di Florence Nightingale e chi più ne ha più ne metta: non per sommatoria ma per germinazione dai significati che già preesistevano quando inventai la trama. La quale, come vuole Aristotele, comanda i personaggi e non viceversa. Norma valida, secondo me, non solo per la tragedia ma anche per la commedia.

È la strotetta con la quale si chiudeva *Emmeti*:

«Commedia è imitazione della vita quotidiana pietà e terrore chèques non trasferibili intestati agli eroi e ai re la ragione dormendo generava mostri la

L'ESORDIO
NELLA REGIA DI MARIA PAOLA SUTTO
IN «IL CASO PAPAleo»

LA RUVIDA TENEREZZA DI ENNIO FLAIANO

*«Era un disastro:
pigro, discontinuo, bilioso.
Ma era uno
che credeva nell'amore,
e anch'io ho imparato a amarlo.
Per allestire la sua commedia
ho prenotato un tramonto,
ho immaginato un cimitero su una spiaggia.
Se ci si prende sul serio nei sogni
si sopravvive alla morte?»*

Un esordio nella regia che ha impressionato favorevolmente: quello di Maria Paola Sutto — studi di biologia e di danza, esperienze di lavoro con Scaparro e Gregoretti — in «Il caso Papaleo» di Ennio Flaiano. Lo spettacolo, che ha avuto un rodaggio estivo «en plein air» al Cantiere d'Arte di Montepulciano, sarà ripreso quanto prima a Roma. L'hanno interpretato Massimo Wertmuller (Roberto Papaleo), Barbara Scoppa (Angela), maria Paiato (Camilla, la moglie) e Giorgio Valente (Gaetano).

«Hystrio» ha chiesto alla giovane di indicare motivazioni e percorsi del suo allestimento.

MARIA PAOLA SUTTO

C'era una volta Ennio Flaiano. Era un disastro: pigro, bilioso, discontinuo. E sfuggente. Sì, certo, si parlava molto di lui, ma non bastava; né mi avevano avvicinato a questo autore suoi spettacoli in anni precedenti.

Solo più tardi, dopo aver letto il suo romanzo *Tempo di uccidere* capii la grandezza di uno scrittore che riesce a raccontare una storia d'amore durante la guerra d'Africa co-



me un racconto shakespeariano. Cominciai a frequentarlo. Mi piaceva la sua capacità di portare i sogni anche nella vita, il suo essere ironico e tenero senza mai autocompiacersi, quel suo osservare la vita con il distacco di un viaggiatore anglosassone, tuttavia in modo così familiare: in pantofole.

C'è stato poi il mio incontro con il *Teatro di Roma*, il presidente Diego Gullo e il direttore artistico Maurizio Scaparro. Devo a lo-



ro e al *Cantiere internazionale d'arte di Montepulciano* la possibilità di vedere realizzato questo mio progetto.

Ripercorrere i passi che portano dalla letteratura alla rappresentazione vuol dire rifarsi alla particolare vicenda de *Il caso Papaleo*, cioè di un morto apparente che si risveglia nella tomba di famiglia perché ha memoria. Memoria dell'adolescente che è stato, dell'uomo che è, della vita che lo aspetta. Per me ha rappresentato la scommessa su un autore considerato teatralmente poco salutare, su un testo la cui chiave interpretativa non è esclusivamente grottesca.

Vorrei ora schematizzare l'intreccio, così come descritto nel testo.

Scena prima — Roberto Papaleo, protagonista della commedia, rivive in un sogno un episodio erotico della sua adolescenza «e pertanto le sue parole e i suoi atteggiamenti contrastano con l'esteriore solennità di un cinquantenne sepolto da poche ore».

Rincorre Angela, «bella ragazza sui vent'anni, agile e molle».

Scena seconda — Roberto è disteso su un piano di marmo di un cimitero e si lamenta, risvegliandosi.

Scena terza — Una stanza da letto. Il telefono squilla nella casa della signora Papaleo, moglie legittima del protagonista. Nella telefonata con la moglie il protagonista fa un bilancio della vita passata e futura. «Ecco qua, già mi è passata la voglia. Tornare, ritrovare tutto come prima. La stessa vita da riprendere come un piatto freddo».

Scena quarta — Evocazione di Angela, per ricominciare la vita con lei. «Distesa su un piano di marmo c'è Angela invecchiata, anzi morta». Finale con svelamento del sogno d'amore.

Dal mio quaderno di appunti di regia:

Un sogno visto con gli occhi di un bambino, con lo sfalsamento di misure, di prospettive. L'amore vissuto come gioco.

Un bimbo sogna di sposarsi con una giovane donna solo perché l'ha spiata, guardandola da un buco della serratura. La donna, pur se giovanissima, sa già tutto della vita; ha in sé la seduzione innocente e la consapevolezza della propria femminilità. Potrà essere materna e severa.

Papaleo sarà qui un bambino timido e sfrontato insieme; all'occasione goffo. Feticista.

Il ricordo d'infanzia sarà felice, luminoso; l'ambiente marino; importante una spiaggia (in tanti racconti di Flaiano viene descritta la spiaggia, spesso deserta).

Importante il passaggio da sogno a cimitero: al risveglio Papaleo dovrà trovarsi degli elementi tangibili del sogno (ad es., piume dell'angelo sognato).

Il cimitero dovrà essere casereccio, familiare, la tomba essendo fornita di comforts che a poco a poco serviranno a testimoniare la rinuncia di Roberto Papaleo a reinserirsi nella vita.

Papaleo redivivo porta il sogno con sé; il ricordo di questo amore si ingigantisce, diventa tutt'uno con il desiderio di rinascita; anzi, lo convince a rivivere.

La famiglia. Se i sogni permettono di volare, la famiglia-spaccato di un interno borghese che incombe dall'alto è terrena. Gli abitanti della casa ripetono all'infinito le proprie attività. Bisogna intuire una vita che non è realmente scalfita da alcun evento; del resto il respiro e l'organizzazione di una casa borghese hanno una vita propria, determinata,

che a sua volta determina gli abitanti. Questa vita si ripete e si ripete in gesti uguali a sé stessi; conduce alla vera morte.

Moglie di Papaleo: una buona donna, energica. Assolve le cure materiali; per questo nella tomba i generi di conforto saranno prevalentemente alimentari, non disdegnando pantofole e ricambi di indumenti intimi. Del tutto estranea alla vita intellettuale del protagonista.

Angela: sogno di una vita; nella rievocazione è invecchiata; come in principio inizierà il protagonista all'amore, nella rievocazione gli svelerà la morte. Dopo la rivelazione finale Papaleo invecchierà veramente e quando la moglie (immutata e immutabile) lo verrà a prendere saranno passate le stagioni della vita.

Per la realizzazione ho prenotato un tramonto per un momento di riflessione.

Ho ricordato Flaiano, le sue parole volavano nel vento di un cimitero immaginato; mi sono lasciata condurre dalle note di Pierluigi Castellano, ottimo amico e musicista per un teatro della seduzione; ho usato le trasparenze per un teatro d'immaginazione.

Mi sono valsa di Massimo Wertmüller, Barbara Scoppa, Maria Paiato e Giorgio Valente che con le loro doti umane, la professionalità e l'entusiasmo, hanno incarnato un'ipotesi per un teatro della commozione.

Se ci si prende sul serio nei sogni, si sopravvive alla morte? □

Nell'immagine, una scena de «Il caso Papaleo».

HY

HYSTRIO INTERVISTA L'AUTORE DI *HYSTRIO*

LUZI:

ECCO IL MIO TEATRO

Voci contrastanti dentro di me, un diverbio, mi hanno dettato nel '47 un primo dramma, «La pietra oscura» - Da «Ipazia», che doveva essere un libretto musicale, a «Rosales», dove si mescolano violenza giustiziera e eros, fino al mio ultimo lavoro, ho sempre considerato la scrittura drammaturgica come l'esposizione di una disputa - Il poeta è egli stesso istrione, ossia si scinde: non è più alla fine quello che scrive ma quello che legge

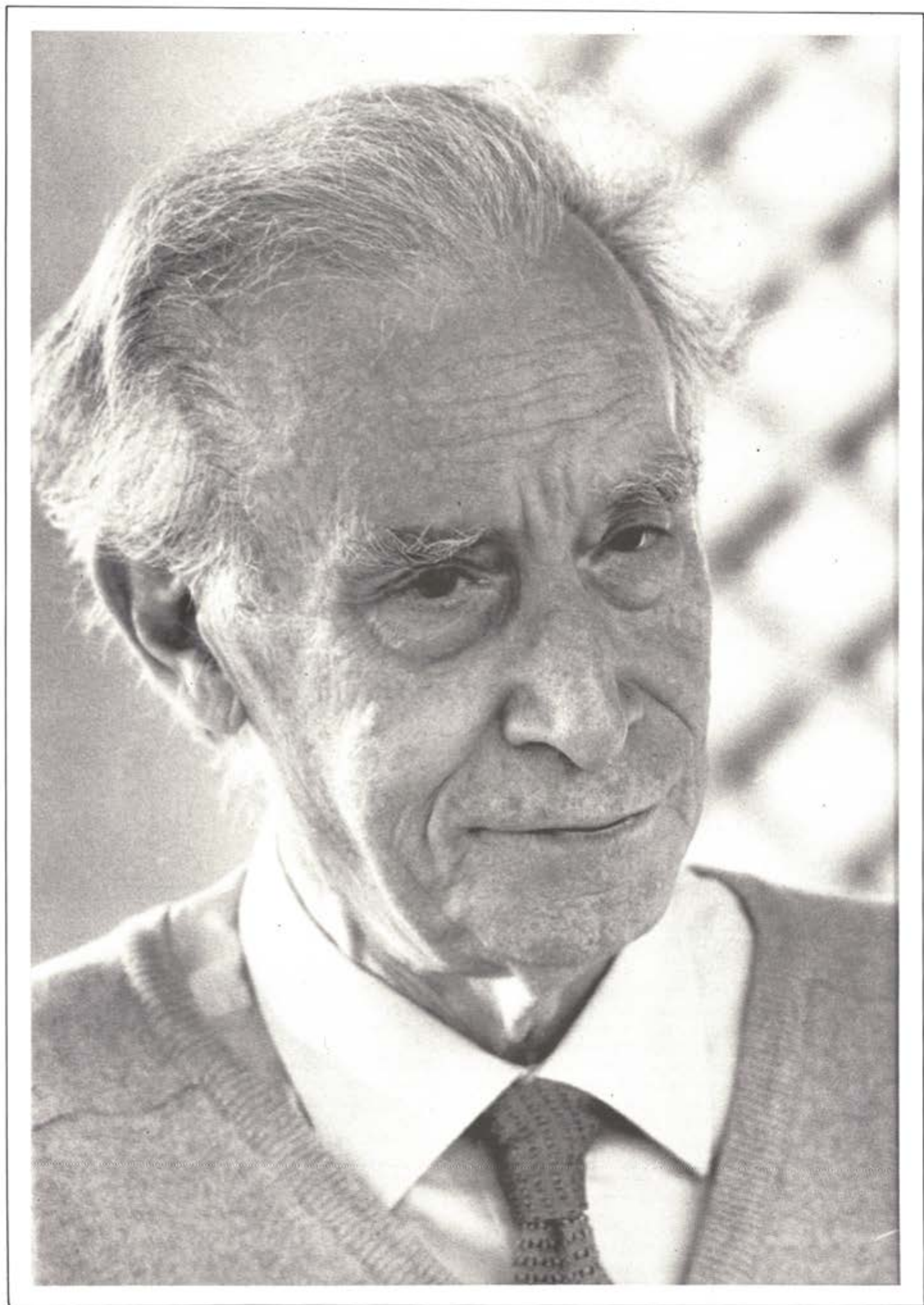
PAOLO LUCCHESINI

Hystrio — Anzitutto, professor Luzi: le siamo grati di aver permesso che la nostra rivista si chiami *Hystrio*, come il suo ultimo dramma. Che cosa si attende da una pubblicazione che ha scelto come testata il titolo della sua opera?

Luzi — Ho dato il titolo di *Hystrio* al mio ultimo dramma perché riflette sulla natura del dramma stesso, del teatro e dell'attore in particolare. *Hystrio*, che è nato dalla frequentazione del teatro, dalla mia breve esperienza di drammaturgo, dall'aver accostato il teatro come tale, è l'attore con quella sua inafferrabile personalità che mi ha suggerito il dramma. Quindi, ho dato anche il nome di *Hystrio* al personaggio principale che si identifica con il suo ruolo e anche con la sua natura, perché c'è coincidenza con una particolare personalità. A un dramma che ha questo titolo e che nasce dal desiderio di approfondire, e drammatizzare allo stesso tempo, proprio l'attore, nell'ambito della sua azione che è il teatro, dovrebbe corrispondere una rivista — che trova stimolante questo nome, questa parola un po' desueta — che voglia riflettere radicalmente sul teatro. Che voglia ritornare alle motivazioni fondamentali del teatro e dello spettacolo teatrale, ma anche dell'arte della rappresentazione della realtà che presiede alla funzione teatrale.

H. — Quando e come Lei, poeta e letterato, si è avvicinato al teatro?

L. — I miei rapporti con la drammaturgia sono saltuari e strani. Non ho mai pensato di fare del teatro, cioè non mi sono mai proposto di diventare autore teatrale. Ma, all'interno della mia attività di scrittore in versi e in prosa, certi nuclei di dialettica, di confronto o di scontro interpersonali ci sono sempre stati e via via è successo che questi elementi preesistenti esigessero di venire in luce, di prendere corpo e anche di assumere una morfologia particolare e di dare una struttura al testo, al poema. Allora ha assunto la forma esteriore del teatro, ma così, un po' per determinazione interna di uno sviluppo che era implicito nella mia poesia e per sperimentare un nuovo linguaggio. Ho avuto una prima insorgenza nel 1947. Allora scrissi un breve dramma che si chiamava *La pietra oscura*: mi era nato così, al di là di ogni intenzione, perché sentivo dentro di me voci contrastanti, un diverbio, che batteva sul tema della morte volontaria, della sua giustificazione o della sua condanna. Il testo parlava di un prete che si era lasciato morire — non che si fosse ucciso —, che aveva rifiutato ogni intervento per curarsi che non fosse la natura o la provvidenza. Sicché era nato il sospetto di una volontaria autodistruzione. Ho immaginato una disputa — la disputa è per me l'essenza



del teatro — fra chi, in fondo, accettava questo atto con molta carità e altri che, invece, si irrigidivano; questi erano tutti uomini di chiesa o loro consulenti. Intorno a questa disputa si articolava questo breve dramma che poi fu dato alla radio. Il dramma, però, incontrò parecchie contrarietà: fu l'ambiente del clero che non gradì la cosa. Insomma, lo trasmisero alcune volte, poi lasciarono perdere. Quanto a me, non ero del tutto contento del dramma. Mi erano venute immediatamente la prima e la terza parte, così, regalate: come delle voci che sentivo e a cui avevo dato forma. La parte intermedia, invece, avevo dovuta costruirla congetturalmente, con la mia inesperienza. Questo dramma ha finito per lasciarmi insoddisfatto, per cui non l'ho mai pubblicato, salvo qualche brano, come i cori, parti che si potevano isolare. Questo è un precedente per spiegare questa specie di incursione un po' imprevista nel campo teatrale in tarda età.

DON GIOVANNI E LA VIOLENZA

H. — *E così sono trascorsi oltre trent'anni dalla sua prima esperienza drammaturgica. Perché ha ripreso contatto con il teatro, impegnandosi anche in forma continuativa?*

L. — Il mio primo lavoro definibile come teatrale è *Ipazia*. Nacque in un modo curiosissimo. Il pretesto fu un testo per musica che dovevo allestire per un compositore che mi sollecitava da tanti anni. Alla fine volli dargli questa soddisfazione, o almeno provare a sottoporgli un mio elaborato perché lo potesse esaminare e vedere se fosse utile a una sua composizione musicale. Mi ricordo che mi misi a lavorare così, come uno che si butta nell'acqua senza saper nuotare. Invece, stranamente, cominciò ad affiorare una materia evocativa, ma allo stesso tempo conflittuale, che era il ricordo di letture fatte parecchi anni prima, che mi avevano colpito e che mi avevano lasciato una specie di interrogativo sull'esito che potrebbero aver avuto, se interpretate letterariamente in qualche forma. Ed era appunto questa materia che mi interessava. *Ipazia* si svolge in Alessandria al IV secolo, nel pieno contrasto fra il Cristianesimo ormai affermato e i residui, molto vivi e ancora orgogliosi, di una cultura pagana che non voleva cedere, ma presentiva di essere al limite della resistenza, una cultura che si sentiva anche mortificata dalla prepotenza di una nuova cultura dalla quale, d'altra parte, si sentiva attratta. Mi misi a scrivere. Partii da un dialogo che non era neppure nella prima parte del dramma, un contrasto d'amore fra Sinesio e Ione che faceva intravedere tutto il passato, tutto quel mondo. Da questa cellula nacque un corpicciattolo. Poi sentii subito che questo testo non aveva nulla a che vedere con le aspettative del musicista. Tant'è vero che non glielo feci neanche vedere: questo testo non lo potevo assoggettare alla musica, né lo potevo combinare con altre cose. Ho sentito che la materia emotiva e suggestiva implicava molti problemi attuali nostri: era un transfert ideale per certi problemi dell'anima moderna, poteva organizzarsi in una forma drammaturgica, sebbene il movente fosse soprattutto espressivo, poetico. Lo spettacolo, semmai, nasceva di conseguenza; non era sentito come la premessa per il teatro. È un teatro che nasce dall'interno assumendo una morfologia particolare che effettivamente influisce sulla natura dei moventi dell'ispirazione, ma è di quella stessa natura, di quella stessa provenienza. Lo stesso potrei dire di *Rosales*, in cui erano presenti due temi molto distinti, che mi abitavano da molto tempo, uno della gioventù, quello di Don Giovanni, inteso come uno che dissipa la sua ricchezza, non come un filibustiere, e poi si trova a pezzi, perché non ha risarcito la sua effusione e donazione con nessuna cosa che gli sia ritornata, cioè una relazione, un rapporto con gli altri. Questa è stata la mia idea di Don Giovanni da quando avevo vent'anni, tant'è vero che nel mio primo libretto di poesie c'era anche un *Ultimo canto di Don Giovanni* che, poi, in altre edizioni ho tolto perché mi sembrava avesse qualche debolezza. Ed è proprio da questo senso dell'uomo che aveva

male usato una ricchezza, un dono d'amore che possedeva, che non poteva ricevere reciprocamente dagli altri nulla di quello che lui aveva dato. L'altro tema è quello della rivoluzione: un mito intellettuale, ma anche esistenziale, della nostra generazione, del nostro secolo. E in quegli anni di terrorismo questi temi vennero in contatto: molte avventure personali erano insieme eroiche ed erotiche. Non è che questo evento l'avessi calcolato; ma di fatto, quando il pubblico vide *Rosales* a Genova, lo guardò proprio sotto questo aspetto perché a Genova, in quel periodo, il movimento terrorista presentava una collusione di impulsi: quello della violenza giustiziera, riparatrice, e quello dell'eros che si libera. Infatti, erano molte le coppie regolari ed irregolari che si associavano in questa attività. Non pensavo che due componenti così distanti potessero coagularsi. Ma a un certo punto si incrociarono ed allora scattò la scintilla drammaturgica. Scrisi *Rosales* in un mese. Poi lo aggiustai, lo limai: mi pareva che ogni battuta, ogni parola contenesse una scheggia di questa incandescenza, che fosse il frutto di questo intrecciarsi, il confluire di motivi così lontani in un tempo come il nostro, strano e terribile. Scrivendo *Rosales* sentivo nascere la forma drammaturgica, sentivo che la riuscita dell'opera non poteva essere altro che nella sua attendibilità di testo teatrale, ma non pensavo nemmeno lontanamente allo spettacolo, alla finalizzazione di questo. Pensavo a un testo che adottasse la ragione e la struttura teatrale per esprimere in se stesso tutto quello che di subgiacente c'era e che doveva diventare emergente. Quando lo lessero, trovarono che *Rosales* fosse molto teatrale, con mia sorpresa. Se poi i fatti lo hanno dimostrato, questo non lo so. L'esecuzione scenica forse non era ineccepibile, ma il testo mi sembra che abbia questa potenzialità, una vivacità teatrale. La stessa cosa è accaduta per *Hystrio*. A scriverlo e a rileggerlo mi lasciavo molto prendere; vi confluivano tutti i salti di linguaggio, da quello aulico, ostentato, istrionico a quello ironico, a quello caricaturale, o gergale. Mi piaceva anche la vivacità del racconto. Ho visto che alla rappresentazione di Siracusa c'è stata un'attenzione estrema, anche se il linguaggio non è facile. Questo non disperdersi dell'attenzione, nemmeno per un momento, sebbene il testo sia abbastanza lungo e di un certo impegno, m'ha lasciato soddisfatto.

GASSMAN E AFFABULAZIONE

H. — *Da qualche tempo si parla, o si spara, di teatro di parola, di poesia. C'è qualcuno che approfitta di testi poetici per manipolarli e ottenere una maggiore spettacolarità. Le sembra lecito, tutto questo?*

L. — È un dilemma. Per chi scrive, per il poeta è chiaro che ogni parola ha una sua ragione, non è eliminabile o amputabile. Il dramma, sì, è qualcosa che si consuma sulla scena, ma è anche qualcosa che esiste in se stesso e ha una sua compiutezza. Quindi, ogni intervento è evidentemente una violenza. Il poeta è negativo, non c'è dubbio. Ma il poeta è anche egli stesso istrione, cioè si scinde: non è più quello che scrive, ma quello che legge se stesso, che riflette su se stesso. Questo aspetto scomodo della personalità dell'autore, forse può essere anche gratificato da un potenziamento del testo, che magari è ottenuto a certe condizioni, in termini di sacrificio. Ma certo questa è una fase ulteriore, posteriore alla vera creazione, perché in quanto autore è il poeta che crea il dramma. Quello è il dramma, non c'è dubbio. Il testo teatrale è un poema che è di chi l'ha scritto, di chi l'ha concepito: non ha parti morte. C'è, però, un caso positivo di intervento dell'uomo di teatro su un testo poetico. Mi riferisco ad *Affabulazione*. L'intervento di Gassman è stato sacrosanto, perché il dramma di Pasolini era un po' un calderone e naturalmente il lavoro di Gassman è stato come quello che si fa nella vigna di Renzo dove ci sono le erbacce: bisogna liberare le parti vive e buttare via il resto. □

Nella pagina accanto. Mario Luzi

GLI «STATI GENERALI» DI FANO
PER UNA NUOVA SOGGETTIVITÀ POETICA

EN ATTENDANT LEOPARDI LA POESIA POST-AVANGUARDIE

*Centoventi poeti, critici
e traduttori,
dopo la prolusione di Carlo Bo,
hanno definito una strategia contro la lingua scaduta
«dell'indicativo perpetuo»
e l'assedio di una nuova ignoranza.
Chiuso il ciclo delle neo-avanguardie,
l'accumulo dell'immagine
e l'uso metaforico della comunicazione sono,
più delle tecnologie computerizzate,
la vera grande novità,
perché modificano il campo della fantasia umana.
Ma il teatro ha ancora
una vecchia idea della poesia*

FABIO DOPLICHER

È convinzione ancora diffusa, fra i nostri attori, che la poesia sia uno dei tanti «tappeti di parole» su cui passeggiare quando si recita. Un tappeto più folto degli altri, magari, ma — come ogni testo scritto — pura occasione per l'indimenticabile escursione recitativa dell'interprete. Anche con le migliori intenzioni, la poesia diventa una salsa poetica: alla Carmelo Bene, alla... Come resistere alla tentazione? È così cedevole, la poesia, così morbida, obbediente, un po' masochista: e chi si flagella sia flagellato! È questo uno dei tanti discorsi da sviluppare, sul filo rosso fra poesia e teatro; il cattivo genio che insieme con le buone intenzioni, l'attore italiano manifesta spesso verso la poesia, è l'indice di una arretratezza culturale di antica data.

In sintesi, la poesia esprimerebbe solo un'anima bella, le parole delle poesie sarebbero parole a una dimensione, nella normalità della comunicazione attoriale, istrionica o isterica o frammentata dal pianto. La poesia come un testo «buono», facilmente dominabile, procedendo a bella andatura sugli appoggi e sugli acuti individuali. Dall'altra parte starebbe il testo «cattivo», specialmente quello nuovo e non dotato delle istruzioni per l'uso, la cui trama non si adatta facilmente alle imbastiture dell'interprete.

In questo momento di grandissima crisi e confusione del nostro teatro, la poesia entra e esce di scena: ma è notevole che si tratti quasi sempre di una idea vecchia della poesia, romantica, comunque pre-novecentesca. Eppure, siamo «oltre» il Novecento, nella poesia e nelle altre arti, in un cambiamento che rimescola il vecchio e il nuovo.

Se l'attore, d'avanguardia o di tradizione, cambia troppo lentamente, se il nostro teatro è una corte dove il potere è occulto e manca persino l'etichetta, sul lato della poesia le novità sono molte.

Lo si è visto anche a Fano, nel convegno (10-12 settembre) *Poesia dell'Europa Latina* promosso dal «Centro Internazionale Poesia della Metamorfosi». Nato dall'omonimo convegno fanese di cinque anni fa, il Centro si articola su un progetto — elaborato in manifesti, antologie, dibattiti — che individua la specificità del ruolo della poesia dentro la crisi degli anni Ottanta. Sotto l'apparenza dell'assestamento sociale, è questo un periodo di cambiamenti: si è chiuso il ciclo di tutte le neo-avanguardie novecentesche, da quelle letterarie a quelle teatrali, figurative, musicali, ecc.; l'accumulo dell'immagine dentro di noi e l'uso metaforico della comunicazione hanno modificato la fantasia del lettore come quella dello spettatore: questa è la grande novità, non i computer o gli ologrammi o i sintetizzatori. Le lingue stanno cambiando, come i valori interni a esse, le costruzioni e l'uso dei tempi verbali: il fenomeno dipende tanto dalla incultura di massa, dal linguaggio televisivo, quanto dai nuovi ritmi del percepire, da quella «accelerazione dei tempi», che elimina lo stacco fra inquadratura e inquadratura, come gli spazi della riflessione e della memoria. Quello che vale per l'immagine filmata o elettronica, vale per la lingua: sotto la spinta dell'inglese, della comunicazione e ancor più di queste tecniche comunicative, le lingue si stanno appiattendendo sul presente, su un «indicativo perpetuo»: ed ecco che nell'italiano sta cadendo il congiuntivo.

Ma anche nell'ambito di una lingua dominante come l'inglese, i poeti sentono con angoscia il restringersi del numero delle parole effettivamente in circolazione, l'assedio di una nuova ignoranza che l'immagine non dominata produce.

È inutile spiegare quanto simili problemi tocchino il teatro, o almeno dovrebbero coinvolgere tutti i teatranti. Non ci si può chiamar

fuori, come non si deve rinunciare alla propria identità espressiva: ed è notevole che questi discorsi siano non di linguisti, ma di poeti, perché la poesia, come arte, oggi attraversa le altre arti e i pericolosi territori della metamorfosi, cioè della realtà materiale del cambiamento.

Insomma: dopo il determinismo di una vecchia visione materialistica, l'idea della metamorfosi non vuol essere uno schema linguistico, ma richiamare insieme la probabilità come unica forma oggi possibile di dialettizzazione e un vichiano ricorrere nel nuovo, quale idea della durata e della significanza della parola poetica.

A Fano c'è stato un confronto fra circa 120 poeti, critici e traduttori, con una intensità e con dei risultati di cui hanno parlato ampiamente le cronache dei giornali, come il programma televisivo di un'ora realizzato per il Dse da Angelo Sferazza e trasmesso su Rai Uno. Ma il bilancio è anche un progetto che si inserisce nella prospettiva di una poesia che reagisce alle tensioni, psicologiche e linguistiche, di questi nostri anni, che si faccia pietra di paragone e non area separata.

LE PICCOLE PATRIE

Sono intervenuti a Fano poeti francesi, spagnoli, belgi della Valonia, svizzeri romanzi, romeni, portoghesi, oltre agli italiani, naturalmente; ma i protagonisti sono stati i due poli estremi, quello di una latinità intesa come grande area mondiale, che include il Sudamerica, area capace di confrontarsi con l'inglese e altre lingue dominanti, e all'altro capo le «piccole patrie», le lingue emergenti e i dialetti. Mentre le grandi lingue aprono le proprie maglie e fanno cadere storiche barriere, le piccole lingue, prima oppresse, sono i «noccioli duri» di una nuova presa di coscienza: dal catalano all'occitano, fino a tanti linguaggi di diverse radici inseriti nell'oceano neolatino, come il bretone, della cui poesia hanno parlato Nicole Laurent-Catrice e Gina Labriola.

Carlo Bo, nella sua prolusione, ha tracciato l'itinerario europeo della poesia della prima parte del secolo, sul filo di quella «poesia pura» rappresentata in Italia da Ungaretti, che nei primi anni Trenta suscitava ilarità, perché «considerato il contrario di quello che deve essere un poeta», dominando l'immagine del Vate di stampo dannunziano. Bo ha ricordato il dibattito fra Paul Valéry e l'abate Brémond negli anni Venti e, per la generazione spagnola del '97, Jorge Guillén, che parlò di «poesia chimicamente pura».

Oltre a Carlo Bo, con Oreste Macri e Piero Bigongiari erano presenti alcuni dei massimi protagonisti storici della esperienza ermetica, intesa come apertura al mondo di un'epoca, in un'atmosfera che vedeva anche l'attività (ricordata da Bigongiari) di un Sergio Baldi per l'inglese, di Renato Poggioli e di Tommaso Landolfi per il rus-



so. Cinquanta anni dopo, su ipotesi teoriche diverse, ma con alcune radici comuni, è un gruppo di poeti che vuole incontrare «in prima persona» il mondo che sta cambiando. Anche con l'idea, mi pare, che il cambiamento non sia di per sé un valore, come pensavano tanti anni fa i francesi, ma un dovere. Oreste Macri, allargando magistralmente il discorso all'America Latina, nello storico scambio con la poesia spagnola e europea, ha riconosciuto una «vocazione europea» in *Poesia della metamorfosi*, indicandola come una delle poetiche che agiscono nella crisi di fine secolo.

PESSIMI RAPPORTI

Se la peculiarità portoghese è stata messa in luce da Luciana Stegagno Picchio, Anna Mauro, Gastão Cruz e Fernando Assis Pacheco, e quella romana dal dottissimo Marco Cugno e da Grigore Arbore, il contributo francese è stato molto ricco, da Christian Descamps a Michel Deguy, Armando Monjo. Quello belga è stato portato da Marc Quaghebeur e da Gaëtan Lodomez, quello svizzero da Fabio Pusterla e Solvejg Albeverio-Manzoni. Va ricordata una emozionante lettura di dieci poeti spagnoli (Salvador Cava, Juan Cobos Wilkins, Pablo Avila, Rafael De Còzar, Alejandro Duque Amusco, Carlo Frabetti, Javier Lentini, Miguel Ramos, Juana Castro, Jaime Siles), presieduta e commentata da Oreste Macri. Emilio Coco ne ha curata l'introduzione, come autore di *Abanico*, la più completa antologia da noi edita della recentissima poesia spagnola, mentre l'ispanista Gabriele Morelli ha fatto un intervento di grande interesse.

Ai temi della lingua si sono affiancati quelli della traduzione, con vivaci momenti di dibattito, e anche il problema della storicizzazione della poesia oggi in Italia: in sostanza il pessimo rapporto fra critici e poeti. È vero che sempre i poeti hanno dovuto in prima persona «difendere» la poesia, ma alle tesi di Giuliano Manacorda su un presunto vuoto poetico è stato da Macri, ma anche da poeti come Milo De Angelis e altri, contrapposto il «vuoto critico» attuale, l'incapacità diffusa di leggere un presente ricco e problematico. Io penso che non sia solo questione di «aspettare Leopardi» o di «non capire Leopardi», atteggiamenti entrambi sbagliati; la metamorfosi di oggi pone nuovi obblighi al critico e nello stesso tempo gran parte della critica (anche di quella teatrale) ha imboccato una fase regressiva, di autoprotezione, di chiusura. Il dibattito si è arricchito degli interventi di Mario Petrucciani, Claudio Marabini, Walter Mauro, Raffaele Pellicchia, Rodolfo Di Biasio, Emanuele Bettini.

Per concludere, alcune domande: si è spostato in questo periodo l'asse creativo dall'Europa del Centro-Nord a quella del Sud? Sta emergendo, come pare, un nuovo «io», una nuova soggettività post-novecentesca? Alcune letture lo indicherebbero. Infine, protagonista a Fano è stata, direi, la voce dei poeti (con quella di Mattia Giorgetti, interprete di un recital leopardiano): una «voce» che va oltre la pagina e porta una radice classica nei dubbi sul futuro. □

Nella pagina, due disegni mitologici di Jean Cocteau.



È LA «RIVELAZIONE»
DI QUESTA STAGIONE TEATRALE
IL DRAMMATURGO
DELLA GAIA APOCALISSE VIENNESE

DOPO FREUD ECCO SCHNITZLER

Cominciata con gli allestimenti di Ronconi e Krejča, la riscoperta dello scrittore austriaco continua con edizioni della «Signorina Elsa», di «Girondo», degli atti unici - «Per alcuni aspetti sono un doppio di Freud, lo stesso professore mi ha definito un suo gemello psichico» - Un teatro che ha anticipato singolarmente la teoria freudiana dei sogni e ha esplorato «il territorio intermedio fra il conscio e l'inconscio» - La storia di un lungo sodalizio intellettuale fecondo ma contrastato e le intuizioni dell'artista sui rischi di sconfinamenti nell'arbitrario della psicanalisi

GIANCARLO RICCI



Fra i numerosi esempi citati da Freud nel suo saggio *Il motto di spirito* (1905) troviamo un riferimento a Schnitzler: «Un collega medico, noto burlesco, disse una volta allo scrittore Arthur Schnitzler: "Non mi stupisce che tu sia diventato un grande scrittore. Tuo padre infatti ha messo i suoi contemporanei davanti allo specchio". Lo specchio usato dal padre del poeta, il celebre dottor Johann Schnitzler, era il laringoscopio (letteralmente "specchio della laringe"), strumento da lui stesso inventato». Commentando questo esempio di «doppio senso» Freud scrive che «secondo una nota sentenza di Amleto» (atto 3, scena 2), lo scopo del teatro è anche di mostrare «al nostro tempo e alla società la sua forma e impronta».

Questa divertente metafora dello specchio, che allude a un'istanza etica del teatro, indica emblematicamente l'intrecciarsi, nel corso di circa quattro decenni, di una serie di episodi intercorsi fra Freud e Schnitzler: i loro scambi epistolari e le loro conversazioni, gli incontri e le amicizie in comune. Lo specchio davanti al quale abbiamo messo Freud e Schnitzler ci rimanda figure e simboli della *felix Austria*. Ancor di più: intravediamo un ritratto di Vienna, capitale artistica e culturale dell'ultimo impero, crogiolo di culture, tradizioni, fermenti, etnie. «Stazione meteo-



Un'immagine di Arthur Schnitzler a dodici anni.

rologica della fine del mondo», la chiama Karl Kraus. E forse la modernità incomincia proprio con Vienna e dopo Vienna. Di certo, questo approdo alla modernità non avviene senza lacerazioni e sconvolgimenti. Sia Freud sia Schnitzler — ciascuno a suo modo — ne sono testimoni. Anche perché un ele-

mento in comune tra i due è stato quello per cui, con l'avvento del nazismo, i loro libri furono dati alle fiamme.

Freud e Schnitzler: entrambi medici, nel 1886 avevano lavorato presso la Clinica universitaria viennese diretta dallo psichiatra T. Meynert, dedicandosi a ricerche molto prossime. Nel 1889 Schnitzler pubblica, per esempio, un saggio sull'*Afonia funzionale e il suo trattamento con l'ipnosi* mentre Freud nel 1891 scrive un libro sull'*Interpretazione delle afasie*. È significativo che entrambi si dedicassero a ricerche connesse al linguaggio, alla parola e alla voce. Nel 1887, recensendo su una rivista medica la traduzione di Freud delle famose *Lezioni* di M. Charcot, Schnitzler scrive: «Il dottor Freud ha tradotto il libro in modo così perfetto che ci si ricorda appena di avere di fronte una traduzione; il dottor Freud ha fatto sì che l'opera appartenga alla letteratura tedesca»². Schnitzler aveva ragione: nell'agosto del 1930 Freud ricevette il prestigioso Premio Goethe per la letteratura.

La notorietà di Schnitzler, di sei anni più giovane di Freud, incomincia già dal 1895 con la prima messa in scena di *Amoretto* al Burgtheater di Vienna. Ma incominciarono presto le reazioni. Nel 1901 dal Comando Supremo dell'esercito imperiale regio fu privato del grado di tenente medico per aver pubblicato

COME L'HA VISTO HOFMANNSTAHL

Lo paragonano a Shaw ma sono diversi

Pubblichiamo il brano di Hugo von Hofmannsthal tratto da un suo articolo pubblicato dalla rivista newyorkese *The Dial* il 2 settembre 1922 con il titolo *Vienna Letter*. Hofmannsthal tratteggia la figura di Schnitzler e l'importanza del teatro viennese sulla scena europea negli ultimi decenni del secolo scorso. Ringraziamo l'editore Marietti che ha consentito la riproduzione di questo brano, tratto dal libro di Hofmannsthal, *L'Austria e l'Europa* pubblicato nel 1983.

È impossibile per me parlare del teatro viennese senza ricordare subito Arthur Schnitzler che è considerato da tempo, sia in Germania sia nel resto del continente, compresa la Russia, l'autore drammatico più rappresentativo di Vienna e le cui opere negli ultimi anni hanno cominciato a penetrare in America attraverso le mille diramazioni e i canali, talvolta stretti e tortuosi, che portano a termine queste trasfusioni spirituali.

I lavori teatrali di Schnitzler sono naturalmente sia un prodotto della vita teatrale viennese sia una parte importante di essa. Sono collegati però soltanto a un aspetto di questa, alla pièce di conversazione, così com'è stata coltivata nel Burgtheater, il famoso teatro imperiale che aveva sede in una dépendance del palazzo imperiale. Proprio nei decenni fra il 1860 e il 1890, in cui cade la giovinezza di Schnitzler — l'età decisiva per ogni uomo produttivo — la pièce di conversazione raggiunge la sua acme su quella scena — e intendo la sua acme teatrale: questo teatro, che vantava allora un'indiscussa supremazia su tutte le scene tedesche e al quale la comédie française si sentiva legata da un rapporto di spesso dichiarata fratellanza, possedeva uno stile ben determinato di rappresentare la società, intessuto dalle sfumature del comportamento dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, forse un po' sfarzoso, ma tuttavia molto gradevole e sfaccettato, ed esso ha senza dubbio esercitato una certa influenza sullo sviluppo della forma drammatica di Schnitzler; e non solo quello stile, ma anche il canovaccio su cui esso era ricamato, vale a dire il teatro francese di conversazione di quegli anni, di Dumas figlio, di Sardou, e anche quello di Augier e di Scribe — gli stessi lavori che ebbero pure un'influenza decisiva sulla primissima tecnica di Ibsen, e la cui traccia non si è mai cancellata del tutto.

Forse si potrebbero cogliere le tracce di tale influenza in Schnitzler non soltanto nei suoi lavori maggiori — mentre i minori devono qualcosa a quelle minuscole pièces, eredi dei mimi di Eronda e di Sofrone, uscite dalla penna di Herni Lavedan, Abel Hermant, Courteline e alcuni altri e pubblicate fra il 1880 e il 1890 sulle pagine dei settimanali francesi dell'epoca, soprattutto del «Gil Blas illustré» — ma un'eco dell'atmosfera del teatro parigino è presente forse anche nella predilezione di Schnitzler per la centralità del tema del matrimonio, o più schiettamente dell'adulterio, nell'ambito dei suoi drammi maggiori.

L'altro motivo centrale della sua produzione teatrale è invece affatto viennese ed esprime inequivocabilmente l'appassionata predilezione per il teatro in cui per centocinquanta o duecento anni si sono incontrati e capiti a Vien-

na tutti i ceti, dal principe al vetturino; intendo il «teatro» come simbolo, il «teatro» che tutti i viventi, nel momento in cui si mettono in mostra uno davanti all'altro, si allestiscono a vicenda, la commedia delle parole, dei gesti e delle azioni sociali, le grandi e piccole scene con cui ci si rende reciprocamente omaggio nell'amore, come in salotto o nella politica... Da tutto questo Schnitzler, con combinazioni e permutazioni ingegnose dei motivi, ha costruito il congegno delle sue pièces maggiori e minori e in ciò, proprio nel costruire e nel mettere in moto questi piccoli ma delicatissimi meccanismi, egli è stato più artista, più ricco di spirito e intelligenza della maggior parte degli autori teatrali tedeschi degli ultimi cento anni. Ma quel che è decisivo e gli dà un valore internazionale non risiede in questi elementi strutturali bensì nel dialogo, che scorre sempre vivo, è, in un modo molto artificioso, apparentemente naturale e senza forzature e i personaggi, uno di fronte all'altro, vi lavorano di analisi e spesso scoprono profondissimi sotterranei del pensiero e del sentimento, mentre esso continua, come se esistesse solo per se stesso, cioè per divertire al tempo stesso le persone sulla scena e quelle nella platea.

Soprattutto a queste qualità si deve il fatto che spesso Schnitzler sia stato paragonato a Bernard Shaw, ma sono due spiriti e due temperamenti fondamentalmente diversi. Ciò che a livello superficiale li accomuna è che entrambi si servono dell'ironia come di uno strumento prediletto; ma in questo si incontrano con molti altri uomini di spirito, soprattutto con il Socrate platonico, che va assolutamente annoverato fra i padri della commedia ironica; alcuni dei dialoghi di Platone sono di fatto delle piccole commedie piene di ingegno dove Socrate è il protagonista, il vero buffone, e l'antica tradizione letteraria, che contiene molte favole ma indirettamente anche molte verità, per mano delle burle di Sofrone fa passare in secondo piano Platone. Il virtuosismo di questa ironia scettica è quel che di peculiare e di forte vi è nelle commedie di Schnitzler e, se posso dirlo, mi pare che i suoi lavori migliori siano quelli in cui l'ironia non ha sede soltanto nel dialogo — come accade anche in tutti i suoi lavori seri, il cui genere all'occasione si avvicina alla comédie larmoyante — ma in cui l'ironia domina anche nell'ideazione della trama, come nella farsa storica Il pappagallo verde, che è un piccolo capolavoro e non sarà facilmente superata, o in alcuni suoi atti unici.

Medico e figlio di medico, e quindi osservatore e scettico di professione, rampollo dell'alta borghesia e del XIX secolo in declino, epoca scettica, osservatrice e «storicista», non senza intime affinità con lo spirito francese e la cultura del XVIII secolo, sarebbe quasi miracoloso se questo grande e acclamato autore teatrale non fosse anche un importante novellatore; in realtà infatti non sono mai esistite due forme artistiche tanto vicine come il teatro e la novella psicologica della generazione più recente. Egli lo è davvero: è un narratore come pochi e mi pare non abbia rivali fra i contemporanei, non tanto nel racconto breve — nella forma in cui furono maestri Maupassant e Kipling — e neppure nel romanzo, ma nel racconto di media lunghezza.

Il sottotenente Gustl. In questa novella Schnitzler inaugura un'originale struttura narrativa del monologo interiore. Il protagonista, come notava H. Politzer, «è l'uomo europeo nell'ingannevole bonaccia precedente il 1914»³. E infatti dopo pochi anni, nel 1921, per la rappresentazione della sua opera *Girotondo*, l'«Associazione nazionalistica tedesca per la vigilanza» (un circolo proto-nazista) intenta contro il direttore, il regista e gli attori del Kleines Schauspielhaus di Berlino un processo per oscenità. Nonostante le numerose manifestazioni contro la commedia organizzate all'interno e all'esterno del teatro, gli imputati vennero assolti.

Negli scritti di Freud il primo riferimento a Schnitzler lo troviamo in una lettera inviata a W. Fliess in data 19 marzo 1899: «Sono rimasto stupefatto, leggendo il *Paracelso* di Schnitzler, nel vedere quanto siano estese le conoscenze del poeta»⁴. Occorre ricordare, per un gioco di simmetria, che proprio nello stesso anno — 1899 — Freud aveva pubblicato la sua *Interpretazione dei sogni* e Schnitzler era stato tra i primi e pochi lettori di quest'opera. Ma soffermiamoci ancora un momento su alcune curiose circostanze. Nel 1893, sempre in una lettera a Fliess, Freud parla del professor Hajek, famoso laringoiatra genero di Johann Schnitzler (padre dello scrittore) e suo assistente universitario. Ebbene fu proprio Hajek nel 1923, ossia trent'anni dopo, a praticare a Freud la prima operazione alla mascella⁵. E ancora: Julius Schnitzler, fratello dello scrittore era amico di Freud al punto che spesso, il sabato sera, insieme ad altri era invitato a casa Freud per giocare ai tarocchi. Inoltre nel 1921 per un certo periodo la figlia di Freud, Anna, diede lezioni private alla figlia tredicenne di Schnitzler, Lili.

Ma vi sono altre e più significative coincidenze nei due destini di cui stiamo scandagliando le pieghe. Schnitzler abbandona presto la professione del padre la cui specializzazione riguardava la bocca e la gola, ossia l'organo da cui provengono la *parola* e la *voce*. Da un certo punto in poi Schnitzler incomincia a soffrire di otite e ad accusare disturbi all'udito. Questione forse di ascolto? La vita viennese di *fin de siècle* era troppo frastornante per l'udito fine e ironico di Schnitzler? E quanto umorismo in quella battuta che Schnitzler, in un sogno che poi trascrive, rivolge a se stesso: «... se non posso diventare imperatore è certo per i miei disturbi all'udito!»⁶. Il sogno aveva come oggetto l'elezione di un imperatore supremo di tutti gli stati europei.

Freud non aveva di queste mire. Il suo demone lo spingeva a esplorare e ad assegnare uno statuto scientifico alla psicanalisi. Pioniere nell'arte di ascoltare l'inconscio e di coglierne le infinite varianti, si imbatté nel tumore alla bocca che gli causò, soprattutto verso gli ultimi anni, una certa difficoltà nel parlare. Vicende, queste, che sembrano strutturate come un chiasmo: per il gioco del destino cui alludono ci spingono a chiederci se forse, sia Freud sia Schnitzler, non abbiano potuto reggere, completamente e in modo indenne, quel frastuono che lo specchio dei tempi rifletteva verso di loro. Come nel mito di Perseo che, senza essere pietrificato, riuscì a guardare la mortifera Medusa usando come *specchio* il proprio scudo.

Forse che i disturbi all'udito di Schnitzler al pari della malattia alla bocca di Freud sono quello scudo che consente loro di spinge-

re lo sguardo verso altre e più lontane frontiere? Oppure questo scudo, riparandoli dalla «gaia apocalisse» viennese, consente loro di farne una risorsa? Di risorsa certo si tratta: ma lungo una «via eccentrica» che, come scriveva Hölderlin, è l'itinerario destinato all'uomo che ha perduto la sua «beata unità»⁷. Questa «via eccentrica», differentemente da altri intellettuali e artisti dell'epoca, fu ben distante da qualsiasi forma di romanticismo o di nichilismo estetizzante.

Nel saggio *Il perturbante* (1919) in cui Freud esplora l'estraneità dell'uomo a se stesso in quanto soggetto all'inconscio, troviamo un riferimento al racconto di Schnitzler *La profezia*. Potremmo chiederci se l'invenzione della psicanalisi abbia avuto il senso di una profezia. Ma dovremmo allora ricordare quella frase in cui Schnitzler afferma: «Scrivo sempre in anticipo ciò che poi si verifica»⁸. Basterebbe ripercorrere nella vasta produzione dello scrittore la trama del racconto *Doppio sogno* o di *Gioco all'alba* o del-



Lo scrittore fotografato con la moglie Olga

l'atto unico *Al pappagallo verde* per constatare quanto la ricerca letteraria di Schnitzler — potremmo dire in senso generale il suo stile — sia intrisa, a volte in modo impercettibile altre attraverso un'ironia lacerante, di elementi perturbanti e straniati.

IL DOPPIO LINGUAGGIO DELLA POESIA E DELLA TEORIA

La recente pubblicazione, in Italia, del libro desunto da Schnitzler *Sulla psicanalisi* fornisce certamente un materiale prezioso in quanto reperisce appunti, note e aforismi tratti dal suo *Diario* (la cui pubblicazione ha avuto inizio solo nel 1981) e dal suo lascito letterario. Oltre alle osservazioni dello scrittore sulla psicanalisi, ritrovate nel 1976 da R. Urbach tra le sue carte, nel libro vi sono numerose lettere di Freud e T. Reik (psicanalista) indirizzate a Schnitzler.

Nella prima lettera di Freud, datata 8 maggio 1906, riscontriamo fin dalle prime parole il tono di un incontro: «Da molti anni sono consapevole dell'ampia convergenza che sussiste tra le mie e le Sue concezioni in non pochi problemi di natura psicologica ed erotica [...]. Mi sono sentito onorato e nobilitato dalle righe in cui Ella mi dice che ha tratto impulso dai miei scritti»⁹. Purtroppo le lettere di Schnitzler a Freud sono andate perdute. I loro incontri sono diversi; il primo avviene il 16 giugno del 1922. Freud aveva inviato a Schnitzler gli auguri per il sessantesimo com-

pleanno e pochi giorni dopo lo scrittore accolse l'invito a cena di Freud. Così scrive nel suo *Diario*: «Mi mostra la sua biblioteca, le proprie traduzioni, gli scritti dei suoi allievi [...] Mi regala una nuova edizione delle sue lezioni, molto bella. A ora tarda mi accompagna dalla Bergasse fino a casa. Il colloquio si fa più caldo e personale. Sull'invecchiare e sul morire. Mi confessa di provare delle sensazioni alla "Solness" (protagonista del dramma di Ibsen *Il costruttore*) che mi sono totalmente estranee»¹⁰. Una settimana dopo Schnitzler scrive: «Leggo le lezioni di Freud. Sogno di più e con maggior chiarezza»¹¹. Nell'agosto dello stesso anno lo scrittore si reca in gita sul Salzbürg a casa di Freud. «Sono rimasto solo con Freud sulla sua veranda accarezzata dal vento del nord, discutendo di psicanalisi e di altro»¹². In questa occasione racconta un divertente episodio. Schnitzler rifiuta di assaggiare dei funghi «per non fornire ai posteri — scrive sul *Diario* — questo aneddoto storico letterario: di essere morto per aver mangiato funghi velenosi cucinati in casa Freud». Come intendere questa fantasia o questa strana superstizione?

Non è difficile riscontrare in Schnitzler affermazioni contrastanti in merito alla psicanalisi. Segno, questo, di un'inquietudine intellettuale tutt'altro che accomodante rispetto a un'epoca, come lui stesso la definisce, «traboccante di viltà e di pigrizia nei confronti del regno oscuro della psiche»¹³. Altrove troviamo queste parole: «Nella letteratura io percorro la stessa strada su cui Freud avanza con temerarietà sorprendente nella scienza. Entrambi, il poeta e lo psicanalista guardano attraverso la finestra dell'anima»¹⁴. Ebbene, sono parole che aprono una breccia che possiamo provare a percorrere. Costando innanzitutto che nel lavoro dello psicanalista come in quello del poeta si tratta della *stessa* «finestra dell'anima»: lo sguardo tuttavia è differente e differente ciò che ciascuno vede. Teniamo presente quel che diceva Hofmannsthal su Vienna: «*Porta Orientis* anche per quel misterioso Oriente che è il regno dell'inconscio»¹⁵. In effetti con Freud questa *finestra dell'anima* diviene una *porta* che si spalana sul regno dell'inconscio. E una volta spalancata vi sono molte lingue e numerosi linguaggi che parlano. Il poeta e lo psicanalista si addentrano nel proprio «regno» attraverso due lingue che sono radicalmente differenti: una lingua intende qualcosa dell'altra ma strutturalmente i due linguaggi non si traducono. Rimangono dunque versioni discordanti, ciascuna delle quali tuttavia possiede un suo preciso valore di verità. Per questa via possiamo affermare che tra Freud e Schnitzler l'incontro non fu un incontro mancato: certo ciascuno parlava la propria lingua attingendo a una precisa esperienza anche se intendeva alcuni tratti ed elementi di altre lingue. Non dimentichiamo — coglietene la metafora — che Schnitzler aveva disturbi all'udito e Freud difficoltà nel parlare.

Da questa angolatura proviamo a leggere in un altro modo la famosa lettera indirizzata a Schnitzler, quella in cui Freud afferma: «Ritengo di averLa evitata per una sorta di paura del doppio ... Ogni qualvolta mi sono immerso nelle Sue belle creazioni, ho sempre creduto di riconoscere dietro la loro parvenza poetica, gli stessi presupposti, interessi ed esiti che sapevo essere miei»¹⁶. Queste notazioni di Freud non sono affatto strane; anche leggendo Nietzsche aveva espresso parole

simili. Più che una «confessione» o una «rispettosa timidezza», queste parole, che possono sembrare al tempo stesso ingenue e audaci, hanno il merito di prendere atto, appunto, che nel lavoro dello psicanalista come in quello dello scrittore si tratta della *stessa cosa*: raccontata, descritta, analizzata in una *doppia* lingua. Lo psicanalista ascolta il racconto di una realtà psichica; lo scrittore — «dietro una parvenza poetica» — crea e scrive una realtà immaginata. Come elemento irriducibile rimane il *racconto di una storia*. Sullo sfondo di questa annotazione alcuni storici¹⁷ hanno insistito sull'incidenza, nella formazione di Freud, di una tradizione ebraica e hassidica. Importa tuttavia segnalare che questa «paura del doppio» — ossia la figura del sosia — non è più connotata da un accento personalistico quanto piuttosto da una «paura» verso quell'altra lingua e quell'altro giro che la letteratura e la poesia percorrono. È Schnitzler a scrivere: «Per alcuni aspetti io costituisco un doppio del professor Freud. Lo stesso Freud mi ha definito una volta un suo gemello psichico»¹⁸.

In merito alla secolare tradizione del teatro viennese Hofmannsthal scriveva che «non sono mai esistite due forme artistiche tanto vicine come il teatro e la novella psicologica»¹⁹. È forse un caso che, da tutt'altro versante, Freud dicesse che i casi clinici occorre scriverli come novelle? Schnitzler a sua volta dichiarava: «Molti dei miei intrecci mi vengono in mente nel sogno. [...] Un lavoro teatrale è un colloquio del drammaturgo con se stesso. Rappresentando i conflitti sulla scena il drammaturgo combatte con la sua anima»²⁰. A questo punto non possiamo trascurare quel che diceva O. Weininger in forma aforistica: «L'ebreo è colui che cancella i confini»²¹. Questo aforisma, tenendo conto che la tradizione ebraica ha una certa rilevanza tanto in Freud quanto in Schnitzler, ci è d'aiuto per cercare di intendere quella tensione, così esplicita in entrambi, che mira a estendere e pertanto a cancellare i confini di ciascun sapere. Schnitzler annota: «Nelle cose più profonde, Freud ha ragione. Ma ... è rischioso generalizzare le sue conclusioni»²². Non ha torto. Anzi: questa sorta di incursione oltre una frontiera che delimita un ambito avvertito come troppo limitativo, comporta l'istanza stessa dell'arte. Ossia l'invenzione di una scrittura che combina, tesse, riformula materiali ed elementi differenti, fino a disporre, direbbe E. Jünger, «in maniera artistica gli enigmi che incontra».



Disegni di giudici al processo per «Girotondo».

Esemplificanti le parole di Schnitzler quando afferma: «Non è nuova la psicanalisi, ma Freud. Così come non era nuova l'America, ma Colombo»²³. È una formulazione che rasenta il paradosso. Tuttavia attraverso Freud, qualcosa incomincia a parlare una *lingua propria*. Ed è una lingua — ossia un modo specifico di raccontare — che non è mai stata parlata prima. Di questa avventura Schnitzler commenta: «La psicanalisi è un'arte in apparenza più semplice, ma in realtà più ardua di quanto si ritiene»²⁴. Ancora Schnitzler: «Il prossimo grande uomo sarà colui che tratterà gli esatti confini della psicanalisi»²⁵. Accanto alla parola «esatti» mette tra parentesi un punto interrogativo: e infatti quali sono propriamente gli «esatti confini» della psicanalisi? Tracciare qui una risposta ci porterebbe lontano. Possiamo però ribaltare questa domanda chiedendoci quale sia stata l'incidenza della psicanalisi, evidentemente in un'accezione ampia, su autori per esempio come Svevo o Pirandello. Emblematica rimane nell'ultimo romanzo di Schnitzler *Fuga nelle tenebre* (1931) la figura del dottor Leinbach, «spettatore molesto e filosofo». A questa figura che sembra tratteggiare Freud, il protagonista silenziosamente dice: «Se raccontassi le fantasticherie di questa notte al mio amico Leinbach, cosa potrebbe rispondermi? [...] Ti conosco bene, amico Leinbach? Ma non avrai occasione di sperimentare su di me la tua arguzia»²⁶.

SOGNO E MEDIOCONSCIO

Un'obiezione di Schnitzler a Freud riguardava l'interpretazione dei sogni. Scrive: «La psicanalisi estende a tal punto i confini dell'interpretazione in direzione dell'arbitrario [...] che ogni spiegazione può essere lecita esattamente quanto il suo opposto»²⁷. Evidentemente Schnitzler intende il termine interpretazione in una direzione rigorosamente ermeneutica, non potendo cogliere l'accezione e la portata che questo termine aveva nella teoria freudiana. Semplificando: l'interpretazione in Freud non è un punto di arrivo che risolve semanticamente il senso di un racconto, ma quel punto di partenza da cui può procedere un racconto altro. L'interpretazione insomma gioca più sugli effetti che produce che non su un senso ultimo da scoprire. È vero che Schnitzler affermò in un'intervista rilasciata nel 1927: «Nei miei lavori teatrali ho anticipato la teoria freudiana del sogno»²⁸; ma strutturalmente rimane un

DAL VERBALE DEL DIBATTIMENTO

Berlino, 1921: processo a «Girotondo»

Per la prima volta il 1° febbraio 1921 viene rappresentata presso la Kammerspiele des Deutschen Volkstheaters di Vienna la commedia di Schnitzler *Girotondo*. Scritta nel 1896, comprende nella sua struttura — com'è noto — dieci dialoghi amorosi, e la concatenazione della vicenda ha ritmi di cruda satira di costume e di denuncia delle ipocrisie sociali. Durante la replica dello spettacolo del 17 febbraio, in sala avvengono dei tafferugli, cui segue il divieto di ulteriori rappresentazioni per motivi di ordine pubblico. La stessa cosa accade il 22 febbraio durante una rappresentazione al Kleines Schauspielhaus di Berlino. In settembre dello stesso anno l'«Associazione nazionale per la vigilanza e la difesa» fa un esposto alla Procura di Stato in cui denuncia direttore, regista e attori del teatro. Il processo per oscenità, che ben presto divenne il pretesto di opposti schieramenti ideologici, si svolse a Berlino mentre sia nel teatro che fuori si svolgevano numerose manifestazioni contro la commedia. Dopo cinque giorni di dibattimento in aula gli imputati vennero assolti.

Riportiamo alcune battute del processo che è stato trascritto da Wolfgang

Heine e pubblicato in un libro edito a Berlino nel 1922 con il titolo *Der Kampf um den Reigen*.

Avvocato difensore: «Che cosa avete sentito nella galleria?»

Othmar Kendl, Testimone (44 anni, Segretario Amministrativo del Kleines Schauspielhaus, cattolico): «Esclusivamente osservazioni antisemitiche, come disse sajuden, questa razza abominevole, questo regista ebreo, questi ebrei dovrebbero essere tutti stanati col fumo, questa gentaglia del teatro, gli ebrei dovrebbero andare in Palestina...»

Victor Sladek, Imputato (Direttore Teatrale, nato ad Hüttendorf, Alta Slesia, cattolico, nessun precedente): «Herr Keindl, che termine usava, per giorni e settimane, il Tägliche Rundschau, riferendosi a me?»

Testimone: «Sajude di Galizia, credo, ma non il Tägliche Rundschau, penso che fosse un altro giornale. In ogni caso lei veniva sempre chiamato Jude, ebreo nero, grasso, ebreo nero di Galizia era l'espressione che veniva usata sempre».

equivoco relativo al verbo «ho anticipato». Se avesse detto «ho ripercorso» l'affermazione sarebbe del tutto giustificata. Se poi volessimo giocare sul paradosso potremmo dire — e non saremmo distanti da una verità storica — che Schnitzler, leggendo *L'interpretazione dei sogni*, ha «anticipato» nei suoi lavori teatrali la teoria freudiana del sogno. È quanto mai significativo, soprattutto per la sua produzione letteraria, che Schnitzler abbia trascritto per molti anni i sogni che faceva. E per una precisa insistenza con cui si ripropongono alcune tematiche, le sue opere possono essere lette come il proseguimento, come un'«elaborazione secondaria» direbbe Freud, dei suoi stessi sogni. Nel racconto *Doppio sogno*, l'ultima frase di Fridolin sembra irrompere fuori dall'intreccio narrativo per sussurrare una verità quasi insopportabile: «Nessun sogno, disse egli con un leggero sospiro, è interamente sogno»²⁹. Il gioco tra sogno e realtà può anche ribaltarsi in modo irrevocabile. E allora risultano strani — come nota G. Farese nell'introduzione al romanzo *Therese* — le parole di Schnitzler quando nell'ultimo periodo della sua vita, riflettendo sulla propria opera, afferma: «Prima ho scritto tutto ciò e poi ho dovuto anche viverlo»³⁰. Ci troviamo ormai dinanzi a un capitolo ancora da scrivere; comporterebbe una lettura clinica dell'opera dello scrittore, ma beninteso non nei termini della patologia o dell'applicazione di modelli psicanalitici. Per tale lavoro bisognerebbe partire dai saggi scritti dallo psicanalista T. Reik³¹ pubblicati sulla famosa rivista «Imago», fondata da Freud per accogliere contributi e ricerche sulle intersezioni tra psicanalisi e altri settori culturali.

Schnitzler è certamente un lettore estremamente acuto dei lavori di Freud. Da quanto risulta dal libro *Sulla psicanalisi*, Schnitzler dopo *L'interpretazione dei sogni* prosegue a leggere per circa tre decenni almeno una decina dei saggi principali di Freud, tra cui anche quelli più decisamente metapsicologici. Va notato che Schnitzler si muove con cautela nel dizionario freudiano. Non gli interessa propriamente entrare in merito alla teoria. E seppure la sua lettura sia intuitiva coglie, certamente a modo suo, alcuni aspetti. Quel che non intende di quest'*altra lingua* che è la psicanalisi si traspone nella *propria lingua* e si scrive attraverso la sua arte letteraria in modo spesso impercettibile, lieve, a volte addirittura lirico.

Nell'opera di Schnitzler, nelle trame dei suoi racconti, nei ritratti realistici e fantastici dei suoi personaggi è vivo, come lo definisce Claudio Magris, il «pathos barocco del *theatrum mundi*»: è proprio questo pathos, questa sensibilità che si sofferma tanto sulla caducità quanto sul frivolo e che approda spesso, nelle vicende dei personaggi, all'ineluttabilità della morte a segnalare l'indice di quella che Freud chiamava pulsione di morte. L'arte di Schnitzler si sofferma non tanto sulla morte effettiva e reale quanto su quell'incombente alterità e stranianza che ne precede l'evento.

L'evento, di per sé, rimane banale. Tutt'altro che banale invece è quel movimento di impressioni frammiste a ricordi, tratti allucinatori, sogni, pensieri che costituiscono il tessuto stesso dell'arte narrativa. In altre parole, la pulsione di morte in Schnitzler è tesa verso il suo punto estremo e assoluto. E spesso i suoi personaggi fingono di non saperlo oppure, sapendolo, ritengono sia soltanto una finzione. La nozione di pulsione di morte, complessa, oscillante, non esente da contraddizioni nella stessa elaborazione di Freud, non è assimilabile a una nozione opposta simmetricamente alla pulsione di vita (Eros). A tal proposito rileviamo soltanto, senza addentrarci in una disquisizione teorica, la finezza di alcuni appunti di Schnitzler quando si interroga sull'apparente controsenso della nozione di pulsione di morte: «Come dobbiamo descrivere esattamente l'antagonista della libido? Sembra che qui si sia già in presenza di qualcosa di molto più complesso della libido [...]. Più avanti: «Propriamente il contrario della libido dovrebbe essere il desiderio di dolore, di autodistruzione, di morte»³². Se volessimo tuttavia chiedere a Schnitzler in quanto scrittore e poeta che cosa sia la pulsione di morte nella sua scrittura, potrebbe risponderci con le stesse parole che troviamo in una pagina del racconto *Beate e suo figlio*: «... saper ascoltare la voce del silenzio»³³.

Prima abbiamo preso in considerazione l'obiezione di Schnitzler in merito alla teoria dei sogni. Esaminiamo ora un altro aspetto su cui Schnitzler si sofferma spesso. Si tratta di quella strana parola che può essere tradotta con *medioconscio* (quando usa *Mittelbewusstsein*) o con *seminconscio* (quando usa *Halbbewusstsein*). Fra gli appunti del 1926 relativi alla voce psicanalisi troviamo per esempio questa affermazione: «La psicanali-

si parla di coscienza e di subconscio ma troppo spesso trascura di considerare il medioconscio»³⁴. Oppure: «Una suddivisione in coscienza, medioconscio e subconscio si avvicinerrebbe maggiormente alla realtà scientifica».

È da notare, come scrive L. Reitani, che il termine subconscio — non utilizzato da Freud — era «assai in voga nella psicologia medica di fine Ottocento» come pure nelle «descrizioni teoriche e letterarie dei fenomeni di "doppia coscienza"»³⁵. Anche se concettualmente in Schnitzler la parola medioconscio è decisamente debole, tuttavia coglie un aspetto non insignificante. Altre, mentre enuncia «una sorta di fluttuante territorio intermedio tra il conscio e l'inconscio» a un certo punto afferma: «Tracciare i confini fra conscio, medioconscio e inconscio nel modo più preciso possibile: in questo consisterà soprattutto l'arte del poeta»³⁶. Certo: quest'ultime parole esplicitano una certa idea di inconscio che procede da quella pratica specifica che è il campo del poeta. Senza addentrarci in considerazioni relative alla logica e alla teoria con cui Freud espone la «dialettica» tra conscio e inconscio, Schnitzler coglie nel segno. Dell'inconscio non sappiamo nulla, dice Freud. Ne possiamo sapere qualcosa soltanto attraverso la funzione del linguaggio, per esempio nel sogno, nel lapsus, nel sintomo. Sarà J. Lacan ad affermare che l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Lungo questa via possiamo intendere l'idea di medioconscio, come quella funzione del linguaggio da cui scaturisce l'arte del raccontare e del poetare. Sì: in quest'arte c'è dell'inconscio che si scrive sfiorando o segnando le vicende e i personaggi con una precisa logica. E sempre è questione di pieghe, di dettagli, di sfumature linguistiche.

Dove si nasconde il profondo? Nella superficie, diceva Hofmannsthal. Se questa profondità che si cela nella superficie della realtà fosse pensabile come una logica specifica e particolare, l'idea di medioconscio corrisponderebbe all'arte di raccontare questa logica cogliendone l'aspetto più originario. Niente, in effetti, è completamente conscio o completamente inconscio: la scrittura letteraria o poetica danno una testimonianza proprio di questo. Ed è da questa constatazione che Schnitzler può scrivere: «Il medioconscio è una fonte ininterrottamente a disposizione»³⁷. Ecco perché Freud parlava dei poeti come di «preziosi alleati». □

NOTE AL TESTO

- 1 S. Freud, *Il motto di spirito*, in *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino 1972, p. 32.
- 2 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, SE, Milano 1986, p. 100.
- 3 H. Politzer, *Diagnose und Dichtung in Das Schweigen der Sirenen*, Stuttgart 1968, p. 124.
- 4 Freud, *Lettere a W. Fliess*, Boringhieri, Torino 1986, p. 386.
- 5 Idem, p. 75.
- 6 Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 43.
- 7 Cfr. F. Masini, *La via eccentrica*, Marietti, Casale Monferrato 1986, p. 1.
- 8 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 46.
- 9 Idem, p. 83.
- 10 Idem, p. 61.
- 11 Idem, p. 61.
- 12 Idem, p. 63.
- 13 Idem, p. 23.
- 14 Idem, p. 108.

- 15 H. von Hofmannsthal, *L'Austria e l'Europa*, Marietti, Casale Monferrato 1983, p. 92.
- 16 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 84.
- 17 Cfr. F. Grundfeld, *Profeti senza onore*, Il Mulino, Bologna 1986.
- 18 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 108.
- 19 H. von Hofmannsthal, *L'Austria e l'Europa*, cit., p. 76.
- 20 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit. p. 108.
- 21 Cfr. F. Masini, *La via eccentrica*, cit.
- 22 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 108.
- 23 Idem, p. 14.
- 24 Idem, p. 14.
- 25 Idem, p. 43.
- 26 A. Schnitzler, *Fuga nelle tenebre*, Adelphi, Milano 1983, p. 52.
- 27 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 100.
- 28 Idem, p. 108.
- 29 A. Schnitzler, *Doppio sogno*, Adelphi, Milano 1986, p. 114.

- 30 Citato nell'introduzione di G. Farese al romanzo di Schnitzler, *Therese*, Mondadori, Milano 1987, p. X.
- 31 Riportiamo a titolo esemplificativo l'articolo «Sul problema della morte nell'opera di A. Schnitzler» apparso in «Imago» nel 1913 e «La guerra nell'opera di A. Schnitzler», apparso sul «Berliner Tageblatt» nel 1914. E. Jones nel suo lavoro *Vita e opere di Freud* (Il Saggiatore, Milano 1966, III vol., p. 109) fa presente che Schnitzler ebbe numerose conversazioni e scambi con diversi psicanalisti tra cui oltre a T. Reik e H. Sachs anche A. von Winterstein e E. Jones stesso.
- 32 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., pp. 12-13.
- 33 A. Schnitzler, *Beate e suo figlio*, Adelphi, Milano 1986, p. 72.
- 34 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 18.
- 35 Postfazione di L. Reitani a *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 119.
- 36 A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, cit., p. 23.
- 37 Idem, p. 18.

DODICI ANNI DI «FIAMME FINTE»
NEL CARTEGGIO
FRA HEDY KEMPNY E SCHNITZLER

IL GRANDE TEATRO DI UN AMORE SENILE

«Non vorrebbe una volta fare una passeggiata con me?»: con questa letterina provocatoria cominciò la storia di una «strana coppia» — lui di 33 anni più anziano di lei — che si consumò in parole e emozioni. Lo scrittore la chiamava «la ragazza dalle tredici anime», le inviava consigli, cioccolatini e denaro, si scaldava alla sua giovinezza un po' folle

GILBERTO FINZI

«Oggi i tempi sono così grigi, così desolati da non offrire alcun conforto. Non vorrebbe una volta fare una passeggiata di un'ora con me?».

Chi ricevesse, ai nostri giorni, una lettera simile, penserebbe probabilmente di avere a che fare con una pazza, oppure di essere talmente famoso da meritare un inatteso dono del cielo. Siamo nel 1919, e Arthur Schnitzler — cui è indirizzata la lettera in questione — ha 57 anni e ha già al suo attivo numerosi testi teatrali e narrativi, come quello scandaloso *Girotondo* (1900) che lo attesta conoscitore attento dei riti sociali e della psicologia borghese della Vienna a cavallo fra i due secoli.

Chi ha scritto la letterina provocatoria è una sconosciuta ammiratrice, Hedy Kempny, una giovane austriaca nata nel 1895 che col tempo diventerà importante per lo scrittore, tanto importante che le sue lunghe, sincere, intense lettere pubblicate con le in genere brevi e meno impegnate risposte del maestro vengono ora — lei è morta a New York nel 1986 — tradotte in italiano (Hedy Kempny Arthur Schnitzler, *La ragazza dalle tredici anime*, Feltrinelli, Milano 1987, pagg. 335, L. 38.000).

Vale la pena di sottolineare qualche aspetto dell'insolito rapporto: anzitutto, tra i due non scoppia l'amore, anzi, tra loro non ac-

cade e non accadrà mai niente; e anche quando, molto più avanti nei dodici anni che durerà il dialogo (cioè fino alla morte di Schnitzler, nel 1931), Arthur affermerà di amare Hedy e di desiderarla, lei continuerà a sottrargli riconfermando, oltre tutto, la propria indipendenza con amori e avventure e recriminazioni e nostalgie di ogni genere.

Se mai, nel teatrino di questa «strana coppia», scatta in Hedy la sorprendente interpretazione esistenziale di un ruolo nuovo, quello di una donna autonoma e inquieta che cerca sé negli altri, e che in questa ricerca trova un essere d'eccezione. E che Schnitzler sia un uomo straordinario lei lo intuisce fin da principio, legandosi a lui come ci si lega a un padre-amico.

Anche senza entrare nel circolo psicanalitico, indubbiamente l'elemento paterno-freudiano crea, o almeno individua, una dualità di rapporto: col che passiamo all'altro degli aspetti accennati più sopra, qualcosa che ha a che fare col teatro. Colei che Arthur definisce «la ragazza dalle tredici anime» è in effetti una creatura complessa e imprevedibile, a volte insicura, spesso incerta di sé nel profondo anche se pare abile e spregiudicata, persino sprezzante nel comportamento esteriore, come dimostra in più circostanze da lei stessa descritte in queste lettere audaci (ma intercalate da brani di diario che chiari-

scono certi contorni di situazione o di relazione). L'atteggiarsi di Hedy è, o pare, variabile, anzi volubile, continuamente in bilico e mai in equilibrio, pencolante fra paure e speranze, dubbio e certezza, pienezza di amore e attesa di gratificazione.

Arthur, di 33 anni più vecchio, inizialmente la accoglie un po' turbato, un po' stupito, un po' lusingato: ma più oltre nel corso degli anni, ormai separato dalla moglie e pur legato ad altre amanti, vorrebbe trasformare questa relazione — platonica, secondo le cronache e Hedy medesima — in un rapporto più consistente e completo. Anche se Hedy, artatamente o meno, come a un padre, un tutore, un analista confessa a Arthur ogni nuovo errore, ogni ritorno di fiamma per altri (e più giovani), ogni scapricciata erotica.

Non accade niente, si diceva, tranne un sviluppo di sentimenti, una scorpacciata di emozioni private che nel momento in cui si verificano rivelano questa loro intrinseca qualità teatrale. Non è in questione il teatro in senso stretto: stupisce, anzi, che così poco in queste lettere i due interlocutori parlino (salvo qualche prima di opere schnitzleriane, qualche cenno ad attori e teatri dell'epoca) di teoria e prassi teatrale. Ma aleggia piuttosto, ed è palpabile, una teatralità indiretta, una specie di retorica del teatro delle anime, che si svela e si sviluppa a poco a poco, di let-

Caro Arthur, dove sei? Ti scrive la tua Hedy

5 settembre 1925

Ieri, nel «Vasto paese» mi è parso di sentirti chiacchierare. Sai che per me questo significa molto e che divento sempre un po' più serena, con te. Korff è talmente meraviglioso che si resta senza parole, tutti gli altri più o meno bravi; il pubblico molto distinto e rispettabile. Teatro esaurito. Abiti da sera di gran lusso e smoking; Dr. Geiringer e consorte e simili. L'autore non c'era e se ne è sentita la mancanza... Purtroppo non mi riesce mai di identificare interamente la personalità del famoso scrittore con l'uomo che mi è amico, o anche: grazie al cielo. Ad ogni modo sono venuta a sapere molte novità su di te durante gli intervalli, che sei stato presente alle prove, ecc. (quante storie, quante menzogne si mormorano in questi casi).

A me va come sempre. Una gran fame si fa sentire e anche il mal di gola, cosa di cui, dopo l'aria pura dei monti, non c'è da stupirsi. Ma non provo sensazioni forti e prendo tutto con molta imperturbabilità. Lavoro ai miei schizzi letterari e vi sento diverse lacune e mancanza di colore. Ma, visto che tu mi incoraggi così e mi ritieni dotata... Non lo farai per partito preso? Se

da questa confusione che mi assilla verrà fuori qualcosa di buono, di refrigerante, io stessa ancora non so.

Quello che forse ti interessa di più non posso dirlo. Dapprima devono chiarirsi molte faccende oscure e, in questi casi, di sicuro la cosa migliore è aspettare e non reagire. Bob (il dr. R.B.) ha scritto ancora una cara lettera, dicendo che dovrei andare di nuovo in Italia con lui in ottobre. È come se si raccontasse al canarino nella sua gabbia che, da qualche parte, ha una patria variopinta, dove gli sarebbe concesso volare, se, per l'appunto, non ci fosse la gabbia.

Dove sei? Quando vieni? Non siamo molto, molto lontani? A te non pare? Ah, sai anche, o saggio, — quanto vasto può essere il paese dell'anima?

A volte si può soltanto stare in ascolto, se no ci coglierebbe l'orrore di fronte ai nostri propri abissi.

Sarebbe bello vederti presto; ho bisogno di te per poter vivere in pace. Ma fai come desideri.

A te appartiene

sempre Hedy

tera in lettera. Lui, compassato e contegno, senza slanci all'inizio, poi, più tardi, con puntate esplodenti verso una impossibile unione totale opposta alla pochezza della semplice amicizia e fedeltà spirituale: lei, abile nel mantenere viva e costante l'attenzione di lui, con autentica emozione, personale dedizione e diletta energia verbale, pur rintuzzando, anche col racconto dei suoi amori niente platonici, le avances del maturo scrittore.

Teatro, teatro delle anime e niente di meno: teatralizzazione dei sentimenti, per cui, da ultimo, dopo anni di scrittura e di frequentazione, lei finisce per chiedersi se non sarebbe meglio risolvere i problemi dandosi ad Arthur. Ma questa è fantacronaca, cosa non avvenuta e forse discutibilmente ossessionata dai numerosi accadimenti erotici di una bella e libera ragazza degli anni Venti: vedila come dichiara la sua vita fra lavoro in banca e avventura d'amore, fra tentativi di scrittura creativa e lettere al suo vecchio amico, il quale l'aiuta e la sostiene con consigli, cioccolatini o denaro.

«È mai stata una lettera così ricca, così promettente, quasi teatrale?» si chiede Hedy a un certo punto. Eppure, aggiunge, «è sgorgata da un cuore semplice, senza voler essere a effetto, e abbonda di termini quali "vita, fede, passato, futuro..."». E Arthur che, da una località di villeggiatura, il 18 agosto 1928 risponde «è stato bello, Hedy, trovare subito, la mattina dopo il mio arrivo, una tua parola. Una parola, dico, e sono così tante, così care e vere» e conclude le sue poche righe così: «Che tu sia al mondo è per me un profondo respiro di sollievo». Non è teatro d'azione né di situazione, né tanto meno filosofia del teatro; eppure qui vibra l'emozione in un suo campo scenico con una tremula serialità di battuta pronunciata «a parte». E poiché di continuo l'oggetto desiderato si fa freudianamente desiderante, e viceversa, si verifica uno scambio di ruoli per cui una fascinazione reciprocamente dolorosa, un'etica negativa e un positivo essere «nella» passione si rovesciano in linguaggio. Il monologo epistolare si traduce in dialogo, e dal dialogo rilucono fiamme finte, umori tristi o vivaci ma sempre cangianti, brillanti esodi per la comune, mentre le narrazioni e rivelazioni filiali di Hedy si trasformano in sogni, miti, storie un po' folli. E nel teatro più generale del mito capitale del Centro Europa, alla luce floreale dei dipinti di Klimt, nel cuo-



re dell'inflazione del primo dopoguerra, questo teatrino a due voci rimane una metafora inventata di slancio da e per una scrittura «al femminile». □

Hedy Kempny in una posa inviata a Schnitzler. Nella pagina seguente: Schnitzler con la moglie Olga, la figlia Lilli e il figlio Heinrich nel 1910.

Alcuni libri per conoscere meglio Schnitzler

Per chi voglia approfondire la conoscenza dell'opera dello scrittore austriaco, indichiamo i testi di Schnitzler tradotti e reperibili in Italia.

— *La ragazza dalle tredici anime* (epistolario con l'amica H. Kempny dal 1919 al 1931; trad. a cura di Margherita Belardetti; nota di Heinz P. Adamek), Feltrinelli, Milano 1987, pp. 335, lire 38.000.

— *Therese* (romanzo del 1928; trad. di Anna Bradascio con introduzione di G. Farese), Mondadori, Milano 1987, pp. 295, lire 12.000.

— *Sulla psicoanalisi* (appunti, note, trascrizioni di sogni, lettere di S. Freud e T. Reik; a cura di Luigi Reitani), SE, Milano 1987, pp. 126, lire 16.000.

— *Morire* (novella del 1894; trad. di G. Farese), SE, Milano, 1987, pp. 101, lire 11.000.

— *Amoretto* (commedia del 1895; trad. e nota di Paolo Chiarini), Einaudi, Torino 1987, pp. 58, lire 6.000.

— *Gioco all'alba* (racconto del 1927; trad. di Emilio Castellani), Adelphi, Milano 1987, pp. 128, lire 7.500.

— *Beate e suo figlio* (racconto del 1913; trad. di Magda Olivetti), Adelphi, Milano 1986, pp. 123, lire 7.500.

— *Doppio sogno* (racconto del 1926; trad. e nota di Giuseppe Farese), Adelphi, Milano 1986, pp. 131, lire 7.500.

— *Commedia delle parole* (tre atti unici scritti tra il 1909 e il 1914 riuniti con tale titolo dallo scrittore; *L'ora della verità, Scena madre, Baccanale*; a cura di G. Farese), SE, Milano 1986, pp. 124, lire 13.000.

— *Anatol* (sette atti unici scritti tra il 1888 e il 1891; trad. e nota di Paolo Chiarini), Einaudi, Torino 1986, pp. 88, lire 5.500.

— *Il sottotenente Gustl* (racconto del 1900; trad. e introduzione di G. Farese), Rizzoli, Milano 1984, lire 5.000.

— *Fuga nelle tenebre* (racconto del 1931; trad. di G. Farese), Adelphi, Milano 1983, pp. 144, lire 7.500.

— *Girotondo* (commedia del 1900; trad. e nota di Paolo Chiarini), Einaudi, Torino 1983, pp. 75, lire 6.000.

— *La danzatrice greca* (novella del 1902, trad. di S. Vassilli e P. Moro, prefazione di I. Chiusano), Studio Tesi, Pordenone 1982, pp. 183, lire 13.000.

— *Il ritorno di Casanova* (racconto del 1918; trad. e nota di G. Farese), Bompiani, Milano 1982, pp. 156, lire 7.000.



GIUSEPPE FARESE HA TRADOTTO
TRE ATTI UNICI DI ARTHUR SCHNITZLER

COMMEDIA DI MASCHERE NEL CREPUSCOLO DI VIENNA

SILVIA TOMASI

Una conversazione fitta, costruita di inezie, di rispettosa convenzionalità, anima apparentemente i personaggi protagonisti dei tre atti unici raccolti sotto il titolo *Commedia delle parole* (SE, Milano 1986). In realtà, questo superficiale conversare sottintende baratri. La realtà è percorsa da un brivido, una faglia che minaccia tutti gli equilibri; il mondo danubiano, quello della *Felix Austria* sul quale si stendono i toni del crepuscolo, preferisce mascherarsi, adornare pareti e mobili con *bouquet* di Makart, ninnoli della fattura Biedermeier, tutto un apparato scenografico che simboleggia — afferma Hermann Broch — il «non-stile» dell'epoca.

Questo scenario da *Belle-Epoque* asburgica offre cornice e atmosfera all'arte schnitzleriana. Come nota Giuseppe Farese, nella postfazione al libro, l'autore, alla ricerca di quel *theatrum mundi* barocco dove la vita si camuffa sotto mille maschere, rappresenta mediocri ufficiali, cinici medici disillusi come Ormin, dolci ragazze del suburbio, fragili fanciulle come Berta.

È noto, ma non per questo irrilevante, il ruolo ancipite che l'approccio alla psicoanalisi svolse nella biografia di Schnitzler. Laureato in medicina, lo scrittore austriaco aveva lavorato come assistente presso lo psichiatra Theodor Meynert, maestro di Freud. Il passaggio dall'investigazione clinica al teatro fu breve. Schnitzler mise in scena le germinazioni del delirio, le scissioni dell'io. Ecolò indagare la strada dell'alienazione o delle vicendevoli estraniamenti che portano i personaggi (soprattutto i componenti della coppia) a dilaniarsi, scetticamente ricongiungersi, mentirsi, mettendo a nudo le nervature sensibili, le ambivalenze del vincolo matrimoniale. Certamente, la psicoanalisi è un modello di procedimenti e analogie includibili per lo scrittore, ma non si può parlare di diretta dipendenza: non a caso fu proprio Freud a dichiarare di avere sempre evitato Schnitzler «per una specie di timore del sosia».

La causa profonda dei tanti mali squisiti, ma spesso anche tanto volgari, che figurano al centro dell'orbita narrativa schnitzleriana, è la frattura irreparabile dell'Eros nella società borghese ricca e viziosa.

Herbot, in *Scena madre* — il secondo atto unico raccolto nella *Commedia delle parole* — tradisce continuamente la moglie, ma di fronte a lei recita la commedia della fedeltà. «Amore, inganno, assassinio — afferma la moglie Sophie — non sono in realtà per lui più importanti di quanto lo sarebbero i vestiti di un ruolo». I coniugi parlano lingue diverse e fra di loro non c'è neppure l'interprete.



I frontespizi di «Komödie der Worte» e «Anatol».

Eklod, il protagonista dell'*Ora della verità*, pur essendo a conoscenza dei tradimenti della moglie, tace per dieci anni, si tiene il tarlo che lo rode. Una lenta tubercolosi celata dietro la maschera di marito borghese e padre amoroso s'infrange come uno specchio solo al momento opportuno, secondo le convenienze sociali, non certo tenendo in conto i sentimenti della moglie, ormai completamente devota al comprensivo marito.

A Schnitzler basta una sola frase per delineare una situazione critica. Al termine del terzo atto unico, *Baccanale*, Felix, marito tradito che non sopporta l'idea dell'abbandono, inscena una commedia nella commedia per trattenere Agnes. Il desiderio di vendicarsi si scontra infatti con la necessità della sua presenza: «Ti odio», dirà alla fine Felix, ma solo quando il terzo personaggio del triangolo si sarà allontanato. Agnes risponderà: «E io ancor mille volte di più... (con una nuova espressione di tenerezza) Amore mio».

Quante sfaccettature dell'amore conosce la signora Berta Garlan, personaggio «senza qualità» di cui Schnitzler segnala e registra tutte le variazioni psicologiche. La signora Berta conduce una serena ma ottusa vita di

provincia. Quando si tuffa nel sogno, nel mito di Vienna, alla ricerca di un antico spasiante — un musicista di nome Emil — crede ancora alla possibilità di un sentimento sincero. La situazione precipita. Berta si concede subito a Emil e questi, in seguito, stabilisce appuntamenti futuri con l'acribia di un dentista: ogni quattro-sei settimane, per vedersi un giorno, meglio una notte. Berta invece si abbandona al movimento ondoso del valzer, al suo ritmo circolare di una gioia che sempre sfugge, per sempre tornare, ma più tenue e lontana, via via che si fa strada lo scetticismo per avere scoperto le maschere di Emil. Il musicista è un corpo privo di volto, un'ombra notturna; il bistro dell'identità si sfalda e lascia apparire l'informe, il nulla di una vita al crepuscolo.

L'armonia si è perduta nel sordido; sorda è la nostalgia per quella tenera e irripetibile misura dei sensi, così esposta ormai all'assalto dell'anonimato e della dissonanza, in un'epoca che ammorbidisce il senso dell'addio nel passo di un valzer di Strauss. □



È PIÙ DI UNA MODA, FORSE, L'ATTUALE FORTUNA
DI SCHNITZLER IN ITALIA

NOSTRA DEA «SIGNORINA ELSA»

ENRICO GROPPALI

Come mai Arthur Schnitzler attira tanto i teatranti italiani? Si tratta della solita moda culturale destinata ad esaurirsi in poche stagioni? O, addirittura, la scelta delle sue *pièces* nella stagione in corso obbedisce a criteri puramente mercantili (lo scadere dei diritti a cinquantasei anni dalla morte dell'autore)? Certo, dopo l'assolo folgorante della stagione 1984-'85 con la simultanea messinscena di *Commedia della seduzione* a Prato da parte di Luca Ronconi e di *Terra sconosciuta* a Genova da parte di Otomar Krejča, l'attenzione dei nostri teatranti si è spostata sui testi minori, sugli atti unici (anche se nessuno ha osato affrontare il dopo-Ronconi riproponendo una diversa ipotesi registica del *Pappagallo verde*). Vediamoli insieme. Il compianto Annibale Ruccello ha messo in scena *Letteratura e Passeggiata serale* e Lorenzo Salvetti la trilogia costituita dagli splendidi frammenti intitolati a *Commedia delle parole* (protagonista un'intensa Barbara Valmorin) mentre, all'ultimo Festival di Spoleto, c'è stato un revival di *Letteratura stavolta unito alla Donna col pugnale* (regia Pagliaro) e la stagione in corso alli-

nea uno sbrigativo adattamento di *Casanova a Spa* (elegantemente tradotto da Claudio Magris) per iniziativa del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia (ma lo spettacolo, diretto da Luca De Fusco, era già stato presentato alle Ville Vesuviane durante l'estate), e un nuovo *Girotondo* affidato alla responsabilità di Michele Placido unico protagonista maschile (forse memore di un analogo exploit compiuto nel lontano 1976 da Marowitz a Londra su un altro capolavoro di Schnitzler, *Anatol*). L'hit di questo menù dalle inusitate proporzioni è costituito dal ghiotto exploit contemporaneo di due *Signorina Elsa*, affidate la prima agli estri irriverenti del belga Thierry Salmon (Ater-Emilia Romagna Teatro) e la seconda al lirismo trasognato di Manuela Kustermann che, sotto la guida di Giancarlo Nanni, torna a confrontarsi col repertorio e la cultura mitteleuropea alle origini del suo successo (*Risveglio di primavera*, *Franziska*, *L'Incendio al teatro dell'Opera*).

Questo copione, scritto non per il teatro ma dal taglio amaramente introspettivo, que-

sta strana curiosa teatralizzazione della scrittura che avvicina il maestro austriaco agli esiti alti e sconcertanti della parabola joyciana (è il caso di citare ancora una volta, per il lettore distratto, il monologo di Molly Bloom alla fine di *Ulisse?*), sembra l'ideale punto nevralgico, forse il più adeguato catalizzatore della crisi del pianeta-donna in queste ultime desolanti stagioni dell'ideologia dello smercio e del rifiuto, crollato in un mare fumoso di chiacchiere salottiere il femminismo degli Anni Sessanta e dei successivi travolgenti Anni di Piombo.

Cosa racconta infatti Schnitzler attraverso la crisi simbolica di questa *demi-vierge* diciannovenne che, ricattata da un visconte a caccia di sollecitazioni proibite (il *voyeur* ne vuole contemplare il corpo a debita distanza in cambio di una somma che servirà a tacitare i creditori del padre di lei, accusato d'appropriazione indebita), si prostituisce lasciando cadere in pubblico tutti i veli che ne ammantavano la parvenza di fragile eroina *liberty* e, in preda al delirio, si uccide consegnandosi, integra, ai fantasmi dell'immagi-

nario? Proviamo a ripercorrerne la storia, interrogiamoci sulle tappe significative di questa parabola dominata dal principio della degradazione.

Elsa è un'ombra, forse è già morta prima ancora che si alzi il sipario su questa Commedia di Fantasma che si rappresenta nel luogo deputato della degradazione e dello smarrimento contemporaneo (il racconto, del 1924, è ambientato nel Grand Hotel di San Martino di Castrozza) dove ogni suono, ogni parola, ogni frase obbediscono alla legge freudiana della perdita della coscienza, allo smarrimento dell'io frantumato nella serie infinita delle fantasie di seduzione. Elsa dorme e sogna come l'Agave cantata da Euripide nelle *Baccanti*, in preda all'ebbrezza dionisiaca del delirio già sulla panchina davanti all'hotel quando, come paralizzata, è costretta a patteggiare col manichino fatuo e imbelles del visconte von Dorsday.

Nel momento in cui si nega alle profferte, ambigue ma perentorie, di quell'uomo finito che tenta di esorcizzare la propria impotenza attivando il meccanismo della contemplazione, Elsa afferma la propria dipendenza da un cosmo che la sovrasta imponendosi a lei, la vittima, come fantasma di seduzione. Negandosi, consegnandosi alla passività di un io (il proprio corpo) che si realizza nella morte di fronte allo stillicidio impietoso di una vita ridotta a sterile contemplazione, Elsa involontariamente afferma il proprio stato di creatura inerme di fronte a una divinità maligna che la trascende, la travolge, ne annulla l'inibizione di fondo: la vergine si nega al possesso (sia pure soltanto visivo) perché è già posseduta da un cosmo («l'aria è inebriante come lo champagne»). Elsa, che si può leggere come una stravolta parafrasi di Ifigenia, si immola davanti a Dorsday, una figura che rifiuta ma di cui subisce il fascino (l'ambiguo libertino, il Don Giovanni prossimo al disfacimento, surroga nel breve monologo la figura paterna assente).

Tutte le donne di Schnitzler si strutturano in immagini simili, ma agiscono per diffrazione. Beate insegue l'immagine del consorte scomparso attraverso l'immagine del figlio che annulla, alla scena finale, sopprimendolo insieme a se stessa tra le acque del lago (*Beate e suo figlio*). Aurelie, in *Commedia della seduzione*, ama in Falkenir l'immagine amorosa del padre che non ha mai conosciuto e quando si avvede che l'uomo, negandosi a lei, l'ha precipitata in quel delirio dei sensi che sperava di evitare nel matrimonio, preferisce un simbolico suicidio a due alla mortificazione di una convivenza borghese. Else — davanti alla colpevole indifferenza di Dorsday che in lei vede solo un corpo, pretesto a uno sterile esibizionismo — diventa ai suoi stessi occhi prima un cadavere in transito sulla scena del mondo, poi l'immagine stessa della morte (mi riferisco, ovviamente, a quei brani in cui la protagonista descrive se stessa scortare la propria salma al cimitero).

Su tutte queste ombre-figure dell'immaginario, massime valenze dell'inconscio e insieme fantasmi della trasgressione massima contemplata dal mito (l'incesto dei greci che Schnitzler struttura in attrazione morbosa madre-figlio: Aurelie-Falkenir in *Commedia della seduzione* e nell'incessante sdoppiamento di funzioni tipiche della trance, in *Elsa*) veglia l'eroina di Kleist, la *Marchesa von O.* Quell'aristocratica divina creatura che si sacrifica nell'offerta (inconsapevole?) di un corpo pronto al concepimento nella totale assenza di qualsiasi razionale controllo dell'intelletto (la Marchesa dorme e sogna, concepisce nel delirio il sesso come incubo iniziatico). L'absence dell'attacco isterico che in Elsa è condizione effettiva del proprio disperato resistere, dal palcoscenico, come metafora negativa è un dato di fatto inquietante ma tutt'altro che paradossale in una società come la nostra dominata da un nuovo diktat, quello dell'efficientismo che minaccia di travolgere la rivendicazione ideologica met-

tendo a tacere la lacerazione, l'indice dello scompenso, la pericolosità della Donna Nuova emancipata dalla rivoluzione industriale. Ma c'è solo questo in *Signorina Elsa*?

Mi sia lecito, senza falsa modestia, citare un brano di questo straordinario testomicrocosmo nella mia traduzione (di imminente pubblicazione presso Studio Editoriale). È il brano in cui maggiormente Schnitzler, nel suo culto patologico della diversità e dello sconcerto, si avvicina al suo più illustre epigono avvenire, Jean Genet: «... Ora papà comparirà sul banco degli imputati. Lo leggeremo sui giornali. Seconda udienza, terza udienza. Il difensore si alza per rispondere. Chi accetterà la sua difesa? Nessun genio, niente e nessuno lo potranno salvare. Colpevole. All'unanimità. Condannato a cinque anni. Uniforme carceraria, cranio rasato. Si potrà fargli visita una volta al mese. Lo andrò a trovare con la mamma, viaggio in terza classe. Non avremo più denaro, nessuno ce ne presterà. Un sordido appartamento nella Lerchenfeldstraße, come quello della cucitrice da cui andavo dieci anni fa. Gli porteremo del cibo. Ma dove ne troveremo? Se non ne avremo a sufficienza per noi! Lo zio Viktor ci passerà un vitalizio. Trecento fiorini al mese. Rudi sarà in Olanda dai Vanderhulst, se lo vorranno ancora. I figli del forzato! Un patetico feuilleton in tre volumi. Papà ci riceverà nell'uniforme a strisce dei carcerati. Non apparirà turbato, soltanto triste.

No, non sarà turbato: la crudeltà non gli si addice. Certo penserà: "se mi avessi procurato quel denaro, Elsa...". Ma non dirà nulla. Non avrà il coraggio di rimproverarmelo. È di una leggerezza deplorabile, ma è generoso. È un giocatore irriducibile. Non ne ha colpa, è una forma patologica congenita.

Forse sarà assolto per infermità mentale». Al lettore, dopo questo lungo excursus dell'autore, la parola per un dibattito che ci auguriamo risolutivo. □



La casa acquistata da Schnitzler nel 1910 e, sulla panchina, la moglie Olga. Nella pagina precedente, le attrici Mizi Glümer e Adele Sandrock.

I REGISTI DELLE DUE «FRÄULEIN ELSE» A CONFRONTO

UNA RAGAZZA BORGHESE SORELLA DI OFELIA

Dopo l'allestimento di «Letteratura» e «La donna col pugnale» curato da Pagliaro a Spoleto, due messinscena di «Fräulein Else» confermano che è venuta la grande ora del drammaturgo austriaco - Fra Joyce e Genet, una straordinaria teatralizzazione della scrittura

Di recente è stata proposta con successo in varie capitali europee (Parigi, Vienna, Berlino) una singolare edizione di *Signorina Elsa* firmata da Hans-Jürgen Syberberg, il regista di *Hitler, un film dalla Germania*, protagonista Edith Clever che, a suo tempo, è stata tra l'altro la *Marchesa von O.* nel film di Rohmer, tratto dal racconto di Kleist, che secondo noi è la fonte indiretta del personaggio di Arthur Schnitzler. Era uno spettacolo austero e sconcertante, un'ipotesi rigorosa e scarna di lettura dall'andamento quasi psicanalitico. L'attrice, seduta davanti a una cattedra, leggeva letteralmente il testo salvo abbandonarsi, a tratti, a pericolose oscillazioni della memoria: per esempio lasciava cadere platealmente il libro sul tavolo, afferrava il bicchier d'acqua a portata di mano di ogni conferenziere in bilico sull'orlo del mobile e, in quel momento, da attrice-testimone, da lettore accreditato per la sua specificità si mutava davvero in Elsa vittima della tentazione del veronal, a un passo da quel suicidio che compie alla fine nella stanza d'albergo.

Come si collocano le regie di Thierry Salmon e di Giancarlo Nanni nei confronti di questa ipotesi di lavoro nata dall'incontro di due tra gli intellettuali più rappresentativi del teatro tedesco contemporaneo?

SALMON: «Il mio lavoro si attesta su posizioni radicalmente diverse. Intanto per me non esiste solo il microcosmo-Elsa da esplorare ma, direi, l'intero pianeta-Schnitzler a cui, attraverso lo spettacolo, desidero riferirmi. Ho rimosso l'ipotesi di una lettura a senso unico del testo rifiutandomi di trasformarlo sia in un monologo a uso e consumo della protagonista che in un racconto articolato nella struttura canonica della *pièce d'intrattenimento*. La mia ipotesi di partenza, analoga al procedimento che ho inaugurato più di un anno fa lavorando al testo di Marguerite Duras, *Agatha*, è quella di un testo/concerto aperto a svariate sollecitazioni. Per esempio, lavorando sui materiali complessi e affascinanti costituiti dall'opera omnia dell'autore, ho scoperto inquietanti parallelismi tra Beate e Elsa, come parentele insospettabili tra il protagonista maschile Dorsday e —



tanto per fare un esempio — il medico termale Gräsler, entrambi dominati da un senso mortale di ignavia e lascivia che li spinge a cercare surrogati alla propria inguaribile mania di persecuzione. La mia visione di *Signorina Elsa* non può e non vuole prescindere da un'analisi critica di questo universo dove la paranoia è sinonimo di poesia».

NANNI: «Non sapevo che i tedeschi avessero lavorato in quella direzione. Per quanto mi riguarda, valendomi dell'apporto prezioso e insostituibile di Ammanniti, ho pensato a uno spettacolo articolato su vari livelli. Intanto, il luogo fisico dell'azione, trattandosi di Elsa e della specificità della sua parabola, non è, non può essere il palcoscenico. È una piscina. Una piscina e, soprattutto, il suo spazio antistante, un declivio erboso che lo spettatore identificherà immediatamente (se ha già letto il testo) col campo da tennis da cui i protagonisti tornano all'imbrunire per ritrovarsi nelle sale del Grand Hotel. Elsa (Manuela Kustermann) è sola in scena tranne nei momenti deputati dell'apparizione di Dorsday. Solo in quegli attimi di grande tensione emotiva ho infatti ritenuto opportuno collocarle accanto un contendente non tanto di segno opposto quanto di ana-

logo peso specifico. La brutale contrattazione tra i due, la legge della domanda e dell'offerta richiede l'evocazione, ombra tra le ombre, dell'uomo, spostando il monologo delirante della protagonista verso il territorio più ambiguo che provocatorio di certo teatro di Sternheim centrato sulla analisi psicologica dell'eroe borghese».

Come si articolano i due spettacoli sul piano visivo?

SALMON: «La mia idea è stata quella di costruire a vista una sorta di teatrino psicanalitico, che tiene conto della psicologia frantumata del personaggio (un paradosso folgorante che trova, com'è noto, in Cechov il suo primo teorico sperimentale quando, nel *Gabbiano*, ci mostra l'esemplare teatrino dei sogni di Costantino a simbolico contrasto col teatro artificioso della dacia della Arkàdina). Voglio affermare, e se possibile ribadire, la mia concezione di *Signorina Elsa* come ipotesi di un teatro totale che coinvolge tutta la poetica dell'autore e il nostro personale collocarci a tanti anni di distanza nei suoi confronti: il testo letterario, anziché essere un freno o una gabbia occlusiva che nega ogni ipotesi di palcoscenico, è una preziosa, insostituibile cassa di risonanza: permette un'assoluta libertà inventiva al regista distogliendolo dal rischio di dover seguire una partitura obbligata come il copione teatrale».

NANNI: «Credo che l'elemento acquatico giochi sull'immaginario dello spettatore in modo determinante. Nell'acqua Manuela specchia se stessa, gioca a rimpiattino col riflesso della propria inquietudine, identifica ai suoi occhi nell'immensa distesa della piscina confinata nello spazio circoscritto di una scena antitradizionale quello specchio cui Elsa nella sua stanza d'albergo fa più di un simbolico riferimento. Credo che si tratti di uno spettacolo-oggetto fluido e misterioso come l'acqua e, come l'acqua, dotato di uno strano potere di coinvolgimento. Nell'acqua, liquido amniotico o flusso prenatale, Manuela-Elsa si bagna e poi muore: il bicchiere col veronal diventa così un mare, mare della tranquillità come sulla luna o mare dell'inconscio come sulla terra. (a cura di Enrico Groppali). □

MA DAL DISASTRO SI SALVA LA DONNA

Spietato con i personaggi maschili, Schnitzler è invece solidale con l'universo femminile. Di fronte alle imitazioni e ai falsi di oggi, si resta sconcertati per il modo con cui sbriciola l'apparenza. L'arte — ci dice — è un fatto violento, tragico

WALTER PAGLIARO

Sulla letteratura teatrale di Arthur Schnitzler, tema ampio e complesso, mi permetto qui di suggerire alcuni spunti di analisi sui quali ho cercato di riflettere in occasione di uno spettacolo che ho messo in scena per il festival di Spoleto tra giugno e luglio del 1987. Si trattava di un dittico — *Letteratura e La donna col pugnale* — che Giuseppe Farese aveva brillantemente tradotto cogliendo il succo di *Ore vive*, un ciclo di quattro pezzi composto a cavallo degli ultimissimi anni dell'800 e il 1900. Una specie di reazione a caldo al primo grande trauma dell'autore, quando cioè Marie Reinhardt, la quale attendeva un figlio da lui, morì di parto. Una crisi molto profonda stremava Schnitzler ed egli cominciava a interrogarsi angosciosamente sul ruolo dello scrittore, sui limiti che un artista deve imporsi. Limiti morali. Ma come rappresentarli e in quale rapporto con l'opera d'arte?

Nel primo dei due testi, la giovane scrittrice Margarete ha abbandonato l'ambiente degli artisti e sta per sposarsi col ricco Klemens, cui non garba ch'ella insista nel voler scrivere; quando il suo ex amante Gilbert si presenterà a proporle di fuggire con lui, i giochi si riaprono perché entrambi hanno appena terminato di scrivere un romanzo con l'epistolario della passata relazione; l'autore, o meglio il suo sarcasmo, stritolerà tutti e tre. Nel secondo testo — più lacunoso, meno limpido, forse più «letterario» — la giovane Pauline è innamorata ma anche delusa che suo marito, commediografo di successo, trasciva in scena i fatti propri con cinismo e senza alcun pudore; un giovane spasimante le fa una corte che Pauline non gradisce; un sogno a ritroso nel tempo, fin nel magico atelier di un pittore italiano del '500, complica il rapporto a tre ma offre chiavi impensate per un finale dove sembra riproporsi l'impossibilità dell'amore.

Ecco, in questi due testi, Schnitzler scolpisce l'egocentrismo, la vanità, le miserie di chi non si fa scrupolo di esibire gli eventi più intimi, propri o altrui, di mogli, di amanti, di sorelle o di madri allo scopo di creare comunque un'opera. Fino a quale punto è dunque legittimo, per chi abbia la capacità di rivestire d'immagini un progetto, utilizzare frammenti della vita di altre persone per fare carriera? In un breve saggio scritto attorno a quegli anni, Arthur Schnitzler disegnò un diagramma a losanga nel quale Iddio governa dal vertice superiore; lo seguono, in



scala discendente, il profeta, poi il poeta o creatore e giù altre figure, come chi narra degli eventi della storia dell'umanità e altri gradini ancora di una cosmogonia rovesciata che colloca il letterato nel sito più basso, appena prima dell'ultimo seggio dove è assiso il demone. Tutti e due, pur nei diversi gradini del diagramma, conducono nella vita un gioco stralunato per pura ambizione di potere: poeta e letterato!

Schnitzler comunque non considera equivalenti le colpe degli uomini e quelle delle donne. Queste non beneficiano dei privilegi che hanno gli uomini, e l'autore ha sempre una solidarietà particolare per l'universo femminile. Dunque Margarete rinfaccia a Gilbert di dover rubare il tempo al suo ruolo di donna per essere anche un'artista quando invece l'uomo, dedicandosi completamente a questa scelta, è molto più favorito. Non ho certo qui bisogno di rinviare alle straordinarie figure femminili di Schnitzler in cui appaiono cifrate una profondità di intuizione (da Marcolina a Beate, da Aurelie a Else) e un ruolo di trasgressione che continuamente rivelano gli obiettivi dell'autore. Certo lui non fu mai un rivoluzionario ma seppe riconoscere e descrivere, dell'anima femminile, quella vena forte e serena, quel fluire caldo, quella sorgente di fecondità che ritempra, che può anche dissolvere, ma che dona alimento. L'uomo ha fallito la sua missione — i Casanova di Schnitzler, gli ufficiali, i borghesi, gli artisti — e forse la donna può compiere quel che il suo compagno non ha saputo fare pur nell'ignoto procedere di un viaggio

malefico (la borghesia del '900). Con le riserve di un'osservazione a caldo, mi sembra che gli ultimi decenni del '900 confermino questo oracolo di Schnitzler giacché assistiamo a un avvicendamento di responsabilità in queste società immobili, in queste paludi corrose da oli minerali dove le alghe si sviluppano in immondezze... È un'intuizione che lo scrittore viennese mutuava da Ibsen, dal nord dell'Europa in ogni caso, e confrontava, magari aspramente, con artisti, psicologi, scienziati della sua epoca.

Ora, appunto, tutti e quattro gli atti unici di *Ore vive* sono potentemente influenzati da *L'interpretazione dei sogni* di Freud. È ormai ampiamente noto come l'intuizione schnitzleriana dell'importanza della psicanalisi in letteratura si intersechi con quanto Freud pensava del ruolo rivelatore della letteratura per la psicanalisi. E dunque la convinzione di Schnitzler sull'importanza del medioconscio o perturbante, ove cioè la coscienza dell'individuo lotta con ricordi appena sommersi non potendo spingersi verso abissi remoti. Anche nei dialoghi più misteriosi, come nel sogno rinascimentale di Pauline, e nel linguaggio in versi in cui si esprime il dialogo con Leonardo nell'atelier di Remigio (il testo tedesco è in endecasillabi sovente rimati) tutto nasce dalla veglia e la letteratura si svela come soglia del desiderio che rende guizzanti gli impulsi e permette alle proiezioni di affiorare come fiori sommersi.

In *La donna col pugnale* Pauline esprime la propria libido davanti a un quadro, in un museo, il giorno successivo a un debutto teatrale; in *Letteratura* Margarete sprema la sua sensualità, sublima l'eroticismo attraverso un romanzo che ripercorre letterariamente la propria vita. Tramite il filtro dell'arte, ecco che i personaggi si analizzano e il teatro si fa medioconscio: il grembo, cioè il palcoscenico con le lacune delle quinte, la memoria tardiva, rotta, angosciata, ipocrita di questi individui che vacillano e si rifiutano l'un l'altro. Una regione vagante assimilabile certo al sussultare di rigurgiti interiori.

Da qui Schnitzler passa in fretta a disegnare una dimensione castrante e inibitoria. Egli sembra dirci, pur nelle esitazioni della sua crisi, che per fare l'arte occorre uccidere o suicidarsi, comunque mutilare qualcosa di sé cui molto si teneva: un itinerario che, ove spinuto sino in fondo, non risparmia. □

I due disegni sono di Ljerka Njers.

TEATROEUROPA

Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.



EniChem

sponsor istituzionale

MUSATTI

ESORDISCE A NOVANT'ANNI

La vera scena, per il Maestro viennese, era la clinica di Charcot: sapeva che l'isterico recita - Pirandello deve avere avuto contatti con gli ambienti psicanalitici tedeschi, non credo però con Moreno, l'inventore dello psicodramma - Sono un autore televisivo mancato perché mi sono rifiutato di teatralizzare l'analisi sul video - Ho scritto invece un dramma, «Tre uomini per Amalia», stimolato dall'amicizia con Adriana Asti - Mi sono così divertito che ho recidivato: sto terminando «Le campagne di Valgioviosa», vicenda di beni ecclesiastici confiscati e di antenati bizzarri

GIANCARLO RICCI

Ormai celebre come esponente della prima generazione di psicanalisti italiani, come curatore delle opere di Freud e come narratore e saggista (l'ultimo suo libro, *Curar nevrotici con la propria autoanalisi*, è diventato un best seller), Cesare Musatti esordisce a novant'anni come autore di teatro. *Hystrio* lo ha interrogato intorno alla connessione fra teatro e psicanalisi: questione che rimane aperta. Da questo intervento emergono una costellazione di elementi storici da riconsiderare e una riflessione teorica da approfondire.



FREUD NON AMAVA IL TEATRO IO SÌ: TANT'È CHE LO SCRIVO!

Affrontiamo la questione in generale. Vi è una connessione tra psicanalisi e teatro? Quali sono gli elementi storici che la contraddistinguono?

«Vi sono due strade che ci indicano un legame tra psicanalisi e teatro. Una strada è l'utilizzazione di alcuni concetti psicanalitici da parte di Pirandello. In molte sue opere c'è un accenno a questi concetti. È curioso che questo non abbia avuto un certo rilievo nella critica relativa a Pirandello, perlomeno in Italia. Ma bisogna tener presente che Pirandello ha avuto il suo massimo splendore in un'epoca in cui la psicanalisi in Italia era pressoché sconosciuta. Se noi prendiamo quasi tutta l'opera di Pirandello troviamo, per esempio, il problema della personalità, dello sdoppiamento del personaggio, del rapporto con la realtà: problemi che si incontrano nella pratica psicanalitica».

Ma allora Pirandello ha letto Freud?

«Sono convinto che nel lungo periodo in cui Pirandello è stato in Germania deve avere avuto contatti con ambienti psicanalitici».

Forse attraverso Moreno?

«No. Moreno rappresenta, come dicevo prima, un'altra strada: è il filone dello psicodramma. Moreno ha avuto la genialità di inventare lo psicodramma. Lo psicodramma che cos'è? È un modo col quale, anziché fare le associazioni libere come accade normalmente nella pratica psicanalitica, si fanno recitare al paziente episodi della vita corrente o eventi traumatici. Si suggerisce al paziente di racconta-



Nel disegno di Giovan Battista De Andreis: William Shakespeare psicanalizza Musatti. Nella pagina precedente lo psicanalista in una fotografia recente.

re un fatto. Poi questo fatto gli viene recitato dinnanzi non nei termini nei quali il paziente lo ha raccontato, ma con l'interpretazione che viene proposta dagli psicanalisti».

Nello psicodramma allora l'interpretazione si avvale della plasticità della scena, è un'interpretazione scenica...

«Sì, l'interpretazione viene fatta in questo modo. È un lavoro che si svolge con un gruppo di psicanalisti ed è molto complicato organizzarlo perché ci vogliono degli psicanalisti che si mettono a fare gli attori. E poi occorre recitare ciò che il paziente ha raccontato tenendo conto dei fattori di carattere psicologico profondo che, secondo l'intuizione degli psicanalisti, dovrebbe aver funzionato nel vissuto del paziente. Cosa che il paziente, se è un adolescente, accetta più volentieri di quanto non accada se gli si forniscono interpretazioni verbali. È facile insomma che l'adolescente assuma quegli atteggiamenti negativi tipici dell'adolescenza. Mentre se viceversa si rappresenta un determinato fatto raccontato alterandolo secondo un'interpretazione, accade che il paziente si trovi all'improvviso di fronte a qualcosa che è suo ma che non riconosce come suo e allora si mette in moto la possibilità di riconoscere gli elementi che agiscono in lui».

Si tratta di una differenza tra la parola e la scena...

«Certo. È interessante vedere come reagisce il paziente. Perché dunque lo psicodramma? Non si potrebbe semplicemente rappresentare il racconto soltanto? Eh no! Perché nella situazione teatrale c'è la riproduzione attiva di un determinato fatto agito e questo è molto diverso dal fatto raccontato. Perché non è adottato universalmente lo psicodramma? Perché non è molto efficace dal punto di vista terapeutico. È interessante certamente per chi studia queste cose. Con gli adolescenti forse è valido perché funziona meglio dell'interpretazione fornita verbalmente».

Ritorniamo per un momento a Freud. Le domando: Freud amava il teatro?

«No! Non solo non andava a teatro ma quando è stato fatto un film su un suo caso clinico andò fuori dai gangheri. Gli sembrava una cosa futile. Tuttavia, per esempio, nel saggio *Psicopatologia della vita quotidiana* cita una recita della Duse in cui la famosa attrice a un certo momento lascia scappare dall'anulare la fede matrimoniale. Quindi è come se Freud interpretasse un atto mancato. Per la musica poi era completamente sordo».

Nello scrivere per il palcoscenico ho la scena davanti agli occhi, questa scena ha un certo ordine e non posso cambiarla. È una curiosa sensazione: la commedia va avanti per conto suo. Questo succede, credo, perché il romanzo è raccontato e la commedia «è vista» già nel momento della sua invenzione.

Estendendo tuttavia la nozione di teatro le rivolgo una questione: il primo impatto del giovane Freud con la clinica riguardava l'inscenazione teatrale delle grandi rappresentazioni isteriche studiate da Charcot a Parigi. Freud aveva lavorato con Charcot diversi mesi...

«L'isterico recita una sua scena. Ricordo un'isterica che sotto lo stimolo di un invito ipnotico a dormire si scatenava e faceva una pantomima. Queste pantomime erano particolarmente significative e importanti per capire gli eventi traumatici che agirono nella paziente. Certo, l'isterico recita, nell'isteria vi sono delle rappresentazioni sce-

niche. Anche se giustamente Freud diceva che esistono gli isterici, in fondo le forme classiche di isteria si trovano nelle donne. Io ne ho visti pochi di questi casi perché dopo la prima guerra mondiale sono scomparsi, salvo casi molto rari. Certamente vedere un'isterica sotto attacco isterico è una cosa straordinaria. Non è una simulazione nel corso della vita che invece può anche accadere in determinati temperamenti psicologicamente disturbati. Nell'attacco isterico vero e proprio l'isterica cade in trance e poi recita una determinata scena. Questo accade, come è stato confermato, anche nelle nevrosi da guerra, cioè nelle nevrosi traumatiche: l'ammalato recita la scena traumatica che lo ha traumatizzato. Quando è giunto il Pentotal, si facevano interventi di questo genere, cioè in seminarcosi o anche in ipnosi si invitava un individuo a recitare una determinata scena della sua vita».

Affrontiamo adesso un argomento attuale: Musatti e il teatro.

«Molti anni fa avevo scritto canovacci per film televisivi in cui raccontavo delle storie cliniche che avrebbero dovuto essere filmate, storie di vicende di pazienti. Ma i dirigenti della televisione volevano, per esempio nel caso di un ansioso, che apparisse l'attacco di angoscia in tutta la sua grandiosità. Io dicevo: non si può, mi autocensuro! Non ha senso mettere a disposizione del pubblico televisivo degli attacchi d'angoscia! Era un po' come teatralizzare l'analisi e accentuare qualcosa che non c'era. No, non era una cosa fattibile. Questo dirigente voleva che io drammatizzassi i fatti. Poi non ci siamo messi d'accordo e la cosa è caduta. Sono arrivato invece al teatro attraverso la mia amicizia con Adriana Asti, la quale mi aveva detto diverse volte che dovevo scrivere qualcosa per lei. Circa un anno e mezzo fa mi è venuto in mente di scrivere un dramma che si chiama *Tre uomini per Amalia*, anche perché andando a trovare una mia ex paziente che adesso è paralizzata dal collo in giù, mi è venuta voglia di scrivere un testo teatrale. A un certo punto, nello scrivere questo testo mi è accaduto un fatto strano: la commedia viveva di vita propria...»

Improvvisamente si è scoperto autore teatrale?

«Non mi sono scoperto un bel niente! Scrivevo questa commedia, la vedevo e poi a un certo momento non ho più potuto modificarla. Perché era lì. Mi sono chiesto perché accade così nello scrivere una commedia e non per un romanzo. Ho pensato: il romanzo è raccontato, la commedia è vista. Quindi la commedia è più rigida e non posso cambiarla perché l'ho fatta vedendo la porta di uscita a sinistra e pertanto non posso metterla a destra. Perché io l'ho vista a sinistra, capisce?»

Conosco bene Goldoni, Paolo Grassi avrebbe voluto farmi recitare in *I Rusteghi*. Ma il vero specialista del teatro goldoniano è stato un altro Cesare Musatti, mio prozio e omonimo. A volte, a teatro, sto dietro le quinte: mi piace osservare la finzione dell'attore perché è una finzione creativa.

Scrivere per il teatro comporta allora scrivere le scene in termini visivi?

«Sì, nello scrivere ho il palcoscenico davanti, ho la scena davanti agli occhi e questa scena ha un certo suo ordine. Quindi ci sono questi vincoli e uno non può cambiare quel che ha scritto. È una curiosa sensazione: la commedia si muove per conto suo. Va avanti per conto suo. Io non c'entro più e se mi dicono: cambia qui e cambia là, io non posso cambiare un bel niente, perché è così. È un'impressione davvero strana. Adesso ho incominciato a scriverne un'altra, mi diverto a scrivere».

HANNO DETTO

«Stiate curiosi, andate a teatro. Andate a scoprire al Polche-Montparnasse Reine Mère dell'italiano Manlio Santanelli. È una commedia vera, umana, divertente. Uno dei migliori spettacoli che abbia mai visto in questi anni. Un capolavoro.

Eugène Ionesco - LE FIGARO

«Si cerca di capire il perché della negatività indotta in tanti termini teatrali. L'uso dispregiativo di: amletico, attricetta, burattino,

burattinaio, claqué, clown, commediante, comparsa, corista, coup de théâtre, deus ex machina, drammatico, drammatizzare, dietro le quinte, farsa, guitto, istrione, loggione, maschera (giù là), messa in scena, melodramma, operetta (da), orchestrare, pagliaccio (buffone), primadonna, recita, recitare una parte, stecca, suggeritore, tragedia, travestimento, travestito, trucco ecc... Nessuna attività artistica ha prestato tanti suoi termini al lessico del dispregiativo. Opportuna una intervista

La commedia che ha già scritto è ambientata a Venezia. Possiamo dire che lei ha una passione per Goldoni?

«Goldoni? Sì, lo conosco bene. Ma io non sono come il mio prozio, mio omonimo. È esistito infatti un Cesare Musatti che era mio prozio, fratello di mio nonno, il quale era davvero uno specialista di Goldoni. Tuttavia Goldoni non è solo Venezia. È vero che le sue commedie hanno una certa vivacità e una certa realtà che altre opere teatrali non hanno. Però il teatro in genere si presta molto a esprimere determinate situazioni di carattere psicologico profondo...»

Lasciamo dunque Goldoni al suo prozio. Ci sono autori di teatro rispetto ai quali ha delle preferenze?

«Non è che io sia un particolare frequentatore di teatro. L'opera teatrale mi piace perché mi prende, mi coinvolge, sono dentro ai fatti. Siccome conosco qualche attore, allora vedere, per esempio, una rappresentazione teatrale non dalla platea ma da dietro il palcoscenico è interessante. A volte sto dietro le quinte, mi piace. E con la gente di teatro mi trovo bene perché la finzione teatrale è una finzione creativa».

Ci può parlare per un istante di Musatti come attore?

«No... Io come attore? Avrei avuto delle attitudini per determinate parti. Paolo Grassi mi aveva offerto questa possibilità nello spettacolo *I Rusteghi*. Ho rifiutato perché facevo il professore universitario, per carità...».

E nella sua lunga pratica psicanalitica può accennarci a casi particolari di qualche attore o regista che si è rivolto a lei come psicanalista?

«No, non ho avuto casi del genere... Mi viene in mente il povero Tofano e la moglie ammalata che era attrice anche lei. Andai in casa sua a visitare questa signora. Soffriva di depressione...».

Freud diceva che i casi clinici occorre scriverli come novelle. Lei ha accennato prima che ha utilizzato molto materiale clinico tratto dalla sua pratica come psicanalista per scrivere la sua commedia...

«Sì, anche i casi clinici di Freud se uno li legge li visualizza come se si trattasse di una commedia. Le storie che i pazienti raccontano sono molto varie e c'è la possibilità di utilizzare elementi vari di questi racconti per costruire una certa vicenda. Certo, la mia prima commedia è dovuta anche a ricordi relativi alla mia attività professionale».

Lei sta scrivendo un'altra commedia che si chiama Le campagne di Valgioiosa. Può dirci di che cosa si tratta?

«È una storia a carattere familiare. C'era uno zio di mia nonna che le lasciò tutto. Mia nonna poi donò alcune campagne ad una fondazione benefica. Queste campagne furono in seguito vendute e le comprò l'amministratore dei beni di mia nonna. Insomma, mi è venuto in mente di scrivere quel che succede nella famiglia di questo amministratore. Naturalmente ho cambiato tutto. Nella famiglia di questo amministratore c'è la grossa difficoltà di avere un erede maschio che possa più avanti amministrare questi possedimenti. Questa proprietà derivava — non so bene se è vero ma ho l'idea di sì — dalla vendita di beni ecclesiastici operata dal governo italiano al momento dell'annessione del Veneto. Questi beni patrimoniali furono incamerati dallo Stato che, siccome era incapace di amministrarli, li mise in vendita. Ma non vennero acquistati da cattolici, perché ritenevano peccaminoso l'acquisto di beni già appartenenti alla Chiesa. Allora gli ebrei che avevano denaro e non avevano potuto precedentemente avere proprietà immobiliari — era proibita per gli ebrei tranne che nei ghetti, finché ci furono i ghetti — acquistarono loro facendo un affare. Così credo che questo mio prozio abbia fatto anche lui un grosso affare. Si trovò con una fortuna. Il problema era quello di tenere unita questa fortuna e da qui proviene il bisogno di avere un erede maschio. Però uno solo e non più di uno, perché altrimenti le proprietà sarebbero state divise, disseminate. Ecco, in questa commedia c'è tutto questo problema di avere un erede maschio. Ma ci sto ancora lavorando, non l'ho finita. La prima commedia, invece, dovrebbe andare in scena nella prossima estate. Almeno così spera la Asti. Io nel frattempo mi diverto a scrivere». □

su questo tema fra la gente di teatro».

Gianfranco Baruchello - ALFABETA

«Il teatro sta scoppiando, ce n'è troppo, quasi completamente a ricasso dello Stato. Occorre una griglia di selezione, qualcuno si assuma la responsabilità di un giudizio. Per esempio una giuria di esperti al di sopra di ogni sospetto. Il teatro commerciale perché dovrebbe essere aiutato?».

Vittorio Gassman
CORRIERE DELLA SERA

HY

MUSEO GRÉVIN

SE NE È ANDATO IL «VIAGGIATORE
SENZA BAGAGLI»

ANOUILH E JOUVET I CARI NEMICI

Nelle memorie pubblicate poco prima del decesso l'autore di «Antigone» evoca i difficili rapporti con l'attore, di cui era stato segretario in gioventù - «Mi chiamava "pitocco", dei miei personaggi diceva: "Capisci, ragazzo mio: sono tipi coi quali non vorrei pranzare insieme". Ed io: "Per questo, anche loro non lo vorrebbero". Dalla conquista di Parigi, dopo una dura bohème, a una celebrità conquistata a fatica con cinquanta commedie e al quasi esilio in Svizzera»



Jean Anouilh

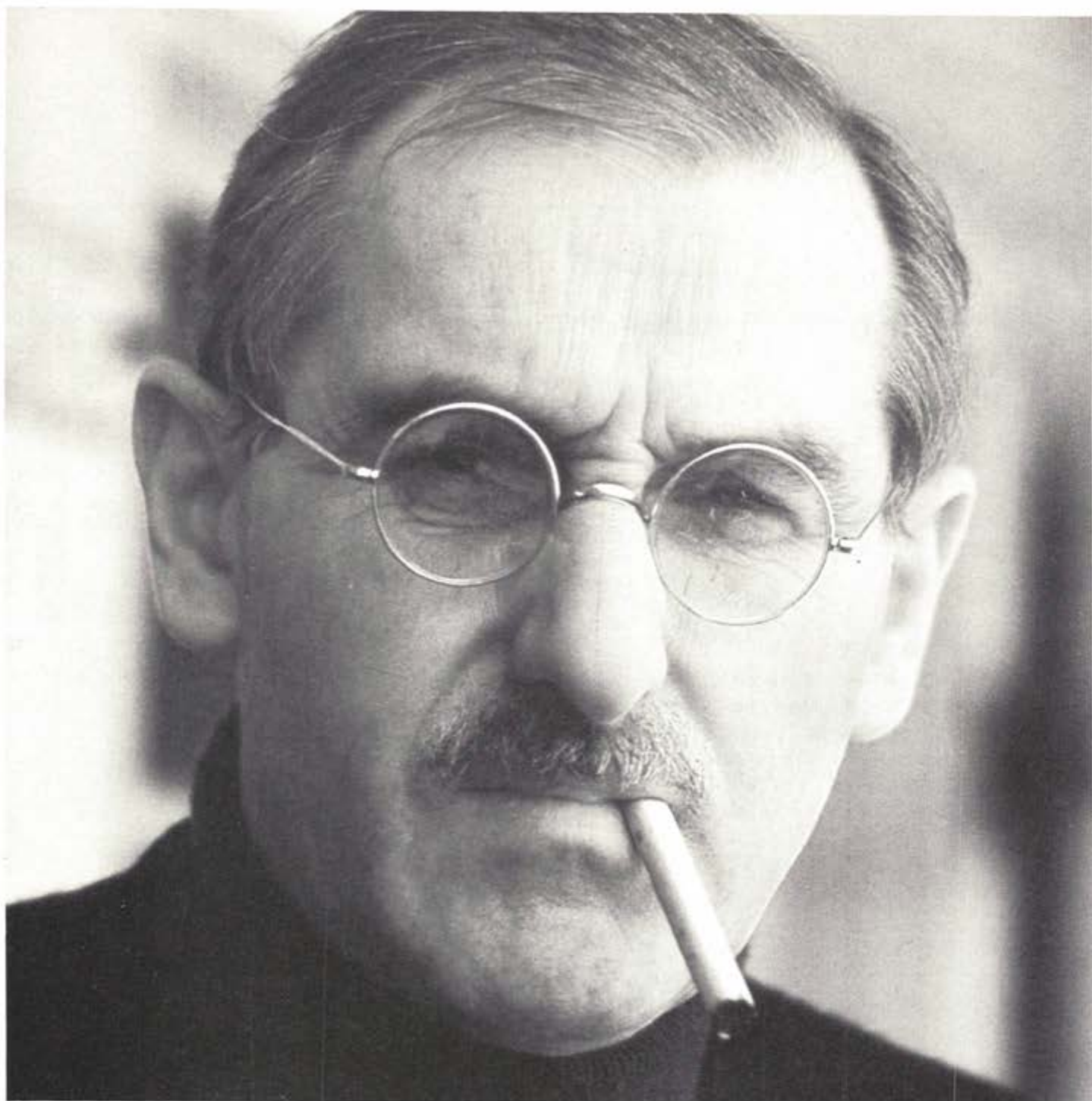
Jean Anouilh se n'è andato, a 77 anni. Crisi cardiaca. Perché un cuore ce l'aveva, Anouilh, nonostante amasse recitare la parte del cinico, del misantropo, del risentito. Era un tenero che faceva il duro. Era un caro bugiardo; aveva dichiarato: «Non ho una biografia». Una biografia invece, l'aveva, eccome (come ogni essere umano, del resto). Tanto che l'ha raccontata in un libro divertente e bizzarro: *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*. (Ed. *La Table Ronde - Paris*).

Perché mai «la viscontessa d'Eristal non ha ricevuto il suo aspirapolvere»? È un ricordo di gioventù di Anouilh, anni Venti. Venuto da Bordeaux a Parigi, come un Rastignac pieno di speranze, il futuro commediografo — figlio di un sarto

— aveva presto abbandonato gli studi di Diritto e, per rendersi indipendente, aveva trovato un impiego all'ufficio reclami dei *Grands Magasins du Louvre*, attigui al museo, che erano e sono un emporio commerciale rivale delle *Galeries Lafayette*.

Doveva tacitare i clienti scontenti: fra questi la nobildonna: la quale aveva acquistato una «scopa meccanica» che non le era mai stata recapitata. Di qui, con il racconto degli esordi parigini, il titolo del libro.

In queste pagine di memorie Anouilh dice poco o niente delle sue 50 commedie rosa, nere, brillanti e barocche, con le quali — lo hanno ammesso anche i denigratori — ha fatto un ritratto al vetriolo e della società francese e della condizione umana.



Nella pagina precedente Jean Anouilh in una auto-caricatura. Qui sopra in una fotografia di qualche anno fa, quando già viveva in Svizzera. Nella pagina seguente: un disegno di Dario Fo per il programma di sala de «Il ballo dei ladri», nell'edizione italiana del 1986 allestita dalla Cooperativa il Carro dell'Orsa.

È quasi muto, anche, sui 22 film per i quali ha scritto sceneggiature e dialoghi. Da artigiano geloso dei segreti del mestiere, non ha svelato le sue carte. Preferisce invece raccontare, divertito e divertente, gli aneddoti che si riferiscono alla sua attività di fabbricante di *slogan* pubblicitari in sodalizio con Prévert, Neveaux, Aurenche e Grimault, di frequentatore della nascente industria cinematografica, come *gagman* o sceneggiatore, di autore esordiente e *bohémien*. In anni di miseria consolati da sogni di gloria accanto alla prima delle due mogli, l'attrice Monelle Valentin (la seconda è stata Nicole Lançon, e da vent'anni si era legato alla svizzera Ursula Wetzel: quattro figli in totale).

Questo percorso lo porta a evocare molte *silhouettes* del *Tout Paris* dello spettacolo, dalla fine degli anni Venti agli anni Settanta, quando si era ritirato a vivere in un semi-esilio in Svizzera. L'amicizia con Fresnay (ostacolata dalla gelosa Yvonne Printemps), con Pitoëff e con Barsacq; le difficili frequentazioni di primedonne che si chiamavano Edwige Feuillère, Alice Cocea o principessa Bibesco; le tragicomiche avventure militari all'epoca della *drôle de guerre*; i guai attraversati prima e dopo l'occupazione tedesca per avere rappre-

sentato un' *Antigone* che parve ai nazisti allusiva del servaggio della Francia; la rivolta contro gli eccessi, a suo parere, dell'epurazione, che si tramutò in antipatia per de Gaulle e gli costò la mancata nomina all' *Académie Française*: c'è tutto questo, nei *mémoires* di Anouilh. E c'è la storia — tendenziosa, perciò tanto più interessante — dei tormentati rapporti fra il giovane Anouilh e il già celebre Louis Jouvet, di cui l'autore di *Le Voyageur sans bagages* era stato per un certo tempo il segretario. Jouvet non amava quel provinciale miope, con gli occhiali tondi da notaio, che si credeva la reincarnazione di Molière. L'aveva soprannominato *miteux* (potete leggere «pitoëcco»), l'aveva relegato in uno sgabuzzino, gli smontava inesorabilmente i copioni senza decidersi a metterli in scena, gli faceva capire che di un segretario aveva bisogno e non di un genio incompreso.

Diamo, per gentile concessione dell'editore, qualche pagina su questo rapporto senza amicizia fra i due. Ne esce il carattere *grinçant* di Anouilh, fatto di orgoglio, solitudine, rancore ma, anche, di un bisogno disperato di essere compreso. Molière, o un borghese «piccolo piccolo»?

U.R.

DALLE MEMORIE QUASI POSTUME DI JEAN ANOUILH

A quell'epoca Georges Neveux, al quale facevo leggere tutti i miei copioni — e che sarebbe stato, fino alla morte, il mio primo spettatore — era segretario generale alla *Comédie des Champs-Élysées*.

Ricevette poi proposte di lavoro più gratificanti dalla Metro Goldwyn Mayer, che assumeva sceneggiatori per la sua «fabbrica delle idee» a Joinville.

Parlò di me a Louis Jouvet come del suo possibile successore e gli garantì che avevo un talento che prima o poi avrebbe dato dei risultati, sicché avrei potuto sostituirlo perfettamente. Col che un futuro drammaturgo — di cui era garante — avrebbe potuto beneficiare dei contatti indispensabili con il mondo del teatro.

Fui accettato, e confinato in un minuscolo, lontano ufficio che non sono mai più riuscito a ritrovare, nonostante vi abbia trascorso buona parte della mia esistenza alla *Comédie*. Vi si accedeva per un passaggio segreto che costeggiava la cupola del grande edificio, e vi si poteva arrivare soltanto se muniti del filo di Arianna, attraverso oscuri corridoi che devono poi essere stati murati, come il camerino-ufficio, dove adesso scorre il montacarichi.

Il mio lavoro consisteva soprattutto nel leggere dei manoscritti e nel redigere dei sintetici resoconti, con relativi giudizi; inoltre, al momento delle prime, a redigere il piano degli inviti insieme alla segretaria di Jouvet: il che provocò grossi guai.

Difatti, siccome a Parigi non conoscevo nessuno, facevo *gaffes* monumentali, mettendo gomito a gomito dei Montecchi e dei Capuleti (ciò che occorre invece evitare per non tendere l'atmosfera nella sala); oppure, assegnando i posti migliori a «rondinelle» sconosciute...

LA VISITA DEL GOBBO

Ricordo che un giorno un gobbo, sedicente giornalista, che era riuscito non so come a raggiungermi nel mio antro oscuro, mi aveva dichiarato in tono perentorio di essere «critico della regia» a *Paris Soir*: funzione inesistente, come avrei dovuto sapere in seguito. Reclamava dei posti omaggio, stupito di non averli ricevuti, per la prima di una ripresa di *Knock*, o il trionfo della medicina.

Colpito dal tono altero della richiesta, non esitai ad assegnargli le due migliori poltrone che avevo a disposizione. Catastrofe! Erano quelle di Pierre Brisson, autorevole critico di *Le Figaro*: e si sa che i critici non gradiscono che gli si cambino i posti ai quali sono abituati. Ne nacque un dramma al botteghino.

Ebbi ancora a che fare con quel gobbo megnamo qualche tempo dopo.

La sera della prima della mia pièce *Mandarine*, al *Théâtre de l'Athénée* (dove ebbi soltanto dei guai), ci fu un principio di incendio in platea. Tornata la calma, allontanatisi i pompieri, lo spettacolo ebbe finalmente inizio. La sala era ancora invasa dal fumo, e la prima battuta doveva essere pronunciata da un attore che — ricordo — si chiamava Marco. Se ne stava seduto con due amici su una panca in riva al mare e doveva dire,

guardando la sala che era simbolicamente l'oceano:

— La nebbia si scioglie a poco a poco!

Vi lascio immaginare il resto. L'ilarità esplose e serpeggiò fino al termine della rappresentazione, anche nei momenti più drammatici della commedia.

Lo spettacolo, dato l'esordio, rimase in cartellone soltanto alcuni giorni. E una sera — avevo appena ritrovato Madeleine Ozeray, alla quale ero molto affezionato — riecco il gobbo, che usciva dal teatro in compagnia di due belle ragazze, e imboccava le rue Caumartin sul marciapiedi di fronte. Come mi vide, disse con la sua voce petulante: «Del resto guardate l'autore, eccolo! Vi renderete conto!». Col che provocò grandi risate da parte delle due ragazze.

E ALLORA, PITOËFF...

Jouvet e io non ci siamo mai amati, per vari motivi che non dirò. Non perché, sia chiaro, io fossi contrariato perché non apprezzavo le mie commedie. No, questo era un dettaglio; del resto Jouvet non era il solo. Mi chiamava «il pitocco». Nel '45, sbarcato di ritorno da una *tournee* di propaganda in Sudamerica, dov'era partito con il denaro del governo di Vichy, e dov'era restato due anni (il che gli era valsa la qualifica di «grande resistente», visto che l'assenza era allora segno di nobile patriottismo), appena messo piede a terra cominciò a informarsi sulle novità di Parigi. E una delle prime domande — mi hanno raccontato — fu: «E Anouilh?

Sempre lo stesso pitocco?».

No, non mi amava; e devo ammettere che io ero a volte insolente nei suoi confronti. Un giorno, dopo aver letto una mia commedia, *La selvaggia* se ben ricordo, mi disse: «Capisci, ragazzo mio: i tuoi personaggi sono dei tipi coi quali non vorrei pranzare insieme!». Al che replicai: «Creda, anche i miei personaggi non lo vorrebbero!».

Yves Gladine, che prese il mio posto di segretario alla *Comédie des Champs-Élysées*, mi ha raccontato che Jouvet gli aveva mostrato una mia lettera che cominciava con queste parole: «...E poi sappia, per mettere le cose in chiaro, che io la mando a c...».

Quando non si abbiano frequentazioni assidue con il Vangelo, espressioni del genere da parte di un subordinato restano di traverso...

Il peggio fu dopo. Avevo atteso un anno che Jouvet portasse in scena, come aveva promesso, *Il viaggiatore senza bagagli*. Un giorno leggo sul giornale che aveva messo in cartellone per la nuova stagione *Le château de cartes* di Steve Passeur. Furioso, portai la sera stessa il mio manoscritto da Pitoëff, che non conoscevo. Egli mi ricevette l'indomani, mi raccontò da cima a fondo la commedia come se non l'avessi scritta io, e la mise in allestimento quindici giorni dopo. Fu un successo: e certe cose, a teatro, non si perdono. È un mondo dove bisogna avere successo, ma per essere completamente felici occorre che gli altri non ne abbiano. □

(Da *La Vicomtesse d'Éristal n'a pas reçu son balai mécanique* — Ed. La Table Ronde, Parigi).



AFRICA 88

È DI SCENA IL TAM-TAM

Basta con l'ottica eurocentrica che considera la drammaturgia africana soltanto dai punti di vista antropologico o folkloristico - Il teatro nero è ormai in grado di misurarsi con le realtà internazionali: muovendo da un eclettismo disinvolto, esso sta inventando un linguaggio nuovo - Dopo i nigeriani Soyinka e Tomoloju e i congolesi Tansi e Bemba, il pubblico italiano vedrà nel settembre prossimo opere dei francofoni Asseng (Cameroun), Naïndouba (Tchad), Adiaffi (Costa d'Avorio), dell'anglofono Nkwankwo (Niger), di Mata (Mozambico) e di Jelloun (Maghreb)

Si è svolta tra il 22 e il 28 settembre 1987 al Teatro Carignano di Torino, al Salone Pier Lombardo di Milano e al Salone Umberto I di Roma la prima *Rassegna Teatro Africano*. Quattro spettacoli in programma: in prima nazionale *Antoine m'a vendu son destin*, testo e regia di Sony Labou Tansi, presentato dal *Rocado Zulu Theatre*, compagnia francofona del Congo Brazzaville; in prima europea *Jankarino*, testo e regia di Ben Tomoloju, presentato dai *Kakaaki Performers*, compagnia anglofona della Nigeria; in prima mondiale *Qu'est devenu Ignoumba le chasseur?*, testo e regia di Sylvain Bemba, presentato dall'*Equipe Ngunga*, del Congo Brazzaville e, in prima nazionale, *Jero's Metamorphosis*, di Wole Soyinka, regia di Ben Tomoloju, presentato dai *Kakaaki Performers*.

La rassegna è stata curata dall'associazione culturale Le Nuove Muse. Il suo presidente, Egi Volterrani, è un architetto devoto a Talia. Torinese, si interessa di teatro dal 1958. Dal 1975 al 1984 è stato presidente dello Stabile torinese. Dal 1972 la sua attività professionale si è svolta prevalentemente in Africa, dove è entrato in rapporto con gli ambienti culturali di diversi paesi.

La seconda *Rassegna Teatro Africano* si terrà nel mese di settembre 1988. Il suo promotore ha accettato di anticiparne per *Hystrio* le linee e il programma. (F.G.)



Qui sopra e nella pagina accanto: bambina acconciata per una danza di iniziazione praticata nella Costa d'Avorio (la fotografia è di Uliano Lucas).

COSÌ SARÀ LA SECONDA RASSEGNA NERA



EGI VOLTERRANI

Fino a oggi, quasi, le esperienze drammaturgiche di teatranti europei e americani nel campo del teatro africano hanno avuto caratteristiche di sporadicità e spesso di improvvisazione.

I piccoli saccheggii operati nei rituali dell'Africa Nera, o negli stereotipi dei «modi di raccontare» magrebini servivano a raccogliere «materiale», esotico e sorprendente, da rimaneggiare e adattare nei modelli della cultura europea. Il teatro africano, in *tournee*, è stato troppo spesso visto, nell'ottica eurocentrica, come manifestazione di interesse folkloristico e antropologico, o nella considerazione di una produzione marginale e subordinata quando si presentava con spettacoli che non permettevano letture facili di quel genere.

D'altra parte i drammaturghi africani, promotori di una ricerca artistica che ha tratto finalmente linfa autonoma dalle recenti indipendenze nazionali, hanno per lungo tempo diffidato di confronti internazionali nei quali vedevano il rischio di essere letti in termini di cultura «emergente», diversa e comunque «minore».

Solo recentemente ci si è resi conto che la ricerca drammaturgica africana contemporanea si propone come un fenomeno estremamente vitale e originale in grado di misurarsi alla pari con la realtà internazionale, imponendo nuovi paradigmi spettacolari e proponendo nuovi

parametri di valutazione degli elementi che nello spettacolo costruiscono il rapporto tra la scena e lo spettatore. Si tratta dunque di un campo di studio e di interesse probabilmente proficuo anche per la nostra drammaturgia, che vive oggi un momento di stallo e di ripensamenti troppo spesso improduttivi e compiaciuti di esserlo.

La prima Rassegna Teatro Africano ha voluto essere una campionatura rigorosa di momenti della drammaturgia africana contemporanea scelti tra quelli più saldamente affermati nell'ambiente culturale africano stesso. Tre dei quattro autori presentati sono punti di riferimento sicuri e riconosciuti per chiunque in Africa operi in campo teatrale e letterario. Il quarto, Ben Tomoloju, dirige la compagnia che guida — trascina con veemenza — l'attività del Teatro Nazionale di Lagos.

Al pubblico italiano e all'attenzione degli addetti ai lavori è stata offerta così l'occasione di affrontare spettacoli africani, realizzati da africani, per un pubblico in primo luogo africano: certamente non il pubblico dei villaggi, ma il pubblico delle grandi città, con la sua acculturazione caratteristica e diversa dalla nostra, che alimenta sensibilità diverse dalle nostre e accredita parametri di valutazione, anche dei fatti teatrali, ma, in generale, dei fatti artistici e letterari, molto diversi dai nostri: cioè parametri costruiti più pragmaticamente e meno attenti ad aspetti di coerenza stilistica. Il linguaggio spettacolare che, almeno apparentemente, per noi accomuna opere così diverse come quelle presentate dalla rassegna, è quello di un eclettismo, talvolta sorprendentemente disinvolto. Credo che annotare questa peculiarità in termini negativi sia, ancora una volta, il frutto di una visione eurocentrica, che esita ad accettare l'assoluta strumentalità delle scelte espressive praticate dagli autori africani, che utilizzano, come in un collage o come in un gioco di incastri, immagini e brani di linguaggio apparentemente inconciliabili, che ricreano e inventano un linguaggio nuovo, nel rapporto con il loro pubblico (e in genere con il pubblico), sulle ceneri di un linguaggio rifiutato e saccheggiato allo stesso tempo.

L'interesse di stampa — e, a Torino e Milano, di pubblico — ci ha confortato sulla scelta della formula, forse un po' pedante ma più probabilmente utile, con la pubblicazione dei testi e la presentazione dettagliata delle caratteristiche degli spettacoli. La stessa formula sarà mantenuta per la prossima edizione, che è ormai in fase di preparazione avanzata. Ovviamente le proposte sono molte, ma dovranno essere confrontate, e così

selezionate, con le disponibilità finanziarie e con quelle degli operatori africani da coinvolgere.

Saranno ancora presenti autori e gruppi artistici dell'Africa Nera anglofona e francofona, ma a essi si aggiungeranno autori e gruppi di altre aree culturali. Si pensa a qualche magrebino, come Tahar Ben Jelloun, a qualche lusofono, come Felipe Mata del Mozambico, lasciando forse a una edizione successiva il compito di documentare l'Africa Orientale e il Madagascar.

Per quanto riguarda gli autori francofoni la rosa è composta da Protails Asseng, del Cameroun, Maoundoué Naïn-



douba, del Tchad, Jean-Marie Adiaffi, della Costa d'Avorio, mentre per gli anglofoni si propone una novità di Nkem Nkwankwo, altro nigeriano, ma di etnia Ibo. Non sono poi del tutto improbabili ritorni di compagnie (e forse di autori) già presentati nella prima Rassegna. Infatti adesso si tratterà di abbinare i testi candidati con le compagnie che intendono produrli, assicurandoci comunque compagnie professionali di buon livello. Ciò potrà richiedere l'adeguamento dei nostri progetti a repertori e programmi in parte già stabiliti in modo rigido. Sarà il lavoro dei prossimi mesi, in quanto il nostro programma dovrà essere necessariamente definito in tempo per permettere le realizzazioni editoriali previste e per predisporre le iniziative culturali che dovranno accompagnare la manifestazione. □

VI DICO PERCHÈ NON CREDO AL FUTURO DEL TEATRO AFRICANO

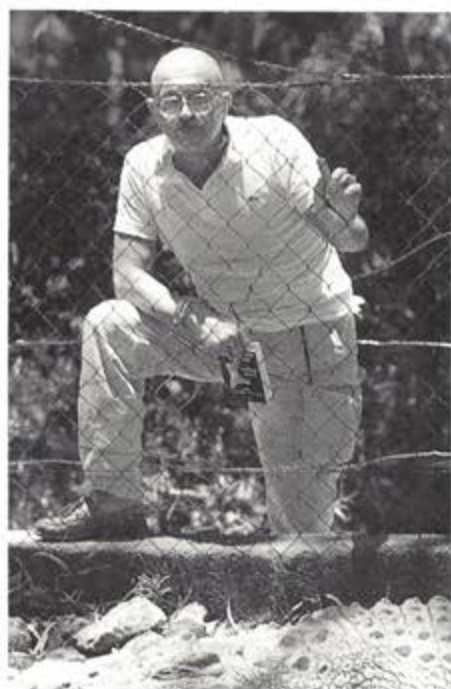
Esiste una teatralità di origine tribale, come il «ghimbala» nel Niger o il «dipri» nella Costa d'Avorio; non c'è invece una drammaturgia nera se non come strumento di persuasione dei gruppi di potere e mezzo di acculturazione dei bianchi

Saggista, romanziere, poeta e traduttore, Francesco Saba Sardi è un conoscitore del Continente Nero. Sull'Africa ha appena pubblicato un'ampia monografia con illustrazioni di Uliano Lucas, edita dal Touring Club Italiano.

FRANCESCO SABA SARDI

C'è stata dunque, di recente, una rassegna del «teatro africano». Ma, di grazia, di quale mai teatro si tratta? E l'hanno anche accolta con tutti i riguardi, con una serie di spettacoli al Pier Lombardo milanese e in «sedi parallele», a Torino allo Stabile e a Roma alla Sala Umberto; e i giornali ne hanno parlato, e non hanno mancato di ricordare che una delle *pièce* rappresen-

tata, *Jero's Metamorphosis*, era di Wole Soyinka, scrittore nigeriano, niente meno che premio Nobel 1986 per la letteratura. E, se questo è avvenuto, se il «teatro africano» è stato preso sul serio, lo si deve a due ragioni di fondo: in primo luogo, la cattiva coscienza dell'uomo bianco; in secondo luogo, il gusto dell'esotismo, e a ben guardare sono due facce della stessa medaglia. Mi spiego, con una premessa: io conosco, posso ben dire a fondo, l'Africa, la sua cultura, i suoi abitanti, i suoi paesaggi, le sue qualità e i suoi difetti. E so benissimo che i disastri e gli orrori africani, che non mancano, sono imputabili in larghissima misura alla colonizzazione, e prima ancora alla tratta degli schiavi, e in tempi più recenti agli «scambi ineguali»,



espressione economica del neocolonialismo.

Ma, detto questo, va aggiunto che, come sostiene l'etnogeografo René Dumont, l'Africa «è partita con il piede sbagliato». In altre parole, ha assorbito indiscriminatamente, nella fase di colo-



Qui sopra, immagine dello spettacolo scritto e diretto da Sony Labou Tansi. In alto, lo scrittore Francesco Saba Sardi. Nella pagina seguente una fotografia di Lucas sulla cerimonia di iniziazione già illustrata in Costa d'Avorio. (Le illustrazioni sono tratte dal volume «Africa» edito dal Touring Club Italiano).



nizzazione, modelli occidentali: in fatto di sviluppo, di organizzazione economica, di istruzione, di strutture culturali.

Poteva andare diversamente? Difficile, anzi impossibile dirlo. E ovviamente, la cattiva coscienza dell'Occidente trova espressione in aiuti (mal mirati, e che servono soprattutto a smerciare surplus costosi da immagazzinare), in cooperazioni per lo più inefficienti e controproducenti, in vasti programmi di cristianizzazione, e soprattutto in un'ampia opera di acculturazione. Intesa, sia chiaro, a togliere gli africani dal sottosviluppo, dalla barbarie, in altre parole a integrare il continente nero e ad «affrancarlo» dalla sua diversità. Né mancano, da parte africana, *compradores* di nuovo conio, intermediari politici, economici, culturali. I quali si affannano ad abbandonare la tradizione, quella che nello Zaire dai *bwanas*, come vengono chiamati i *parvenus* che marcano in Mercedes, è detta «*authenticité*», e a far propri modi e costumanze europee o americane, vagamente colorati di africanità, per poi trasmetterli-imporli ai loro concittadini.

Accade così che la plastica del continente sia scomparsa, che la ricchezza della tradizione letteraria orale si offuschi, che governi rapaci telediretti da organismi internazionali e governi stranieri impongano attività produttive che promuovono miseria e desertificazione oppure «socialismi» catastrofici, totalitari, repressivi, apertamente sanguinari.

UNA NEGRITUDINE DI SUPERFICIE

L'Africa, sfruttata e depredata, è oggi un'enorme zattera della Medusa destinata, con buona pace degli assertori del-

la sua «redenzione», ad andare a fondo nel giro di pochi anni con la sua sovrappopolazione, la sua rapida e inarrestabile desertificazione, le sue innumerevoli *bidonvilles*, le sue ricorrenti carestie, i suoi mille problemi irrisolti e irrisolvibili. E l'Africa ha deciso, o per meglio dire per l'Africa è stato deciso, che deve cambiare volto. E per esempio darsi un teatro.

Il quale in Africa non è mai esistito. O, se si vuole, è sempre esistita una teatralità africana, ma non certo quell'insieme di rituali di derivazione greco-romana-medioevale-rinascimentale che da noi vengono detti teatro. Altri erano gli spettacoli che le tribù, i gruppi, le nazioni del continente nero offrivano a sé stessi. Erano, e cito esempi a caso, il *ghimbala* dell'ansa del Niger, spettacolo rituale di *ek-stasis* e di colloquio con gli «spiriti»; erano le cerimonie di possessione, come l'efferato e dolcissimo *dipri* ivoriano, erano le forme di «riscatto» dal mondo degli «spiriti», come il *ndöpp* dei Lebou senegalesi che «liberava» il «matto» dall'esilio, durato troppo a lungo, nell'aldilà; era la danza dell'orice ovvero invenzione del fuoco dei Pigmei dell'Ituri, era l'impersonazione della maschera, era il processo di educazione-esaltazione tramite la giraffa dei Kung del Kalahari.

Ma il teatro, come lo intendiamo noi, proprio non esisteva. E, ripeto, abili *compradores*, uno dei quali insignito del premio Nobel, cioè di un'onorificenza da «bianchi», hanno introdotto, tra gli altri orpelli dell'Occidente, anche il teatro, accanto a forme d'arte che nulla, ma proprio nulla hanno a che fare con la danza, la maschera, la scultura, la tessitura, l'epica dei *griot*, gli sconvolgenti culti, i sacrifici, le cerimonie di circoncisione, e via dicendo. Non intendo sten-

dere elenchi; voglio dire soltanto che i drammaturghi e gli scrittori alla Wole Soyinka inseriscono, ad andar bene, aspetti superficiali della negritudine nel contesto di composizioni di marca europea. Insomma, si tratta di prodotti di imitazione, con situazioni drammatiche anch'esse di importazione, come la corruzione politica, i traffici illeciti all'ombra del potere, i colpi di stato, e ancora residui di credenze «ancestrali» ovviamente derise, il proliferare di sette grosso modo cristiane con compromessi animistici, o come si usa dire oggi in Africa, «associativi».

RIFLETTERE PRIMA DI APPLAUDIRE

Sono dunque prodotti artificiali, scritti nelle lingue dei padroni coloniali, francese e inglese, che rispondono allo scopo dell'acculturazione per interposta persona, a opera di «collaborazionisti» che hanno imparato la teatralità euro-americana durante i loro periodi di studio in università del mondo industrializzato. Né va dimenticato che si tratta di gruppi teatrali legati, per un verso o per l'altro, al potere: compagnie ufficiali, sovvenzionate, che castigano corruzione e sottosviluppo, burocrazia e credulità popolare, ma com'è ovvio i loro autori si guardano bene dal cogliere la «realtà» africana: cosa che dovrebbe invece essere doverosa da parte di drammaturghi «impegnati», mossi almeno a parole da intenti di riforma sociale. Dovrebbe essere, il loro, un teatro «politico», e non riesce neppure a essere teatro di costume.

E il sostanziale razzismo occidentale plaude all'iniziativa, perché queste brave persone sono animate da ottime intenzioni: sottrarre i loro popoli all'agricoltura itinerante, alla foresta, alla superstizione, al nomadismo, a riti oscuri e deprecabili per avviarli lungo la benedetta via del progresso.

Ma perché, prima di accogliere a braccia aperte queste ambigue, noiose, povere, imprecise manifestazioni di sudditanza a modelli culturali, sociologici, artistici (si fa per dire) estranei alla negritudine, i plauditori non si concedono un salutare viaggio, che so, a Lagos, patria di Wole Soyinka (tenendo presente, tra l'altro, che il Nobel premia stati e gruppi di pressione politica, non certo effettivi meriti personali) a Brazzaville, da cui proviene il francofono Bemba, altra «stella» della rassegna, o anche solo a Nairobi, Kenya, visitando le ignobili coeree figlie della pseudodecolonizzazione, e non si rendono conto che l'Africa non è quella descritta, con intollerabile «candore», da un Luca Goldoni, ma una realtà infinitamente più tragica, un abisso, una nube nera sospesa, minacciosa, sul futuro dell'intero pianeta, memento e profezia sconvolgenti? □

MOSCA

È FINITO IL TEMPO
DEI MESSAGGI CIFRATI DI LJUBIMOV

GLASNOST A TUTTA VOCE SUI PALCOSCENICI SOVIETICI

Fra i miracoli della perestrojka la ricomparsa dei testi proibiti di Mejerchol'd, dei documenti segreti sui rapporti fra teatranti e potere, i drammi del revisionismo storico di Satrov-Gubarev e il filone del teatro verità. Sullo sfondo i temi della Russia di sempre: lo scontro fra slavisti e occidentalisti. il ritorno del misticismo anarchico

MILLY MARTINELLI

Anche sulle scene sovietiche è arrivato l'effetto Gorbacëv. Certi sonnolenti teatri accademici dai programmi obsoleti si sono improvvisamente risvegliati con l'ingresso di nuovi registi, abbastanza giovani e di talento, relegati fino a poco tempo fa in compagnie filodrammatiche. Il teatro Ermolova, per esempio, così decaduto e polveroso, produce ora spettacoli di grande novità grazie al nuovo primo regista, Valerij Fokin; Mark Rozovskij, che lavorava in un teatrino dell'Associazione dei medici — autore fra l'altro di quel notevole spettacolo approdato anni fa al festival d'Avignone e firmato dal più prestigioso Tovstonogov: *La storia di un cavallo* — ha ottenuto un Teatro Sperimentale, dove può dar libero sfogo alla sua vena creativa, coadiuvato da attori eccellenti; il notissimo attore Oleg Tabakov (Oblomov) è andato a dirigere il Teatro studio che ha preso il suo nome; Vjačeslav Spivicev procede nella sua ricerca scenica all'*Eksperimental'naja teatral'naja Studija* (Studio sperimentale); e Roman Viktjuk, fino a poco fa relegato al teatro universitario, dove tuttavia ha creato notevolissimi spettacoli (indimenticabile *Lezioni di musica*, di Ljudmila Petruševskaja) ha introdotto una ventata d'aria fresca nel vecchio e glorioso *Sovremennik*.

Questi registi, ovviamente, sono stati fra i primi a cogliere le novità dei drammaturghi «ristrutturati». Perché anche nella drammaturgia il risveglio non ha tardato a farsi sentire. Nei programmi dei teatri, non solo delle capitali, ma anche delle città periferiche, a spettacoli varati da gran tempo (la teatromania dei Russi permette la sopravvivenza del teatro di repertorio) si alternano le novità a volte sorprendenti e sconcertanti per la «trasparenza», se così si può dire, delle loro tematiche che fanno perfino dimenticare, almeno nel pubblico moscovita, il trauma lasciato in loro, e protrattosi a lungo, dall'abbandono di Jurij Ljubimov. Si sa che la magia del teatro sulla Taganka ha catturato mas-

se di spettatori, intellettuali e non, per oltre vent'anni. Qualunque fosse il dramma rappresentato, Jurij Petrovič ammiccava al pubblico e alludeva ai problemi più scottanti della vita sovietica attraverso i più svariati segni teatrali, creando un'intensa comunicazione di andata e ritorno fra scena e platea e restituendo al teatro quella particolare funzione ecumenica che esso ha sempre avuto ogni volta che si è trasformato in rituale. E confluire al Teatro della Taganka significava davvero partecipare a un rito. Oggi la trascodificazione scenica dei messaggi di Ljubimov non avrebbe più molto senso poiché «le cose» si possono, anzi si devono, dire «a tutta voce». Glasnost', o «trasparenza» come si è tradotto per mancanza di un termine equivalente, deriva infatti da *golos naroda*, voce del popolo. Forse col suo intuito particolare da gitano, Jurij Petrovič ha fiutato per tempo che il suo mitico teatro stava per esaurire la sua funzione etico-politica, ma forse anche la sua funzione estetica. Ljubimov ha creato spettacoli di grande fascino, ma anche spettacoli rozzi, e forse negli ultimi tempi avvertiva una crisi di creatività. Allora, come si sa, si era stabilito, fra scandali e polemiche, in Italia, dove si riproponeva, con grande candore, di ricreare al Teatro del Sole (Bologna) tutti gli spettacoli più acclamati del Taganka. Ma senza i suoi attori e senza Borovskij, suo scenografo e suo «doppio», essi risultavano pallide copie sfocate e per di più gli ammiccamenti e le allusioni lasciavano indifferente il pubblico italiano. In America accadde press'a poco la stessa cosa. Ora, a Jurij Petrovič, forse va meglio: in Israele ha ritrovato il suo pubblico adorante perché lì c'è una grande comunità di Russi. Così i suoi strali si sono riappuntiti, ma questa volta diretti soprattutto contro l'Occidente.

LE SATIRE DI ERDMAN

Questa divagazione su Ljubimov non era casuale: egli fin dall'apertura del suo teatro s'era giovato della collaborazione anonima

di Nikolaj Erdman, autore di due straordinarie satire, scritte per Mejerchol'd, *Il Mandato* e *Il Suicida* — da noi giunte alcuni anni fa per vie traverse — che sono costate all'autore il silenzio creativo fino alla morte. Bene, fra i miracoli della *perestrojka* ecco la ricomparsa, sul n. 10 di *Teatr*, 1987, del *Mandato*, la nera, ambigua, argutissima commedia allestita da Mejerchol'd il 20 aprile del 1925, che fu una delle glorie del Tim.

Il suicida, come si sa, andò in scena nel '28, ma venne subito tolto dal cartellone, dopo la «prima»: era cominciato il percorso a ritroso del grande regista che culminò con la chiusura del suo teatro e poi con la sua deportazione.

Non solo appare il testo mai più riaffiorato da allora, ma nella postfazione compaiono, come emersi da un pozzo magico, documenti e materiali da trent'anni sepolti nel Cgali, «Archivio Centrale Letterario di Stato», fondi 998 - 2579; piani di regia, dibattiti, articoli, lettere firmate da Mejerchol'd e da Erdman, da Stanislavskij e da Stalin, da Markov, da Čukovskij, da Maksin Gorkij, ecc.

Del resto proprio i documenti d'archivio, rimasti chiusi per oltre cinquant'anni come l'oro nei forzieri del Cavaliere Avaro, hanno fornito materiali fondamentali per la nascita di un importante filone drammaturgico del nuovo corso: quello documentario e storico di cui il massimo rappresentante è Michail Šatrov, che aveva già scritto un bel dramma su Lenin, sottraendolo ai trionfalismi e alla retorica di quegli anni. Šatrov studia con grande scrupolo i documenti che riguardano la rivoluzione bolscevica, il gruppo dirigente, la pace di Bretsk, e corregge coi suoi drammi le menzogne filtrate fin qui attraverso i libri di storia. Rimette-in-vita Lenin, Sverdlov, Stalin, Bucharin, la Kollantaj, Zinov'ev e perfino Trockij, cui restituisce il dovuto, creando il più grosso degli schok nel pubblico sovietico per il quale Trockij e il diavolo erano tutt'uno.

Ma sconcertante dovette essere anche il fatto, sia pure rivissuto sulla ribalta di un palcoscenico, che Lenin si era trovato in assoluta minoranza anche fra i Bolsceviki a dover decidere della pace separata (*La pace di Bretsk*, è il titolo del dramma) il 31 dicembre del 17: Trockij, assente; l'amico Bucharin contrario. Lui isolato e decisionista oltre i limiti della democrazia.

I DIRITTI SUGLI ALTRI

L'altro dramma *La dittatura della coscienza*, rimette in discussione un tema ampiamente affrontato da Dostoevskij: fino a che punto alcuni uomini hanno diritto di organizzare la vita di altri, sia pure nel loro interesse e per il loro bene. Infatti al dibattito sul tema della «dittatura del proletariato», organizzato nella finzione scenica dalla redazione di una rivista giovanile (come si vede con la *perestrojka* delle coscienze si rimette in discussione proprio tutto!), prendono parte anche alcuni personaggi dostoevskijani: Pëtr Verchovenskij, un terrorista che è la caricatura di Nečaev, a sua volta caricatura di Bakunin e Sigalëv, l'autore della nota teoria per cui l'umanità dev'essere costituita da un decimo di uomini superiori perfettamente liberi, con diritto illimitato sugli altri nove decimi che, guidati per proprio interesse e deresponsabilizzati, ritroveranno l'innocenza e la felicità della vita alle sue origini. Questo non è solo un dramma a più voci in cui si discute sull'essenza stessa del marxismo, ma è l'opera a mio avviso più matura e più intrigante di questo scrittore.

Al filone politico del «teatro della *perestrojka*», cui appartiene anche il *Sarcofago* di Gubarev, recentemente rappresentato in Italia, su Chernobyl e sulle responsabilità politiche della tragedia, si oppone il filone «religioso», nel quale si può fare rientrare la quasi totalità dei testi nuovi, se si escludono quelli della *ex nouvelle vague*, nei quali trionfa la *poškost'* di gogoliana memoria, la becera e insospettata trivialità della natura umana: alludo ai drammi carichi di *non-sense* e di grottesco di Slavkin e della Petruševskaja. Questi testi nuovi, di carattere religioso, denunciano una tragica condizione umana: violenza, sopraffazione, droga, perdita di identità di fronte al potere, potere come macchina di violenza e di morte, pericolo immediato di autodistruzione dell'uomo, in una visione spesso apocalittica del mondo. La causa dell'abisso sul quale l'uomo pende sta nella perdita degli ideali cristiani: degli ideali d'amore e di armonia secondo il cristianesimo terrestre di Dostoevskij o degli ideali della tradizione, del ritorno alla natura e alla «madre» terra violentata dalla tecnologia, secondo il socialismo cristiano di Tolstoj.

ASTAF'EV E GLI EBREI

Fanno parte di questo filone «religioso» i drammi degli scrittori «contadini» che conservano il mito della terra, della natura, della propria slavità contaminata dalle influenze perniciose dell'Occidente.

È l'eterna reazione «slavofila» a ogni spinta di rinnovamento in senso occidentalista. Il romanzo di Astaf'ev per esempio, subito ridotto per la scena, uscito lo scorso anno, ha suscitato uno scalpore di cui si avvertono ancora gli echi. Allestito dal grande Jurksij (lo abbiamo visto in recital al teatro studio di Strehler la primavera scorsa), regista del teatro *Mosovet* di Mosca, ha riaccessato le sanguinose polemiche che all'uscita del libro avevano invaso le riviste letterarie. Si è accusato l'autore di antisemitismo perché nella sua concezione religiosa della «*počva*», della «terra», alla ricerca delle radici antropologiche della cultura russa, attacca radicalmente il «sistema» instaurato dalla Rivoluzione d'ottobre e imposto dal gruppo dei dirigenti bolscevichi per la maggior parte ebrei e perciò estranei a quella cultura, oppure intellettuali portatori dei valori fasulli dell'Occidente. Uno scontro, quello fra «slavofili» e «occidentalisti», che, come si sa, dura da sempre e che nessuna rivoluzione ha mai composto. Una schizofrenia della cultura russa aperta da Pietro I che oppose a Mosca, capitale della santa Russia, l'occidentalizzante e mondana Pietroburgo. La religione della terra, considerata come millenaria fonte di valori morali, persi i quali non può che dilagare la corruzione e la violenza, è uno dei temi che paradossalmente dilaga, scatenando anche forze della reazione, in un momento così fortemente progressivo come questo. Ma la Russia, si sa, è il paese delle contraddizioni. Del resto la difesa della campagna che rischia di sparire mangiata dalle centrali idroelettriche e atomiche, e dai cosmodromi, è un tema che ricorre spesso anche nelle opere degli scrittori più avanzati, ovviamente sostenitori della riforma Gorbacëviana.

È un tema ampio e complesso, trattato nei più diversi contesti e ai più diversi livelli di qualità drammaturgica: ma la voce della Russia ortodossa e contadina è quella che, in questo clima di liberalizzazione, sovrasta le altre.

La raccoglie in parte, ma vi connette ben altre implicazioni morali e filosofiche, con la sua particolare tecnica della frantumazione del tessuto narrativo e del tempo di narrazione, il massimo scrittore vivente dell'Unione Sovietica, Čingiz Ajtmatov, nel romanzo *Il patibolo*, che Spesivcev ha portato sulla scena del proprio teatro sperimentale. I temi sono tre e si svolgono su tre piattaforme a vari livelli: quello onirico della disputa del Cristo e di Pilato, un'allucinazione del protagonista morente; quello di Avdij, l'«uomo po-

sitivamente buono», l'«idiota», alla ricerca di una nuova concezione di Dio, vittima della violenza insensata e perfino inconsapevole di cui è capace l'umanità; quello della lupa Akbara e della sua famiglia, testimone muta e terrorizzata della demente incursione dell'uomo nella savana dove egli ha brutalmente alterato ogni equilibrio naturale.

Nel romanzo di Ajtmatov, scrittore kirghiso legato alla tradizione dell'oriente musulmano, di cui il regista offre sulla scena una efficacissima sintesi, si colgono mille echi del misticismo anarchico dei Russi, attraverso l'idea così umana del Cristo dostoevskijano, e così razionale del Cristo tolstojano.

Ma sono echi che si riproducono all'infinito sulle platee, sugli schermi e sulle pagine di questa cultura della «trasparenza». □

MOSCA - Notizie allarmanti giungono dall'Unione Sovietica sullo stato di salute del teatro e sulla professionalità dei suoi attori. Il regista Andrei Gonciarov afferma che «il sistema di formazione degli attori non risponde ai bisogni attuali». Gheorghij Tovstonogov, direttore del Gorkij di Leningrado, parla di situazione catastrofica sia per quanto riguarda i registi («manchiamo di registi competenti e fuori del comune»), sia per quanto concerne i direttori, ritenuti incapaci di rischiare affidando le regie a persone «nuove e innovatrici». La situazione non migliora sul versante del pubblico e a questo proposito sempre Tovstonogov, dalle pagine del mensile *Kommunist*, pone un inquietante interrogativo: «Perché c'è bisogno di 640 teatri se almeno i due terzi di essi non sono frequentati dal pubblico?».

MOSCA - Il Teatro d'Arte, fondato da Stanislavskij nel 1902, ha riaperto. È stato inaugurato lo scorso novembre, dopo dieci anni di ristrutturazioni che lo hanno restituito allo splendore originario con le sue decorazioni Art Nouveau. Il sipario si è aperto su Il gabbiano, omaggio doveroso per un teatro chiamato anche «la casa di Čechov».

MOSCA - Sei personaggi in cerca d'autore è andato in scena. Il testo pirandelliano, mai rappresentato in Unione Sovietica, è diretto dal regista Anatoli Vassiliev. Ambientato tra gli spettatori, ogni attore interpreta più ruoli «quasi a moltiplicare il gioco degli specchi inventato da Pirandello». Lo vedremo al prossimo Festival d'Avignone.



Alla Domidova come Liuba del «Giardino dei ciliegi», regia di Efros, visto a Milano la scorsa stagione

FRANCIA

CAMBIANO I GOVERNI, MA
IL DECENTRAMENTO RESTA

*È questa la lezione del convegno di Saint-Etienne: in crisi in Italia,
il teatro pubblico resta a Parigi e nella provincia francese
una struttura inalienabile della democrazia culturale.
A cominciare dai tre «grandi», Planchon,
Vitez e Chéreau, i registi tornano al rispetto del testo*

ALFRED SIMON

Più il tempo passa e più il teatro francese prende coscienza che non bisogna né prendere un'aria da trionfatori né spronfondare nella desolazione. Anche perché, a quanto pare, sta meglio del suo rivale, il cinema, e soffre meno di questo a causa della televisione. Magra rivincita, tuttavia, perché il suo pubblico continua a diminuire. A Parigi perlomeno lo spettatore ha semplicemente da scegliere fra interminabili code agli sportelli dei dieci teatri che annunciano il «tutto completo» per mesi e mesi e ripiegare nelle sale semiclandestine, in strade senza nome, in quartieri sperduti, in periferie grigie: sale che resterebbero desolatamente vuote se, sera dopo sera, un pugno di originali venuti da chissà dove, non confortasse gli sfortunati commedianti.

Le indagini sociologiche accompagnate da cifre, statistiche e conclusioni, messe in auge vent'anni fa da Jean Duvignaud e René Kaes, non hanno più alcuna attendibilità. Le grandi interrogazioni gonfie di certezze aprioristiche, che dominavano la riflessione teatrale ai tempi di Jean Vilar, nonché la decentralizzazione trionfante, hanno lasciato posto ad ammissioni d'ignoranza. Si sa sempre meno che cosa è il teatro. Si è sempre meno capaci di comprendere il rapporto fra teatro e pubblico. Nonostante questo non sapere, coraggiosamente ammesso, qualcuno in Francia continua a fare del teatro e, spesso, del buon teatro.

Gli anni Settanta erano stati contraddistinti da un doppio conflitto fra registi e autori da una parte e fra registi e animatori dall'altra. Se il primo conflitto riguardava innanzitutto i *Centri drammaturgici*, il secondo concerneva le case della cultura. Poiché la decentralizzazione confondeva sempre più gli uni con le altre, il doppio conflitto consacrava un disservizio della funzione pubblica del teatro, particolarmente percepibile in quegli anni. Oggi tutto ciò sembra, se non in via di soluzione, almeno fortemente attenuato.

Senza dubbio alcuno, la situazione attuale è caratterizzata da un'assenza inquietante, che dura da anni, di opere nuove, di testi promettenti. Inoltre, la situazione è caratterizzata dagli eccessi, dai pleonasmismi e dalle tendenze al formalismo della regia, quando si tratti di classici. Ma i nostri grandi registi — a quanto pare — rinsaviscono. I loro recenti successi sono modelli di fedeltà al testo, sia che si tratti della regia di Gildas Bourdet per *Il pane*

duro di Claudel, o di Antoine Vitez per *Lo scambio*, o ancora di Jean-Pierre Vincent per *Le nozze di Figaro*.

Il trionfo di quest'ultimo spettacolo è dipeso, fra l'altro, dal ritmo indiatolato. Jean-Pierre Vincent oggi riconosce che ritornando ai metodi del Cartello — sette settimane di repliche, anziché sei mesi — si restituisce all'opera teatrale quel suo ritmo che era stato dimenticato sotto l'influenza mal compresa di Brecht. Quasi per equilibrare questi successi di repertorio, taluni credono di poter annunciare un ritorno al testo, che non si limiterebbe più al lavoro paziente e ingrato di un Lucien Attoun al *Théâtre Ouvert*, né alle aperture di Patrice Chéreau sulla produzione moderna.

È da tempo che il giovane teatro francese non aveva dato prova di una tale creatività. Valère Novarina, Tilly, Yasmina Réza — che scrivono su registri divergenti — escono tutti dal «ghetto» del teatro-laboratorio. Con *Conversazioni dopo un funerale*, Yasmina Réza ha ottenuto un successo di pubblico. Nel suo caso, non senza esagerazione né timore del luogo comune, si è evocato Cechov. L'opera di Réza ritrova il senso di un vero teatro di comunicazione, che nel teatro era all'ordine del giorno tra gli anni '30 e '50.

Veniamo adesso ad alcuni nomi di punta dell'odierna scena francese, ossia alle compagnie che, in un certo senso, incarnano la vita stessa del teatro in Francia. Roger Planchon, il «Vecchio» al Tnp di Villeurbanne; Patrice Chéreau agli Amandiers di Nanterre, Antoine Vitez al Théâtre National di Chaillot. Tre registi, tre signori della scena, tre teatri pubblici con grosse sovvenzioni, affidati a uomini che non possono non misurare la distanza che li separa da Vilar. Un paradosso: il Théâtre du Soleil — che resta fedele al suo carattere utopico con *Norodom Sihanouk* e *L'Indiade* — grazie a un pubblico che non si lascia impressionare dalle reticenze di una parte della critica, rimane una compagnia indipendente, quasi marginale; tanto che i suoi mezzi non hanno nulla a che fare con quelli sopra citati.

Gli altri direttori-registi Daniel Mesguich, Georges Lavaudant — sono questi i più brillanti — e persino Gildas Bourdet — sembrano ormai in disparte rispetto agli altri. Ma fra i tre grandi, Roger Planchon sembra sia del tutto preso nel discorso mitico che Michel Bataillon, la sua eminenza gri-

gia, tesse intorno a lui. Infatti, ciascuna delle sue recenti regie di Molière era un *fourre-tout* di fantasmi, di ubbie e di capricci.

Patrice Chéreau e la sua compagnia hanno saputo fare degli Amandiers di Nanterre — nonostante il luogo sia fuori mano — un posto animato e caloroso, coinvolgendo artisti famosi come Michel Piccoli.

Infine, dopo inizi difficili nel 1981, Antoine Vitez ha impresso il suo talento a Chaillot. Proprio lui che non credeva né all'apparato scenico né alle luci, costituisce da qualche anno, con Yannis Kokkos e Patrice Trotter, la migliore équipe. Questo lavoro collettivo, in cui le luci svolgono ormai un ruolo di prim'ordine, è approdato ad Avignone, poi a Chaillot, a quella maratona teatrale, *La scarpa di seta*, che — senza far dimenticare la meravigliosa avventura del 1943, ossia la regia di Jean-Louis Barrault alla Comédie Française — costringe oggi il pubblico ad accordare a Claudel il suo vero posto: cioè il primo.

Le dodici ore della *Scarpa di seta* nel Palazzo dei Papi si congiungono, nella leggenda, alle dieci ore del Mahabharata di Peter Brook nella cava di Boulbon, tre anni prima. Avignone festeggiava nel luglio scorso Jean Vilar e i quarant'anni del suo festival. Ora, il 1947 segnò anche la nascita della decentralizzazione in Francia, con la creazione della Comédie de Saint-Etienne, il secondo Centro d'arte drammatica dopo Strasburgo. Nella coscienza degli uomini di teatro francesi, l'epoca eroica della decentralizzazione assume un ruolo che è paragonabile a quello della Resistenza negli animi degli uomini politici. L'una e l'altra affondano d'altro canto nell'inconscio umanistico della gauche: fantasmi e miti al tempo stesso. Ogni critica della decentralizzazione, come accadde dopo il Sessantotto, ha l'aspetto di una demitificazione, di una desacralizzazione.

Denis Benouin, l'attuale direttore, ha celebrato in ottobre il quarantesimo anniversario della Comédie de Saint-Etienne con un grande convegno sulla decentralizzazione. Il ministro francese Léotard ha inaugurato il convegno con un discorso molto elaborato, che ha sorpreso non pochi osservatori per il suo impegno. Dopo di che, il convegno si svolse secondo i riti immutabili degli incontri sul teatro, quando siano presenti «quelli della pro-

fessione»: direttori, registi, attori, autori. Chi non abbia praticato tale guazzabuglio di fantasmi appena mascherati, di risentimenti e di rancori, di letture mal digerite, di pensieri incontrollati, dove nessuno ascolta nessuno, non può capire granché del funzionamento del teatro francese. Era presente Robert Abirached, direttore della sezione Teatro al ministero degli Affari culturali. Ad assegnargli

questa funzione era stato Jacques Lang, ed egli vi è rimasto più del previsto, assicurando così la continuità. I combattenti, in tal modo, non avevano veri avversari. In molti campi, pare che il «liberalismo alla francese» si sia diffuso oltre i limiti previsti. Le strutture della decentralizzazione sono ormai abbastanza antiche, e solide, per resistere ad ogni urto: e tale è la differenza tra la situazione

francese e quella italiana. I teatri stabili sono sempre apparsi più fragili, più vulnerabili che i Centri drammatici, sempre difesi dal potere centrale — anche gollista — contro i tentativi di demolizione dei notabili locali. Il decentramento teatrale sembra avere insomma la forza mitica dell'*Ecole du Peuple* di Jules Ferry; essa appartiene ormai alle strutture della democrazia francese. □

A PARIGI RONCONI L'ITALIEN, MA ANCHE HOSSEIN E LA SAGAN

SIMONA SERAFINI

Dai primi di settembre, data di inizio della nuova stagione teatrale, sulle scene parigine si sono affollate una cinquantina di nuove creazioni, alle quali vanno aggiunte circa altrettante riprese. In occasione del Festival d'automne 1987, Parigi si è offerta un bagno di cultura italiana. Lo scettro è tenuto da Luca Ronconi: dopo aver rappresentato *La serva amorosa* di Goldoni al Théâtre des Amandiers nel mese di ottobre, il «Papa del teatro italiano», come lo definiscono i giornali francesi, ha portato sulle scene del prestigioso Odéon (dal 10 novembre al 14 gennaio) *Il mercante di Venezia* di

Shakespeare. Si tratta di una coproduzione della Comédie Française, della Sept e del Teatro Petruzzelli di Bari.

Fino al 4 gennaio è rimasto in scena al Palais des Sports di Parigi *L'affaire du courrier de Lyon* per la regia di Robert Hossein, il maggiore successo di pubblico in questa stagione. La trama: una sera di due secoli fa, per l'esattezza nel 1796, la diligenza di Lione che portava le paghe dei soldati di Bonaparte fu assalita e i postiglioni vennero uccisi. Ne seguì una vicenda giudiziaria che si concluse con la condanna a morte dei presunti colpevoli, fra i quali Lesurques, un borghese che

era probabilmente innocente. Ogni sera 4.000 persone hanno seguito con ansia la storia — raccontata per l'occasione dallo storico Alain Decaux — e 100 spettatori, eletti come giurati, hanno condannato o assolto nuovamente gli antichi colpevoli. È un dibattito sulla giustizia e sulla pena di morte quello che Hossein vuole stimolare, utilizzando una scenografia di grande effetto: tastiere elettroniche per il voto, conclusioni differenziate dello spettacolo a seconda del responso del pubblico, cavalli e diligenze al galoppo in scena. □



PARIGI. Il terzo «Prix Théâtre Italien Contemporain» è andato a Loleh Bellon (al centro della foto tra Alessandro Conte e Claude Santelli) per la versione francese di *Ti ho sposato* per allegria

di Natalia Ginzburg e al regista Jacques Mouclair per la messa in scena di *La rigenerazione* di Italo Svevo. Scopo dell'iniziativa, realizzata dalla Siae in collaborazione con l'Istituto culturale italiano

di Parigi, è promuovere la diffusione del nostro repertorio teatrale in Francia e nei paesi francofoni. A Parigi opera da tempo una delegazione dell'Associazione Scrittori di Teatro italiani.

CRONACHE TEATRALI FRANCIA

PARIGI - Al Théâtre du Soleil (Cartoucherie de Vincennes, periferia di Parigi), la compagnia di Ariane Mnouchkine per cinque giorni la settimana rappresenta *Indiade*, ou l'Inde de leurs rêves, un lavoro di Hélène Cixous. Una sessantina di attori di 20 nazionalità diverse si impegnano per raccontare la tragedia vissuta dall'India al momento della sua indipendenza; la non-violenza provocò 500.000 morti, dal 1937 alla morte di Gandhi. Gli spettacoli montati ogni anno dalla compagnia Soleil (dove gli attori, oltre a recitare, svolgono tutti i lavori necessari alla messa in scena e dove tutti ricevono lo stesso stipendio) attirano dalle 100.000 alle 250.000 persone per stagione.

Due sono le riprese da ricordare: la prima riguarda il grande successo dell'inverno scorso, *Kean*, il lavoro che Sartre scrisse nel 1953, ispirandosi a quello ottocentesco di Dumas figlio. Poiché il ritorno al palcoscenico di Belmondo dopo ventotto anni di assenza, sotto la regia di Robert Hossein — l'asso del teatro scope-couleurs, come qui viene definito — ha segnato regolarmente il tutto esaurito, la pièce è restata in cartellone al teatro Marigny fino al 3 gennaio. Il cinquantatreenne attore francese ha continuato ancora per un po' a vivere in scena le rocambolesche avventure di Edmund Kean, il primo grande interprete del teatro elisabettiano. La seconda ripresa è quella di un altro successo di critica e pubblico, non solo in Francia, ma anche in Germania, il Cabaret di Jérôme Savary, al Mogador fino al 31 dicembre. Gli interpreti, Ute Lemper e Michel Dussarat, non fanno rimpiangere la Liza Minelli e il Joel Grey del film di Bob Fosse. Nel corso di quest'anno lo spettacolo arriverà in Italia.

PARIGI - Al Teatro Bouffes Parisiens è stato in scena il settimo lavoro teatrale di Françoise Sagan. Nella Vienna del secolo scorso una stagionata fanciulla di 48 anni scopre i piaceri del sesso. La rivelazione è devastante: per recuperare un ritardo di decenni, Hanaë (Dominique Lavanant) trascina nel suo letto ogni uomo possa capitarle sotto gli occhi, con la determinazione e la furia con cui prima montava a cavallo. La regia di Michel Blanc esalta la meccanica del gioco scenico, mette in evidenza i dialoghi strampalati, impertinenti, licenziosi, l'ironica follia della Sagan.

PARIGI. Le rire incassable è il titolo dell'ultimo libro di Françoise Sagan, pubblicato in questi giorni dall'editore Laffont. Si tratta di una biografia di Sarah Bernhardt, sotto forma di epistolario tra la scrittrice di oggi e l'attrice di ieri.

PARIGI. Dopo gli scioperi della passata stagione (tappezzeri e macchinisti) costati non meno di 4725 milioni di franchi — che si sono aggiunti ai non piccoli problemi finanziari preesistenti — il direttore della Comédie Française, Jean Le Poulain, ha deciso una politica espansionistica: non si reciterà soltanto alla Salle Richelieu, ma in ben sei teatri contemporaneamente; verranno messi in scena otto spettacoli. «Era necessario per accogliere attori stranieri e lavori più innovativi di quelli che lo statuto della Salle Richelieu consente», sostiene il direttore. I teatri «colonizzati», sono l'Odéon, Le Petit Odéon, La Porte Saint-Martin, il Montparnasse e il Petit Montparnasse.

PARIGI. Nello scorso mese di agosto due commedie di Ionesco, La cantatrice calva e La lezione, hanno festeggiato il record mondiale di permanenza nello stesso teatro: al teatro della Huchette si è avuta la decimillesima rappresentazione, con la stessa regia e lo stesso décor. La prima rappresentazione è del 16 febbraio 1957.

PARIGI. Ha aperto i battenti un nuovo teatro sovvenzionato dallo Stato (come la Comédie Française e l'Opéra de Paris). Si chiama Théâtre national de la Colline, 15-17 rue Malte Brun (XX arrondissement). Il suo direttore è il regista franco-argentino Jorge Lavelli, che guida un'équipe di 50

persone. Primo lavoro in scena: Il pubblico di Federico Garcia Lorca.

PARIGI. Marie-Thérèse Jones-Davies, insegnante di letteratura e cultura del rinascimento inglese alla Sorbona, presidente onorario della Société Française Shakespeare è l'autrice di Shakespeare - Le théâtre du Monde, ed. Balland. Il suo libro infrange il mito che vuole che sul grande poeta ben poco si sappia. Preziosa la cronologia comparata e la lista delle principali rappresentazioni francesi di Shakespeare in Francia negli ultimi dieci anni.

PARIGI. Jeanne Moreau, che nella scorsa stagione ha raccolto un notevole successo personale sia in Francia, sia all'estero, con Le récit de la servante Zerline di Hermann Broch (regia di Klaus Michael Grüber) ha dichiarato di avere scelto per la ripresa di settembre-ottobre il teatro dell'Atelier perché ha posti particolarmente economici. A suo parere, se le vedettes pretendessero meno e lo Stato riducesse le tasse, le sale sarebbero sempre piene.

PARIGI. Un autore italiano è andato in scena al Théâtre de Poche. Il regista José Quaglio ha presentato il testo del napoletano Manlio Santanelli Regina madre nell'interpretazione di Tsilla Chelton e Claude Nicot. Il lavoro affronta il tema dei non facili rapporti tra madre e figlio, descritti come un violento litigio nel quale la madre, «terribile come la vita», ha l'ultima parola. Molto apprezzata è stata la Chelton nel suo ruolo di madrepadrona.

PARIGI. I Pupi siciliani sono arrivati nella capitale francese. La compagnia di Nino Cuticchio — ramo di una famiglia d'arte palermitana di antiche origini — ha presentato, per la prima volta in Francia, il suo spettacolo Ruggero dell'Aquila bianca al Teatro Nazionale di Chaillot. Le storie del paladino di Carlomagno hanno affascinato l'attento e partecipe pubblico parigino.

PARIGI. Dimitri Furdul, attore e autore romeno fuoriuscito dal suo paese, è passato dalla pulizia dei metrò ai palcoscenici francesi. Il suo debutto come attore in Parlons-en comme d'une creature à un'autre di Leonide Zorine è stato un successo. Ma solo per la critica, a quanto dice Michel Cournot critico di Le Monde infatti: «Fino ad ora la pièce ha avuto al massimo quattro o cinque spettatori per sera, benché si tratti di una delle cose migliori che si rappresentino a Parigi».

PARIGI. Peter Brook ha realizzato un programma televisivo in due puntate — dal titolo Imparare a esercitarsi e Studiare un testo — registrato durante uno stage di quindici giorni con gli attori del Mahabharata. Nelle belle immagini delle riprese di Jean-Claude Lubtchansky si mostrano stralci dell'addestramento al lavoro di Brook per un pubblico di addetti ai lavori.

Così commentano i critici e i giornali francesi: «Queste due registrazioni sembravano, in televisione, come brani di una cerimonia misterica celebrata da una setta bizzarra e filmata da un etnologo snob».

PARIGI. È morto, lo scorso novembre, André Roussin, attore e drammaturgo spesso paragonato a Feydeau e Dubillard e definito dalla stampa francese «un romantico boulevardier». Nato a Marsiglia nel 1911, approdò al teatro passando per il giornalismo. Nel 1973 venne nominato accademico di Francia e proprio all'Académie Française è stata presentata, in triste coincidenza con la sua morte, la sua ultima opera: un omaggio a Molière, e a La scuola delle donne, dal titolo La gattina è morta in cui Arnolfo uccide Agnese.

PARIGI. L'inquinamento è di scena a Bobigny nella pièce di Harold Müller La Zattera della morte per la regia di Hans Peter Cloos. Una formula classica: un futuro non molto lontano, in una terra stremata dal nucleare, tra uomini regrediti ai primordi di una lotta estrema per la sopravvivenza

za, la speranza di un nuovo inizio nei gesti d'amore di un ragazzo e una ragazza. La bravura degli attori e la capacità del regista hanno fatto dimenticare qualche farraginosità del testo.

PARIGI. Si sigla Mars ed è il primo mercato delle arti teatrali internazionali, organizzato dall'agente Oliver Gluzman e dall'imprenditore Jean-François Müller. Sono stati presentati 63 spettacoli di teatro, danza, rock, performance, ecc. per far conoscere a compratori venuti da tutto il mondo le produzioni europee. Mentre l'iniziativa ha sedotto numerose associazioni culturali e di spettacolo, i principali interessati, gli artisti stessi, si sono mostrati restii a collaborare. Un appuntamento è già fissato dagli ideatori per la prossima stagione.

PARIGI. Il bacio della donna ragno è andato in scena allo Studio des Champs-Élysées, dopo il buon successo ottenuto dalla commedia in Italia grazie all'allestimento del milanese Teatro di Porta Romana. Si segnala così anche in Francia una crescente attenzione al lavoro del romanziere Manuel Puig. Ancora una volta si parte dal romanzo consacrato alla fama dal film di Babenco. Lo spettacolo — nell'adattamento di Albert Bensoussan, diretto da Armand Delcampe e interpretato da Stéphan Jobert e Jean Michel Dupuis — ha avuto successo anche se la critica non è unanime e si confermano le difficoltà incontrate da chi tenta di farne una traduzione teatrale.

PARIGI. Marcel Marceau ha pubblicato il romanzo Pimporello per l'editore Belfond. Ambientato in Italia, è la storia di un mimo di strada e della sua amicizia con una bambina, Nina, che gli offre la possibilità di raccontare un circo della fantasia e del mistero. Il libro, oltre a essere un omaggio agli amici e ai maestri dell'artista, è un atto d'accusa verso il teatro e i suoi studiosi che poco si occupano di mimo e troppo spesso lo relegano ai margini dell'establishment teatrale. Non è la prima fatica letteraria di Marceau che ha già pubblicato Storie di Bip e due raccolte di poesie illustrate dai suoi stessi disegni. Forse Pimporello diventerà un film.

PARIGI. Erich Rohmer ha scritto un testo teatrale, da lui stesso messo in scena al Théâtre Renaud Barrault, dal titolo Trio in si bemolle. Si affronta il delicato rapporto di amicizia amorosa tra un uomo e una donna. Attorno ad un pianoforte si giocano i malintesi, la noia, la fragilità del rapporto e la sua ambiguità. Due attori in scena: Pascal Gregory e Jessica Forde, mentre la scenografia è costituita unicamente da un pianoforte e un albero, che si intravede da una finestra e scandisce col suo mutare il passare delle stagioni.

PARIGI. Dirlo o non dirlo? Questo dubbio amletico ha trovato modo di esibirsi in una dichiarazione pubblica, quasi un'autoconfessione. Si tratta del gesto di Jean-Paul Aron, 62 anni, saggista, romanziere, scrittore di varie opere di sociologia e epistemologia, direttore del dipartimento di Scienze sociali della prestigiosa Ecole des Hautes Etudes di Parigi: accertatosi di essere malato di Aids ha deciso, nell'ottobre dello scorso anno, di tenere conferenza pubblica sulla propria malattia e sulla propria omosessualità. «L'Aids mi fa pensare a me stesso in modo tragico e inatteso, per questo ho nostalgia di umorismo».

ZAGABRIA - Zvonimir Rogoz, che dice di essere l'attore più vecchio del mondo, ha celebrato il suo centesimo compleanno l'11 ottobre, recitando in un classico del teatro jugoslavo, I signori Glambajs di Miroslav Krleža.

L'AIA - In settembre è stato inaugurato in Olanda un teatro adibito esclusivamente a spettacoli di balletto, classico e moderno. Il teatro dispone di mille posti, di un'acustica perfetta e di tre studi per le esercitazioni dei danzatori, compresi piscina e un reparto per la fisioterapia e consulti medici.

GRAN BRETAGNA

IL RITORNO DI CHARLTON HESTON DOPO LE VACANZE IN TELEVISIONE

LUIGI FORNI

Un Charlton Heston riverniciato di popolarità televisiva dopo la serie *Colbys* è tornato sulle scene londinesi con *A man for all seasons*, la rievocazione del sacrificio di Thomas More che fu decapitato nel sedicesimo secolo per esservi opposto al divorzio del re Enrico VIII da Caterina d'Aragona. Il dramma di Robert Bolt risale al 1960 e fu definito con modestia dallo stesso autore «un Brecht bastardizzato» perché s'ispira al *Galileo*. Anche qui siamo in clima processuale, e questo spiega la scelta di Heston, che già due anni or sono era stato attirato nella capitale britannica dalla messinscena di *Corte marziale per l'ammutinamento del Caine*.

Il primo interprete teatrale di *Un uomo per tutte le stagioni* era stato Paul Scofield, che anticipò il successo della versione cinematografica e che esce vincente dal raffronto con la legnosa interpretazione di Heston, avara di chiaroscuri tonali e intessuta di un accento americano che non rende giustizia al martire cattolico inglese canonizzato nel 1935.

Al fianco del divo hollywoodiano, Benjamin Whitrow impersona splendidamente Thomas Cromwell e Gwen Watford offre un toccante ritratto della moglie di More (*Savoy Theatre*).

Un microcosmo irlandese è illuminato da *Conversations on a homecoming* (Conversazioni su un ritorno a casa) di Tom Murphy. Dopo aver tentato di diventare un attore di successo negli Stati Uniti, il protagonista Michael rimpatria amareggiato dalla sconfitta e ritrova nel suo pub gli amici della giovinezza. Una sbiadita fotografia del presidente Kennedy sulla parete testimonia che il tempo è passato per il gestore della taverna come per gli avventori. E ciascuno di loro ha una delusione da raccontare, una cicatrice da esibire nella girandola del *flash-back* teso sul filo della nostalgia. L'euforia kennedyana che portò Michael in America si è spenta e gli ardori giovanili mortificati si ripiegano in uno squalore quotidiano che invano l'ebbrezza alcolica tenta di ravvivare. Un pregevole coro di voci liete e dolenti, nel teatro Donmar Warehouse.

Il debutto di Jeffrey Archer, autore di romanzi *best-sellers* ed ex vicepresidente del partito conservatore, come commediografo nel West End londinese ha tradito parzialmente le aspettative. *Beyond reasonable doubt* (Al di là d'un ragionevole dubbio) è la storia di un avvocato che si difende dall'accusa di uxoricidio. Il duello oratorio tra le parti contrapposte nel processo si snoda sul-

l'arco di una indiscutibile bravura letteraria che di rado acquista autentico vigore scenico. Un copione da leggere più che da interpretare, nonostante l'impegno degli interpreti Frank Finley e Wendy Craig. Al richiamo della platea, sempre affollata, ha contribuito il clamore suscitato dalle ultime vicende di Archer che ha vinto una causa di diffamazione contro un giornale che gli aveva attribuito una relazione con una prostituta d'alto bordo. Benché la denigrazione sia stata compensata da un cospicuo risarcimento danni, lo scandalo ha indotto Archer a dimettersi dalla sua carica politica. Il titolo della commedia e l'autodifesa del protagonista sembrano voler ribadire la ripulsa delle insinuazioni di natura privata.

La stagione internazionale del National Theatre ha offerto una novità sovietica accanto alle produzioni svedesi di *Amleto* e di *Signorina Giulia* firmate da Bergman e accanto al *Macbeth* e alla *Medea* della compagnia Ninagawa di Tokyo. *Tomorrow is War* (Domani è guerra) è stato presentato dal teatro Majakovskij. La commedia esplora retrospettivamente le giovani esistenze di un gruppo di studenti a conclusione dei loro corsi scolastici nell'estate 1940. Le ingiustizie prevalenti in quell'epoca vengono denunciate oggi nel clima della *glasnost*. E la voce di Vanessa Redgrave, una scelta appropriata sul piano artistico oltretutto politico, ha offerto agli spettatori, via cuffia, una traduzione sinottica del dialogo, mentre gli attori russi recitavano.

Mito edipico e realismo si fondono nella più sconvolgente e applaudita novità londinese, *A lie of the mind* (Una menzogna cerebrale) di Sam Shepard. L'azione è ambientata nel Mid-West americano con carcasse di automobile e telefono pubblico, due oggetti emblematici, sul boccascena. Una giovane coppia, Jake e Beth, si dilania fino a distruggersi fisicamente: lei è un'attrice e lui, emotivamente primitivo, detesta veder anteporre il mondo fittizio della recitazione alle cose palpabili che li circondano. Percossa selvaggiamente dal marito, Beth trova rifugio presso i suoi genitori, una tipica coppia allevata nel rispetto dei valori tradizionali: il padre che coltiva l'hobby della caccia, la madre tutta torte di mela. Jake regredisce a sua volta in un simulacro d'infanzia che lo rende preda di una mamma possessiva, ossessionata dal ricordo del marito defunto di cui conserva l'urna cineraria sotto il letto. Un'America decadente, che avvolge il suo scheletro nella bandiera stellata, emerge dal con-



Antonio e Cleopatra nella versione di Peter Hall: nella fotografia Anthony Hopkins e Judi Dench.

fronto e dallo scontro di personaggi che vivono una perenne bugia verso se stessi e verso il mondo circostante. La vicenda, intessuta di poesia e di umorismo, tradisce qualche reminiscenza di O'Neill ed è interpretata splendidamente da Paul McGann, Will Patton e Geraldine McEwan nel mostruoso ruolo materno (al Royal Court Theatre).

LONDRA - Arthur Miller ha presentato l'edizione inglese della sua autobiografia, intitolata *Timebends: a Life, con la lettura di alcuni brani nel Lyttelton Theatre*. Biglietto d'ingresso 2 sterline con la possibilità d'acquistare il libro dalle mani stesse dell'autore, eccezionalmente prodigo di autografi. Uno dei capitoli rievoca la precedente visita a Londra di Miller al fianco della moglie Marilyn Monroe, a quel tempo (1956) impegnata nella lavorazione del film *The Prince and the Showgirl* con Laurence Olivier.

LONDRA - *Falling prey (Cader preda)* è l'apocalittica commedia del debuttante autore Max Hafler che presenta una Gran Bretagna del 1991 sconvolta dall'epidemia di Aids. Il governo ha assunto poteri dittatoriali nel tentativo di arginare il diffondersi dell'infezione. I telefoni sono stati messi sotto controllo; omosessuali, prostitute e drogati vengono catturati e costretti a subire esami clinici in un clima di totalitarismo a fini terapeutici. Prospettive agghiaccianti ma pregevole l'interpretazione dello stesso Hafler, come marchese-gaio.

LONDRA - Graham Greene è tornato nel West End grazie alla ripresa della sua prima opera teatrale, *The living room*, datata 1953. La contrastata relazione tra un docente di psicologia quarantacinquenne e un'orfana cattolica di diciassette anni, che sfocia nel suicidio sotto l'incalzare di un moralismo bigotto e punitivo, conserva una sua validità nonostante l'avvenuta metamorfosi dei costumi. Il suicidio sembra oggi eccessivo, ma il senso di colpa riflette la grettezza dell'ambiente circostante.

LONDRA - Il malato immaginario di Molière si è modernizzato e adopera il computer per tenere il conto delle medicine che gli sono prescritte. La produzione di Nancy Meckler presentata dal Lyric Theatre si avvale di una libera traduzione di Alan Drury e della pregevole interpretazione di Tom Courtenay, affiancato da Sybil Fawly nel ruolo della moglie. Ne vien fuori una discutibile farsa contemporanea.

LONDRA - Harold Pinter riprenderà probabilmente nella prossima primavera la sua attività d'attore in una commedia di Donald Freed intitolata *Vets (Veterani)*. Si dice che il drammaturgo inglese interpreterà la parte di un pluridecorato militare che decide di assassinare il Presidente degli Stati Uniti. L'amicizia fra Pinter e l'americano Freed risale all'estate scorsa quando il primo ha fatto la regia al Wyndam's Theatre per un altro dramma di Freed, *Circe and Bravo*, anche esso ispirato a uno scandalo presidenziale, con protagonista Faye Dunaway.

LONDRA - Il nuovo Theatre Museum è stato inaugurato il 23 aprile 1987 (il giorno del compleanno di Shakespeare) nel vecchio mercato dei fiori del Covent Garden, nel cuore di Londra. Il museo è diviso in tre gallerie: la prima presenta la storia del teatro dall'epoca di Shakespeare a oggi; la seconda, la Gielgud Gallery ospiterà mostre temporanee mentre la Irving Gallery presenterà inizialmente una serie di preziose suppellettili teatrali. Un cospicuo archivio-biblioteca teatrale è a disposizione di ricercatori e studiosi, previo appuntamento. Il museo comprende anche un piccolo teatro con ottanta posti e un confortevole bar.

Il Museo si trova al n. 1 di Tavistock Street, Covent Garden, WC2 (tel. 01. 836-7891) ed è aperto tutti i giorni tranne la domenica dalle 9.30 alle 19.

LONDRA - Antony and Cleopatra è in scena all'Olivier Theatre diretto da Peter Hall, con scene e costumi di Alison Chitty e protagonisti Anthony Hopkins e Judi Dench. La messa in scena di Hall è significativa in quanto interpreta in chiave politica questa tragedia shakespeariana troppo spesso considerata in passato solo come una storia di passione travolgente. Hall stesso dichiara: «È un dramma estremamente umano che tratta le conseguenze personali e politiche di una passione incontrollabile». Ed è questo intreccio di personale e politico che porta alla distruzione i due protagonisti del loro mondo.

Il grande palcoscenico dell'Olivier Theatre nell'allestimento scenico estremamente stilizzato dell'opera shakespeariana cambia rapidamente, espandendosi e contraendosi secondo la scena. Il colore dominante rosso-sangue simboleggia da un lato la passionalità dell'amore dall'altro la morte sempre in agguato pronta a ghermire le sue vittime.

LONDRA - *Serious Money* è l'ultima commedia di Caryl Churchill, con la regia di Max Stafford-Clark, interpretata dalla Joint Stock Company. Presentata per la prima volta al Royal Court Theatre, come altre opere di successo di questa scrittrice teatrale ormai ricercatissima, paragonata a Sheridan e Goldsmith. *Serious Money* è ora in scena al Wyndam's Theatre nel West End dove registra il tutto esaurito. Questo pseudo-giallo rappresenta una pungente satira del mondo dell'alta finanza.

Il palcoscenico del Wyndam's Theatre presenta un «*Brave New World*» del 1987 in cui i telefoni, terminal e computer collegano in un lampo continenti lontanissimi l'uno dall'altro. Il susseguirsi rapido di avvenimenti rivela pratiche corrotte, numerose truffe e un presunto assassinio in un mondo dove tutto viene subordinato al dio denaro. Il dialogo conciso e farcito di neologismi, in versi, è intercalato da qualche briosa canzone di netta ispirazione brechtiana. I personaggi affascinano per la loro grande vitalità ma nel contempo l'accurata analisi della Churchill mette in rilievo la totale mancanza di sentimento e l'intento spudorato di subordinare qualsiasi cosa al profitto.

LONDRA - *Les liaisons dangereuses*: una produzione della Royal Shakespeare Company all'Ambassadors realizza lo splendido adattamento di Christopher Hampton ispirato all'omonimo romanzo di Laclos.

LONDRA - *Melon* di Simon Gray allo Haymarket Theatre Royal in una regia di Christopher Morahan e interpretato dall'attore prediletto di Gray, Alan Bates. (Maggie Rose)

LONDRA - *Prima messa in scena* di *The rover (Il vagabondo)* di Aphra Behn, autrice della seconda metà del Seicento. Protagonisti Jeremy Irons e Imogen Stubbs. Lo spettacolo della Royal Shakespeare Company è attualmente in scena al Mermaid Theatre. Grande successo.

LONDRA - Jonathan Miller, regista noto anche in Italia, ha messo in scena *Rigoletto* di Rossini, al Coliseum. Recensioni positive ma non entusiastiche.

LONDRA - *The Playhouse*, l'unico teatro londinese con un'architettura franco-veneziana e famoso negli anni Trenta-Quaranta per i debutti di Noel Coward e Alec Guinness, è stato riaperto dopo trentacinque anni dall'impresario Robin Gunshaw. L'investimento riflette la tendenza consistente nel creare un complesso che aggiunge al teatro vero e proprio appartamenti e un ristorante.

LONDRA - Danny La Rue, il più famoso attore inglese in travesti ha deciso di sposarsi e di ritirarsi. «Da sposato e a sessant'anni di età — ha detto — non mi parrebbe dignitoso indossare abiti femminili, anche se soltanto in scena. Le tette le appenderò definitivamente al chiodo per rispetto a colei che sta per diventare mia moglie».

LONDRA - È morto il 25 settembre scorso lo scrittore e attore di teatro gallese Emylyn Williams, autore di «*The corn is green*». Aveva 81 anni.

DUBLINO - Il Festival teatrale di Dublino ha ripresentato con successo *Madigan's Lock* di Hugh Leonard, prolifico commediografo irlandese degli anni Sessanta. Sulla riva di un canale di Dublino gli uomini anziani sono intenti a costruire barche che non potranno mai scendere in mare perché lasciano filtrare l'acqua; gli uomini più giovani corteggiano le ragazze disponibili per ingannare il tempo e non perché sospinti dalla molla di un autentico desiderio; le donne mature deridono e punzecchiano gli uni e gli altri, in un caleidoscopio di figure e di voci che sembra immutato dai tempi di Joyce.

DUBLINO - L'Abbey Theatre si «russifica». Dopo la messa in scena del sarcofago di Gubaryev, il direttore Vincent Darling è andato a Lenigrado e Mosca per definire una tournée del suo teatro nel 1988. L'Abbey presenterà al pubblico so-

vietico il suo grande successo *The Great Hunger* di Tom McIntyre e *The Fields* di John B. Keane. Si parla anche di una compagnia russa in Irlanda.

EDIMBURGO - Ibsen in versione scozzese per la messinscena di Casa di bambola nel teatro Royal Lyceum. Il regista Jules Wright intende dimostrare l'attualità delle istanze che tendono alla liberazione della donna. Il dramma di Nora è credibile anche oggi perché continuano ad abbondare i Torvald pomposi e patetici. L'eroina esce dalla casa coniugale sbattendo la porta alle spalle con un fragore di tuono che trasforma quel gesto di emancipazione in apoteosi corale.

GLASGOW - *La Giovanna d'Arco* di Schiller è finita in un campo di concentramento nazista. Il regista Robert David MacDonald ce la mostra nel teatro Citizens di Glasgow con una stella di Davide impressa sul soprabito. Gli inglesi che l'hanno catturata sono guidati da una regina Isabelle che si esprime con forte accento germanico. La santa trapiantata nell'era moderna è Charon Bourke, disperatamente protesa verso la conquista della libertà attraverso l'estremo sacrificio di se stessa. La sovrana aguzzina, impersonata da Julia Blalock, è una tigre in tailleur.

PERTH - I Rusteghi di Goldoni è stato tradotto in dialetto scozzese e ambientato in una Edimburgo ottocentesca da Antonia Sansica e Marjory Greig. Il titolo, tradotto, suona come *Lo stragemma del piccolo uomo (The Weeman Stratagem)*.



Lesley Manville in una scena di «*Serious Money*» di Caryl Churchill. Al notiziario sul teatro in Gran Bretagna ha collaborato anche Maggie Rose.

TORNA LA QUESTIONE EBRAICA SULLA SCENA

ROBERTO GIARDINA

La Germania si specchia a teatro. Per esorcizzare la colpa? Non può essere un caso che quasi contemporaneamente sui palcoscenici tedeschi vadano in scena testi sugli ebrei. Due anni fa venne impedito che fosse rappresentato a Francoforte il lavoro Rainer Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod* (La spazzatura, la città e la morte), che denunciava la speculazione edilizia, responsabile di un ricco ebreo. Le proteste servono da cartina di tornasole, disse Cohn Bendit, ebreo ma amico di Fassbinder, che certo antisemita non era: «Quando si potrà parlare liberamente degli ebrei in Germania?».

Non se ne parla liberamente, ma oggi se ne parla (intanto il testo di Fassbinder è stato vietato anche in Olanda). Dopo *Ghetto* di Joshua Sobol, un autore israeliano, è andato in scena a Krefeld *Die letzte Golem Show*, (L'ultimo show del Golem), una farsa all'insegna dell'horror nero di Yoram Porat che si svolge tra canti, lazzi e risa in un campo di concentramento. «È interessante vedere come reagisce il pubblico», commenta il regista David Levine. E lo stesso Levine ha scritto insieme con Miri Shimron *Reszö*, che è andato in scena a Monaco. Un'altra storia bruciante non solo per i tedeschi ma anche per gli ebrei, basata sull'autentico mercato che si svolge tra Eichmann e Rudolf «Reszö» Kastner. Nel 1944, all'hotel Majestic di Budapest, Eichmann propose a Kastner, giornalista, giurista, e funzionario di un Comitato di salvezza ebraico, uno scambio tragico: «Vi vendo un milione di ebrei in cambio di diecimila camion, mille tonnellate di caffè e un po' di sapone». Il baratto, già sfruttato nel 1965 da Heiner Kipphardt per le scene (*Joel Brand. La storia di un affare*), non poté essere concluso perché gli inglesi non vollero che i nazisti potessero ricevere materiale bellico così vitale come i camion.

Tuttavia, Kastner riuscì a «comprare» 1.600 ebrei al prezzo di mille dollari ciascuno. Appena l'accordo fu perfezionato, si trovò davanti a un drammatico interrogativo: come scegliere chi salvare tra i duecentocinquanta mila prigionieri di Eichmann? Il testo di Levine è basato sul processo che dieci anni dopo venne intentato a Kastner, a Gerusalemme.

Gli si riconobbe di aver salvato 1.600 ebrei ma lo si accusò di collaborazionismo con i nazisti. Il fatto macabro fu che «Reszö» si dovette difendere dalla denuncia di un estremista di destra come Machiel Grünwald, membro dell'Irgun.

Il processo si concluse dopo settanta sedute: il denunciante Grünwald venne assolto dall'imputazione di calunnia, e Kastner venne moralmente condannato. «Aveva venduto l'anima al diavolo», disse il giudice. In realtà Kastner fu un pretesto per la lotta di potere nella Israele degli anni Cinquanta, ma di ciò nel testo rappresentato a Monaco c'è poco. Quel che interessa a Levine è parlare di ebrei che in qualche modo si resero complici, ma mette le mani avanti: «si tratta d'una storia fantastica, su un uomo che non è mai esistito, di un luogo che nessuno conosce».

Infatti «Reszö» ha poco a che vedere con il «vero» Kastner, che venne riabilitato in un secondo

processo nel '58, mentre il suo accusatore finì in prigione. Troppo tardi per Kastner: il 3 marzo del '57 era stato ucciso da un attentatore davanti a casa sua, a Tel Aviv.

Ma non è finita. A Norimberga, è stato recuperato un testo inquietante per la storia tedesca, *Jud Süß* di Paul Kornfeld, regia di Hansjörg Utzerath, e con Martin Schneider protagonista.

Il dramma venne scritto nel 1929 e andò in scena l'anno seguente come monito contro l'antisemitismo crescente nella Germania di Weimar, in cui ancora pochi prevedevano che da lì a quattro anni Hitler sarebbe giunto al potere. E il quarantenne Kornfeld, sia pure inconsciamente, aveva presagito la sua fine? Nel 1942 venne deportato in Polonia e morì per tifo nel lager di Lodz.

Il lavoro si ispira alla vera vita dell'ebreo di corte Joseph Süß Oppenheimer che nel 1738 (è quindi un anniversario) venne impiccato, il suo corpo rinchiuso in una gabbia di ferro e dato in pasto agli uccelli. Süß usciva dalla miseria del ghetto di Heidelberg e grazie alla sua abilità era diventato consigliere finanziario del principe Karl Alexander del Württemberg. Per lui aveva escogitato sempre nuove tasse e balzelli in modo che non fosse mai a corto di denaro. Quando il principe morì, nonostante per la legge fosse innocente, Süß venne processato e condannato a morte.

Kornfeld vede in lui una sorta di moderno manager, efficiente, gelido, tutti vogliono qualcosa da lui, ma tutti sono contro di lui. Bello, con il fascino d'una vita avventurosa, fortunato con le donne, Süß aveva troppe doti per sfuggire al suo destino. Naturalmente, la messa in scena di Utzerath rimanda di continuo al nostro secolo, dalla musica vagamente jazz allo sfondo in cui troneggia una scultura di Arno Brecker, l'artista che scolpì il busto di Hitler. Süß l'ebreo è una figura che torna periodicamente nei romanzi e sulle scene della Germania, fin dal secolo scorso. Nel 1940, Joseph Geobels fece girare il film *Süß l'ebreo* da Veit Harlan, perché servisse alla propaganda razziale, ma l'effetto fu contrario a quello del sperato: le donne in sala si commuovevano e piangevano sulla sorte del bel Süß. □

WUPPERTAL - La Regina della Notte scende come Wanda Osiris da una scala scintillante e Pamino sembra più interessato alla sua minigonna che al fascino discreto di Pamina. E Papagena si lancia in un frenetico rock and roll, mentre Papagena fa sgorgare il «Glockenspiel» da una musicassetta. Il *Flauto magico* messo in scena da John Dew a Wuppertal ha suscitato sdegno, come sapeva il regista, ma ha riempito il teatro, per la gioia dell'amministrazione. Le cinque rappresentazioni previste sono andate esaurite, a testimonianza della vitalità dei palcoscenici di provincia in Germania Federale rispetto alla conduzione forse un po' rigorosa dei teatri metropolitani.

VIENNA - Se Mozart è stato maltrattato nella Ruhr (ma con buon gusto alla fine, e non se ne sarebbe lamentato), a Vienna hanno allestito alla

Konzerthaus un'autentica rarità: *Il sogno di Scipione*, composto quando era appena quindicenne su un testo che Metastasio gli regalò dopo il trionfo del *Mitriade* a Milano. «Questa rappresentazione — nota *Die Presse*, il più autorevole quotidiano austriaco — ci ha dimostrato che in realtà a Vienna, a parte una generica 'tradizione filarmónica', non esiste un'antica cultura mozartiana, di cui parte della produzione è da anni dimenticata».

FRANCOFORTE - Rinasce a Francoforte la vecchia tradizione del varietà, e in un luogo leggendario, nello Schumanntheater, che dopo il 1945 non poté più riaprire le porte. Il Neues Theater, il teatro nuovo, vede la luce grazie all'intervento del Comune che ne pagherà l'affitto. Il cabaret e il varietà hanno avuto a Francoforte una storia leggermente diversa rispetto a Monaco o Berlino. Lo stile è meno malinconico e graffiante per cedere spesso alla gioia dell'esplorazione fisica, alla vitalità di acrobati e giocolieri, unita a un testo graffiante ma non cattivo. Adesso si vuole dare spazio anche agli apporti di altre culture, come quella turca e latina.

BERLINO - Nonostante qualche dissenso della critica, il lavoro di Lina Wertmüller *Liebe und Magie in Mamas Küche* (*Amore e magia nella cucina di mamma*) è stato uno dei successi di fine d'anno a Berlino. Il pubblico accorso richiamato dal nome dell'autrice, presente alla prima, è rimasto un po' scosso, come nota la *Sueddeutsche Zeitung* ma è stato generoso di applausi, esagerati secondo la responsabile della critica, Karen Niehoff. Ma i berlinesi hanno gradito un testo finalmente diverso, mentre gli altri teatri della città offrivano due classici come *Macbeth* e *Il Misanthropo*, sia pure quest'ultimo nell'adattamento di Botho Strauss, la regia di Luc Bondy e l'interpretazione di Bruno Ganz.

Il 1988 sarà l'anno che consacrerà Ute Lemper come star internazionale. La ragazza dai capelli rossi di Münster due anni fa era praticamente sconosciuta e adesso, a 24 anni, viene già definita la nuova Liza Minelli, ma in realtà con lei ha in comune solo una cosa: aver interpretato *Cabaret*. La sua Sally Bowles non sarebbe potuta essere più diversa: leggermente straripante e maternamente sensuale quella di Liza, quanto Ute, magra, alta, scattante, è nervosa e atletica, con un erotismo diremmo «mitteleuropeo», anche se il termine è troppo abusato.

Ha cominciato a studiare canto e danza da bambina (a dodici anni, è già tardi, spiega, ma dove sono le scuole giuste in Europa?), e la sua prima scrittura la ebbe per il musical *Cats* a Vienna. Poi l'offerta di Savary e il trionfo di *Cabaret*, prima a Düsseldorf e poi a Berlino. Ora ha finalmente realizzato il suo sogno: una *personality-show*, due ore da sola in scena a cantare le canzoni che preferisce, vecchie e moderne, ma soprattutto i «lieder» di Kurt Weill. «Voglio semplicemente essere Ute, e raccontare una storia, la mia storia. Sono stanca dei paragoni», ha promesso la Lemper, di cui perfino i francesi si sono dovuti accorgere assegnandole il Premio Molière.

STATI UNITI

ITALY ON STAGE
 FRA LACUNE E POLEMICHE
 IL NOSTRO TEATRO
 A NEW YORK
 MOSTRA ANCORA
 UN VECCHIO VOLTO

Preceduta, accompagnata e seguita da molte polemiche si è tenuta a New York la manifestazione «Italy on Stage». Tra ottobre e novembre, in vari luoghi della metropoli americana, l'Italia ha esibito parte del suo patrimonio culturale. L'investimento pubblico da parte italiana si è aggirato sui sei miliardi di lire e alcuni sponsor hanno versato altre cifre o coperto il costo di singoli eventi. Si è detto di polemiche, ma sarebbe più esatto parlare di borbottii e malcontento, poiché un vero dibattito sul metodo e il merito di tale manifestazione in effetti non c'è stato; e ciò va precisato anche per stigmatizzare l'operato di molti giornalisti i quali, portati al seguito del carrozzone italiano, hanno rifornito le nostre testate di resoconti acritici non rispondenti al vero. È vero invece che qualcosa non funziona nella promozione della nostra cultura all'estero, non tanto nelle intenzioni quanto nella realizzazione, sempre lottizzata tra piccoli gruppi di potere che badano ai propri esclusivi interessi.

Cominciamo dal programma. Il teatro italiano era rappresentato dal *Pulcinella* di Santanelli-Scaparro-Ranieri (produzione del Teatro di Roma), dal *Berretto a sonagli* pirandelliano diretto da Lamberto Puggelli (del Teatro Stabile di Catania), da *La serva amorosa* di Goldoni diretta da Luca Ronconi (prodotto dalla Regione Umbria), dalle marionette di Podrecca, e da, per il teatro musicale, due allestimenti del Teatro San Carlo di Napoli diretti da Roberto De Simone: *La serva padrona* di Pergolesi e lo *Stabat mater*. Tra le esposizioni, il posto d'onore toccava a «Gli argenti del tesoro di San Gennaro», seguita dalla curiosa accoppiata dei fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, di cui era mostrata una scelta di opere del periodo parigino (una cosa a cui nessuno in Europa ha finora pensato).

Il sommario del catalogo era fitto di altri

eventi, tra cui presentazioni della musica contemporanea italiana, una mostra su Toscanini, i mosaici bizantini di Ravenna, artisti visivi «emergenti» (in realtà noti da un decennio almeno) come Chia, Cucchi, Penone, Pisani ecc., sette scultori romani. C'era anche una saletta per il cinema italiano d'autore.

Cosa non va in tutto ciò è presto detto. Innanzitutto il privilegio è accordato agli eventi che confermano lo stereotipo «etnico» dell'Italia (San Gennaro, Pulcinella) ma che poco corrispondono alla nostra realtà culturale di oggi, poi gli eventi colti sembrano concepiti più per sommare dei titoli che per presentarli davvero, poiché si è trattato di esposizioni molto modeste e lasciate ai margini. Tra l'altro, molte di esse sono state possibili solo grazie all'interessamento di privati o imprese americane. Poi la comunicazione dirigeva «Italy on Stage» più verso la frangia di immigrati della seconda e terza generazione che verso il cittadino americano di oggi, con un effetto politico-elettorale forse degno di nota per i padrini, ma poco interessante per un pubblico più vasto. Così che si è trattato non della promozione della cultura italiana negli Usa, ma di una propaganda rivolta agli italiani d'America e d'Italia, i quali prima l'hanno sovvenzionata come contribuenti e poi l'hanno subito come spettatori assenti.

Prova di tutto ciò è l'accoglienza tiepida del pubblico e della stampa americani. Si pensi che persino lo spettacolo di Ronconi — una commedia goldoniana dilatata a quattro ore di durata — cominciava con una platea mai piena e finiva con larghi vuoti. Esempio che dice non della scarsa qualità della proposta ma della generale impreparazione, e dell'inesistente inquadramento, che ha caratterizzato «Italy on Stage». Per non aggiungere del pugno di spettatori che seguiva i film italiani e dell'infortunio forse più rivelatore. Nel catalogo figura un «Festival del Teatro Italiano contemporaneo» (di cui non si indicano

né luogo né data), forse soltanto perché ci si è resi conto che il teatro contemporaneo era del tutto assente. Ebbene, non si trattava di un festival ma di un programma di traduzioni di nuovi autori italiani (Rucello, Fo, Tiezzi, Scabia, Testori) seguito da due giorni di convegno sul nostro teatro di ricerca. L'iniziativa è stata presa dalla Columbia University in collaborazione con alcuni studiosi italiani e non ha goduto di alcun appoggio delle nostre autorità, salvo quella menzione in catalogo che suona come un'annessione forzata e senza contropartite. L'Italia «dietro le quinte» ancora una volta ha avuto il sopravvento sull'Italia in scena, *on stage!* A.A.

NEW YORK - Woody Allen ha rilasciato la sua prima intervista tv in sette anni, rispondendo quasi a monosillabi. Manhattan è definita «sopravvalutata», Provacì ancora, Sam «una satira di bassa lega», e via eziando.

NEW YORK - Neil Simon sta lavorando a un nuovo musical, «A foggy day», che in primavera andrà in scena a San Diego, all'Old Globe Theater, e arriverà poi a Broadway. Il musical, che si basa sulle canzoni dei Gershwin, sarà prodotto da Emanuel Azenberg.

NEW YORK - Scoperto dopo quarant'anni il manoscritto di una commedia di Ezra Pound, una rielaborazione di Elettra in gergo hollywoodiano degli anni Quaranta. Il debutto è imminente, a off Broadway.

LOS ANGELES - Luiz Valdez, regista del Teatro Campesino, ha diretto il suo secondo film, *La Bamba*. Il film sta ottenendo un buon successo anche nei paesi europei in cui è programmato, tra cui l'Italia. Valdez, pur continuando a guidare il suo gruppo teatrale chicano, vorrebbe realizzare un altro film. Il muro di cactus, sui grandi scioperi del 1965 in California.

AMERICA LATINA

UN TEATRO CHE RIEMERGE
DALLE OMBRE DEL CINEMA

*La dipendenza da una drammaturgia spagnola
impovertita
e la penetrazione dell'industria cinematografica
avevano bloccato lo sviluppo della scena sudamericana
Ai due poli prima isolati dell'Argentina,
con la «generazione del '55»,
e del Messico, con la compagnia dell'Universidad Nacional
e il gruppo Cleta, s'aggiungono adesso le nuove proposte
degli autori e dei registi
venezuelani, cileni, brasiliani e cubani:
un repertorio da esplorare.*

GIULIANO SORIA

Il teatro latinoamericano non ha mai raggiunto i livelli che in quel continente hanno ottenuto il romanzo e la poesia. È un dato di fatto che dipende da fattori storici e sociologici. Considerando in un'ottica storica, non ha giovato all'America Latina la dipendenza culturale e linguistica per tutto l'Ottocento e gran parte del Novecento (soprattutto sul versante del colonialismo delle idee) dalla madre patria Spagna.

La Spagna, dopo i grandi splendori del teatro seicentesco, non ha avuto nell'epoca contemporanea grandi figure teatrali (se si eccettua il caso di Lorca e del suo teatro *La Baracca*) e questa scarsa preponderanza del teatro nella letteratura madre si è in qualche modo riversata sull'America ispanica, che invece in questo secolo, non a caso, ha avuto una grande poesia.

Esiste sì, nel Novecento latinoamericano, un teatro popolare come il *sainete porteno* (sorta di farsa di Buenos Aires), ma anche questo è di diretta derivazione spagnola (dalla *zarzuela* castigliana in particolare) e, nel caso specifico del *sainete*, di derivazione anche italiana, grazie all'immigrazione.

Dal punto di vista sociologico, di sociologia dello spettacolo, in America Latina il crescente teatro nazionale degli anni Venti e Trenta è stato oscurato in popolarità dal ci-

nema prima che potesse formarsi un pubblico popolare di *aficionados*. Così, quando questo teatro aveva appena iniziato a fiorire, fu rimpiazzato dal grande rivale, il cinema, che penetrò nelle più lontane città di provincia e trasformò gusti e costumi. Raccolse gli interessi della classe media che andava al cinema la domenica pomeriggio e attrasse contadini e operai; grosse industrie cinematografiche si svilupparono in Messico e in Argentina.

A Londra, Parigi o New York esisteva un teatro solido, stabile, ben radicato in un pubblico più colto del pubblico medio latinoamericano, sicché il teatro non ebbe grandi scosse all'incontro col cinema. In America Latina, senza un teatro ben radicato, nulla si oppose invece al trionfo del nuovo spettacolo cinematografico.

D'altro canto, fu proprio questo stretto confronto fra cinema e teatro a far sì che le due arti si complementassero, dando luogo a fenomeni sperimentali e ad inedite ricerche sullo spazio scenico, soprattutto in Argentina, col drammaturgo Carlos Gorostiza. E da questo clima che nasce tutto un interesse della letteratura rioplatense verso il cinema: da certi racconti del *Mas allá* di Horacio Quiroga fino ad Adolfo Bioy Cesares, Marco De-nevi e lo stesso Manuel Puig. □



Jorge Lavelli, uno degli argentini venuti a lavorare in Europa, come Arias e Copi. Lavelli si è appena visto attribuire, per meriti artistici, la direzione del nuovo teatro di Parigi «La Colline».

BUENOS AIRES - È l'Argentina, insieme al Messico, a rappresentare il più importante teatro del continente sudamericano. Ed è a Buenos Aires che si verifica uno dei fenomeni teatrali più singolari di questi anni: il Teatro Abierto. Nasce nel marzo del 1981, in piena dittatura militare, e si sviluppa come un fenomeno di reazione ad essa, con connotazioni di spontaneismo culturale. È un tentativo di riprendere in mano le sorti del vero teatro nazionale e di dimostrare che esiste, quando ormai i più importanti drammaturghi sono al bando, proibiti dalla dittatura nei teatri ufficiali, in televisione, al cinema, alla radio. L'idea di questa agglomerazione spontanea raccoglie più di trecento persone fra tecnici, attori e scrittori. Gli spettacoli si tengono nella sala del Picadero di Buenos Aires, ove si sono rappresentate opere di grandi drammaturghi, soprattutto della nuova generazione teatrale, la cosiddetta «generazione del 1955»; tra questi Carlos Gorostiza (con El acompañamiento), Osvaldo Dragún (Mi obesisco y yo), Roberto Cossa (Gris de ausencia), Griselda Gambaro (Decir sí), Carlos Somigliana (Trabajo pesado).

BUENOS AIRES - È morta in ottobre, all'età di 86 anni, Mecha Ortiz, una delle più famose attrici argentine del cinema e del teatro. Il vertice della notorietà l'aveva raggiunto negli anni Quaranta con alcune brillanti interpretazioni cinematografiche, tra cui Saffo.

RIO DE JANEIRO - In Brasile, si assiste alla messa in scena di un numero incredibile di testi stranieri, soprattutto europei. Fra le opere più rappresentative e recenti, Asunto de familia di Domingos de Oliveira, Café de Ka mañana di João Das Neves e Campeones del mundo di Dias Gomes.

CITTÀ DEL MESSICO - In Messico il teatro messicano conta su una tradizione di un certo rilievo e con nomi che hanno una posizione incontrastata nella drammaturgia sudamericana: dal maestro Rodolfo Usigli (1904) a Salvador Novo (1904) e a Xavier Villaurrutia (1903-1950). Su queste orme si sono mossi numerosi altri autori: Sergio Magaña, Jorge Ibarguengoitia (tradotto anche in italiano), Elena Garro, Héctor Mendoza, Héctor Hazan, Carlos Solorzano (a cui si deve l'introduzione del teatro europeo, ma soprattutto francese, in Messico); e ancora Emilio Carballido, la cui ultima «pièce» umoristica (Rosa de dos aromas) ha avuto un grande successo nel 1986 con circa 600 rappresentazioni a Città del Messico.

Il mondo teatrale messicano (che nel 1981 contava su 40.000 sale e 1.500.000 spettatori) ruota intorno al Teatro della Universidad Nacional Autónoma, che è una vera fucina di iniziative. Dal 1973 opera il gruppo Clea, indipendente, e dal 1976 è sulle scene la Compañía Nacional de Teatro; da questa scaturisce nel 1985, dopo il tragico sisma, un Teatro Itinerante diretto da Germán Castillo, formato da piccoli gruppi professionali che girano tutto lo Stato con un repertorio di autori messicani, ma anche con alcuni stranieri come Dario Fo (Una coppia aperta, molto aperta). I punti di riferimento delle nuove generazioni sono Héctor Mendoza, Héctor Hazan, Jorge Juan José Gurrola e il regista Julio Castillo.

CARACAS - In Venezuela, Rodolfo Santana si presenta come la figura di maggior rilievo con Último Round, presentato per la prima volta al Quinto Festival Internacional de Teatro a Ca-

racas, nel luglio del 1981. I primi successi di Santana sono: El sitio, Nuestro Padre Drácula e Los criminales (1970); nello stesso anno ottiene il Premio Nacional de Teatro con Barba roja o nuevo viaje a las regiones equinociales, un grande affresco sull'esperienza sociale e politica dell'America Latina. Último Round è uno spaccato nel mondo del pugilato.

SANTIAGO - In Cile, nel 1981, si assiste alla trasposizione drammatica di un tema tabù: quello dell'unione popolare e delle controversie politico-ideologiche all'interno di una famiglia dell'alta borghesia di Santiago; la vicenda si svolge nell'arco di un solo giorno nell'anno 1972. Tejado de vidrio di David Benavente riprende questa tematica con eleganza e audacia. Ma secondo la critica di Santiago, la migliore opera del 1981 è Hechos consumados, di Juan Radrigán. Radrigán affronta, attraverso tre personaggi emarginati, il dramma della dignità umana, in un'opera che trascende la realtà cilena.

LAVANA - Cuba, che irrompe nello scenario teatrale latinoamericano durante gli anni Sessanta, presenta nel suo cartellone spettacoli come La permuta e Rampa arriba, rampa abajo, «pièces» di critica satirica sui costumi popolari.

Quest'opera appartiene al gruppo del Teatro politico Bertolt Brecht, che sarà poi presentato in Cecoslovacchia e in Germania nell'ambito della «Giornata della Cultura cubana». Un altro grande successo degli anni Ottanta è l'opera di Abelardo Estornino Ni un sí ni un no, che tratta del rapporto di coppia.

MURSIA

I GRANDI SCRITTORI DI OGNI PAESE

TUTTE LE OPERE

di
ANTON ČECHOV
in 6 volumi
a cura di Eridano Bazzarelli

OPERE TEATRALI

di
HENRIK IBSEN
in 4 volumi
a cura di Alfhild Motzfeldt

Si conclude
con il quinto volume (1907-1909)
la pubblicazione
per la prima volta in Italia
di

TUTTO IL TEATRO

di
AUGUST STRINDBERG

a cura di Andrea Bisicchia
con un importante saggio introduttivo
e con un'aggiornatissima bibliografia

MURSIA

HM

UN CONTRATTO SINDACALE PER TUTELARE AMLETO

L'ATTORE FRA L'IVA E IL SACRO FUOCO

La nuova managerialità delle imprese e l'affermarsi di comportamenti responsabili hanno migliorato le condizioni di lavoro in tutte le fasi, dalla preparazione all'esecuzione di uno spettacolo - La particolare natura della professione esclude però rigidità di comportamenti - Dai compensi minimi di 48 mila lire al giorno, trasferite a parte, alle somme con molti zeri dei grossi nomi in ditta - Il difficile dibattito sull'identità giuridica e professionale dell'artista della scena, l'evoluzione dell'istituto della «protesta», la normativa previdenziale e assistenziale

NUCCIO MESSINA

Una delle caratteristiche dell'attuale impostazione del lavoro teatrale in Italia è costituita dal ritorno in primo piano dell'attore, con tutti i suoi difetti, se vogliamo, ma evidentemente anche con tutte le sue doti, essendo egli al centro di ogni operazione produttiva, mediatore principe tra la parola scritta e quella esposta alle platee, ultimo irreversibile atto quotidiano del ciclo di allestimento dello spettacolo drammatico.

Attori che ripropongono lo stato capocomicale, proprio della categoria in tempi andati: che riprendono, in sostanza, le redini delle compagnie anche sul piano dell'ideazione e della preparazione, o sul piano tecnico dell'organizzazione e dell'amministrazione. Delusi da esperienze di semplici scritturati, senza alcuna (o con poche) possibilità di determinare programmi ed iniziative e senza responsabilità diretta, gli attori hanno pensato di tornare al rischio e conseguentemente al profitto, provocati l'uno e l'altro dalla loro capacità di richiamare a teatro folle più o meno consistenti di spettatori. La stessa crisi del movimento cooperativistico, ormai esemplificato da pochissime formazioni valide, ha ricondotto gli attori al ruolo di capocomici. Rivediamo, così, per le strade, i manifesti con il nome del protagonista in grande rilievo,

non solo per il prestigio che egli dà all'impresa, ma perché nella maggior parte dei casi, si tratta di attore impegnato nell'impresa stessa in prima persona e compartecipe, appunto, del rischio e dei risultati.

La difficoltà maggiore di reperire validi e prestigiosi protagonisti riguarda i teatri stabili e pubblici, per due motivi oggettivi: il repertorio, scelto all'interno di schemi culturali coordinati e, quindi, con l'attore al servizio dei progetti ragionati delle direzioni artistiche; l'impossibilità, data la loro qualifica di organismi non commerciali, di coinvolgere l'attore di cartello nel fatto economico con partecipazione fissa o percentualizzata ai profitti.

Discorrevi, una sera di metà stagione con un grande attore nel suo camerino, della ragione sociale del teatro. Gli attori, si sa, in quest'ultimo scorcio della stagione teatrale sono stanchi per la fatica non indifferente di andare ogni sera in palcoscenico e calarsi nella personalità di uomini immaginari spesso molto diversi da loro, con altre abitudini, altri problemi, altre aspirazioni. Sono stanchi per i molti debutti sostenuti, con valigie da fare e poi da disfare, lunghi itinerari in auto o in treno, teatri non sempre all'altezza di ospitare degnamente chi in essi trascorre gran parte del suo tempo, pubblici eterogenei, e

molte altre faccende complesse e ingarbugliate.

E allora si lasciano andare al pessimismo o all'abulia, ragionano in termini drammatici sulla caducità del loro lavoro, sull'inutilità di fatiche che non lasciano tracce concrete nella storia, sull'incerto futuro condizionato da scelte difficili, da progetti informi, da decisioni contrastate nel dubbio e nella sfiducia. Cose reali, certo, ma non sempre vere e sicuramente non così rattristanti come appaiono a chi è sommerso dalla stanchezza di cui dicevo.

Allora viene fatto di parlare del pubblico, di questo meraviglioso pubblico d'oggi, che in breve tempo è cresciuto in quantità e in maturità: degli applausi che sono consenso per un lavoro apprezzato, ma anche ringraziamento per l'occasione piacevole che è stata offerta; della gioia che si legge negli occhi dei più arditi tra gli spettatori, quelli che al termine della recita si infilano nei corridoi dei camerini per chiedere un autografo o regalare un complimento.

A questo punto non si può fare a meno di riconoscere che l'incontro quotidiano dell'attore con il pubblico, del teatro con la comunità, dello spettacolo con la sua platea, riveste caratteri peculiari che vanno al di là di un incontro casuale, di una serata di divertimen-

to nella risata o nella commozione.

Va detto che, nel tempo in cui viviamo, molte regole scritte o concordate nella pratica quotidiana del lavoro teatrale hanno migliorato la posizione dell'attore all'interno della dinamica di questo lavoro, con il raggiungimento di una effettiva maturità aziendale da parte delle imprese (fondamentale, in tal senso, l'ideologia operativa del teatro a gestione pubblica) e con l'affermazione dei moduli di comportamento sindacale atti a chiarire rapporti e ruoli.

Il documento fondamentale è il Contratto collettivo nazionale per gli attori, i tecnici, i ballerini, gli orchestrali e i coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali di prosa, commedia musicale, rivista e operetta, rinnovato per i prossimi tre anni nello scorso ottobre.

Il contratto coglie ogni aspetto dei rapporti generali e quotidiani tra le imprese e gli artisti, non solo a tutela dei diritti reciproci e a chiarimento dei doveri delle parti contraenti, ma anche per il miglioramento della produttività e della qualità del settore, in una moderna filosofia degli impegni e degli obiettivi. Ed è ovvio affermare in questo caso che la trasformazione degli usi e delle consuetudini in norme chiare, anche se affidate al buon senso, non può che arrecare benefici, ove le norme stesse siano applicate e rispettate.

Anche se ci pare altrettanto ovvio sostenere che la complessità del lavoro teatrale deve costantemente consigliare garbo, accordo e soprattutto comprensione tra le parti. Se la norma, ad esempio, che istituisce per l'artista il diritto a sospendere le prestazioni in caso di ritardata erogazione degli emolumenti, venisse sempre rigidamente applicata ciò andrebbe a deteriorare l'immagine pubblica di una disciplina culturale e prestigiosa quale può essere ritenuta quella del teatro.

DIRITTI E DOVERI

Il contratto collettivo si compone di varie parti interconnesse. Diciamo semplicemente che esso segue lo svolgersi del lavoro di progettazione, di preparazione e di esecuzione dello spettacolo, prevedendo per ogni momento di attività quelle che sono le esigenze delle parti contraenti, in relazione alle pretese ben più alte ed essenziali del prodotto al quale si tende.

Così abbiamo le norme che indicano come addivenire al contratto individuale di scrittura e i modi e i tempi in cui si può realizzare il rapporto: scadenze, proroghe, interruzioni, parti assegnate, compensi, qualifica di allievo. In questo primo gruppo di regole è rilevante l'abolizione dell'anacronistico istituto della cosiddetta «protesta», con la quale la direzione dell'impresa poteva, in passato, risolvere il contratto per riconosciuta incapacità o inadeguatezza dell'artista durante le prove dello spettacolo e che era considerata inappellabile anche in sede giudiziale sin dallo scorso secolo (prime sentenze: 6 agosto 1853 della Corte di Casale, 9 settembre 1873 e 15 maggio 1882 della Corte di Milano).

Ora l'istituto della protesta è sostituito da una raccomandazione affinché le parti prestino, prima della stipulazione della scrittura, tutta la necessaria collaborazione per l'approfondimento dei problemi artistici di comune interesse. Per gli allievi la preoccupazione sulla loro idoneità è superata dall'autorizzazione ad un periodo di prova compre-

so tra l'inizio delle prove e il terzo giorno dopo l'inizio delle recite:

Nel contratto collettivo si affrontano le pautesi più pregnanti dei rapporti di lavoro: le prove e le recite, con gli orari di attività, i trasferimenti da piazza a piazza, i riposi, il lavoro straordinario e notturno, le diarie.

Infine i dettagli collaterali: riprese radio-televisive degli spettacoli prodotti dalle imprese teatrali, le recite all'estero, il comitato di compagnia per una serena attuazione delle norme e delle necessità contingenti, la malattia, la forza maggiore e le penali, la risoluzione forzata della scrittura, il comitato permanente nazionale per l'interpretazione e l'applicazione del contratto.

Integra il documento, con più suggestione perché riferito direttamente al momento della creazione artistica, il regolamento di palcoscenico, un fascio di regole di lavoro a tutela della precisa attuazione dei compiti di ognuno, in vista del risultato finale, siano compiti riferiti alla preparazione dello spettacolo o connessi alla sua prestazione durante le recite.

Il contratto nazionale del teatro è uno strumento di grande utilità, moderno ed efficiente. Ciò non toglie che possa provocare, con



Flavio Bucci in una foto di Tommaso Le Pera. Sotto Renato Rascel e Walter Chiari in «Finale di partita»: dalla televisione e dal varietà alla prosa.



alcune sue indispensabili rigidità, incomprensioni e liti, soprattutto nei giorni difficili; poiché, come è detto nelle lezioni di declamazione d'arte teatrale di Antonio Marrocchesi (1820): «quando uno spettacolo riesce di universale aggradimento, quando gli attori ottengono l'approvazione del pubblico, quando il teatro è frequentato, quando l'impresa non trovasi in decisa passività, tutto allora succede con buon ordine, e ben di rado hanno luogo le male intelligenze, le proteste e gli atti odiosi».

I COMPENSI MINIMI

Quest'ultimo rinnovo costituisce certamente un buon risultato nella dialettica costante che mette a confronto gli operatori del settore per i rapporti normativi ed economici. La necessità di far percorrere al contratto nazionale una aperta e lineare strada verso una sempre più matura e moderna concezione del lavoro nella originale disciplina delle arti dello spettacolo ha trovato ancora una volta risposta positiva. Non si tratta solo dell'aggiornamento delle norme di diretto o riflesso contenuto economico (minimi retributivi, treferte, viaggi ecc.), ma di una integrazione ben più qualificante degli istituti che regolano l'essenza stessa del rapporto a vantaggio dei risultati artistici. I temi dell'informazione, della programmazione, della professionalità appaiono sublimati nell'oggi e nelle prospettive, sia pure nel rispetto del delicato e non semplice operare delle imprese. Novità fondamentale si riscontra nella continuità e solidità del contratto che, nell'arco della sua durata triennale, prevede vari tipi di aggiornamento con indicazioni concrete, tali da consentire alle parti contraenti di giungere alla scadenza del 30 giugno 1990 senza remore, con serenità e soddisfazione.

L'istituto primario e basilare delle norme economiche del contratto è costituito dall'art. 8 del documento di rinnovo. Esso fissa i minimi dei compensi giornalieri per gli attori in L. 48.000 dal 1° novembre 1987, in L. 51.000 dal 1° settembre 1988 e in L. 54.000 dal 1° settembre 1989. I ballerini, i coristi, gli orchestrali e i capi tecnici sono a livelli leggermente più alti (da L. 48.720 a L. 51.080 per il primo periodo) poiché, essendo inquadrati come lavoratori dipendenti, il loro compenso

è formato dalla retribuzione base e dalla percentuale del 21% corrisposta in sostituzione pro-rata del trattamento di fine rapporto, delle ferie, della tredicesima mensilità, nonché di ogni altra eventuale indennità fissata dalla legge.

Gli allievi attori, che possono essere scritturati dall'impresa in un massimo di 5 in proporzione al numero dei ruoli offerti complessivamente dalle varie produzioni dell'impresa stessa, ricevono un compenso minimo di L. 39.100, da elevarsi sino a L. 44.000 dopo il 1° settembre 1989. Agli allievi tecnici spetta un compenso minimo di L. 36.300 (L. 39.400 nell'ultimo periodo di applicazione dell'attuale rinnovo contrattuale).

A tutti gli scritturati compete un'indennità di trasferta di L. 72.000, elevabile a L. 78.000 alla fine del 1988 e a L. 85.000 alla fine dell'89, da erogarsi durante la permanenza delle compagnie in località diverse dalla sede legale dell'impresa.

Occorre dire, per completezza di informazione, che i minimi di compenso stabiliti dal Contratto nazionale vengono corrisposti ad una fascia limitata di scritturati. Soprattutto nei confronti degli attori la trattativa economica è condizionata da vari fattori artistici ed operativi che la rendono libera e differenziata.

La collocazione dell'attore all'interno della complessa macchina dello spettacolo induce a considerazioni controverse sul potere contrattuale dell'artista nei confronti della produzione. Gli attori e i loro rappresentanti sindacali sostengono che tale potere è quasi inesistente, come dimostrerebbero una crescente disoccupazione e una sempre maggiore frammentarietà dei contratti di scrittura. Gli imprenditori, pubblici e privati, affermano invece che si riscontrano crescenti difficoltà per la formazione delle compagnie artistiche degli spettacoli.

Ancora una volta una valutazione sensata sta nel mezzo (o quasi) e i fattori che inducono al giudizio sono molti, diversificati e spesso immutabili.

PROFESSIONALITÀ E NO

La disoccupazione è in parte dovuta all'immissione selvaggia sul mercato di nuovi interpreti, provenienti da gruppi spontanei, scuole di recitazione più o meno qualificate, provini convocati per necessità dai direttori artistici e dai registi. Tutti i giovani che, bene o male e spesso occasionalmente, hanno costituito compagnie per sperimentare le loro capacità o per provare il gusto del teatro ritengono prepotentemente di avere il diritto alla professione: le conseguenze di questa continua ondata di molecole sgangherate sul debole bagnasciuga del teatro sono negative anche nei confronti dei pochi gregari che potrebbero emergere in un contesto di offerte e di scelte ordinate e serie.

In Italia è difficile per i teatri e per le imprese l'offerta di garanzie di stabilità pluriennale nei rapporti con gli attori. Per quelli che contano e che servono esiste, comunque, una precarietà di lavoro per nuove scritture e per durata dei contratti, dalla quale sono indotti ad arraffare tutto ciò che capita con un risultato di confusione tra cinema, teatro, televisione e doppiaggio che spesso rende incerta la loro disponibilità.

Quando addirittura essi non si ritrovano ad accavallare temporalmente gli impegni di lavoro con il bel risultato di rischiare verten-

ze sindacali e legali.

Qual è il valore economico reale degli attori? Ho detto più sopra che i minimi sindacali fissati dal contratto nazionale sono applicati per gruppi minimi di scritturati.

Il costo maggiore del foglio paga di una compagnia è provocato dalla fascia media degli interpreti: attori recitanti nel senso più completo della definizione, che non sono emersi, collocandosi negli spazi più alti dei nomi *in ditta*, per mancanza di occasioni rilevanti di prestigio o per carriera sfortunata; attori indispensabili alla formazione della *locandina* anche per le parti impegnative; attori che garantiscono, con il loro concorso, un risultato artistico di livello e che sollecitano l'attenzione del pubblico con le loro capacità interpretative.

Le retribuzioni in questa fascia media vanno dalle 200 alle 500 mila lire giornaliere e i loro destinatari sono quantitativamente in maggioranza rispetto ai protagonisti assoluti, ai gregari, ai debuttanti. Si tratta dei tanto richiesti «comprimari», indispensabili alla copertura delle parti di secondo livello e di carattere.

I NOMI IN DITTA

Ben diverso è il discorso sugli onorari dei protagonisti, dei cosiddetti *nomi in ditta*. Il loro potere contrattuale può essere anche molto alto, non solo perché titolari di nomi di prestigio e «di chiamata», ma anche perché da noi il prestigio è quasi sempre conquistato sul campo per qualità delle prestazioni, tenuta artistica dell'attività individuale, professionalità, dura preparazione e costante esercizio, formazione culturale, istintiva adesione alle esigenze più sottili (e infide) dei testi e dei personaggi.

Le richieste economiche normali sono oggi su basi comprese tra 900.000 e 1.400.000 lorde al giorno, compresi i giorni di riposo e di viaggio, a meno che non si tratti di «divi» di rilievo internazionale; in tal caso, come è

accaduto di recente per la scrittura in teatro di un grande attore di cinema, l'onorario giornaliero può superare i 3.000.000 di lire. E mi riferisco a retribuzioni contrattuali fisse; ad esse può essere aggiunta una percentuale sugli incassi netti delle recite (non sul profitto generale della compagnia, che comporterebbe, per lo scritturato, un *rischio*), in modo tale da determinare il valore economico dell'attore in rapporto alla sua capacità di condizionare positivamente gli introiti del *botteghino*.

Altro tema importante e dibattuto riguarda l'identità giuridica e professionale dell'attore, tema che è stato posto al centro dell'ultimo congresso nazionale della categoria (settembre 1987). La questione della posizione giuridica dell'attore va indubbiamente riconsiderata e in qualche modo risolta. Qui entrano in ballo norme progettate e decise in ambienti esterni al mondo dello spettacolo. È stato detto, bene e chiaramente, che l'attore quando lavora è soggetto alle direttive dell'impresa; deve sottoporsi ad orari precisi e operare nei luoghi che l'impresa indica; ne risulta un rapporto di lavoro subordinato a fronte del quale, tuttavia, il ministero delle Finanze considera l'attore un lavoratore autonomo soggetto al pagamento dell'Iva. Sul tema dell'identità professionale il Sindacato si è espresso invocando il riconoscimento dell'attore quale figura centrale dell'evento artistico, ritenendo che nell'economia complessa ma equilibrata dello spettacolo la riqualificazione della figura professionale dell'attore possa rivalutare anche la professionalità dell'impresa. Nulla da eccepire, purché siano gli stessi interessati a volere che ciò avvenga e ad operare in modo che la loro presenza condizioni e garantisca in senso positivo e migliorativo il prodotto, la sua creazione, la sua gestione, la sua programmazione. Quindi, negli anni Novanta che stiamo preparando, più genialità e meno sregolatezza e pressapochismo; ma da parte di tutti. □



Gli interpreti di «La signorina Elsa» nella versione di Thierry Salmon: una nuova generazione di attori.



LA GRECIA, L'ISLAM E LA PROVENZA
PROTAGONISTI DELLA RASSEGNA DELL'ISOLA

LA SICILIA PALCOSCENICO DEL TEATRO MEDITERRANEO

*Attraverso manifestazioni come le Giornate delle Arti ericine,
le Orestiadi di Gibellina e il ciclo Avignone a Palermo
prende forma concreta un progetto unitario
che ricongiunge gli antichi frammenti di un immaginario teatrale
dell'area mediterranea.*

*Lo stage «Pina Bausch per Palermo»
e l'impegno del nuovo Stabile*

RENATO TOMASINO

Può darsi che il teatro dell'Occidente sia nato qui, sulla frastagliata costa greco-punica da Palermo a Trapani a Marsala nella «laguna degli dei» delimitata dall'arcipelago delle Egadi, e giù nel Mediterraneo fino alla solitaria Pantelleria della ninfa Calipso. Dunque, assai prima di Eschilo a Siracusa, dei mimi e delle farse della Sicilia orientale. La *Poetica* di Aristotele infatti — per intero un trattato sul teatro e, come da corretto intendimento del titolo, saggio su «l'arte del fare» — si apre con l'analisi dei codici che governano la poesia epico-ciclica e quella omerica in particolare, con puntuale attenzione anche ai procedimenti della sua pubblica espressione mediante le pratiche interpretative di aedi e rapsodi. Ora questa pubblica teatralità monologante — ma che nel monologo riuniva la polifonia di toni, registri e personaggi, quella delle emozioni, delle mimiche, della tecnica ritmica, vocale, musicale — ha di sicuro in questo estremo Occidente siciliano uno dei suoi territori privilegiati per geografie mitiche e stratificazioni dell'immaginario.

L'ipotesi di Butler, Barrabini e altri studiosi riscontra quei fattori sui luoghi, secondo archeologie fantastiche ma con riscontri reali addirittura maniacali; e arriva a formulare l'ipotesi che tutta l'Odissea, mito fondamentale dell'Occidente mediterraneo, abbia per «teatro» dei suoi peripli appunto le coste e le isole suddette; e che il cantore primo non sia il leggendario poeta cieco ma una aristocratica fanciulla greca, giovane autrice fiorita dalla raffinata cultura trapanese, la quale avrebbe fantasmizzato nel poema i luoghi stessi della sua contemplazione. L'Odissea sarebbe allora la prima, straordinaria installazione teatrale su di un vasto territorio riformulato in ancor più vasta «scena del sogno».

LA ZATTERA DI QUARTUCCI

Circa tremila anni dopo, uno degli approdi del luogo, il monte di Erice, vede attraccare uno strano battello di «folli»: teatranti, poeti, critici, artisti dei *media* e delle arti plastico-figurative. Per il quarto anno consecutivo lo strano battello getta l'ancora per mesi, dopo aver compiuto nuovi peripli nel Mediterraneo

e oltre le colonne d'Ercole. È la «Zattera di Babele», guidata dal regista Carlo Quartucci e dall'attrice Carla Tatò, e la sua presenza provoca sull'antico centro medioevale del monte quelle «Giornate delle Arti» in cui le tante pratiche esibite risultano attraversate dalla filosofia del viaggio: attraverso i linguaggi artigianali e tecnologici, attraverso le stratificazioni di cultura e di memoria e il mito stesso del viaggio. Mito che d'altronde, abbiamo visto, informa da sempre la civiltà del luogo e la inscena. Così, questa estate, le «Giornate delle Arti» ericine — superando di slancio incomprensioni degli enti locali, spezzando il quadro dei potentati teatrali di provincia — hanno raggiunto nella teatralizzazione del mito la loro piena identità, lungo rotte che partono remote e tendono all'orizzonte contemporaneo.

Il programma ha offerto perciò Omero — il *Filottete* di Martone, le conversazioni «d'autore» sul viaggio di Aristarco e Capitta, la *Pentesilea* in video di Quartucci-Tatò, le elaborazioni sui luoghi tra archeologia, falso e fantasia di Mancini e altri dell'Università di Paler-

mo — ma ha offerto anche, e in sequenza, le attuali odissee per i mari interni e fondi del Soggetto, le superfici della parola e del linguaggio, i territori della drammaturgia teatrale e no. Ed ecco le rielaborazioni per attori, per video, per musiche di Pirandello e dintorni — soprattutto *La sagra del signore della nave* e la *Favola del figlio cambiato* di Quartucci per l'interpretazione di Carla Tatò — ed ecco ancora la due giorni di maratona beckettiana di Franco Quadri, con frammenti sparsi da Piera Degli Esposti e molti altri lungo piazzette e vicoli del borgo, guidati dal canto di un *muezzin*, mentre dal Nord calavano davvero nebbie irlandesi. E poi tanto altro, bello e brutto, continuo e discontinuo, previsto e no, con le *défaillances* di ogni viaggio e a volte l'ebbrezza d'una terra scoperta.

Mentre la «Zattera» riprende il largo per i mesi d'inverno, si saggiano altre radici della memoria. La teatralità poetica e fantastica di questa punta d'Europa esposta alla rosa dei venti e a tutte le rotte, dopo l'era del mito è riemersa con il soffio del deserto che avanza. I poeti arabi — i quali per altro si dichiaravano largamente tributari dell'arte della *Poetica* — cantavano per i banchetti, le feste, la danza, l'assalto bellico, tanto che le attuali riletture senza ritmi e gestualità, senza vocalità e musiche, non ce ne restituiscono che un pallido travisamento. Ne derivò in continuità ed evolutio-

ne lo stile provenzaleggiante di Federico II e della sua corte cosmopolita, perfino lo stile cortese di tutt'Europa, dei trovieri erranti — nonché uomini di teatro delle corti — e dei nuovi petrarchisti; e poi le arditezze fantastiche, retoriche, sonore della poesia barocca mediterranea, tanto che a lungo si disse dei poeti più arditi nell'ostentazione del suono che del concetto, che essi «arabizzavano». Da quando dunque i marinai che venivano dal deserto hanno qui fatto la loro tenda, il viaggio ha preso ad attraversare le scritture, il libro in cui l'arcaico si congiunge al moderno, la parola si racconta con il teatro.

NOTTI DI POESIA ARABA

Poesia araba di Sicilia e Poesia araba contemporanea s'intitola appunto una delle performances delle «Orestidi» di Gibellina ora dirette da Franco Quadri. Ne sono stati interpreti e rielaboratori alcuni dei più noti poeti di casa nostra, in una cittadina dalle notti dolcissime battute dal vento sabbioso di scirocco, pavesata da tutte le bandiere dell'Islam, smemorata e perduta nell'utopia di un impossibile ricongiungimento ai padri, mentre musiche beduine allietavano i banchetti. Ecco — dopo un inizio provinciale: quella balorda idea di avviare un grande e dispendioso fatto di teatro commissionando a un autore un'*Oresteia* nuova in pseudo-dialetto siciliano

— da due anni la nuova gestione di Quadri è entrata in sintonia con il sogno segreto del sindaco Corrao, e ha spinto il gioco degli utopici ricongiungimenti verso un'ipotesi di grande teatralità mediterranea. Teatralità desueta, fatta di preziosi ritrovamenti drammaturgici e di grandi pratiche sceniche da *land-art*. Ed ecco l'anno scorso la *Didone* marlowiana secondo le struggenti oleografie africane del tunisino Cherif; e quest'anno, oltre ai poeti arabi, l'*Oresteia* del musicista greco Xenakis per la regia ampia, quanto fosca di ritualità, di Yannis Kokkos; l'etnea *Morte di Empedocle* di Hölderlin nel rigore oratorio e spaziale di Cesare e Daniele Lievi.

Una direzione artistica tendenziosa, allora, tra rischio del desueto e della sperimentazione e magnifica rottura degli spazi all'italiana, e peggio alla greca, attraverso l'assunzione della grande teatralità del territorio: le rovinose memorie di Gibellina vecchia, ma anche la cancellazione nell'installazione scenica. E se si capiscono assai meno tante piccole cadute e concessioni alle esigenze di teatranti locali — che vorremmo Quadri riuscisse a non accettare nel suo programma così tendenziosamente intrigante — resta il fatto enorme di un immaginario teatrale mediterraneo che si viene edificando sulle pietre più brulle, di un deposito di macchinaria e artigianato, di Scialoja, Nunzio, Pomodoro..., certamente unico al mondo. E ora si annun-

IL PERCORSO DI VIVIANI DAL VARIETÀ AL DRAMMA

A trentasette anni dalla morte di Raffaele Viviani e a trenta dall'edizione del suo *Teatro*, l'editore Guida dà vita a una nuova, più completa e accurata edizione dei copioni del grande drammaturgo (quarantanove drammi, di cui tredici inediti). Del *Teatro* di Viviani — a cura questa volta di Guido Davico Bonino, Antonia Lezza e Pasquale Scialò — arriva in libreria in questi giorni il primo dei cinque volumi, che usciranno per la fine dell'88.

Dalla prefazione di Davico Bonino al primo volume ricaviamo per i lettori di *Hystrio* un brano che illustra la filosofia dell'opera.

«Vorremmo ricostruire, copione dopo copione, il delinearsi di un itinerario creativo certo affascinante, ma che innegabilmente conobbe i suoi ostacoli, le sue soste, le sue divagazioni, com'è d'ogni scrittore: se una certezza, almeno, ci ha consegnato la riflessione metodologica del secondo dopoguerra è che il percorso di un autore non è tutto in ascesa, dagli scritti inadeguati dell'apprendistato al capolavoro o ai capolavori della maturità, ma segue spesso traiettorie assai più discontinue e accidentate.

«Il nostro 'restauro' della drammaturgia

di Viviani procederà perciò nel modo più semplice (qualcuno potrà dirlo persino banale), allineando, in ordine di composizione (sulla quale i lettori troveranno adeguate precisazioni nelle singole note ai testi), una scheda critica a ciascun dramma. Ci è parsa questa la scelta pragmaticamente più opportuna, pensando che questo e i volumi successivi possano trovare adeguata fruizione, oltreché tra appassionati e studiosi, anche in ambito scolastico, liceale e universitario».

Poi, prima di passare alle schede sui singoli copioni, la prefazione s'incarica di delineare la genesi della drammaturgia di Viviani. Particolare interesse ha la descrizione del passaggio dai generi detti «minori» e dal teatro di varietà a una forma drammatica più complessa e chiusa, con il relativo passaggio, per quanto riguarda le tecniche e le funzioni dell'attore, dai «tipi» e dalle macchiette ai personaggi. E tutto ciò non per un «imborghesimento» del teatro di Viviani, bensì — come sottolinea Davico Bonino — per «un progetto di teatro, che, pur nell'inevitabile provvisorietà e discontinuità, si propone, sin dal suo primo apparire, come radicalmente 'diverso' rispetto alle forme e ai generi della scena coeva». □



cia, per la prossima edizione, lo sbocco coerente di una coproduzione tra le «Orestidi» e il festival di Avignone.

AVIGNONE A PALERMO

L'annuncio è dato dallo stesso direttore d'Avignone, Alain Crombecque, ma sulle tavole del palcoscenico del teatro Biondo, lo Stabile di Palermo. L'occasione è di quelle che sarebbero state impensabili appena qualche anno fa, quando lo Stabile non esisteva, quando le esigue strutture teatrali cittadine e il Biondo stesso sopravvivevano alla meglio tra qualche media compagnia di giro e tanto cabaret locale caro alla piccola borghesia: il festival di Avignone giunto al Biondo su invito del Comune e con la consulenza di Ugo Ronfani; e più esattamente una sua *tranche* significativa data dai mimi di Jérôme Deschamps e da quelli di Michèle Guigon (*C'est dimanche e Marguerite Paradis*) nel limpido, tenero linguaggio transalpino tra Marceau e Tati, tra surrealismo e poesia. E poi *Instance*, danza *buto* riformulata in Occidente, di Catherine Diverrès e Bernardo Montet; la preziosa mostra fotografica su Vitez; le diapositive su Vilar, mitico fondatore del Festival d'Avignone, illustre dall'acume e dall'amore di Michel Simon; i precetti attoriali di Pierre Romans e le paradossali tesi postmoderne di Michel Maffesoli sulla teatralità planetaria della megalopoli.

Palermo, dunque, ha riscoperto le antiche rotte che la congiungevano alla Provenza, e Gibellina si appresta a ripercorrerle. Se la Grecia, l'Islam, la Provenza tornano ad affacciarsi su queste coste siciliane d'Occidente, è il caso di dire che è proprio questa ritrovata mediterraneità il dato emergente del nuovo, esaltante progetto teatrale che vi si manifesta. Con uno stacco netto nei confronti della orgogliosa tradizione, fin qui dominante, della Sicilia orientale: la tradizione della grande drammaturgia e dell'*argot* dialettale, del teatro tutto naturalisticamente parlato — anche nella messa in scena — e del folklore. La pratica mimico-clownesca che incrocia il surrealismo, l'esotismo assunto con rigore scientifico, il valore dei classici e la spettacolarità della megalopoli, insomma tutti i segnali in fertile contrasto giunti con «Avignone a Palermo» inducono a una teatralità altra, da ritrovare e da inventare, e in ciò s'incontrano con gli altri segnali giunti in questo estremo lembo d'Europa che viene a connotarsi come una serra sperimentale, territorio-laboratorio.

A Palermo il progetto di una teatralità altra ha un nome, quello di Pietro Carriglio, direttore artistico del nuovo Stabile; ma discende dalla consapevole assunzione della cultura urbana. Già le cerimonie arabo-normanne facevano della Palermo medioevale un esempio



«C'est dimanche», lo spettacolo di Jérôme Deschamps (qui con Jean-Marc Bihour e Christine Pignet) è stato presentato alla rassegna «Avignone-Palermo» dopo il successo al Festival della città dei Papi.

d'architettura scenografica ritenuto unico al mondo dagli osservatori d'allora.

Oggi il degrado del centro storico, il policentrismo della nuova megalopoli-territorio, la perdita di schema e di immaginario sovrappongono la megalopoli aperta e proliferante a quelle memorie, creano una sintesi irrisolta dove convivono perdita e teatro degli spazi, emarginazione e sperimentazione aperta a tutta la megalopoli planetaria. Il progetto

di Carriglio è già passato attraverso Brook, Wilson, le migliori transavanguardie di casa nostra (Martone, Corsetti, ecc....) e ha assunto queste esperienze, e «Avignone a Palermo», come un lungo processo innescato per il recupero della teatralità altra: fuori dal perimetro dello spazio all'italiana, fuori dalla testualità e dalle pratiche «borghesi», perfino fuori dal riscontro del tradizionale pubblico degli Stabili e verso un altro pubblico senza appellativi, ma necessitato e quasi ritualizzato dall'incontro teatrale. Progetto ambizioso che mira all'assetto stesso della città e al suo recupero d'immaginario, tanto che dalla primavera scatterà il lungo stage-programma «Pina Bausch per Palermo».

Intanto Carriglio non trascura di attivare un Ridotto per dotare lo Stabile la città di un cuore segreto, di una cucina laboratorio. Non trascura le rotte di viaggio sulle quali hanno avuto corso i miti e le loro moderne riformulazioni: ed ecco lo Shakespeare in Sicilia di *Racconto d'inverno*, quello approdato alle Egadi con *La tempesta*, i venti boreali de *Il mercante di Venezia*. Di nuovo il viaggio, allora, di nuovo il mito e la definizione d'Occidente. Così le diverse esperienze emergenti s'intrecciano, si accostano e si scontrano: è presto per una nuova mappa. Qui davvero i prossimi anni saranno tutti da esplorare. □

BATTESIMO DELLA SCENA PER IL «MADE IN ITALY»

Ecco le novità italiane rappresentate da marzo a dicembre 1987 secondo i dati dell'Istituto del Drama Italiano: *La briglia* di Patrizia Monaco - Teatro popolare di Genova; *Amor proprio* di Luca Archibugi - Festival di Villa Medici, Roma; *Per filo e per segno* di Luca Archibugi - Teatro Tordinona, Roma; *Le impiegate* di Piera Angelini - Teatro dei Cocci, Roma; *Non adornata da alcun disegno* di Davide Riboli - Teatro Comunale di Pesaro; *Donna... così-Pensieri da ascoltare* di Mario Donatone - Teatro Il Loggione, Roma; *Effetto C.C.* di Melina Formicola e Francesco Silvestri - Teatro Nuovo di Napoli; *Il gioco dell'oca* di Oliviero Beha e Daniele Formica - Teatro delle Vittorie, Roma; *Mata Hari a Palermo* di Renzo Vertrano e Stefano Randisi - Coop. Nuova Scena/InterAction, Milano; *Marinai* di Marinella Manicardi - Teatro Nuova Edizione, Bologna; *La sosta* di Nicola Molino - Teatro Tordinona, Roma; *Gran caffè corretto* - Teatro dell'Orologio, Roma; *Dandies* di Valeria Moretti - Comp. Le Parole e le Cose, Roma; *Stravaganza* di Dacia Maraini - Comp. del Teatro Civile, Roma; *Lontani dal Paradiso* di Antonio Sixty - Teatro Out Off, Milano; *Allegretto (per bene... ma non troppo)* - Comp. Arca Azzurra, Spoleto; *Il tempo restringe* di Corrado e Sabina Guzzanti - Compagnia Teatro dello scontro, Roma; *La valigia* di Marco Tesi, Teatro Tordinona, Roma; *Centrale atomica a Pizzocavallo* di Mario e Piero Castellacci - Teatro Aurora, Roma; *Serata d'amore per Annibale Ruccello* di Annibale Ruccello - Comp. Il Carro del Teatro Nuovo, Napoli; *Stele Turandot* di Ugo Chiti - Comp. Teatro

Arkhé, Fiesole; *Melampo* di Ennio Flaiano - Comp. Stabile Teatro Filodrammatici, Milano; *La gita* di Umberto Marino - Chiostro delle Donne, Firenze; *Bambulé* di Salvo Licata - Teatro Biondo, Palermo; *Solo per archi* di Sandro Cappelletto e Carlina Torta - Comp. Panna Acida, Fiesole; *Quo vadis* di Mario Prosperi - Allestimento Beat '72; *L'incompiuta di Labiche (da Labiche)* di Marta Conti - Chiostro delle Donne, Firenze; *Anti-Pasqua* di Franco Cordelli - Centro culturale Colosseo, Roma; *Pulcenella* di Giuseppe Grieco - L'arcolaiolo, Fondi; *Una notte di gioia* di Ubaldo Soddu - Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano; *Bellavita Carolina* di Manlio Santanelli - Teatro Massimo, Benevento; *Navigliari* di Ugo Gregoretti - Teatro Romano, Benevento; *Hystrio* di Mario Luzi - Teatro Ara di Jerone, Siracusa; *La nostra anima* di Alberto Savinio, Festival di Todi; *Absolutamente* di Giuseppe Manfredi - Teatro Romano, Benevento; *Flepa Lavandara* di anonimo bolognese adattato da Erio Masina - Compagnia Teatro aperto, Benevento; *Processo a Leopardi* di Renzo Giovampietro - Teatro Quirino, Roma; Ritornati dal passato di Riccardo Pazzaglia - Comp. Gitiessè Spettacoli, Roma; *La vita è curva* di Rosa Masciopinto e Giovanna Mori - Teatro Spazio Uno, Roma; *Da cosa nasce cosa* di Enrico Bernard - Teatro Tordinona, Roma; *La foresta d'argento* di Gianna Schelotto e Paola Pitagora - Camera dei deputati, Roma; *Del mondo in mezzo ai fulmini* di Roberto Buffagni - Rassegna «Italy in Houston», Texas. M.M.

LUCA DE FUSCO PRESENTA
IL FESTIVAL 88 DELLE VILLE VESUVIANE

OMBRE DEL SETTECENTO E FIAMME DELLA RIVOLUZIONE

La rassegna, alla terza edizione, evocherà le inquietudini del secolo che si sarebbe concluso con la grande vampata rivoluzionaria - Il principe di San Severo riemergerà dal suo antro di alchimista, forse canteranno i castrati del romanzo «Porporino» di Dominique Fernandez - I palcoscenici sono quelli dei favolosi e restaurati palazzi del Miglio d'Oro

ROBERTO PARGLIONI

Qualcuno a Napoli ancora lo chiama «Il miglio d'oro». Qui, su questo tratto di strada che da Portici va a Torre del Greco, verso la metà del Diciottesimo secolo, attratta dalle lusinghe mondane del vicino Palazzo Reale, l'aristocrazia partenopea realizzò quella sontuosa opera architettonica che va sotto il nome di «Ville vesuviane». Centoventi, in stile barocco e rococò, edificate a dimostrazione di tutto il fasto di cui si potesse essere capaci: una collana di piccole regge.

Oggi, a distanza di due secoli e a dimostrazione di tutti i mali di cui Napoli soffre, assorbita e disperse nella speculazione edilizia, spesso di queste ville non rimane altro che un'idea. A tutela di questo inestimabile ma trascurato patrimonio artistico, da qualche anno c'è un ente, detto appunto «per le Ville vesuviane», presieduto dall'attuale sindaco di Napoli, Pietro Lezzi. Sua, oltre che di Luca De Fusco, è stata l'iniziativa, nel 1986, di affiancare a questo ente un festival teatrale da svolgersi all'interno di queste ville e con un progetto artistico che avesse le radici nella cultura del Settecento.

«Prima della Bastiglia» fu il tema dell'esordio. «Viaggio in Italia» quello della seconda edizione. Nel 1988 il tema dovrebbe essere «Le ombre nel secolo dei lumi», mentre per il 1989 si prevede già qualcosa che avrà a che fare, in occasione del bicentenario, con la Rivoluzione francese.

Di tutto questo parliamo con Luca De Fusco, direttore artistico del Festival delle Ville vesuviane. Spontanea e inevitabile la prima riflessione che ci spinge a riconoscere in questo «Progetto Settecento» l'impronta costante della Francia.

«Sarebbe strano se così non fosse. Nel Settecento avvenne di tutto, e il nostro progetto è appunto quello di raccontare quel secolo. Questo è un festival chiaramente filofrancese. A prova di ciò e della stretta collaborazione che la Francia ci ha assicurato, posso anticipare che quest'anno, probabilmente,

realizzeremo uno spettacolo insieme al Festival d'Automne».

Appunto l'88, l'anno delle ombre.

«Non è ancora la formula esatta, ma vi si avvicina. Vorremmo raccontare un aspetto del Settecento, quello irrazionale e in qualche modo perdente. Il che vuol dire, da una parte Gozzi, figlio di un tipo di cultura teatrale che viene superata dall'Illuminismo, e che non a caso divenne poi il vessillo dei Romantici. Dall'altra parte il Romanticismo dello *Sturm und Drang* e quindi l'eroticismo, che viaggia come un fiume sotterraneo nella produzione di scrittori noti per lo più come simboli dell'Illuminismo. Vorremmo insomma mostrare quanto il Settecento non sia solo Illuminismo. Il che vuol dire anche parlare, un po' di più di quanto non abbiamo fatto finora, di Napoli e di quel Settecento napoletano dalle forti tendenze spagnolescenti e barocche.

«La collaborazione con il Festival d'Automne riguarda un progetto di Beppe Barra e Lamberto Lambertini, centrato sul Principe di San Severo, figura particolarissima della Napoli di quel tempo. Nobile di corte, ma anche grande scienziato e grande alchimista. Su di lui esiste una vasta letteratura di leggende e miti.

«Un secondo progetto riguarda appunto Gozzi, forse *L'amore delle tre melarance*. Mi stimola molto il tema dell'amore legato al tema del viaggio. Oltretutto uno spettacolo come questo si presta a coinvolgere la villa come scenografia a tutto campo.

«Un'altra idea è la riduzione teatrale di un romanzo di Dominique Fernandez, *Porporino*. Narra la storia di un castrato del Teatro San Carlo, in una Napoli oscura, inquietante e piena appunto d'ombre, ma anche di personaggi storici come Cimarosa e lo stesso Principe di San Severo. Mi piacerebbe molto affidare la regia di questo spettacolo a Roberto De Simone.

«Prevedo per la prossima edizione anche il ritorno della compagnia dell'Ater Balletto

con Elisabetta Terabust e, spero, Antonio Gades in una riduzione coreografica di *Don Giovanni* o di *Così fan tutte*. Vorrei inoltre portare in Italia uno spettacolo che ho di recente visto a Parigi, bellissimo, che comprende due atti unici di Marivaux: *Gli attori in buona fede* e *La betise*. La regia è di Philippe Adrien, un giovane ma già grande regista».

Napoli, una città dalla vasta tradizione teatrale, eppure così estranea al teatro; serbatoio di una inimitabile drammaturgia eppure così lontana dai grandi circuiti teatrali.

«Napoli è fatta di gente che altro non chiedeva se non un'iniziativa di questo genere. Lo scetticismo iniziale degli impresari, confrontato ai nostri risultati, ci dà la giusta dimensione di quanto spesso i luoghi comuni abbiano la meglio sulle attese reali del pubblico. Trentacinquemila presenze quest'anno. Il prossimo aumenteremo il numero delle repliche. Una partecipazione massiccia, degna di una città che il teatro, quello serio, lo pretende».

Entrato di forza nel già ampio panorama dei festival estivi, quello delle Ville vesuviane pare non temere il confronto in virtù di qualcosa che altre manifestazioni hanno perduto o non hanno mai posseduto?

«Innanzitutto l'originalità delle scelte. Raccontare il Settecento può essere comodo per chi conosca soltanto Goldoni. Noi le stesse cose le raccontiamo invece attraverso una ricerca minuziosa di testi poco noti ma non per questo meno validi. Diamo luce ad autori solitamente collocati, per semplice trascuratezza, al di fuori di quella che siamo abituati a considerare come l'unica drammaturgia settecentesca».

Qui torna il discorso del «tema».

«E sì, perché il tema da trattare, a differenza di tanti che se lo inventano dopo per dar coerenza al tutto, noi ce lo diamo prima e da lì partiamo per la nostra ricerca». □

CRITICHE

HY

Le mamme strambe di Annibale Ruccello

MAMMA, di Annibale Ruccello (minimalismo popolarresco). Messa in scena di Marina Confalone e Beppi Imbrota. Scene di Francesco Autiero. Costumi di Annalisa Giacci. Musiche di Carlo De Nonno. Con Marina Confalone (recitazione «patologica»). Produzione Teatro Nuovo - Il Carro, Napoli.

L'ultimo lavoro di Annibale Ruccello fu, nell'estate dell'86, l'interpretazione di alcuni piccoli monologhi, ironicamente dedicati alle mamme. Con il titolo *Piccole tragedie minimali* lo spettacolo venne presentato al Festival di Montalcino. Ruccello dava, dei quattro racconti costruiti su altrettante figure femminili, un'interpretazione stralunata che giocava essenzialmente sul suo corpo-maschile-mimetizzato in una veste da perfetta massaia napoletana, di sapienza arguta e popolare. Le «storie» narrate, tratte in maggior parte dal repertorio della tradizione orale della fiaba di area campana, erano impietosi ritratti di una madre che racconta atroci favole, di una pazza che crede di essere la Madonna, di un'altra madre che con la sua banale logorrea spinge la figlia al suicidio e di Nunzia, infine, che parla e parla al telefono, mentre intorno si affollano innumerevoli figli dai nomi esotici. «Personaggi — li definiva Ruccello — irrimediabilmente corrotti dai mass media». E infatti al repertorio antropologico popolare si intreccia l'analisi lucida di quel fenomeno della «mutazione» culturale su cui Ruccello aveva già insistito con altre sue opere. Con questo materiale giocoso e molto teatrale si cimenta oggi Marina Confalone che riesce con movimenti e con gesti disarticolati, con tic e lapsus, con un parlare fitto e patologico, a trovare una sua personalissima chiave interpretativa: dove il comico si aggancia di continuo alla follia e il risvolto amaro e grottesco amerge con tocco delicato e gradevole. L.L.

Gregoretti piemontese ripropone il Bersezio



LE MISERIE 'D MONSU' TRAVET (1863) di Vittorio Bersezio. Regia (tra verismo e parodia) Ugo Gregoretti. Scene e costumi (gustosamente vecchio Piemonte) Eugenio Guglielminetti. Musiche (d'epoca, un po' ridondanti) Happy Ruggiero. Con Paolo Bonacelli e Micaela Esdra (volonterosi, essi non piemontesi, nel «tradurre» in dialetto). E con Bob Marchese, Adolfo Fenoglio, Alessandro Esposito (bravi nel caratterizzare, soprattutto il primo); Bianca Bonino, Danilo De Gi-

rolamo, Nicola Donalisio, Enrico Fasella, Lorenzo Milanesio, Roberto Sbaratto, Patrizia Scianca. Produzione Teatro Stabile di Torino.

Come si sa, i «piemontesisti» a oltranza hanno fatto molto, troppo baccano per questo Bersezio interpretato da non torinesi. Ma adesso il sereno è tornato. Soprattutto a una piemontesità complessa e rissosa, il Bersezio è stato riconsegnato all'Italia, come il veneziano Goldoni o il napoletano Viviani.

Quanto alle altre ragioni che avevano minacciato di fare naufragare la commedia alla sua creazione torinese più di 120 anni fa, con la compagnia di Giovanni Toselli — la rivolta, in sala, delle mezzemaniche impiegate nei ministeri e negli uffici, che si ritennero diffamati dallo scrittore di Peveragno — esse non si sono più manifestate. Il Bersezio aveva inteso, son parole sue, «flagellare un dilagante difetto: quello di voler cercare un pane scarso, pagato a prezzo dell'indipendenza e della dignità, negli impieghi governativi, invece di guadagnarselo più nobilmente nel commercio e nell'industria».

Non è che l'Italia abbia cessato di essere, nel frattempo, un paese di burocrati, al contrario! Proprio per questo, però, la commedia ha conservato, se non le sue virtù civiche, la sua *vis satirica*. Le mezzemaniche dei tempi di Cavour non fischiano più, e si spellano le mani ad applaudire le vittime della *nomenclatura* burocratica, come se Bersezio fosse Majakovski. Aleggja inoltre benevolo, a nascondere acciacchi e magagne della più che centenaria commedia, il giudizio del Manzoni: «Ella è stato naturale senza trivialità, caro Bersezio». Ma occorre, s'intende, accostarsi con candore a questa anti-epopea popolare oscillante tra le virtù piemontesi della *pasienssa* e del decoro (l'alfa e l'omega di Monsu' Travet); bisogna ritrovare i buoni sentimenti e gli onesti propositi di questo Bertolazzi subalpino mettendosi, idealmente, tra le *Figurine* del Faldella e il *Cuore* di De Amicis. Bisogna, per gustare e insieme sopportare il canovaccio berseziano (il solo che Benedetto Croce, nella sua sordità partenopea, salvò dal ludibrio), vedere la commedia come si sfoglia l'album di un piccolo mondo antico, folto per l'appunto di figurine del Risorgimento piemontese; e accontentarsi di una tenerezza un po' gozzaniana per le «vecchie cose di pessimo gusto». Senza pretendere di più.

La regia di Gregoretti protegge questo sguardo innocente sul tenero reperto della piccola Italia sabauda, mettendo la sordina a tentazioni di esagerare nel grottesco, giocando con malizioso rispetto sugli aspetti *larmoyants*, pimentando con l'ironia un recupero «filologico» del teatro naturalista. L'astigiano Guglielminetti fornisce acconce scene, con residui segni di un verismo *old time* abilmente filtrati, con ingegnosi cambiamenti di interni.

Resta, s'intende, la questione di un dialetto che, nonostante le lezioni di pronuncia di un torinese purosangue come Piero Ferrero, suona un po' ostico, impacciato o indurito, sulla bocca di attori del Sud come Bonacelli o la Esdra. F.G.

Gide sull'isola della malinconia

FILOTTETE di André Gide (1869-1951, Premio Nobel). Traduzione (eccellente) Cesare Garboli.

Regia (raffinata) Walter Pagliaro. Scena e costumi (di stilizzata fantasia) Alberto Verso. Musiche (wagneriane) Paolo Terni. Con Gianni Santuccio, Piero di Iorio, Kim Rossi Stuart (interpretazioni di livello). Produzione Piccolo Teatro.

Gide incontrò il personaggio di Filottete all'epoca delle sue furiose letture di Goethe, che di lui aveva conversato con Eckermann: e tanto basterebbe per giustificare la rappresentazione — prima assoluta in Italia — nella cornice del Progetto Faust. La giustificazione dell'impresa, tuttavia, non è in questi riscontri biografici, e neppure nel sodalizio letterario Gide-Valéry. Essa è di merito, interna al testo. La *pièce philosophique* dell'autore di *Les Faux-Monnayeurs* è infatti «faustiana» nel tema che la domina: la sfida di una grandezza conquistata nella solitudine, alle frontiere dell'umano.

Gide — il quale sa, con Goethe, che i poeti «onorano» le figure dei miti e della storia chiamandole a vivere le loro fantasmagorie — immagina che il prudente Ulisse e l'ardente Neottolema sbarchino nella remota e nevosa isola dove Filottete era stato abbandonato, avendo per soli compagni un arco e la faretra, quando la purulenta ma non mortale ferita infertagli a un piede da una serpe divina ne aveva fatto un peso morto per il corpo di spedizione che assediava Troia. Ma ora gli dèi prescrivono che l'arma della vittoria sulla città di Priamo sia quell'arco, che occorre dunque sottrarre al diffidente, esacerbato esule. Ulisse, astuto, manda avanti Neottolema, che la grandezza della dolorosa solitudine di Filottete conquista, tanto che gli svela l'inganno. Ma Filottete, maestro di virtù per il ragazzo, volontariamente si piega all'inganno, beve dalla fiala del sonnifero e si lascia derubare dell'arco, ultimo residuo che lo legava alla *polis*. E questo non per amor di patria, come gli predica Ulisse il politico, ma per affermare se stesso «anche al di sopra degli dèi», per attingere alla felicità dell'estremo abbandono. Al tema stoico (che accosta Filottete al Gregor Samsa di Kafka, di cui Gide avrebbe poi ridotto per le scene *Il Processo*) si sovrappone un disincarnato intreccio amoroso, l'incontro e lo scontro delle affinità elettive dei tre personaggi. I due anziani, Ulisse e Filottete, accomunati dal passato, si contendono l'anima e l'ammirazione del giovane Neottolema, ansioso di un rapporto socratico; e non c'è proprio bisogno di evocare l'omosessualità gidiana per cogliere il senso di questi comportamenti.

Trasparente come il testo la traduzione di Garboli; increspata dai fremiti della musica wagneriana (l'assoluto, il titanismo di Wagner e di Nietzsche: segni dell'epoca) l'isola «coperta di neve e di ghiaccio» dove attracca la barca dei trafugatori del sacro arco. C'è, lungo tutta la vicenda, come il respiro della malinconia: una misura leopardiana le cui scansioni sono, soprattutto, nell'interpretazione di Gianni Santuccio. M.P.

Un viaggio fra le nuvole con Shakespeare e Pasolini

OTELLO E LE NUVOLE. Paesaggi da Shakespeare e Pasolini. Drammaturgia di Mariangela Gualtieri (interessante contaminazione tra spezzoni dell'*Otello* scespiriano, canzoni popolari, filastroc-

che e suggestioni dal film di Pasolini). Regia di Cesare Ronconi. Con Marco Sgrasso, Elena Bucci, Marco Cavicchioli, Gino Paccagnella, Paolo Magagna, Anna Amadori e Carlo Bruni. Scenografia, una costruzione di tubi innocenti, inserita nella suggestiva ex Cappella, ora sede del Centro a Modena. Produzione Centro San Geminiano di Modena e Teatro della Valdoca.

Il lavoro trae la sua ispirazione da *Che cosa sono le nuvole?* di Pier Paolo Pasolini, episodio del film *Capriccio all'italiana*. Nella pellicola, girata nel 1968 con protagonisti Totò e Ninetto Davoli, la recita dell'*Otello*, sostenuta da marionette che a tratti si trasformano in uomini, viene continuamente interrotta dai commenti e dalle intemperanze degli spettatori della borgata e non riesce mai a concludersi. Alla fine i pupi vengono scaraventati nell'immondizia e da lì, volgendo lo sguardo al cielo, si accorgono che esistono anche le nuvole, una realtà al di fuori e al di sopra della scena. Nell'elaborazione del gruppo della Valdoca questo rapporto violento e stretto tra pubblico e spettacolo, realtà e finzione perde ogni significato «pasoliniano», metaforico e poetico, per diventare gioco nel gioco, risolto dagli attori che entrano nei loro personaggi per poi uscirne e diventare pubblico del loro racconto, coro che interroga, disturba, ride e si commuove. Si accentua così l'impossibilità della narrazione scenica di una storia, quasi la trama costituisca, nella sua fissità, una gabbia angusta che impedisca il gioco della rappresentazione. Distrutta la trama, vivono soltanto i personaggi e le situazioni centrifugate in un ordine apparentemente casuale, quasi fossero pagine di un libro strappate, arruffate dal vento e ricomposte con nuova creatività. L'*Otello* di Shakespeare riaffiora qua e là, si ammorbidisce in una ninna ninna, si fa favola nel racconto di un cantastorie, affonda nell'uso di diversi dialetti e lingue, (chiaro omaggio questo alla concezione espressiva di Pasolini), si spezza in una gestualità fortemente evocativa. Ogni sentimento, ogni accadimento si trasforma in un gioco e, in questo *Otello* che rifiuta di farsi tragedia, ogni racconto è irrealizzabile. *Otello e le nuvole* è uno spettacolo suggestivo che trova il suo punto di forza nell'impegno di tutto il gruppo. M.P.

L'amore e il caso nel Faust di Valéry

MON FAUST (1940) di Paul Valéry (1871-1945). Traduzione (con adattamenti) Guido Davico Bonino e Enrica Capra. Regia (di alta, raffinata sensibilità) Walter Pagliaro. Scene e costumi (a base di stilizzazioni astratte) Alberto Verso. Musiche (da Ravel e Boulez) Paolo Terni. Con (interpreti di adeguato livello) Tino Carraro, Giancarlo Dettori, Margaret Mazzantini, Massimo Popolizio, Ettore Gaina. Produzione Piccolo Teatro.

Valéry scrive *Mon Faust* quando è già carico di anni e di gloria, nell'estate del '40, mentre la Francia è a ferro e fuoco. E ci consegna un abbozzo (privo di finale) ch'era l'*incipit* di un progetto, il *Terzo Faust*, troncato prima dai furori della guerra e poi dalla morte. A settant'anni, Valéry-Faust (che aveva composto l'anno prima, titolo emblematico, *La cantata di Narciso*; e furiosamente vergava i suoi *Cahiers* davanti alla spiaggia normanna di Dinard, dove volavano le farfalle che avrebbero ispirato Montale), vagheggiava infatti il libro definitivo, unico e polimorfo a un tempo, nel quale confluivano scienza, morale e politica, affetti e idee, bilancio della vita e bilancio dell'umanità, verso e prosa. Tentativo fallito, «esplosivo» insieme a un secolo che non era il Settecento. Resta, sospesa sul precipizio di un nichilismo solare, contemplato da un vecchio poeta, questa *pochade* (il termine *pochade*, si badi, è di Valéry) il cui tono brillante nasconde appena la malinconia di un congedo dai piaceri del mondo.

Valéry, nel rendere conto degli estremi palpiti di Faust, attinge alle forme teatrali del suo tempo, come Goethe si era ispirato alla magia delle marionette: ci sono in *Mon Faust* i *mots d'esprit* di Guitry e Bernard, le mitologie moderniste di Cocteau,

il tono *grinçant* di Anouilh, il lirismo brillante di Giraudoux. Ora, ciò che subito balza agli occhi davanti all'allestimento di Pagliaro, è che la *pochade* da *Teatro di Boulevard* cui si erano attenuti Pierre Fresnay e Pierre Dux sulle scene parigine ora cede il passo ai contenuti poetico-filosofici, in un clima di crepuscolare, raffinata eleganza. Si pensa, con quel servo di scena che fa gli «stacchi» munito di un candelabro, a un Marivaux estenuato, nel quale i «giochi dell'amore e del caso» siano ridotti all'esercizio nostalgico di una memoria d'amore. Un allestimento che, puntando sulla parola, accetta il rischio della letterarietà della *pièce*. E che si dà per confini un luogo scenico desertico (polvere bianca di riso sul pavimento, frammenti di facciate neoclassiche, ballerine di Degas scolpite nel bronzo, una botola ch'è inferno e biblioteca), e orizzonti sonori di «angelica dolcezza», che rifrangono i temi di Ravel).

Ciò è bene, è male? Penso sia bene. Scrostando il tono *boulevardier* della *pièce*, Pagliaro ha strappato, in fondo, la «maschera volgare» che nascondeva il volto del poeta. Divertimento ed ironia si concentrano nei *jeux d'esprit* del testo; magie e sortilegi sono segni ammiccanti e volti.

A Carraro il trucco ha dato il volto insieme omerico e parigino di Valéry. Ha il sorriso e la calma degli dei del *Cimitero marino*; con *humour* recita la parte del poeta celebre, e quando gli si riaccendono i fuochi della passione amorosa è di una verità commovente. Il Mefistofele di Giancarlo Dettori è tutto un gioco di intelligenza interpretativa. Margaret Mazzantini dev'essere lodata per il gioco di equilibrio di cui dà prova fra l'anelito al piacere e i paradisi di una mistica senza dio. Di buon rilievo, gustoso, il discepolo di Massimo Popolizio. F.G.

La notte della Germania secondo Botho Strauss

GRANDE E PICCOLO, di Botho Strauss. Traduzione Tullio Kezich e Cinzia Romani. Regia (partecipe) Carlo Battistoni. Scene (sintetiche) e costumi Luisa Spinatelli. Musiche (mahleriane) Fiorenzo Carpi. Con Giulia Lazzarini (alto impegno), Franco Graziosi, Mimmo Craig, Rosalina Neri, Claudia Lawrence, Gianfranco Mauri (i migliori di un buon *cast*) e Enrico Bonavera, Anna Bonel, Martina Carpi, Ayberk Colok, Salvatore Landolina, Tito Manganeli, Agnese Molinaro, Salvino Raco, Anna Saia, Maurizio Trombini, Antonio Zanoletti. Produzione Piccolo Teatro.

Alla fine di questo «viaggio al termine della notte» (notte della Germania, notte dei termitai umani dell'Occidente), Lotte — che ha perso tutto: marito, amici, perfino la tivù portatile — va a sbattere come un relitto in una clinica, contro i marosi dello Stato Assistenziale. Ma nessuno la chiama. Non importa: «Non ho bisogno di niente», dice. È vero: Lotte, piccola provinciale, grafica, dattilografa e un po' interprete (crede ancora nel potere della lingua, poverina), abbandonata dal marito giornalista, senza appoggi, «angelo repellente» delle stazioni della metropolitana, sciamanica profetessa dell'alienazione tranquilla (basta crederci uno dei 36 giusti mandati da Dio sulla terra; e lei si crede tale), Lotte è approdata all'alga felicità del vuoto esistenziale. Vuoto insanabile, se nel prologo vediamo una Lotte imborghesita, rammollita dal sole e dall'alcol, che nella *hall* di un *hotel* marocchino, durante una vacanza, si appresta a ripercorrere *à rebours* la sua «giovanezza cane», ormai prigioniera in una ragnatela di angosce e nevrosi. Seguiranno le varie scene di questa vita-non-vita: colte dalla finestra, nelle stanze di un caseggiato tetro come un museo delle illusioni, per le strade e nelle piazze di una Germania prospera e infelice, fra i convogli della metropolitana. Sono *flashes* accecanti: la veglia notturna di una coppia in crisi, gli astratti furori del marito di Lotte, il menage studentesco che «scoppia» quando il saggio a quattro mani è terminato, un'altra coppia, di vecchi, che proietta diapositive evocanti una povera esistenza vanamente illustrata con i furori della storia. Alcuni frammenti sono anche più strazianti:

l'immagine di una drogata, la tenda dove vive come nel grembo materno una schizofrenica, il dialogo fra Lotte e un'amica immemore attraverso il citofono, il messaggio al marito scomparso in una cabina telefonica. O la lite di famiglia in un giardino non più bianco dei ciliegi di Cecov, fra i veleni di sordidi interessi. Un grande testo tutto echi: Kafka, Cecov, Beckett, ma anche Céline, Fallada, Bukowski.

Battistoni e i suoi attori, la Lazzarini in testa, assumono con convinzione i frantumi di questo discorso sul male dell'epoca, e dominano saldamente la magmatica materia. Efficace la sintesi scenica, di tipo cinematografico: l'andirivieni del sipario nero fra l'una e l'altra delle numerose scene, altrettanti scatti di otturatore. Battistoni si tiene lontano quanto più può dai toni naturalistici o espressionistici di altre regie, puntando — e fa bene — su immagini freddamente «diagnostiche». Giulia Lazzarini si conferma attrice che sa arrivare al cuore del pubblico. Ugo Ronfani

Immagine dei Magazzini In memoria di Artaud

ARTAUD, UNA TRAGEDIA, progetto e regia (iconico-gestuale) di Federico Tiezzi. Drammaturgia (surreal-allegorica) di Renata Molinari. Scenografia (design moderno ed elementi barocchi) di Manola Casale. Con Sandro Lombardi (Artaud), Virgilio Sieni (coreografo), Rolando Mugnai, Teresa Telara, Emanuela Villagrossi, Giacomo Pardini. Produzione I Magazzini.

I Magazzini (ex Criminali), oggi basati sul sodalizio artistico di Federico Tiezzi, Marion D'Ambrurgo e Sandro Lombardi, operano da quindici anni nell'ambito della post-avanguardia con animo, è stato detto, di «mutanti»: sempre pronti ad arrischiare le interpretazioni più innovanti delle atmosfere culturali e psichiche di questo fine millennio. Derivano l'esercizio teatrale della pittura concettuale, e dunque sostituiscono alla parola valori plastici, valenze iconiche, espressioni gestuali; e propendono per la «cerimonia». Colti, anzi «oniviveri», danno vita ad un «barocco teatrale» che non esclude raffinatezze estetiche e rigore formale. Come altri sperimentatori (Corsetti ad esempio), sono per un teatro di contaminazioni, che ingloba scena, cinema, video, pantomima e, dicevamo, pittura. La loro storia procede per periodi di identificazione con personalità forti: Burroughs, Fassbinder, Beckett, Genet, oggi Artaud. Essi però, intendiamoci, non «rappresentano» i fantasmi teatrali di questi ispiratori della loro ricerca che si vuole aperta, *in progress*. Partono da quelli e, invariabilmente, «si rappresentano»: riducono cioè esempi e citazioni alla loro cifra estetica, con bella coerenza.

Ci era già accaduto di scrivere che *Genet a Tangeri*, il loro precedente spettacolo, era in realtà «*Genet secondo i Magazzini*»: una affabulazione estetica, anzi estetizzante; non il «corpo e il sangue» dello scrittore *maudit*. Lo stesso discorso vale, ci pare, per questo *Artaud, una tragedia*: il racconto della follia del geniale, infelice recluso nell'ospedale psichiatrico di Rodez è prevalentemente visivo, o ricostruzione mentale con fughe frequenti nel surrealismo e sottolineature allegoriche. Non tanto esplora, a rischio di perdersi, i meandri dell'isteria, della droga, delle allucinazioni e dei delirii mistici di Artaud, quanto li mostra, in una oggettività rivelata, decantata, sorretta addirittura dalla retorica musicale della Grande Opera, Berlioz, Massenet, Puccini. Il risultato appartiene, senza dubbio, all'estetica postmodernista, nemica dell'enfasi emotiva. Che poi sulla scena si consumi *realmente* l'agonia di Artaud, relitto umano reduce dagli ultimi, disperati vagabondaggi in Messico e in Irlanda, questo è un altro discorso. L'emozione vera esplose soltanto quando udiamo la voce disarticolata di Artaud nell'ultima, agghiacciante intervista radiofonica sulla morte di Dio, che annuncia la sua morte. Il resto è pura emozione mentale, compreso il pur suggestivo accostamento delle due follie, quella di Artaud e di Hölderlin, di cui un bimbo compita, sul fondoscena, una poesia in tedesco. U.R.

L'eros di Bataille in scena: freddo



JULIE OU MARIE, da G. Bataille, di Flavio Ambrosini e Giuseppe Merlino. Con Giulia Weber e Claudio Lobbia. Scene e costumi (gusto esistenzialista) di Flavio Ambrosini. Regia (prevedibile) di Flavio Ambrosini. Al Teatro Piccola Commedia di Milano. Produzione Cooperativa Nuove Parole.

«Dell'erotismo si può dire, innanzitutto, che esso è l'approvazione della vita fin dentro la morte». Questa formula di Bataille, in apertura al saggio *L'erotismo*, può funzionare da spia per capire il lavoro messo in scena da Flavio Ambrosini. *Julie ou Marie* nasce dalla contaminazione di due libri dell'autore francese, *Julie* (opera incompiuta) e *Il morto*. Sul filo di una doppia narrazione, in prima e in terza persona, un uomo e una donna, chiusi fra gli umori di una stanza buia, ricompongono gli scampoli decisivi del loro amore, cancellato dalla sua stessa impossibilità. Henry vorrebbe relazionarsi al mondo attraverso Julie, ma una febbre malarica lo costringe in questo *lieu noir*. Fallisce il proprio suicidio e Julie riappare materializzandosi in Marie, che, in preda a impulsi sadiani, si accoppia con sinistri personaggi. Un'accesa bestialità s'ubriaca ai sensi femminili durante una notte in cui linguaggio osceno e coprolalia negano a Henry la limpidezza di uno stato reale. Marie morirà suicida al fianco del corpo esanime di Henry (sdoppiamento di Edouard) mentre il mondo sta per accogliere l'inutile erezione della guerra. Spettacolo di evocazioni e sovrapposizioni testuali che risulta liberare le pulsioni, più che dirle. Malattia del vuoto e rovina psicologica di sé, a favore di una trascendenza atea dove la corporeità e il sesso s'impongono come approdo disperato di un'oltre irraggiungibile. Lo spettacolo s'avvicina a una chiave di lettura dell'erotismo nei suoi continui riflessi della memoria e per aver sfruttato il filtro dell'immaginazione de *Il morto* e un testo preesistente alla rappresentazione teatrale (*Julie*). Manca però l'impatto emotivo e un narrato più leggibile. Claudio Lobbia un po' in ombra e una Giulia Weber a suo agio nonostante la parte scabrosa. *Carmelo Pistillo*.

La Napoli di Santanelli regista di se stesso

BELLAVITA CAROLINA, scritto (pensando a Eduardo) e diretto (primo atto impeccabile) da Manlio Santanelli. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Annalisa Giacci. Con Isa Daniels (al suo massimo), Fulvia Carotenuto, Virginia Da Brescia, Graziella Marino, Antonella Morea, Paola Fulcinetti, Lello Serao. Produzione La Contemporanea '83.

Con *Bellavita Carolina* Manlio Santanelli si veste, dopo piccole prove, dei panni di regista oltre che di autore. Qui si descrive la parabola di Carolina, moglie di Saverio Bellavita che di mestiere è

titolare di pompe funebri. Ossessionata dallo sfortunato cognome e da smanie di riscatto per la sua giovane figlia Giulia, Carolina è riuscita a costruire il suo potere sulla fame della guerra, come già Donna Amalia di *Napoli milionaria*.

Con i proventi del mercato nero, la donna nutre l'intero caseggiato: sulla tavola continuamente apparecchiata scorrono vivande e pietanze per i numerosi personaggi che entrano in casa. Carolina è inoltre una di quelle devote che a Napoli si chiamano, «parenti di San Gennaro», il cui culto sfiora l'idolatria e il paganesimo, e infatti nella madia conserva, insieme ad alcune reliquie di Giulia, il busto del patrono con cui dialoga di continuo. Il clima è asfittico: nel rapporto morboso tra madre e figlia, nel ricatto alimentare esercitato sugli inquilini dello stabile. Ma dal piano immediatamente naturalista della *pièce*, la vicenda sfuma nel delirio surreale e giunge al discorso già caro a Santanelli di un teatro concepito come svelamento di una malattia sotterranea, qui personificata dalla figura carismatica e dispotica della protagonista. Con la fine della guerra, crolla però tutto il suo potere e anche Giulia, vessata dalle continue prepotenze, mette a parte la madre della sua decisione di andarsene. È a questo punto che Carolina rivela il suo vero volto di invasata e, in un ultimo tentativo di trattenere a sé la figlia, le svela il mistero della sua nascita, dovuta a un amplesso trasognato col santo patrono, consumato in una calda mattina di luglio. Giulia inorridita fugge verso la salvezza, mentre Carolina, ormai prigioniera della propria estasi, cadrà inginocchiata dinanzi alla visione di Giulia che le appare come una santa in una luce d'altare. Percorsa interamente dal luogo del culto di San Gennaro, sottolineato a chiusura di sipario dalle litanie che le donne recitano al momento della miracolosa liquefazione del sangue, l'opera cita e trasgredisce la commedia defilippiana: è come se da una *Napoli milionaria*, segnata da un possibile riscatto, si passasse a una Napoli visionaria priva di redenzione e salvezza. Nella messinscena di Santanelli l'abbondante materiale non sempre trova perfetta realizzazione: il risultato è un primo tempo impeccabile, dove la china drammatica si intreccia sapientemente alle trovate comiche per un testo che scivola leggero; ma la seconda parte stenta a trovare una sua idea precisa di percorso. Su tutto si erge la splendida Isa Danielli. *Luciana Libero*

Una Moriconi ruggente per l'Eschilo di Pasolini

ORESTIADE, di Eschilo (525-456 a.c.), trad. di P.P. Pasolini. Regia (integrata nella scenografia barocca dell'Olimpico) di Lorenzo Salvetti. Costumi e design (contaminazione fra antico e moderno) di Elena Mannini. Musiche (temi antichi e operistici) di Paolo Terni. Quaranta attori e alcuni eccellenti interpreti: Valeria Moriconi, Gabriele Ferzetti, Corrado Pani, Renato De Carmine, Ave Ninchi, Pina Cei, Rosa di Lucia, Paolo Muzio (quasi una rivelazione). Produzione Teatro Veneto.

Pasolini aveva tradotto Eschilo per Gassman (1960) su commissione dunque, con intenzioni antiaccademiche, ignorando le versioni venerabili di Traverso e Valgimigli. Un'operazione insieme letteraria e ideologica, volta a mostrare la trama politico-sociale della trilogia eschilea, e — per il recupero di una quotidianità immaginata — un esperimento, si direbbe oggi, di «minimalismo» avanti lettera. Un quarto di secolo fa ci fu polemica; oggi siamo abituati al riduttivismo antiretorico dei classici, e del lavoro di Pasolini possiamo vedere, insieme, pregi e limiti. Questi ultimi sono nella narrazione esteriore del *plot* eschileo (che ha consentito a Salvetti di «impaginare» una serie di splendidi assoli per attori protagonisti), e nello schematico della celebrazione della democrazia che Atena fa nell'*Eumenidi*, così ammansando le furiose passioni delle Erinni e portando ordine nella *polis*. E i pregi sono nei turgori lirici, nella mediazione fra lingua classica e parlato contemporaneo, in certi fremiti del sottotesto Salvetti non ha avuto paura di presentare così com'era la magmatica elaborazione

pasoliniana. Anche a rischio di «imborghe-sire» il tema della vendetta, nelle *Coefore*. Salvetti ha poi evidenziato la doppia matrice illuministico-cattolica delle *Eumenidi*, che chiude su una rigida tesi il discorso circolare innestato da Pasolini.

Salveti ha anche voluto (ed è difficile dargli torto) che la splendida, ma vincolante, prospettiva palladiana della scena fissa «ingoiasse» i segni della tragedia classica. Ne è risultato, visivamente, uno spettacolo ricalcato sulla grande pittura, il Tiziano e il Tintoretto massimamente. Siamo stati, insomma, spettatori di un'altra epoca, quella degli originari splendori teatrali dell'Olimpico. Il prezzo da pagare? Qualche «sturcheria» o «cineseria» nei costumi, non del tutto apprezzata.

Gli interpreti adesso: tutti acclamati dopo gli «a solo» e alla fine. Valeria Moriconi, Clitennestra ruggente ma anche ambigua, invasata e anzi ebbra di vendetta come una Baccante, capace di mostrarci con le parole i fuochi della distruzione di Troia, è perfetta nel concedersi-negarsi alla spada del figlio. Ferzetti ci dà un Agamennone stanco di polvere e sangue, ieratico, presago. Rosa Di Lucia ha reso la pasoliniana visionarietà di Cassandra. E della soavità dolorosa della Cilissa di Ave Ninchi. Renato De Carmine, stranamente abbigliato, è stato con mestiere e sensibilità un corifeo conscio e degno. Come Oreste, il ventiquattrenne Paolo Muzio — ancorché ancora un po' «indisciplinato» — ha mostrato foga e passione da grande interprete. Prevaricatore, beffardo l'Egisto di Corrado Pani; di giusta, prescritta, divina imperturbabilità l'Apollo di Osvaldo Ruggeri e l'Atena di Anna Teresa Rossini; e fuori dal solito «bene gli altri» citerei ancora Laura Panti e Mafalda Valle che, assieme alla veterana Pina Cei, sono state Erinni striscianti e ribelli. *U.R.*

Orsini in lotta con Dio nei panni del maudit Salieri

AMADEUS, di Peter Shaffer. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia (di classe) di Mario Missiroli. Scene e costumi (funzionali) di Paolo Tommasi. Rielaborazioni musicali (aderenti) di Paolo Terni. Con Umberto Orsini come Salieri (grande interpretazione), Giuseppe Cederna come Mozart e Valentina Sperli come Constanze Weber-Mozart (entrambi eccellenti). Produzione Teatro Eliseo, Roma.

È infondata la voce secondo cui il compositore Antonio Salieri, protetto da Gluck, compositore alla corte di Vienna (Legnago, 1750-Vienna, 1825) avrebbe fatto avvelenare Mozart per gelosia. Puskhin insistette però, in un'opera musicata da Rimskij-Korsakov, nella tesi del crimine, e il drammaturgo inglese contemporaneo Peter Shaffer (*Black Comedy, Equus*) ha confermato in *Amadeus* la truce ma assai teatrale versione dei fatti. Il cinema, con Milos Forman, ha fatto il resto.

Ma l'*Amadeus* di Shaffer è teatro: in una cornice da melodramma (e dunque, per l'appunto, «musicale»), usando gli stessi ingredienti con cui ieri si confezionavano i *feuilletons* e oggi le *televangelas*, il drammaturgo ha l'accortezza di trasferire il «giallo» su un piano più elevato, quello psicologico, incentrandolo sulla rivalità di due artisti profondamente diversi, perciò incompatibili. Il Salieri di Shaffer (e quello della realtà storica) non è un mediocre; è un artista tormentato, che ha creduto di fare un patto con il padreterno: una vita intemerata in cambio dell'ispirazione. Dio, invece, «bara»: dà il genio al ragazzaccio di Salisburgo e lo nega a lui, servitore devoto.

Missiroli manipola con gusto e intelligenza questa materia, facendone una metafora. Nella sua lettura registica i Salieri, gli assassini (immaginarci) dei Mozart siamo noi; e Mozart è quanto di «umano-tropo-umano» manca alla nostra pietrificata cultura esistenziale. Missiroli usa benissimo il registro tragicomico, ne fa il supporto fisso dell'antagonismo fra un Salieri di diabolica e insieme glaciale protervia e un Mozart di immatura, nevrotica, sfrontata scurrilità. Accortamente, il contenitore scenico rappresenta una Vienna nominata con eleganti astrazioni: le montagne di dolci e le sedie di corte, il tavolaccio della *bohème* di Mozart, una

folia di ombre ritagliate su trasparenti fondali.

Orsini scava nel suo Salieri, ricavandone il massimo. Ci sono piaciuti, per sobrietà e intensità, i suoi smarrimenti davanti allo «scandalo» del genio di Mozart, il pietrificarsi dello sconcerto in una collera fredda, che «sale fino a Dio» e diventa furore autodistruttivo. Prescelto al concorso per Amadeus, Giuseppe Cederna è una rivelazione: l'ex mimo del gruppo Anfoclown dà al personaggio il suo profilo di uccello, una fragilità fisica e nervosa di grande efficacia. Ma non possiamo assolutamente tacere di un'altra rivelazione: Valentina Sperli, che offre una interpretazione commovente per sincerità. M.M.

Per Bosetti - Zeno vaudeville freudiano



LA COSCIENZA DI ZENO, dal romanzo di Svevo (1923). Adattamento (brillante) di Tullio Kezich. Regia (stilizzata) di Egisto Marcucci. Scene (d'impianto modernista) di Emanuele Luzzati. Costumi (raffinati, d'epoca) di Santuzza Cali. Musiche (evocative) di Giancarlo Chiaramello. Con Giulio Bosetti (stralunato, patetico Zeno Cosini), Claudio Gora (il padre, Giovanni Malfenti), Marina Bonfigli. Produzione Compagnia Giulio Bosetti.

Oggi, semplificando, l'opera di Svevo è il cavallo di Troia della psicanalisi nella letteratura, la rappresentazione di un malessere non più privato, ma collettivo, che muove dalla «coscienza dell'inconscio». L'adattamento di Kezich, pur così accorto nei ritmi scenici, sarebbe forse apparso datato (non fosse per il supporto didascalico del plot: Svevo che si racconta attraverso uno Zeno in confessione psicanalitica, fra terapeuta, suoceri, cognate e amanti) senza il lavoro di aggiornamento registico, tanto fine quanto discreto, di Egisto Marcucci, e l'interpretazione singolarmente efficace, per depistante ambiguità, di un Giulio Bosetti del tutto inabituale.

Regista e interprete sanno avvicinare a noi il copione, immergendolo — per le ragioni che cercherò di dire — in una sorta di aura post-modernista consona ai tempi. L'operazione sarebbe risultata perfetta se l'insieme del cast (nel quale spiccano per professionalità, oltre al Bosetti, il sempre efficacemente misurato Claudio Gora e la Bonfigli, nonché la limpida Vertova, nel ruolo della cognata Ada) fosse stato di miglior livello.

Una parte di merito l'ha anche lo scenografo Lello Luzzati: il quale, stavolta, ha abbandonato le sue sagome fiabesche per un dispositivo scenico che bene allude, per via di astrazioni, all'universo mentale dell'inquieto Zeno-Svevo. Sono in scena, e vengono spostati in un gioco di prospettive urbane, dei containers (allusione alla Trieste marinara, staffilata dalla bora) che si aprono a mostrare i luoghi — fisici e mentali, appunto — dell'azione: il salotto delle sorelle Malfenti, un caffè, gli uffici della ditta, la garçonnière degli incontri con Carla la chanteuse, lo studio dello psicanalista. Le pareti esterne dei contenitori e l'insieme hanno i segni stilizzati della pittura, dai rotocalchi divulgata, di Flavio Co-

stantini; lo sfondo marino è suggestivamente in bilico fra l'essenzialismo di Seurat e l'iperrealismo di Hopper; l'insieme della macchina scenica funziona a pennello.

L'operazione «aggiornamento» è consistita in una lettura ironica, anzi autoironica, del percorso esistenziale di Svevo-Zeno. Marcucci ha voluto darci, mi pare, un «vaudeville freudiano»: genere insolito in verità. La vita di Zeno Cosini è concepita con i colori accesi, e le sembianze deformate, di una commedia brillante in nero-rosa. Zeno è l'uomo senza qualità musiliano che vive tra raffiche di bora. È il Flaubert *idiot de famille* presentatoci da Sartre. È Kafka che si fabbrica un castello kitsch di bugie piccolo-borghesi. È l'antieroe joyciano Ulisse, se volete. Zeno è l'ebreo mitteleuropeo insieme malinconico e giocondo, tragico e comico. È lo psicanalizzato che scappa come il pesce dalle maglie della terapia; il «buono a nulla» che arriva a porsi al centro del mondo (della dinastia commerciale dei Malfenti, in ogni caso, di cui risolve i guai quasi giocando). È insomma, voi capite, un clown da tragedia; un Charlot che, imparando il mestiere di vivere, diventa per ciò stesso eroe. E.S.

De Profundis surreale in memoria di un giovane

DOPPIO SENSO, progetto e regia di Elio De Capitani. Costumi di Ferdinando Bruni. Non è indicato lo scenografo. Musiche di Gianfranco Gagliardi. Suono (virtuosismo dell'amplificazione iperrealistica) di Hubert Westkemper. Recitano, mestamente, gli attori «storici» dell'Elfo: Corinna Agostoni, Ferdinando Bruni, Cristina Crippa, Ida Marinelli, Luca Torraca. Produzione Teatro dell'Elfo, Milano.

Spettacolo che continua la ricerca di un repertorio contemporaneo, svolta da Elio De Capitani in un'alternanza di drammaturgia d'autore ed elaborazioni collettive. In questo caso la forza del movimento originario (la morte drammatica, pare, di un giovane congiunto) dà luogo a uno spettacolo ermetico, che ha reso possibili le interpretazioni più diverse.

Davanti a un rigido fondale bianco e in un ambiente cosparso di microfoni, i cinque interpreti in nero svolgono un tessuto di parole e di azioni che risultano piuttosto oscure allo spettatore, come frammenti di un diario troppo intimo. La recitazione mescola curiosamente una dimensione «minimale» (che l'amplificazione rende allucinata) a immagini pseudosurrealiste (corpi nudi in vasche trasparenti; mele, parrucche e telefoni affogati). Scarni testi degli stessi autori sono accostati a molte citazioni da Pessoa.

È imbarazzante notare come l'emozione non si trasmetta dalla scena alla sala e resta il sospetto di un'operazione volutamente introversa, autocompiaciuta forse. L'ispirazione non ha trovato qui una forma, né nella composizione né purtroppo in una persuasività d'attore. A.A.

Et revoilà Marinetti in chiave umoristica

INCERTO PALCOSCENICO (Appunti per un varietà futurista). Regia (ironica) Giorgio Gallione. Scene (abbozzate) Elio Sanzogni. Musiche (d'epoca) Paolo Silvestri, eseguite al piano da Irene Schiavetta. Con Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Marcello Cesena, Mauro Pirovano, Carla Signoris. Produzione Teatro dell'Archivolta di Genova.

Nel teatro della «Psicofollia», secondo Filippo Tommaso Marinetti, c'erano tutte le smorfie dell'età futura, e il teatro di varietà, «scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale», era quello che il Futurismo si era scelto come palcoscenico. Lo spettacolo del Teatro dell'Archivolta, che si proponeva di far ridere riesumando l'umorismo esplosivo dell'epoca, è in effetti divertentissimo. Si presenta senza pretese, con Petrolini e Palazzeschi, con un po' di trasformismo e l'eccesso della caricatura: nasi finti, scariche di aggettivi e

avverbi, nomenclature fantasiose e tanta allegria che non guasta mai. «Il cervello a prezzi popolari e la logica in sciopero», questa la filosofia ereditata da *Incerto palcoscenico* che non ha mancato di compiere incursioni nei miti della nostra epoca. Bravi gli artisti sia nella recitazione sia nel canto, in particolare Ugo Dighero. R.M.

Algido erotismo e simmetrie di scena

IL BAGNO DI DIANA, omaggio di Giorgio Marini a Pierre Klossowski. Con Barbara Valmorin, Sebastiano Tringali e Aldo Miceli. Scena (sostanziosa / decadente) di Salvatore Manzella e Giulio Cesare Perrone. Costumi di Ettore D'Etto. Musiche di Paolo Terni. Produzione Crt, Milano, in collaborazione con l'Eta.

Roberta è la protagonista del mondo letterario-filosofico dello scrittore francese Pierre Klossowski, studioso di Sade e Nietzsche che si è dedicato all'analisi dell'erotismo. Marini, nel suo lavoro si ispira ai tre romanzi raccolti sotto il titolo *Le leggende dell'ospitalità*, ai quali interseca il saggio *Il bagno di Diana*. Mettere in scena la molteplicità di un pensiero filosofico ed estetico non è facile: il rischio è quello di cadere in un intellettualismo che poco c'entra con lo spettacolo. Rischio al quale non si sottrae lo spettacolo di Marini, confezionato in uno spazio quasi perfetto, curato nella recitazione, ma che si rivela un esercizio algido anche se formalmente gradevole, tutto giocato su simmetrie e ripetizioni che uccidono il potere evocativo dei gesti e fanno rimpiangere la parola scritta. M.P.

Alba del mondo con Joséphine

LA CRÉATION DU MONDE da Fernand Léger, regia (figurativa-animazione) di Lorenzo Vitalone. Scenografia (tra cubismo e arte primitiva) di Agostino Cacciabue. Musiche: Darius Milhaud. Produzione Teatro Laboratorio Mangiafuoco.

Le note di *Fanfara per un nuovo teatro* di Stravinskij catturano prepotentemente l'attenzione. Lo spettacolo comincia e Joséphine Baker (che pare sagomata dalle mani di Calder) si esibisce, ironico simbolo di *négritude*, accompagnata da una «città» orchestra jazz del Bauhaus, per introdurre al magico mondo di Léger e alla sua interpretazione delle origini.

La création du monde è l'ultimo spettacolo per il Teatro Laboratorio Mangiafuoco — da alcuni anni presente con seria professionalità nel panorama del nuovo teatro di figura e di animazione — e nasce dall'incontro con Lorenzo Vitalone, regista da tempo impegnato nella ricerca del rapporto evocativo tra scena e poesia e con costante interesse per le avanguardie storiche. Non poteva presentarsi occasione migliore per la realizzazione del balletto omonimo sceneggiato da Blaise Cendrars, per cui Fernand Léger disegnò le scenografie e i costumi, e Darius Milhaud compose le musiche (che costituiscono anche la colonna sonora di questo spettacolo integrato da ritmi e canzoni popolari africane).

Introiettata la lezione di Craig e in sintonia con le nuove formulazioni del Bauhaus, è lo stesso Léger a dare le indicazioni della messa in scena e i ballerini, non più interpreti si trasformano in «scenografie mobili, meccanismi di inattesi plastici che animano la scena». Radicalizzando questa premessa con l'utilizzo di sagome animate il Mangiafuoco e Vitalone rendono omaggio a Léger, in una ricostruzione storica, che non è rifacimento ma che largamente vi si ispira: nella geometria delle forme, nella negazione della tridimensionalità dell'oggetto, e in generale nella scelta dell'impianto scenografico ispirato alle linee dell'arte primitiva.

Un'operazione sicuramente interessante, anche se ha bisogno di un periodo di rodaggio. Si apprezzano le piccole e sorprendenti ironie presenti in momenti dello spettacolo, le sagome utilizzate, i colori, le immagini proiettate sullo sfondo. *Melina Miele*

Rose di Manuel Puig per due signore sole



MISTERO DEL MAZZO DI ROSE, di Manuel Puig. Traduzione di Angelo Morino. Regia di Marco Mattolini. Scena (molto intelligente e funzionale) e costumi di Gianmaurizio Fercioni. Con Anita Laurenzi e Delia Bartolucci. Prima tappa di un «Progetto Puig» che vede la ripresa del *Bacio della donna ragno*. Produzione Teatro di Porta Romana.

Ricordi e sogno, verità e bugie si alternano in equilibrio sottile in questa commedia, la quarta dell'autore argentino, che ha come protagoniste due donne e mille solitudini. Un'anziana signora, intelligente, disperata e bizzosa, vive i suoi giorni in una clinica di lusso ammalata di tristezza dopo la morte del nipote, motivo d'orgoglio e d'amore. Accanto a lei compare un giorno un'infermiera non più giovane e segnata dalla vita. Nella stanza asettica della clinica, tra le due donne prende il via un gioco raffinato che all'inizio ha il sapore del masoche ma che poi si scioglie in un continuo divenire di bugie e tradimenti, illusioni e disillusioni, per fare presagire la possibilità di un rapporto vero. Tutto si svolge in un clima sempre in bilico tra sogno e realtà. A volte basta una parola, un'espressione rubata dal viso per suscitare in entrambe le protagoniste l'affiorare dei ricordi o l'irrompere dell'immaginazione. E in questo scorrere continuo tra reale e immaginario le due donne placano ogni crudeltà, superano ogni inganno per poter sognare insieme un luogo dove la vita possa essere ancora inebriata dal profumo di fasci di rose inviati da mani sconosciute.

Con stile asciutto e sensibilità attenta al mondo femminile, Manuel Puig compie uno scavo nell'animo delle due donne alla ricerca dei mille perché di una vita, disegnando personaggi complessi, ricchi di sfaccettature e al tempo stesso semplici, riconducibili alla vita di chiunque. La regia di Marco Mattolini cerca di non perdere il delicato equilibrio proposto dall'autore tra realtà e immaginario, anche se in questo sforzo vengono sacrificate suggestioni e atmosfere che il testo suggerisce ed evoca a piene mani. Belle e persuasive le interpretazioni di Anita Laurenzi e Delia Bartolucci. *Magda Poli*

La musica del cinema sulla pianola di Michalkov

PIANOLA MECCANICA, di Adabascian e Michalkov, da Platonov (1880) e da racconti di Cechov. Regia (naturalismo stanislavskijano, effetti cinematografici) di Nikita Michalkov. Scene (verismo «alla russa») di Yuri Kuper. Costumi (stilizzazioni d'epoca) di Carlo Diappi. Musiche (paetiche, con citazioni da Puccini) di Eduard Artimiev. Con Marcello Mastroianni (grande interpre-

te), e 22 attori, fra cui — impegnati e convincenti — Delia Boccardo, Leda Negroni, Franco Alpestre, Cosetta Cocceani, Isa Gallinelli, Claudia Giannotti, Stefano Lescovelli, Arnaldo Ninchi, Pino Patti, Raimondo Penne, Paolo Serra, Alessandro Sperli. Produzione Teatro di Roma.

Pianola meccanica è la riscrittura teatrale (con larga intrusione di tecniche cinematografiche) di un film riuscito. *Partitura incompiuta per pianola meccanica*, dello stesso Michalkov, tratto liberamente (e riduttivamente) dal giovanile, torrenziale *Platonov* di Cechov.

Prototipo degli antieroi cechoviani, «anima vuota» che ha amara e ironica coscienza del proprio fallimento, il maestro elementare Platonov — di cui Michalkov fa il testimone involontario del grande avvicinarsi della Rivoluzione d'Ottobre — sfoga le sue nevrosi in scomposti amori.

Il *rondò* delle marionette umane, che si muovono al ritmo di una pianola meccanica arrivata da Mosca nuova di zecca, e si stordiscono di vodka, di parole e di fuochi d'artificio, degenera in dramma quando il marito di Sofja la scopre fra le braccia di Platonov. Questi inscena senza convinzione il suicidio e tutto termina in farsa. Finale in *ralenti*, come l'inizio: gli ectoplasmatici personaggi svaniscono nel nulla, come in una dissolvenza cinematografica; l'ultima consolatoria — e francamente stucchevole — immagine è quella di un bimbo che saluta, insieme al sole dell'alba, la promessa di un nuovo mondo.

Schematizzo, ma perché schematizzata — con le caratteristiche di un *digest* cechoviano, di un *re-make* scenico da un film, risulta nell'insieme tutta l'operazione. Condotta, per carità, con fervore, perizia e gusto; ma badando più ai valori plastici e formali dello spettacolo che a quelli intrinseci al teatro di Cechov. Ne risultano un eccesso di effetti, un «falso vero» che più dilaga sulla scena e più è inefficace, una cifra estetica che vuole, si, rendere omaggio a Visconti, ma che tende ad impantanarsi in quel manierismo sia pur raffinatissimo, ma datato, di cui ci hanno dato prova Liubimov, Krejča e la *Taganka*, nella recente trasferta milanese.

La scena, di impressionante complessità, rafforza il senso dell'artificio. Vediamo in tutta la sua altezza, dal giardino all'abbaino, la casa di campagna di Anna Petrovna; dietro un velario mobile di betulle, l'interno col salone, le ringhiere e i ballatoi; sullo sfondo il giardino, che una folta siepe porta in primo piano nelle scene dei convegni amorosi di Platonov con Sofja e della generalezza con il maturo e ricco spasimante.

E Mastroianni? Per questo suo ritorno al teatro, dopo il *Ciao, Rudy* del '66, l'attore ci regala l'emozione di una bella interpretazione. Il regista ha voluto che il suo interprete accoppiasse alla minuzia stanislavskijana una dose di quell'istrionismo buffonesco che abbiamo visto in *Oci Ciornie*. E lui, disciplinato, sta al gioco. Ma si ricorda dei suoi Cechov con Visconti, *Le tre sorelle* e *Zio Vanja*; presta al suo Platonov una buona dose di vitellonismo felliniano e, affidandosi al suo solido istinto, rende benissimo quel «disincantato attivo», di beffeggiatore dei propri sogni, che è nel profondo del personaggio: riuscendo a essere così autenticamente «cehoviano». *U.R.*

Laforgue e Bene: frittata per Amleto

HOMMELETTE FOR HAMLET, da Jules Laforgue (1860-1887), di e con Carmelo Bene. Scene e costumi (manierismo barocco e neoclassico) Gino Marotta, protesi scultoree Giovanni Gianese. Musiche (da opera) Luigi Zito. E con Ugo Trama, Achille Brugnini, Marina Polla De Luca, Stefania De Santis. Inoltre, sei mimi come sculture animate di angeli. Produzione Nostra Signora srl.

Carmelo Bene è appena entrato, con frammentati monologhi, nel labirinto mentale dell'*Amleto* piccolo borghese di Laforgue, quando sei angeli alati e riccioluti, da *art pompier* francese, prendono dolcemente a animarsi sul palcoscenico tra-

formato in un museo funerario. E diventano — se così posso dire — il coro gestuale di *Amleto*, o le conseguenze della pietà filiale: «moralità leggendaria» (nell'*affiche* si legge però «operetta inqualificabile») che Jules Laforgue — *travet* della letteratura nella Parigi Ottocento, morto di tisi a 27 anni — scrisse un po' per ridere e un po' per non piangere, e che il nostro Flaiano ha impareggiabilmente tradotto. Una tragicommedia dove il prece di Danimarca non s'abbandona più a sanguinose vendette, ma diventa capocomico della compagnia di attori giunti a Elsinore.

L'animazione del presepe funerario immerge in un'aura surreale, anzi metafisica, l'intero spettacolo (un'ora e mezza, intervallo compreso). La perfezione delle protesi scultoree, la plasticità dei baroccheggianti costumi, la ferma disciplina di attori e mimi fra immobilità e azione sciorinano tutto un raffinato campionario in *trompe l'oeil* di reperti museali, citazioni figurative, memorie accademiche. La lunga visione animata sorregge fino allo sprofondamento nella morte, o nel sogno, il monologo di un Amleto sottratto ai climi celesti della tragedia, in bretelle sotto l'usbergo: annunciatore dei personaggi patafisici di Jarry e, per la beffarda, dolente ironia, nostro contemporaneo.

La parte animata dell'apparato scenico illustra su toni simbolistico-estetizzanti una *vie d'artiste*, quella di Laforgue-Bene. L'eroe scespiriano dell'irresolutezza, calato nel quotidiano, tenta di scolpire, nel marmo fragile della poesia, l'*epos* di una tragedia impossibile, e perduta. Una tragedia, perciò, diventata risibile fra le pieghe della memoria. Nell'enfasi, incorniciata dal sarcasmo, di quelle statue funerarie, di quella musica scongelata dalla fossa orchestrale dell'Opera: Mendelssohn e Bellini, Wagner, Saint-Sens, Ciaikovski. Sono invece verdiane, a tuttotondo, le arie con cui re Claudio, l'usurpatore qui ricondotto a un ruolo meno bieco (il baritono-basso Ugo Trama, che si concede anche svolazzi da soprano) esprime ciò che resta delle passioni barbariche della corte di Elsinore. Tocca invece a un lugubre, stizzoso Orazio in nera redingote (Achille Brugnini) il ruolo di *speaker*, che rammenta il *plot* leggendo stropicciati foglietti. È lui a dire il famoso monologo «essere o non essere», ridotto a balbettio.

Beffardo miscelatore di stili ed effetti (egli è ormai al suo sesto *Amleto*, ma questo ricorda piuttosto il *Faust Burlesque* di Marlowe, che aveva allestito con Trionfo), Carmelo Bene gioca fra dandismo e innocenza, si dà l'aria di un Pierrot lunare smarrito fra le tombe e i fantasmi della letteratura, tratteggia un personaggio malato di *spleen* e di isterica *grandeur*, immaturo, egocentrico. Applausi lunghissimi, alla fine, per questa romantica impresa: la dissacrazione del teatro da parte di un attore che la passione del teatro consuma. *U.R.*

L'infantile egoista di Alberto Lionello

L'EGOISTA di Carlo Bertolazzi, 1900. Adattamento (discutibile) e regia (encomiabile) di Marco Sciaccaluga. Scene (doviziose) e costumi di Carlo Diappi, musiche di Arturo Anacchino. Con Alberto Lionello (tutto sopra le righe), Erica Blanc (estremamente composta), Francesca Paganini, Gloria Sobrito, Carlo Valli, Adriano Micantoni, Alberto Ricca, Fabrizio Contri, Narcisa Bonati, Fabio Cavalli, Enrico Ardizzone, Gioglio Giorgi, Marco Prosperini, Andrea Jeva, Cristina Giachero. Produzione Teatro di Genova.

Per quanto piccolo, nei suoi limiti di impietoso ritratto o commedia di carattere, capolavoro rimane, *L'egoista* di Bertolazzi; né pare fosse necessario che Marco Sciaccaluga, portandolo ora in scena per il ritorno di Alberto Lionello al Teatro di Genova, dopo le edizioni di Strehler nel 1960 per Tino Carraro, e di Fulvio Toluoso nel '73 per Mario Feliciani, vi ponesse mano con aggiunte e interpolazioni, e, come peraltro avevano variamente fatto anche i suoi colleghi, ne spostasse l'arco della vicenda, originariamente compresa tra il 1864 e il 1901, d'una quindicina d'anni più avanti.

Che poi Lionello adatti il personaggio di Fran-

co Marteno alla sua prorompente vitalità lombarda, anziché ripiegare se stesso, come logicamente dovrebbe essere, nella cupa, sorda antipatia dell'egoista, non è un azzardo scandaloso o arbitrario. Proprio su questa apparente contraddizione, anzi, Lionello gioca il crudele, patologico infantilismo di Franco Marteno che attorno a sé fa un vuoto di cui, alla fine, sarà lui stesso la vittima, terrorizzata dall'idea della morte.

Lo spettacolo ha una sua gonfia pletoricità, nella quale bene si insinuano la dolente, sofferta interpretazione di Erica Blanc (la moglie), la piccante presenza di Francesca Paganini (l'amante), la desolata, remissiva figura di Gloria Sobrito (la figlia). Ma tutta la distribuzione è armonica, con le più convincenti prove di Narcisa Bonati, Carlo Valli, Adriano Micantoni. *Carlo Maria Pensa*

Gli anni trenta di Marcel Achard

DOMINO di Marcel Achard, 1931. Traduzione (brillante) di Giorgio Prosperi. Regia (spiritosamente «storicizzata») di Luigi Squarzina; scene (in ricco déco) di Giovanni Agostinucci, costumi (idem) di Viotti. Con Ugo Pagliai (misterioso affascinoso tenebroso), Paola Gassman, Donatello Falchi, Carlo Montagna, Giorgio Crisafi, Alessandra Giacomini, Gabriella Chiani. Produzione Compagnia Pagliai-Gassman.

Anche sui boulevards degli anni Trenta sono cadute le foglie di un irrimediabile autunno. *Domino*, quella gustosa, un po' malandrina pièce di Achard messa in scena nel '31 da Jouvet e l'anno dopo importata in Italia da Ruggero Ruggeri e Paola Borboni, è stata riproposta da Ugo Pagliai e Paola Gassman con la complice regia di Squarzina, che ha ricreato la storia agrodolce di François Dominique detto Domino, ingaggiato dalla signora Lorette Heller affinché dirotti su di sé i sospetti del di lei marito stornandoli da un altro François, di cognome Crémone, che fu davvero amante di Lorette.

La commedia conserva il garbo d'antan, ma non nasconde le rughe malgrado la disinvolta, accattivante interpretazione dei due protagonisti e dei loro inappuntabili compagni: Donatello Falchi nella ridicola caratterizzazione di un terzo François, Giorgio Crisafi che fa, spiritosamente impacciato, il François numero uno, e il tonante marito Carlo Montagna. *C.M.P.*

Bramieri, un morto che sta benissimo

UNA ZINGARA M'HA DETTO di Terzoli e Vaime. Regia (come sempre inappuntabile) di Pietro Garinei. Scena (assiro-romanesca) di Uberto Bertacca, costumi di Susanna Soro, musiche (gradevoli) di Berto Pisano. Con Gino Bramieri (il solito piacere), Paola Quattrini, Giorgio Ariani (dal cabaret alla prosa), Paolo Lombardi, Cinzia Berni, Tommaso Pernice (degnò figlio d'arte), Alessandro Cavalieri (da tener d'occhio), Riccardo Polizzi Carbonelli. E Pippo Baudo, ma soltanto su teleschermo. Produzione Garinei e Giovannini.

Meno disonesto e probabilmente più babbeo dei disonestissimi e certamente più furbi potenti per i quali s'è trovato a pagare con gli arresti domiciliari il solito «giro» sporco all'italiana, il dottor Mario Antonioti, commercialista dall'inghippo facile, deve passare le giornate nella sua villa all'Olgiate, lussuosa e pacchiana quel tanto che basta per esser degna delle pagine di *Architectural Digest*. E nella quale, una sera, scombinandogli un appuntamento *extra moenia* coniugali, ripiomba Barbara, tradita ma adorata mogliettina che, uscita per andare a teatro, s'è trattenuta da una veggenza per gettare un'occhiata sul futuro.

Le profezie della pitonessa si stanno tutte puntualmente realizzando, il che è già alquanto preoccupante; ma una, soprattutto, si delinea con i contorni della tragedia: per mezzanotte, ha proclamato l'indovina, ci sarà un morto in casa. Perciò Bar-

bara è ripiombata in villa, l'unico maschio morituro possibile essendo Mario, atteso che il maggiordomo è gay, che i carabinieri di servizio stanno «fuori» casa, che un rapinatore e un sottosegretario (non a caso interpretati dallo stesso attore, Riccardo Polizzi eccetera) sono soltanto di passaggio, che un medico più volte chiamato d'urgenza altrettante volte se ne va, e che e che...

Insomma, scocca la mezzanotte e Mario Antonioti rende la sua non immacolata anima a Domineddio: strazio di Barbara e immediata risurrezione del defunto non soltanto grazie a un pronto massaggio cardiaco ma anche e soprattutto perché a impersonarlo è Gino Bramieri; e dove c'è Bramieri, per giunta in una commedia, com'è appunto *Una zingara m'ha detto...* di Terzoli e Vaime, messa in scena da Pietro Garinei, tutto deve finire in allegria.

Qui, poi, di allegria ce n'è fin dal principio, in un vertiginoso succedersi di incongruenze, di battute, di situazioni comiche e di riferimenti all'attualità tanto più spassosi proprio in quanto qualunque rinnoventi.

Gino Bramieri è anche migliore di se stesso, e il medesimo discorso vale per Paola Quattrini. Gli altri, tutti gli altri, cominciando da Giorgio Ariani, il maggiordomo *fennel*, si tengono irresistibilmente al passo. *C.M.P.*

Solitudine di Cassandra

CASSANDRA, di Christa Wolf. Traduzione (accurata) Anita Raja, drammaturgia (intimista) Roberto Tessari, regia (efficace) Paolo Pierazzini. Impianto scenico (rudimentale, corretto dalle luci di Yuraj Saleri) Stefano Papeschi. Con Marina Zanchi (espressiva Cassandra); Ljuba Saleri, la bambina e Lino Salemme, l'uomo. Produzione «Fabbrica dell'attore».

Il racconto lungo di Christa Wolf *Cassandra* è diventato, in versione italiana, un'opera teatrale, snodata in 5 quadri. Della Wolf le Edizioni E/O di Roma hanno pubblicato anche *Premesse a Cassandra*: quattro «lezioni» agli studenti di Francoforte, nelle quali la scrittrice ha riferito del suo incontro con il tragico personaggio, in occasione di un viaggio in Grecia.

Tessari ha ridotto all'osso la parte del mito e della storia, per introiettare la vicenda nella coscienza ferita della sacerdotessa troiana. Veggente e inascoltata, Cassandra, proprio perché donna. Ossia (parole della Wolf, nelle *Premesse*) «creatura schernita, inascoltata, espulsa dal territorio maschile della violenza»: colei che per la prima volta «intende parlare non più di storie di eroi e di guerre, ma della preziosa vita quotidiana».

Il racconto, sulla scena come nel libro, muove dalla fine ormai imminente della sventurata figlia di Priamo. La Wolf ce la mostra davanti alla porta dei leoni della fortezza di Micene, dove Agamennone l'ha condotta da Troia distrutta, e dove Clitennestra sta per compiere contro di lei e il marito la duplice vendetta.

Nell'arco dell'ultimo, fatale tramonto su Micene, l'infelice ripensa al tramonto della sua città e alla rovina della sua vita, che le si rappresenta davanti in visioni strappate: l'arrivo a Troia delle amiche Amazzoni, le imprese bestiali di Achille, la rottura col padre Priamo che sacrifica lei e la sorella Polissena alla ragion di stato, la traversata dell'Egeo in tempesta, le giornate trascorse con le altre donne nelle grotte dello Scamandro, gli oltraggi patiti e la storia d'amore spezzata con il prode Enea.

Marina Zanchi — attrice intelligentemente sperimentale, che ha lavorato con Missiroli, Ronconi e Testori — illumina questo testo teso e complesso, più letterario che drammaturgico, con efficaci passaggi di toni, costante espressività, partecipazione interiore. Fra le scarse ma essenziali invenzioni della regia, sono efficaci le patetiche controcene della piccola Ljuba, la figlioletta dell'attrice, doppio infantile di Cassandra. Se la natura barbara e crudele del conflitto fosse stata più aspramente delineata, forse il nostro coinvolgimento sarebbe stato poi forte. *M.M.*



Risate in musica con quattro scatenati

BANDA OSIRIS: storia (comica) della musica con residui classici, molto jazz, smorfie, gags, imitazioni e cascami del varietà. Con Gianluigi Carlone (sax, il più scatenato), il fratello Roberto, Giancarlo Macri, Sandro Berti e i loro strumenti animati e intercambiabili. Consulenza registica Gabriele Salvatore.

Dopo essersi esibiti un po' dappertutto in Europa (anche in Salisburgo in alternativa a Von Karajan, tengono a dire), e dopo avere strappato i facili applausi televisivi in *Il buon paese*, *Drive In* e *Pista*, i tre della Banda Osiris — che sono poi quattro, e hanno la facciosa di presentarsi come «Settetto degli Alti Studi Musicali Manuela» — hanno capito che dovevano darsi una regolata. E hanno forzato, felicemente, sul pedale di una teatralità di anarchica fantasia, buttando nel *mixer* commedia dell'Arte, clownerie circensi, varietà, avanspettacolo e comica finale dei tempi del «muto», senza trascurare la parodia dei jazzmen della New Orleans e dei rockers dei nostri giorni. Spettacolo giovane, sano e intelligente. I veri personaggi sono gli strumenti — legni, ottoni, percussioni, chitarre elettriche, batteria — che i quattro inesaurevolmente animano. Sullo sfondo, la cultura di Walt Disney (se così si può dire), e in primo piano le comiche dissacrazioni di cui è portabandiera, da noi, *Linus*. Voi vedete, lungo lo spettacolo, flauti cerbottane, sax-randelli, chitarre-destrieri, pistoni di tromboni trasformati in ali di aerei, contrabbassi umani, batterie-vaporiere. Se si voleva «drammatizzare fra il musicista e il suo strumento» (come ha spiegato Gianluigi Carlone, l'allegro ideologo del gruppo), il risultato è riuscito.

Peccato soltanto che lo spettacolo sia così frantumato in cento e mille *sketches*: siccome i quattro sono bravi anche come esecutori, si vorrebbe qualche buon pezzo jazz filato, delle prove di virtuosismo in mezzo alle comichissime smorfie e agli acrobatici contorcimenti. Siano comunque ringraziati, i quattro simpatici mattacchioni, per la loro ironica parodia della demenzialità pubblicitario-televisiva-fumettistica. Dopo aver visto il loro tonificante spettacolo vien voglia di dire, a certi grandi divi della Tv: «Fatti avanti, cretino». *A.A.*

CRONACHE

VENEZIA - Nomine fatte, con qualche sorpresa, per le direzioni dei cinque settori della Biennale di Venezia, il cui presidente è Paolo Portoghesi. Dopo la rinuncia di Scaparro e Gassman, Carmelo Bene è stato nominato direttore della Biennale Teatro. Dirigeranno le altre sezioni Sergio Zavoli (Cinema), Giovanni Carandente (Arti visive), Sylvano Bussotti (Musica), Francesco Dal Co (Architettura).

MILANO. Un nuovo libro su Kafka ed è subito teatro. Il libro è il *Kafka* di Pietro Citati appena uscito presso Rizzoli. Un saggio-biografia ma anche un romanzo che ripercorre l'avventura e il mito della scrittura nella Mitteleuropa a cavallo tra due secoli. Il Salone Pierlombardo in novembre ha proposto Una serata con Kafka e Pietro Citati articolata in tre atti. La prima una lettura in forma di oratorio dell'unico testo teatrale scritto da Kafka negli anni 1916-17, il custode della cripta: sei le voci, quelle di F. Parenti, L. Morlacchi, G. Crippa, T. Giuliani, G. Arganti e F. Migliaccio. Successivamente sul palcoscenico si è svolto un vivace dibattito tra Citati, G. Pontiggia e D. Del Giudice. Ultimo atto: la lettura di alcune pagine del libro su Kafka da parte di F. Parenti che ha concluso l'insolita e interessante serata.

MILANO. Dal 25 al 29 novembre dello scorso anno si è svolto presso il Piccolo Teatro e la Villa Borromeo di Senago il Primo Forum Internazionale di psicanalisi dal titolo «Sessualità e intelligenza. Per una società senza normalizzazione». Nell'ambito di questa manifestazione Alessandro Quasimodo, Mario Cei e Anna Goel hanno presentato la pièce di Gabriele D'Annunzio *La città morta*. Altri dibattiti: «L'intelligenza artificiale» (interventi di G. Barbieri, C. Berti, G. Gallo, G. Monaldo, F. Fontani), «La giustizia e il diritto» (M. Beluffi, M. Grymberg, M. Mellini, R. Dadoun, J. Elleinstein, E. Tortora, P. Ungari, V. Vecellio).

MILANO. La Scuola d'Arte Drammatica diretta da Renato Palazzi è minacciata di sfratto. Nel fatiscente stabile di corso Magenta deve subentrare infatti, previo restauro, il Centro culturale francese. Che fare? Palazzi ha in mente qualche soluzione ma, visto il disinteresse pubblico, ipotizza di lanciare una petizione perché la scuola sia chiusa.

BOLOGNA. Eugénie Lemoine-Luccioni, nota in Italia per i suoi studi intorno alla teoria dello psicodramma e alla clinica dei bambini, è intervenuta in una serie di conferenze sul tema Concetti clinici della psicanalisi organizzate dal Circolo psicanalitico di Bologna in collaborazione col Dipartimento di Psicanalisi dell'Università di Parigi VIII. Agli incontri che si svolgono presso l'Associazione culturale italo-francese interverranno nei prossimi mesi M. Mazzotti, C. Viganò, P. Francesconi, M. Strauss.

FIRENZE. Si è svolto lo scorso novembre un convegno dal titolo Teatro pubblico - Un investimento da rinnovare. È stato promosso dal Partito Socialista per definire lo stato di salute del teatro pubblico in Toscana e hanno partecipato tra gli altri Laura Lodigiani, del Comitato esecutivo regionale, Borghi, D'Alessandro, Guazzotti, Scaparro e Toni.

ROMA. Preoccupazione alla Siae dopo la sospensione dei versamenti da parte della Rai e la denuncia dell'accordo che legava l'Ente televisivo pubblico alla società. Roman Vlad, il nuovo presidente della Società degli autori, ha dichiarato: «Come faremo a dire alle società straniere per la protezione del diritto d'autore che quest'anno non saremo in grado di pagare quanto dovuto?». Lo sblocco della vertenza è legato a una ridefinizione

generale dei contratti che la Rai vorrebbe più favorevoli, come già avviene per le tv di Berlusconi.

ROMA. È stata costituita in ottobre la Federazione degli Autori, che riunisce in un unico organismo sindacale autori di tutte le categorie (teatro, cinema, radio-tv, musica, arti figurative). L'iniziativa è dell'Asst (Associazione sindacale scrittori di teatro).

ROMA. Il Teatro Ateneo, interno alla città universitaria, ha ottenuto finalmente l'agibilità e, diretto da Ferruccio Marotti, riapre con una ricca stagione che alterna spettacoli (in parte prodotti) a proposte pedagogiche. Si segnala un seminario sulle interpretazioni shakespeariane con ospiti come Strehler, Scaparro, De Berardinis, Squarzina e Lavia.

ROMA. Uno schema di disegno di legge preparato dall'Uplis definisce una nuova disciplina del diritto d'autore, con delega al Governo. Il progetto prevede norme per la revisione e l'aggiornamento della legge 22-4-1941 n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi, adeguate alle convenzioni internazionali e alle esigenze di regolamentazione derivanti dall'impiego delle nuove tecnologie. Fra l'altro, si vuole aggiornare, completare e riordinare il quadro delle opere e dei diritti; disciplinare il campo della reprografia e delle registrazioni sonore visive e audiovisive; completare le disposizioni sul noleggio e sul prestito di opere; sostituire l'istituto del diritto dell'autore sull'aumento di valore delle opere con un diritto percentuale sul prezzo delle vendite di tali opere successive alla prima alienazione; abrogare il regime di proroga della protezione del diritto d'autore; adeguare la normativa del contratto di edizione; rendere più efficace il sistema delle difese e delle sanzioni civili e penali nei casi di violazioni dei diritti; semplificare gli adempimenti amministrativi.

ROMA. Giancarlo Sepe, terminato il riallestimento della *Medea* con Mariangela Melato, afferma: «Non si può più fare teatro». Sepe, che non ha trovato distribuzione per il suo spettacolo *L'età del jazz*, né finanziatori per il progetto sulla Montagna incantata di Thomas Mann, invoca la legge di regolamentazione del settore attesa da anni, e attacca i «teatri stabili inefficienti, gestiti da personaggi come Maurizio Scaparro, capaci di creare solo slogan vuoti, invece di lavorare e far lavorare».

ROMA. Ha riaperto i battenti il centro teatrale femminista La Maddalena. L'attività del teatro, inaugurata in novembre da una serie di seminari, si protrarrà, difficoltà finanziarie permettendo, fino al prossimo giugno.

ROMA. Il regista Piero Maccarinelli ha rifiutato di firmare la ripresa dello spettacolo *La fiaccola sotto il moggio*, che è tornato in scena con il cast quasi completamente rinnovato. Una protesta contro il diffuso malcostume di ripresentare i lavori senza rivederne la dinamica, nonostante le importanti sostituzioni. La nuova regista è Adriana Innocenti.

FIRENZE. *Mistica*, lo spettacolo di Paolo Poli che debuttò nel marzo dell'80 a Firenze, ha raggiunto il record delle mille repliche. Un traguardo ambito e difficilmente raggiungibile. Onore al merito della risata intelligente.

NAPOLI. È stato presentato dal regista Mario Martone un progetto a lunga scadenza per Teatri Uniti, la cooperativa recentemente costituita da Falso Movimento, Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiviller e Teatro Studio di Caserta, che prevede da qui all'89 varie direzioni di lavoro: dal teatro greco (Filottete e Neotelemo di Martone e Le troiane di Thierry Salmon) al laboratorio di Neiviller e al suo lavoro ispirato a Joseph Beuys. La rivoluzione siamo noi, mentre Toni Servillo alle-

stirà un testo di Enzo Moscato Partitura. È prevista anche la partecipazione di Leo de Berardinis che affronta un'opera di Eduardo.

BARI. Il debutto italiano de *Il mercante di Venezia*, nell'edizione francese di Luca Ronconi, avverrà tra la fine di gennaio e i primi di febbraio al Teatro Petruzzelli di Bari. Allestito all'interno del Progetto Francia e coprodotto da teatro Petruzzelli, Comédie Française, Festival d'Automne e Théâtre National de l'Odéon, lo spettacolo è stato presentato a Parigi a novembre. Sempre a gennaio è prevista per l'ente teatrale barese la ripresa della *Cenerentola*, prodotta dallo Châtelet, con la regia di Grubor e la direzione orchestrale di Donato Renzetti. A maggio, infine, nell'ambito del primo Festival de Paris, sarà presentata l'*Ifigenia in Tauride* di Niccolò Piccinni per la regia di Luca Ronconi e la direzione d'orchestra di Renzetti.

CAMPIONE D'ITALIA. Sofia Loren, dopo aver ricevuto la «Maschera d'oro», che lei stessa ha definito il primo premio attribuito per tutta la sua carriera di attrice cinematografica, ha detto: «Vorrei un giorno cimentarmi in teatro. Il mio sogno, in fondo, è quello di avere il coraggio di salire sul palcoscenico».

PORTO D'ISCHIA. In settembre è stato presentato il premio europeo «Persona», che prenderà il via da quest'anno e sarà dedicato alla memoria di Luchino Visconti. Il progetto prevede un premio di 30 milioni, da dividersi equamente tra un riconoscimento internazionale di saggiatura sullo spettacolo, una personalità europea che abbia detto qualcosa di nuovo nel mondo dello spettacolo e un giovane attore.

ROMA. In ottobre gli attori italiani si sono riuniti al Centro Teatro Ateneo per discutere sul tema di una «nuova identità». Il convegno intitolato Attori in cerca di personaggio, promosso dall'Università La Sapienza e promosso dal sindacato attori italiani Fils-Cgil. Tra i principali motivi di preoccupazione della categoria la mancanza giuridica di un albo professionale.

BOLOGNA. Dal 10 al 25 maggio il Teatro Testoni ospiterà il Festival Internazionale del Teatro Universitario. L'iniziativa, che nasce come progetto di lavoro per le celebrazioni del nono centenario dell'Università di Bologna, prevede un convegno internazionale sul teatro universitario e una rassegna panoramica sulla situazione attuale delle produzioni universitarie internazionali.

MODENA. Vittorio Gassman ha in progetto il *Saul di Alfieri* con la regia di Luca Ronconi. Secondo Giuseppe Di Leva lo spettacolo potrebbe essere il grande avvenimento dell'Ater dell'88.

ROMA. A fine marzo il Teatro Popolare di Roma ospiterà il debutto dell'*Oreste* di Alfieri, regia di Giovanni Testori, interpreti Paolo Musio, Adriana Innocenti, Piero Nuti.

FIRENZE. A marzo va in scena la prima rappresentazione de *I dialoghi delle carmelitane* di Bernanos, regia di Luca Ronconi.

UMBRIA. Franco Ruggieri, direttore dell'Audac (Associazione umbra per il decentramento artistico e culturale) ha annunciato l'intenzione di creare, entro la stagione '88/89, un Teatro Stabile regionale.

BUTI (Pisa). Riapre il Teatro Comunale, dopo tre anni di restauri, con una stagione curata dal direttore Dario Marconcini in collaborazione con il Trt. Tra gli ospiti: Carlo Cecchi, Arturo Brachetti, i Carrara. Il Buti è un teatro all'italiana con due ordini di palchi e 220 posti.

ANTICIPAZIONI DEL DIRETTORE
EDITORIALE FERRERO

IL PROGETTO EINAUDI PER IL TEATRO SCRITTO

*Riparte con nuovi apparati critici la famosa collana di testi
che era stata curata da Guerrieri e Grassi.*

*Anche i Supercoralli si aprono alla drammaturgia:
dopo Dürrenmatt e Canetti, la Woolf, Pessoa, Puig.
Accanto ai classici i nuovissimi*

FRANCO GARNERO



La casa editrice Einaudi ha sempre dedicato molta attenzione al teatro. Già nel 1953 era stata inaugurata la collana Collezione di Teatro, ma molti titoli sono usciti anche in altre collane, spesso sotto forma di antologie o, come nel caso de I Millenni, come opere autonome e complete. Einaudi si è sempre segnalato per la ricerca di nuove proposte, tuttavia non ha mai dimenticato i classici. Purtroppo, durante il periodo del commissariamento non è stato possibile proseguire per questa strada. Ora è finalmente giunto il momento del rilancio

Eduardo De Filippo alla presentazione di un suo libro, con esponenti dello spettacolo e dell'editoria.

L'attuale direttore editoriale Ernesto Ferrero, all'Einaudi dal 1963, prima come capo ufficio stampa e poi, dal 1977, come direttore letterario, ha infatti deciso di puntare sul teatro già da quest'anno.

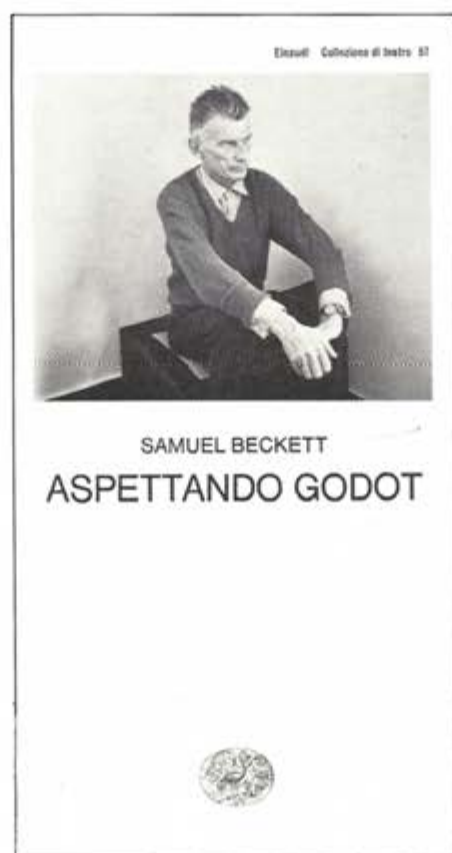
«La nostra strategia — dice — si articolerà su tre fronti. In primo luogo stiamo preparando una nuova edizione per i classici della Collezione di Teatro, che verranno arricchiti di un nuovo apparato critico. Sino a non molto tempo fa vi era, quasi sempre, solo la classica introduzione sui temi generali dell'opera. Ora, invece, abbiamo deciso di aumentare le informazioni, di dotare il libro di tutti quegli strumenti che possono essere utili sia all'universitario che all'uomo di teatro. Ad esempio, ci saranno delle postfazioni che riportano le messe in scena del testo o maggiori notizie sull'autore. Prepareranno questi testi non soltanto i collaboratori abituali della casa editrice, ma anche altri studiosi di prestigio come Franco Quadri, o Carlo Repetti, dello Stabile genovese. I primi titoli ad avvantaggiarsi di questa nuova impostazione sono stati *Suzanna Adler* della Duras, *Emigranti* di Mrozek, *Hedda Gabler* di Ibsen, *Il bicchiere della staffa* di Pinter e *Viaggio tra i morti* di Ionesco.

Nei prossimi mesi usciranno *Sorveglianza speciale* e *I paraventi* di Gênet, *Il principe di Homburg* di Kleist, *Amadeus* di Schaffer, *La contessina Giulia* di Strindberg, *Il campiello* di Goldoni e *l'Adelchi* di Manzoni».

«Abbiamo poi ripreso a pubblicare, nei Supercoralli, antologie prestigiose, come quella dedicata alla prima rassegna di teatro africano, che raccoglie testi di Sony Labou Tansi, Ben Tomoloju, Sylvain Bemba e Wole Soyinka. Stiamo dedicandoci anche alla pubblicazione di testi teatrali di scrittori noti soprattutto per avere frequentato altri generi letterari, ma che hanno scritto anche per il teatro. Abbiamo recentemente pubblicato *Il teatro* di Elias Canetti e di Dürrenmatt e, di Gianni Rodari, *Gli esami di Arlecchino*; presto usciranno *Stelle del firmamento e altre commedie* di Manuel Puig che contiene, tra l'altro, una riscrittura



Qui sopra Samuel Beckett in un'immagine degli anni Sessanta, quando il Premio Nobel era ancora lontano. Sotto: le copertine di «Aspettando Godot» e di uno dei volumi della serie «Il teatro italiano».



per il teatro de *Il bacio della donna ragno* e, nella Collezione di Teatro, *Il marinaio* di Pessoa, curato da Antonio Tabucchi, e *Freshwater* di Virginia Woolf».

Negli Struzzi state pubblicando Il Teatro Italiano, un'opera in più volumi usciti senza un ordine preciso. Quando contate di ultimarla?

«Siamo circa a metà. Dopo i due tomi sulla commedia del '700, pubblicheremo, entro la fine dell'anno prossimo, i due sulla tragedia; tra il '90 e il '91 i quattro volumi sulla commedia del '600 e nel '92 i due conclusivi sul teatro del '900».

Quali sono, invece, i vostri progetti nel settore della saggistica teatrale?

«È uscito da poco il *Teatro e romanzo* di Segre e presto uscirà, di Davico Bonino, uno studio su Pinter, che comprenderà anche un testo non ancora pubblicato. Credo che il nostro sforzo maggiore in questo campo sia stata la recente pubblicazione del VI volume della *Letteratura Italiana*, curata da Asor Rosa, che ha per titolo *Teatro, musica, tradizione dei classici*».

La redazione di Einaudi ha sempre potuto contare sull'opera di studiosi di livello. Nel '53 i consulenti erano Gerardo Guerrieri e Paolo Grassi, mentre all'interno della casa editrice lavorava Davico Bonino. Qual è la situazione attuale?

«Quelli sono stati per noi anni di grandi affermazioni nel campo del teatro; abbiamo avuto il coraggio di pubblicare per primi *Aspettando Godot* di Beckett nel 1956 o, nel 1960, *L'eccezione e la regola* di Brecht, voluto personalmente da Giulio Einaudi. Nella collana di teatro, però, accanto ai nomi dei maggiori contemporanei (il primo volume pubblicato è stato *Elisabetta d'Inghilterra* di Bruckner, il terzo *I "blues"* di Tennessee Williams) abbiamo tenuto sempre in grande considerazione i classici: non solo Shakespeare, il cui *Macbeth* fu il secondo volume della collana, ma anche i greci, come per esempio *Ifigenia in Aulide* di Euripide (1955). Di quegli anni non vanno dimenticate neppure le traduzioni di Ionesco e di tutto il teatro dell'assurdo realizzate da Gian Renzo Morteo, altro collaboratore prezioso di Einaudi, o il lavoro di Carlo Fruttero, traduttore di Beckett, o di Vico Lodovici, per Shakespeare. Grassi e Guerrieri hanno prestato la loro opera sino agli ultimi giorni di vita.

Attualmente la redazione teatrale è stata assimilata a quella letteraria, diretta da Paolo Fossati; il redattore che se ne occupa è Paolo Collo, a cui va il merito di molte delle scelte più interessanti degli ultimi anni. Secondo la filosofia editoriale di Einaudi non sono però i nomi dei singoli a contare, ma la qualità del lavoro di un'equipe attenta ai venti della novità».



In alto ancora Eduardo che presenta il suo libro. Qui sotto: Eugène Ionesco e Marguerite Duras (in fotografie degli anni Cinquanta); altri due autori di cui Einaudi ha fatto conoscere per primo le opere.



BIBLIOTECA

HY

UN ALTRO
DON GIOVANNI

Otto Rank, *La figura di Don Giovanni*, Sugarco, Milano 1987, pagg. 126, L. 8.000

La figura di Don Giovanni, prototipo del seduttore, fu oggetto nel 1922 di un saggio teorico e storico scritto da Otto Rank, psicanalista formatosi con Freud, e pubblicato sulla famosa rivista *Imago* che accoglieva i contributi di ricercatori e psicanalisti. In origine si trattava del leggendario cavaliere spagnolo Don Juan Tenorio, apparso per la prima volta in letteratura nella commedia di Tirso De Molina *Il beffatore di Siviglia* scritta nel 1630. Nel corso di quasi tre secoli questo personaggio ha ispirato moltissimi artisti tra cui Molière, Mérimée, De Musset, Byron, Balzac, Flaubert, Mozart, R. Strauss, Purcell. Per la prima volta edito in Italia a cura di Francesco Marchioro, questo saggio di Rank accosta la figura di Don Giovanni al mito dell'eroe, del poeta e dell'artista. L'autore rileva tuttavia come il tema principale di questo mito non risiede tanto nella rappresentazione dello sfrenato impulso sessuale quanto in qualcosa di più inquietante che concerne il lavoro stesso dell'artista. Scrive Rank: «Da una parte la rappresentazione del motivo inconscio agisce, da un certo punto in poi, come repellente per la sua enormità, dall'altra questa raffigurazione, tramite l'interpretazione psicologica, diventa debole e non più artistica». Giancarlo Ricci

CON CALENDOLI E ALTRI
IN VISITA AL RUZANTE

Giovanni Calendoli, *Ruzante*, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1985, pagg. 175, L. 28.000.

Gli studi più recenti sul Ruzante, dopo quelli del Lovarini, curati da G. Folena (1965), dopo la pubblicazione del *Teatro* a opera di Ludovico Zorzi (1967), dopo le edizioni del Padoan (1978-1981), gli interventi di Baratto, Sambin, si erano un po' arenati. Dobbiamo a Giovanni Calendoli una seconda fase, caratterizzata da due convegni internazionali tra il 1983 e il 1987 e da una monografia, dal titolo abbastanza semplice, ma emblematico: *Ruzante*, come se lo studioso volesse far vivere, in un processo osmotico, l'autore e l'uomo di teatro.

Il libro pubblicato da Corbo e Fiore di Venezia, può essere letto o come un romanzo sulla vita e l'opera del Ruzante, o come un contributo erudito, se si analizzano, con molta cura, le note ai nove capitoli che lo compongono, arricchiti da una nota bibliografica, da un'altra sugli spettacoli e da ventisei tavole fuori testo.

Calendoli segue un suo itinerario, quasi narrativo, illustrandoci dapprima la situazione politica di Padova al tempo della lega di Cambrai e contemporaneamente quella dei contadini, già delineata nell'*Alfabeto dei villani*, i cui motivi, con diverso respiro, saranno sviluppati dal Ruzante; quindi il rapporto tra Angelo Beolco, figlio illegittimo, con la famiglia, e con il suo protettore, Alvisè Cornaro, a cui si deve la firma dell'atto di costituzione del primo nucleo fondamentale di una compagnia teatrale; la conoscenza dell'Alvarotto,

l'attore che interpreterà sempre il personaggio di Menato.

Incuriosendo il lettore, Calendoli si addentra nell'analisi delle opere, dimostrando come il codice marciano, contenente la seconda trascrizione della *Betia*, aiuti a capire il lavoro del Ruzante, attento sempre alla dinamica teatrale più che a quella della scrittura, e ritenuto, quindi, dal Calendoli come un vero e proprio «copione». Il viaggio nel mondo ruzantiano si conclude con «il personaggio rinnegato» e con l'analisi della sperimentazione plautina, ben diversa da quella classicheggiante, a testimonianza di come Ruzante fu «unico» nel suo secolo.

AA.VV., *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, a cura di Giovanni Calendoli e Giuseppe Vellucci, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1987.

Sempre a Calendoli, con la collaborazione di Giuseppe Vellucci, dobbiamo la cura agli Atti del 1° Convegno internazionale di studi sul Ruzante, tenuto a Padova il 26-27-28 maggio 1983 e pubblicato da Corbo e Fiore Editori, a conferma dell'interesse per la figura del commediografo padovano. Gli interventi di specialisti italiani come Padoan, Baratto, Sambin, Milani, Semenzato, Alonge, Puppa, e di studiosi stranieri come Ferguson, Barata, Ulysse, hanno riproposto osservazioni su di un materiale che andrebbe sempre più indagato, perché utile anche all'esercizio delle messinscène, queste ultime argomento di esperti come De Bosio, Mangini e dello stesso Calendoli, con delle «divagazioni» di Cibotto.

Gli interventi vanno dalla teatralità dell'architettura veneta, a una analisi specifica di opere come la *Fiorina* vista nel mondo degli uomini, della *Pastorale* e del suo rapporto con le egloghe rusticali dei Pre-Rozzi senesi; della funzione del marziano nella letteratura pavana. Complementari mi sono apparse le ricerche di Alonge *Ritorno a casa: A. Beolco da Ruzante a Plauto* e di Baratto: *Pavano e latino: la Piovana e il problema dell'imitazione*, stimolanti quelle di Puppa sul contadino in Ruzante tra «foire» carnevalesca e maschera sociale; curiosi quelli di Ortolani su Ruzante e la teoria del Kyogen di Okura Toraachi, di Riedt e di Berthold sulla trasponibilità della poetica ruzantiana in lingua tedesca e sulla conoscenza del Ruzante in Germania, e di Oreglia sulla diffusione dell'opera del Ruzante all'estero. In attesa della pubblicazione del II° convegno internazionale, tenuto sempre a Padova nel 1987, questi atti si raccomandano per chi intendesse studiare l'opera del Ruzante, alla luce delle più recenti interpretazioni. Andrea Bisicchia

TEATRO RAGAZZI
È IN CRESCITA

Giovanna Marinelli Damiani (a cura di), *Il teatro per i ragazzi - Catalogo delle produzioni 1987/88*, Eti, Roma 1987, pagg. 402, L. 25.000.

Come ogni anno l'Eti propone un catalogo esauriente e aggiornato della produzione teatrale per ragazzi, stilato sulla base della documentazione che le stesse compagnie inviano all'ente. Le prime pagine enucleano le linee di tendenza, sia artistiche

che organizzative, da un'analisi comparata di tutti i materiali disponibili (comprendendo quindi anche fonti Agis e Siae). Segue la schedatura di oltre cento compagnie con le relative proposte. Conclude questa edizione il resoconto di un'esperienza di «aggiornamento teatrale» condotta a Padova da Emma Bernini e Valeria Ottolenghi per il Teatro Verdi.

Dalla lettura del volume, prezioso per tutti gli addetti ai lavori, risulta che l'Eti ha investito oltre un miliardo per i ragazzi, mentre gli enti locali, dopo una stagione di flessione, stanno tornando a considerare questa specie teatrale, visti anche gli esiti favorevoli di pubblico. A.A.

SHAKESPEARE
DISSACRATO

Cristian Dietrich Grabbe, *Sulla shakespeareomania*, E & A, Roma 1987, pagg. 43, L. 10.000.

Questo breve saggio del 1829 — a solo sei anni dalla prematura morte del trentacinquenne Grabbe — ripropone con impeto giovanile ma anche con profonda conoscenza della materia, la «questione shakespeariana» ancor oggi attualissima; e indica i limiti oltre i quali l'ossequio al grande William diventa conformismo nocivo. R.M.

IL SENSO
DELLE FIABE

Tilde Gianì Gallino, *Il fascino dell'immaginario*, Sei, Torino 1987, pagg. 249, L. 18.000.

Con il sottotitolo *L'arte di parlare con le fiabe al proprio inconscio*, l'autrice che insegna psicologia dell'età evolutiva all'Università di Torino, parte da questa ipotesi: «Questo libro vi propone di scoprire o riscoprire il piacere della fantasia, il piacere di giocare con il meraviglioso. Troverete nel corso del libro diversi racconti fiabeschi alternati a considerazioni sul potere dell'immaginazione, e a spiegazioni sul valore psicoterapeutico delle fiabe, delle storie e dei miti, e di tutta quell'attività mentale immaginativa e poetica che può essere indicata con il nome di fantasticherie o sogno da svegli». G.R.

IL NONNO
DEI MAUDITS

Christian Dietrich Grabbe, *Don Giovanni e Faust - Annibale*, traduzione di Enrico Groppali, Costa & Nolan, Genova 1986, pagg. 158, L. 20.000.

La collana di teatro diretta da Eugenio Buonacorsi propone due testi di Christian Dietrich Grabbe, nato e morto a Detmold in Westfalia, poco noto e degno di essere riscoperto. Antesignano dei poeti *maudits*, Grabbe morì alcolizzato nel 1836, a 35 anni, dopo aver infuso nel dramma storico gli stilemi di un dirimponte Romanticismo già sconfiggante nel titanismo novecentesco. La sua drammaturgia, contemporanea a quella dei più noti Kleist e Büchner, si rivolge soprattutto al complesso

rapporto tra uomo e potere, anticipando i temi prediletti dal teatro espressionista. La bella edizione Costa & Nolan riproduce infatti in copertina una delle opere più famose di Max Ernst, *L'occhio del silenzio*. *Don Giovanni e Faust* è un'opera in polemica opposizione a Goethe e a Mozart, un dramma carico di simboli, in cui il libertino per antonomasia evoca un Faust che non intende convertirsi alla magia, conscio di quell'aridità del sapere che per Grabbe è come «l'enorme silenzio di un deserto».

Annibale è scritto due anni prima della morte, e descrive con sapore autobiografico la figura dell'eroe destinato al suicidio come suprema salvezza. Groppali, nella sua densa introduzione descrive così la poetica ancora inesplorata del Grabbe: «Ancora prigioniero dello stereotipo romantico, lo scrittore scompone di continuo la sua monotematica, l'eterno autobiografismo del suo protagonista, in una serie di conflittualità». Ecco allora nascere il duello tra aspirazione all'universale e assoluto sensuale, tra Faust e Don Giovanni, e la volontà inesausta di assoggettare il mondo, Annibale. Dal croce di questi miti storici e letterari emergerà il nuovo teatro tedesco. *Rossella Minotti*

UN DRAMMATURGO DA CONOSCERE

Jose Saramago, *A noite*, Editorial Caminho, Lisboa 1979, pagg. 116; *Que farei com este livro?*, Lisboa 1980, pagg. 167; *A segunda vida de Francisco de Assis*, Lisboa 1987, pagg. 132

Il primo dei tre testi dell'autore portoghese è una commedia premiata nel 1979 dalla critica del suo paese come migliore opera teatrale. L'azione si svolge nella redazione di un quotidiano di Lisbona, durante la notte del 24 aprile 1974. La notizia del colpo di stato in atto si innesta su una situazione di tensione e insofferenza alimentata dalla censura dei militari al potere. Protagonisti-antagonisti della vicenda sono Valadares, capo della Redazione e Manuel Torres, redattore provinciale e portavoce dello scontento generale. La ribellione dei giornalisti è un incendio dilagante che travolge la rabbia dei vinti. La commedia è ricca di colpi di scena, scritta con un ritmo incalzante che non lascia tregua allo spettatore-lettore.

Il libro citato dal titolo della seconda commedia di Saramago è il capolavoro della letteratura portoghese *I Lusiani*. Il suo autore, Luis Vaz de Camões, è il protagonista della vicenda ambientata nel Portogallo del 1570. Camões si scontra con un ambiente politico contrastato e corrotto e ottiene infine l'appoggio subdolo e pericoloso del clero. Malgrado le vicende di miseria e degradazione dell'autore lo distruggano e lo annientino resta la forza immortale della sua opera affidata ai lettori responsabili del suo destino.

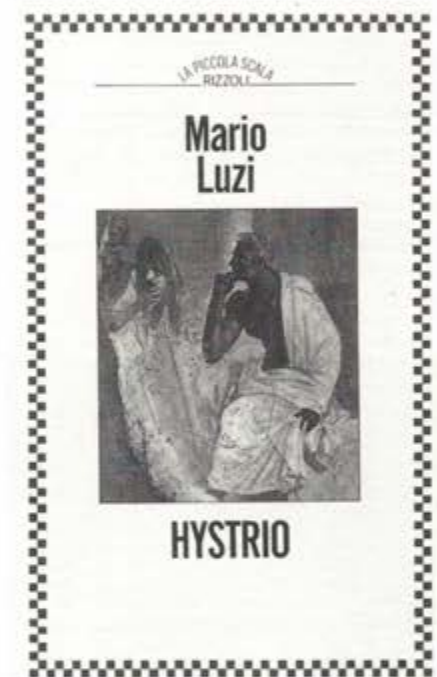
Nella terza pièce, dopo un lungo periodo di assenza San Francesco, ritenuto morto, ritorna e trova l'ordine da lui fondato, i confratelli, Chiara e i suoi genitori. Ogni cosa è cambiata, tragicamente secolarizzata. Traviato nei suoi intenti di redenzione anche Francesco deciderà di combattere la povertà privata di ogni significato santificante. La figura del grande mistico ne esce così infelicitemente penalizzata. Peccato non aver scelto un santo meno impegnativo. *Giuliano Soria*

RINASCITA (MASCILE) DELLA DRAMMATURGIA MODERNA

Atti del Convegno Internazionale di Torino, 18-20 aprile 1985, *Alle origini della drammaturgia moderna - Ibsen Strindberg Pirandello*. Presentazione di Roberto Alonge, Costa & Nolan, Genova 1987, pagg. 251, L. 18.000.

A due anni di distanza si pubblicano gli atti del convegno torinese che ha voluto gettare un filo ideale tra i creatori della drammaturgia moderna, Ibsen, Strindberg e Pirandello. Partendo dal disagio dell'uomo europeo di fronte all'avanzata femminile, si cerca di scoprire i segreti di questo «triangolo magico» che unisce Oslo, Stoccolma e Agrigento a cavallo tra Ottocento e Novecento. La dis-

soluzione della forma stessa del dramma, il conflitto tra realtà e rappresentazione: è all'interno di questi temi che gli studiosi conducono i saggi presentati al convegno e che ora vengono stampati con il contributo dell'Università di Torino. Da segnalare gli interventi, riportati in inglese, di Gunnar Brandell dell'Università di Uppsala — sui complessi e intricati rapporti tra Ibsen, Strindberg e il movimento ottocentesco di emancipazione femminile — e quello di Jan Myrdal, scrittore svedese, che ha analizzato la tematica femminile e quella dell'antisemitismo in Strindberg. Per l'Italia un intervento originale da segnalare è quello di Liborio Termine dell'Università di Torino, con il suo saggio *Il postpirandellismo nel cinema di Fassbinder*. Come dice nella presentazione Roberto Alonge, anche se «un convegno è sempre una scommessa», le ipotesi di lavoro allestite a Torino hanno ben delineato la nascita della nuova drammaturgia novecentesca, che si verifica quando «il potere (maschile) della scrittura teatrale reagisce inventando una struttura drammaturgica chiusa» desinata a esplodere nel salotto pirandelliano dei *Sei personaggi*. *R.M.*



DI SCENA GLI OGGETTI

Pietro Bellasi, Pina Lalli, *Recitare con gli oggetti*, prefazione di Lorenzo Capinani, Cappelli, Bologna 1987, pagg. 123, L. 16.000.

Il teatro degli oggetti o microteatro è tuttora una realtà poco sconosciuta nel panorama italiano. Il libro ripercorre l'esperienza del «Festival Micro-Macro», che il Teatro delle Briciole organizza a Reggio Emilia dall'84. «Fare teatro con le cose, gli oggetti semplici e banali di ogni momento della nostra vita quotidiana, invertire tradizionali connessioni tra soggetti e oggetti dell'azione scenica...» Tutto questo universo affascinante, micro o macro, che evoca il fantastico mondo di Gulliver, è descritto dai due autori che si definiscono «esploratori dell'immaginario», attraverso una serie di saggi raccontati dai protagonisti, impegnati a ricercare le tracce del loro modo di costruire il microteatro. *M.M.*

DECENNALE DEL PATALOGO

Il Patalogo Dieci, a cura di Franco Quadri, Ubu Libri, Milano 1987, pagg. 280, L. 55.000. L'annuario dello spettacolo è giunto al suo de-

cimo anno di vita. In questa edizione, oltre alla teatrografia completa della stagione conclusasi lo scorso giugno, i dati d'incasso dei teatri, i cartelloni, i premi, i convegni, le pubblicazioni, le recensioni più curiose e interessanti ecc., si festeggiano con una serie di interventi e dieci anni dell'iniziativa. Più di cento ospiti parlano del teatro dell'ultimo decennio: si aggiunge un apparato iconografico molto ricco. Spiccano gli interventi di Guido Almansi su Pinter, di Tino Carraro che ricorda la sua *Tempesta*, di Eugenio Barba che offre un panorama del mondo teatrale latino americano, la figura di Julian Beck rievocata da Marisa Rusconi e Elena De Angelis, molti critici rievocano le figure di Chéreau e Grotowski, di Stein e Grüber, di Ronconi e Pina Bausch. *R.M.*

RAGIONANDO SULL'OFF

Lorenzo Mango, *La scena della perdita - Teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987, pagg. 94, s.i.p.

L'autore ha trent'anni e i suoi interessi critici intersecano il teatro con le arti visive, con proficuo straniamento per ambedue i generi. *La scena della perdita* si segnala inanzitutto come uno dei rarissimi approcci teorici del teatro contemporaneo, poi perché condensa l'ipotesi di lavoro che Mango persegue ormai da tempo, ovvero che «lo spazio del teatro è lo spazio del linguaggio». Da ciò molte conseguenze non ovvie, tra cui quella che — secondo l'autore — sulla scena di oggi «il significato stesso si presenta sotto la forma della nostalgia del dramma».

Esprendendosi a volte in modo criptico, Mango applica la sua tesi a diversi livelli del problema teatrale, dall'interpretazione alla narrazione allo spazio scenico, e approda infine a una personale ipotesi di «drammaturgia dell'immagine» che dovrebbe segnare l'affrancamento definitivo del momento scenico da quello drammaturgico *stricto sensu*.

Meno di cento pagine densissime, degne di attenzione e di discussione, anche perché fondate su un'interpretazione di alcune delle più recenti esperienze di teatro di ricerca italiano (che si leggono in filigrana). *A.A.*

IL MITICO OLIVIER

Laurence Olivier, *On Acting*, Simon & Schuster, New York 1986, pagg. 397, molto ill., \$ 18.95.

Dopo l'autobiografia (pubblicata in Italia da Rizzoli) il grande attore propone un libro di riflessioni sul mestiere della scena. Si comincia dalla prima gioventù, dal sogno del teatro e dai primi modelli, poi si passa al cuore del racconto, ovvero ai grandi ruoli shakespeariani, da Amleto (l'interpretazione di Olivier è mitica, Carmelo Bene ha confessato di averlo visto ripetutamente e di aver imparato solo da lì) a Macbeth, a Otello e al *Mercante di Venezia*. Seguono due capitoli dedicati rispettivamente alle influenze contemporanee, ovvero a colleghi dello stampo di Ralph Richardson e John Gielgud, e alla recitazione cinematografica (Hollywood, Shakespeare per lo schermo, e altre esperienze — tra cui un gustoso scontro con Lee Strasberg). Olivier si congeda con un capitolo dedicato ai più giovani, contenente riflessioni su arte e mestiere dell'attore e una vibrante lettera a una giovane attrice. *A.A.*

PETER BROOK SI SPIEGA

Peter Brook, *The Shifting Point - Theatre, Film, Opera 1946-1987*, Harper & Row, New York 1987, pagg. 254, molto ill., \$ 22.50.

L'unico altro libro di Peter Brook risale ormai al 1968 (*Il teatro e il suo spazio*, in Italia tradotto da Feltrinelli). Questo volume è dunque doppiamente importante, sia perché è la prima monografia esauriente sull'opera del grande regista sia per-

ché Brook stesso affida a queste pagine una riflessione complessiva sul senso del suo lavoro. I nove capitoli non sono disposti secondo un ordine cronologico ma per temi: si va da considerazioni su autori e registi che hanno influenzato Brook alla grande svolta degli anni Sessanta, da Shakespeare alla regia delle opere liriche, dal cinema all'«ingresso in un nuovo mondo».

Questo messaggio è indirizzato soprattutto alle generazioni più giovani di «gente della scena». A loro Brook dice, nella brevissima premessa: «Non ho mai creduto in una sola verità. Non nella mia, non in quella degli altri. Credo che tutte le scuole, tutte le teorie possano essere utili in certi luoghi e in certi momenti. Ma ho scoperto che si può vivere soltanto con una identificazione appassionata, e assoluta, con un punto di vista». A.A.

ANTROPOLOGIA E TEATRO

Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York 1986, pagg. 185, \$ 19.95.

L'autore è già noto al lettore italiano soprattutto per il recente *Dal rito al teatro* (Il Mulino, 1986). Il presente volume propone saggi di vario argomento raccolti dopo la morte prematura di Turner. Il carattere discontinuo tuttavia non nuoce all'esposizione, anzi ci mette a contatto con indagini ancora in fieri, come quella esposta nello splendido capitolo finale dedicato ai rapporti tra l'antropologia della rappresentazione e le più recenti acquisizioni della biogenetica.

La prefazione di Richard Schechner non rende giustizia della complessità del lavoro di Turner, il quale cerca di comprendere in che misura l'essere al mondo di un individuo venga ricondotto dai comportamenti rappresentativi entro gli stereotipi dell'ordine sociale e in che misura invece il «comportamento teatrale» non rappresenti l'esperienza di dimensioni trasgressive necessarie quanto non codificate.

I titoli di alcuni capitoli: *Immagini e riflessi: rito, dramma, carnevale, film e spettacolo nella performance culturale*; *L'antropologia della performance*; *L'antropologia performativa*; *Corpo, cervello e cultura*. A.A.

MESSINSCENA DI POMILIO

Mario Pomilio, *Il quinto evangelista*, Edizioni Paoline, Milano 1986, pagg. 109, L. 12.000.

Arricchito di nuove problematiche questo dramma intitolato *Il quinto evangelista*, prosegue la struttura del romanzo *Il quinto evangelista*. Messo in scena nel '75 a San Miniato, il testo di Pomilio racconta di un gruppo di personaggi che, interrogandosi sulla Passione finiscono per riviverla e per inverarla. Per Pomilio il Vangelo in realtà non è finito, in scena deve crearsi una sorta di rinnovata genesi che muove da un'incessante ricerca cristologica. Il testo, in due atti, è preceduto dall'introduzione di Ines Scaramucci, mentre lo stesso Pomilio conclude con *Breve storia di una messinscena* che fornisce la chiave di interpretazione del copione: «L'idea che chiunque incominci a dare testimonianza diventa un 'quinto evangelista' e può, al limite, «indossare» il Cristo». R.M.

GLI ANTICHI DELLA RADIO

Umberto Albini, Vico Faggi, *Quattro radiodrammi*, Ecig, Genova 1986, pagg. 85, L. 10.000.

Il teatro trova ormai poco spazio nei mass media, esiliato com'è dagli indici di ascolto di radio e televisione, ma non si arrende. L'Editrice Ecig pubblica quattro radiodrammi improntati al rapporto tra strutture sociali e una grande personalità. *Quattro giorni per Alcibiade*, ambientato nel

cuore della cultura greca, è andato in onda per la Rai nel '78, interpreti Raoul Grassilli e Bianca Galvan. Ancora dalla classica Ellade *Sino all'ultimo fonema* mentre *Teodora*, trasmesso dalla Rai nel '74 con la regia di Marco Parodi, racconta della grandezza di Bisanzio. *Nella mente di Ady*, letto nel '78 a Roma da Giorgio Albertazzi, Bianca Toccacchi ed Elisabetta Pozzi, trasferisce invece il lettore nel mondo contemporaneo, attraverso i drammatici eventi che precedettero la prima guerra mondiale. (R.M.)

LA VENDETTA DI HIERONIMO

Thomas Kyd, *La tragedia spagnola*, Se (Studio editoriale), Milano 1987, pagg. 138, L. 14.000.

Nel 1952 Thomas Kyd inaugurava con quest'opera il principio illusionistico del teatro. Hieronimo, alter ego dell'autore, per rivendicare l'omicidio dell'unico figlio Orazio, organizza una recita teatrale dove gli attori cortigiani, tra i quali è presente anche l'assassino, vengono inesorabilmente eliminati dalle necessità dell'azione drammatica. La cupa vicenda di amore e morte, ambientata in un Oriente fantastico, è guidata dalla volontà impercettibile del demiurgo Hieronimo, arbitro supremo degli avvenimenti, che rifiuta ogni spiegazione alle sue vittime impotenti. Enrico Groppali nell'introduzione definisce la tragedia spagnola come «tragedia della forma chiusa. Teatro che si chiude circolarmente su se stesso, che non invita lo spettatore alla decifrazione del senso ma alla contemplazione del mistero (...) Hieronimo vuole raggiungere il grado zero del Negativo: il personaggio manifesta un'irresistibile attrazione per la vertigine del Vuoto Assoluto». R.M.



GOETHE PER MOZART

Johann Wolfgang Goethe, *Il flauto magico*, Novecento, Palermo 1986, pagg. 150, L. 15.000.

L'Editrice Novecento propone, in veste elegante, una delle più belle opere di Goethe. Dedicato all'amore e all'amicizia il copione avrebbe dovuto

essere musicato da Mozart come séguito dell'opera omonima; ma nel frattempo il musicista moriva, giovanissimo, nell'incomprensione e nella miseria. All'origine di questa seconda stesura c'è — dice Goethe — «il grande successo ottenuto dal *Flauto magico* e la difficoltà di scrivere un testo che gli stia alla pari (...) sia per incontrare l'interesse del pubblico, sia per facilitare gli attori e la direzione del teatro nella rappresentazione di un testo nuovo e difficile». La presente è la seconda edizione italiana, porta il testo tedesco a fronte ed è illustrata con rare immagini dell'epoca. E.S.

DUE COPIONI DI SUCCESSO

Enzo Siciliano, *La casa scoppiata - La vittima*, Mondadori, Milano 1987, pagg. 122, L. 7.000. Nella collana «Teatro e cinema» degli Oscar escono questi due testi che sono alla base di altrettanti allestimenti di successo recenti. *La casa scoppiata* è stato rappresentato da Gabriele Lavia con Monica Guerritore e ha ricevuto il Premio Idi '87 come migliore novità italiana. *La vittima* invece è stato messo in scena dall'autore stesso, protagonisti Giuseppe Crisafi, Anna Bonaiuto e Angela Pagano, ad Asti nel luglio 1986. R.M.

SEGNALAZIONI DALLA GRAN BRETAGNA

A Companion to Post-War British Theatre di Philip Barnes, Croom Helm, 1987, L. 16.95.

Un succinto ma aggiornato dizionario della storia del teatro inglese del dopoguerra.

The Field of Drama di Martin Esslin, Methuen, 1987, L. 14.95.

Il sottotitolo di quest'ultimo libro del noto critico, *How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen (Come i segni teatrali evocano significato in ambito teatrale e cinematografico)*, indica che egli si prefigge un'indagine semiotica in due campi affini, quello teatrale e quello cinematografico. L'analisi è di particolare pregio: si incentra sulla realizzazione scenica dei testi presi in esame, e quindi tratta prevalentemente di teatro — nel senso più lato del termine, come messa in scena, comprendendo sia il cinema sia la televisione.

Look Back in Gender di Michelene Wandor, Methuen, L. 5.95.

Attraverso una serie di brevi indagini l'Autrice esamina alcuni drammi significativi dagli anni Cinquanta fino a oggi, prendendo in esame il concetto di famiglia e genere. Passa in rassegna opere considerate ormai moderni classici come *Look Back in Anger*, *Saved*, *The Romans in Britain* e *Top Girls*, assieme ad altre meno conosciute come *Staircase* di Charles Dyer e *AC/DC* di Heathcote Williams. La Wandor sostiene che con l'abolizione della censura nel 1968 la produzione teatrale dei giovani scrittori di allora è mutata radicalmente. In modo paradossale, in seguito al Sessantotto, la sfera pubblica e quella privata si sono distanziate sempre più e in quasi tutte le opere, scritte indifferentemente da uomini o donne, quella pubblica si mostra in netto contrasto con quella privata. Infatti, nel teatro di Griffiths, Hare, Churchill e Gens, la Wandor rileva «una separazione netta fra l'intelletto e il sentimento, con l'uomo di solito nel ruolo di organizzatore del mondo e la donna vista come depositaria dell'emotività». Nelle opere di questi drammaturghi la famiglia tende a scomparire con il risultato che il teatro post-sessantottesco si indirizza a una minoranza che vive anch'essa al di fuori dello schema tradizionale della famiglia.

Di conseguenza, Osborne, Wesker e Pinter, nonostante la loro misoginia e il loro sentimentalismo, sono giudicati in modo positivo, in quanto l'obbligo imposto dalla censura li incoraggiava a creare drammi ricchi di spunti per un'analisi sulla famiglia e sul genere. Le conclusioni della Wandor servono a rivalutare il teatro degli anni 50 e 60 da qualche tempo trascurato dalla critica. *Maggie Rose*

PER UN SÌ O PER UN NO



Ritratto di Raymond Moretti.

Teatro di parola? Dopo l'imperio dell'attore, dopo la dittatura del regista, apparentemente sì. Il testo è, ridiventa, signora della scena. Allora, perché no Nathalie Sarraute? In Francia, le sue pièces dure e luminose come il diamante sono preferite al «moderato cantabile» della Duras. Grandi attori, Maria Casarès e Gérard Depardieu, Jean-Paul Roussillon e Michael Lonsdale, si onorano di rappresentarla. Si rilegge, di Sartre, il saggio dedicato a lei e alla letteratura dei Tropismi. A Stoccolma le si predice il Nobel. In Italia, dopo i saggi radiofonici del suo teatro, ci si interroga: perché no Nathalie Sarraute?

Hystrio è lieta di pubblicare, della grande e solitaria scrittrice, Pour un oui ou pour un non, che a Parigi ha avuto come interpreti Sami Frey e Jean-François Balmer. La traduzione, autorizzata dall'autrice, è di Ugo Ronfani.



PER UN SÌ O PER UN NO

COMMEDIA DI NATHALIE SARRAUTE

U1 Ascolta, vorrei chiederti... In fondo sono venuto per questo... vorrei sapere... Vuoi dirmi che cosa è successo? Che cosa hai contro di me?

U2 - Contro di te? Niente... Perché?

U1 - Così... non so... Mi sembra che ti stia allontanando... Sparito, mai un segno... bisogna sempre che sia io...

U2 - Sai come sono fatto: non mi piace prendere l'iniziativa. Ho paura di disturbare.

U1 - Con me? Scherzi? Te lo direi, lo sai... Non siamo a questo punto, mi pare... No, c'è altro, lo sento...

U2 - Cosa vuoi che ci sia?

U1 - Me lo chiedo anch'io, appunto. Cerco una spiegazione, ma non la trovo... Mai... mai dopo tanti anni c'è stato fra noi due qualcosa... Per lo meno, io non ricordo...

U2 - Io, invece, certe cose non le dimentico. Con me, per esempio, tu sei sempre stato molto corretto. In certe circostanze...

U1 - Che c'entra, scusa... Anche tu, se è per questo... Corretto, assolutamente... un vero amico... Tua madre: ti ricordi che cosa diceva di noi due?

U2 - Sì. Povera mamma... Ti voleva bene. Mi diceva: «Lui, almeno, è amico sincero; potrai sempre contare su di lui». Cosa che ho fatto, del resto.

U1 - E allora?

U2 - (*Alza le spalle*) - ... E allora... Che cosa devo dirti?

U1 - Devi dirmi... Sì; ti conosco troppo bene: c'è qualcosa di cambiato... Ti sei sempre tenuto ad una certa distanza... da tutto e da tutti, è vero... ma con me, adesso... l'altro giorno ancora, al telefono... eri come all'altro capo del mondo... Mi ha fatto male, sai?

U2 - (*Senza controllarsi*) - Anche a me, se è per questo...

U1 - Vedi? Vedi che ho ragione?

U2 - Che cosa vuoi... Ti voglio bene quanto tu ne vuoi a me, non credere... Ma è più forte di me...

U1 - Che cosa è più forte di te? Perché non vuoi dirmelo? È vero che c'è stato qualcosa, dunque...

U2 - No, credimi, niente... Niente di cui si possa parlare...

U1 - Provaci lo stesso...

U2 - Meglio di no... Non voglio.

U1 - Perché? Non vuoi dirmi perché?

U2 - No. Non insistere.

U1 - È grave, dunque?

U2 - Grave? No... non è questo...

U1 - Cos'è, allora?

U2 - È... Diciamo piuttosto che non è... Sì, è

dietro... Che cosa c'è stato, eh? Dimmelo... hai il dovere di dirmelo...

U2 - (*A disagio*) - Ti ripeto: non è nulla che possa essere detto così... di cui si possa parlare...

U1 - Avanti, parla...

U2 - Sai, sono soltanto delle parole...

U1 - Delle parole? Fra di noi? Vorresti dire che abbiamo fatto delle parole? Tu ed io?... Non è possibile, me ne ricorderei.

U2 - No, senti: non è come tu dici... In un altro senso, altre parole... Non abbiamo «fatto delle parole», come tu dici. Parole che «non abbiamo fatto», appunto... Venute così, non si sa come...

U1 - Quali parole? Mi tieni sulle spine... O vuoi indispettirmi?

U2 - Figurati! Perché dovrei farti dispetto? Se ti stavo dicendo...

U1 - Su, andiamo... Vediamo un po'. Tu sostieni che non è nulla...

U2 - Nulla, appunto... Ed è a causa di questo nulla...

U1 - Forse ci siamo... Ed è a causa di questo nulla che tu hai preso le distanze? Che hai voluto allontanarti da me?

U2 - (*Sospira*) - Sì... per questo... E tu non potrai capire, mai... Nessuno potrà capire, del resto...

U1 - Provaci, si sa mai... Non sono poi così ottuso...

U2 - Oh, sì... per questo genere di cose lo sei. Lo siete tutti, del resto.

U1 - Coraggio, dunque... Staremo a vedere.

U2 - Se è così... Tempo fa, non so se ti ricordi, tu mi hai detto... dopo che mi sono vantato di non so più... di un certo mio successo, piccolo, insignificante... tu, quando te ne ho parlato, mi hai detto: «È bene... questo...».

U1 - Ho detto... Ripeti, per favore... devo aver capito male.

Personaggi U1

U2

U3

D

quel che si dice niente: ecco l'espressione giusta... Soltanto a parlarne, a farne cenno... si finirebbe per... e avremmo l'aria... Nessuno, del resto, ha il coraggio... Sono cose di cui non si sente mai parlare...

U1 - Ascolta, te lo chiedo per tutto quello che tu sostieni io sia stato per te... per tua madre, per i nostri genitori... Ti scongiuro, non puoi tirarti in-

U 2 - (*Meno esitante*) - Sì, tu mi hai detto: «È bene... questo...». Così, con questa pausa... questo tono...

U 1 - Non è vero. Non posso averlo detto così... non è possibile.

U 2 - Lo vedi? Te l'avevo detto... Che senso ha?

U 1 - Per favore! Dimmi che non è uno scherzo. Parli sul serio?

U 2 - Sì. Sul serio. Assolutamente.

U 1 - Senti, dimmi se sto sognando... se mi sbaglio... Se ho ben capito, tu mi avresti parlato di un tuo successo, è così? Che genere di successo?

U 2 - Oh, non ha molta importanza... Insignificante.

U 1 - E io, allora, ti avrei detto: «È bene, questo?»

U 2 - (*Sospira*) - Non esattamente così... C'era tra «È bene» e «questo» una pausa più grande: «È bene... questo...». Capisci? Un accentuare «bene», uno strascicare: «beene»... e una pausa prima di pronunciare «questo»... Non è del tutto privo di importanza.

U 1 - E questo... sì, è il caso di dirlo... il tuo «questo» preceduto da una pausa, una sospensione ti ha deciso a rompere...

U 2 - Rompere! No, perché? Non ho rotto... non la rottura totale, definitiva, no. Un po' di distanza, piuttosto.

U 1 - Eppure era una gran bella occasione per lasciar cadere un'amicizia, per dire addio ad un amico di sempre... ad un fratello... Mi chiedo che cosa ti ha impedito di...

U 2 - Il fatto è che non è permesso. Non sono stato autorizzato.

U 1 - Ah! Perché l'avevi chiesta, l'autorizzazione?

U 2 - Sì. Ho fatto qualche sondaggio...

U 1 - Presso chi, se è lecito?

U 2 - Beh, presso coloro che in genere sono abituati a dare autorizzazioni del genere. Gente normale, di buon senso: come i giurati delle Corti d'Assise, cittadini la cui rispettabilità è garantita...

U 1 - Bene: e la risposta? Qual è stata, la risposta?

U 2 - Quella che era prevedibile... Il mio caso del resto non era isolato. Ci sono molti casi della stessa natura: tra genitori e figli, tra fratelli e sorelle, tra marito e moglie, tra amici...

U 1 - Che si erano permessi di dire «È bene... questo», con una grande pausa fra le due parole?

U 2 - No, non le stesse parole... Parole diverse, magari più esplicite, più significative... E sempre, niente da fare. Tutti hanno perso la causa. Condannati alle spese processuali. In certi casi condannati, come me...

U 1 - Condannato? Tu?

U 2 - Io. Dopo la mia inchiesta, chiamamola così, hanno indagato sul mio conto e hanno scoperto...

U 1 - Che cosa? Qual è la prossima rivelazione?

U 2 - Hanno scoperto che mi era accaduto di rompere con persone alle quali ero molto vicino... per motivi che sono stati considerati incomprensibili... Diciamo che, su loro richiesta, ero stato condannato in contumacia... Ero all'oscuro di tutto... Poi ho saputo che il mio casellario giudiziario era tutt'altro che vergine; vi figuravo come «colui che rompe per un sì o per un no». Ciò che mi ha fatto riflettere.

U 1 - Adesso capisco perché con me hai avuto tante reticenze... Nulla di esplicito, di chiaro.

U 2 - Spero che tu possa capirmi... «Rompe per un sì o per un no». Ti rendi conto?

U 1 - Aspetta, adesso mi ricordo: è un giudizio che dev'essere circolato... Sì, l'avevo inteso. Di te mi avevano detto: «Sa, è un tizio di cui conviene diffidare. Apparentemente è molto cordiale, addirittura affettuoso e poi, tac, per un sì o per un no ti saluto, non lo si rivede più». Così dicevano di te, e io ero indignato, ho cercato di difenderti... Ed ecco che adesso, anche con me... Incredibile, me l'avessero detto... È proprio il caso di dirlo: per un sì o per un no... Soltanto perché ho osato dire: «È bello, questo»... No, scusa, non l'ho pronunciato come avrei dovuto: «È beene... questo...».

U 2 - Sì. Così... esattamente. Accentuando «bene», strascicando la parola... Esattamente così: ti

sento, ti rivedo... «È beene... questo...». E io zitto... Non potrei mai dire alcunché...

U 1 - E invece sì, dillo... Fra di noi, figuriamoci... Dillo... Può darsi che io capisca: perché no, dopotutto? Non può che essere positivo...

U 2 - Perché tu ancora non capisci?

U 1 - No che non capisco, te l'ho detto... Il mio dev'essere stato un commento del tutto innocente. Del resto, mi si impicchi se mi ricordo... Quando ho detto la frase incriminata? A che proposito?

U 2 - Avevi profittato di una mia sortita imprudente. Diciamo che l'ho voluto...

U 1 - Buondio... Vuoi spiegarti?

U 2 - Sì, ci sono cascato. Diritto nella trappola, senza minimamente riflettere. Ho avuto la brillante idea di vantarmi... di mettermi in vetrina... davanti ai tuoi occhi... Ho voluto gloriarmi di non so quale stupido, insignificante successo... pensando di elevarmi alla tua stessa altezza... di raggiungerti là, sugli altipiani da te abitati... E tu, pronto, mi hai preso per il collo, mi hai guardato tenendomi sul palmo della mano, mi hai girato e rigirato... Poi mi hai lasciato cadere, così pronunciando quelle parole: «È beene... questo...».

U 1 - Di un po': è in questi termini che, parlando agli altri, hai posto il problema?

U 2 - Press'a poco... Non ricordo più bene...

U 1 - E ti stupisci se non ti hanno dato ragione?

U 2 - Oh, no... Se devo essere sincero, più nulla mi sorprende in questo genere di cose...

U 1 - Però ci hai riprovato...

U 2 - Beh, sì... il caso mi sembrava di una lampante evidenza.

U 1 - Se permetti, ti dirò che mi spiace che tu non abbia chiesto il mio consiglio. Avrei potuto suggerirti come porre il problema. C'è un preciso termine che avresti dovuto impiegare...

U 2 - Dici? Qual è?

U 1 - Semplice. È la parola «condiscendente». Quell'accento messo sulla parola «bene»... quella pausa, ciò che esprimevano la si usa chiamare condiscendenza. Non dico che, spiegandoti correttamente, avresti potuto ottenere dai tuoi interlocutori il permesso di non rivedermi mai più; forse, però, avresti potuto evitare «la condanna». Il tono «condiscendente» sarebbe stato una circostanza attenuante. «È va bene; ha voluto rompere con un amico così... Però teniamo conto che può avere avvertito nel suo tono una certa condiscendenza...».

U 2 - Ah! La riconosco? L'ammetti anche tu?

U 1 - Ammetto un corno. Del resto, non vedo perché... come avrei potuto... con te... No, credimi, bisogna proprio che tu sia...

U 2 - Ah, no! per favore... Questo no: che io sono questo, che sono quello... No, ti prego, visto che desideri che si arrivi ad una spiegazione... Continui a volerlo, no?

U 1 - Sì capisce. Te l'ho detto: sono venuto per questo.

U 2 - Bene, allora adoperiamo questa parola...

U 1 - Quale parola?

U 2 - La parola «condiscendente», va bene? Ammetti, per favore, che ce ne fosse, anche se non ne sei convinto... Della condiscendenza, sì. Non avevo pensato a questa parola, non la trovo mai quando serve... Ma adesso che l'ho sottomano, abbi pazienza... Ricomincio...

U 1 - Nuova «indagine»?

U 2 - Sì. Voglio verificare. In tua presenza. Potrebbe essere divertente, sai?

U 1 - Può darsi... E a chi vuoi chiedere?

U 2 - Oh, non è difficile. Non dovremo cercare col lanternino... se ne trova dappertutto... Aspetta: qui, a due passi... i miei vicini... Gente servizievole, rispettabile... Il genere con cui si costituiscono le giurie in Corte d'Assise... Integri. Solidi. Pieni di buonsenso. Vado a chiamarli.

Esce. E torna con una coppia.

U 2 - Ecco... Vi presento... Scusate il disturbo, ma sarà una cosa breve... Io e lui stiamo discutendo su una divergenza di opinione...

U 3 e D - Sì, ma noi, vede... Noi non abbiamo alcuna competenza...

U 2 - Invece sì, vedrete... Più di quanto sia necessaria nel caso specifico. Ecco di che si tratta... Questo mio amico, un amico di vecchia data...

D - È l'amico di cui ci ha spesso parlato? Quello che... Credo di sapere: quello che, quando è sta-

to malato... Lei era molto preoccupato: mi ricordo...

U 2 - Proprio lui... Ed è per questo, appunto, che mi dispiace, e non poco...

D - Non mi dica che fra voi due... con un'amicizia così solida... Lei mi ha detto e ripetuto che lui, nei suoi riguardi...

U 2 - Esattamente. E io gli devo riconoscenza...

D - Ma allora... perché?

U 1 - Perché glielo dico io, signora: pare che gli ho parlato con un tono «condiscendente».

U 2 - Scusa: perché lo dici così? Con ironia? Rinunci al tentativo?

U 1 - Ma sì, ma sì... Lo dico seriamente. L'ho offeso... Si è sentito umiliato... e da allora mi evita...

U 3 e D - (*Silenziosi, perplessi. Scuotono il capo*).

D - Se posso permettermi... in effetti mi sembra... mi sembra per lo meno eccessivo... Per un tono condiscendente...

U 3 - Sì, però la condiscendenza, in certi casi...

U 2 - Ah! Allora lei capisce...

U 3 - Insomma... Non arriverei al punto di non volerlo rivedere, ma...

U 2 - Ma... Ecco: ma... Vede? Lei può capirmi...

U 3 - Non arriverei fino a questo punto...

U 2 - Oh, sì! Ci arriverà, vedrà: ci arriverà! Mi consenta di esporle... Vede? Debbo precisare, anzitutto, che mai e poi mai ero stato disposto ad andare da lui...

D - Mai da lui, dice?

U 1 - Ma sì, eccome! Che cosa sta raccontando?

U 2 - Non ho detto che non andavo a trovarlo: non ho detto questo. Se è per questo, ci andavo. Ma mai — mai, intendete — io cercavo di occupare i suoi spazi... di installarmi, come si usa dire, nei suoi territori. Altrimenti detto, non ho l'abitudine di stare al gioco, capite?

U 1 - Ah, ecco: è questo che vuol dire... Se è per questo, sì: ti sei sempre tenuto ai margini...

U 3 - Un marginale?

U 1 - Se si vuole. Debbo precisare, però, che ha sempre provveduto a se stesso... senza mai chiedere alcunché a nessuno.

U 2 - Grazie, gentile... Ma a che punto eravamo? Ah, sì... stavo dicendovelo: sono un tipo che sta in disparte. Che sta per proprio conto, è vero.

D - Mi sembra giusto. A ognuno la sua vita, perché no?

U 2 - Sì, però si dà il caso che questo, lui, non lo sopporta. Ha bisogno, ad ogni costo, di attirarmi... là, dalla sua parte, capisce? Che sia con lui, che non possa uscirne... Ed ecco allora che mi ha teso un tranello... che ha teso una trappola.

TUTTI - Una trappola?

U 2 - Ha profittato di un'occasione...

D - (*Ride*) - Una trappola d'occasione?

U 1 - Non rida, signora mia, non rida. Parla seriamente, gliel'assicuro... Che trappola, spiegaci...

U 2 - Bene... Mi ero congratolato con lui per la sua promozione... e lui mi ha detto che fra gli altri vantaggi gli avrebbe dato quello di fare dei viaggi piacevoli, appassionanti...

U 1 - Continua. Interessante...

U 2 - Così ha detto: dei viaggi... Allora io mi sono spinto un po' più in là che d'abitudine... ho manifestato come un desiderio, una nostalgia e lui... lui si è offerto di ottenere per me, grazie alle sue relazioni... Sapete, ho fatto qualche ricerca, ho qualche pubblicazione... E lui, appunto, ha detto che avrebbe potuto chiedere a qualche personaggio influente di propormi per un giro di conferenze...

D e U 3 - Bene... Un pensiero gentile...

U 2 - (*Gemito quasi impercettibile*) - Oh...

D e U 3 - Ma sì, ma sì!... Non lo trova gentile... Se mi si proponesse...

U 2 - Inutile continuare... Non ce la faccio...

U 1 - Continua, invece... Ci tengo. Secondo te, non è stato un pensiero gentile?

U 2 - Ma allora bisogna ricominciare tutto da capo...

U 1 - Perché da capo? Riassumiamo: a te i viaggi piacciono. E io ti ho proposto di ottenerti una tournée di conferenze...

U 2 - Esatto. E a questo punto io, voi capite, potevo scegliere. Potevo... come faccio di solito, istintivamente... potevo tirarmi indietro, dire: «No, sai, io i viaggi... e poi, in queste condizioni... no, gra-

zie, non fa per me». In tal caso, come si dice, sarei rimasto fuori... Oppure potevo lasciarmi tentare, mordere all'amo e dire: «Ti ringrazio, di cuore... mi farebbe piacere...». E allora, voi capite, sarei finito in trappola, messo al posto che mi toccava, nella sua orbita, più in basso: il mio giusto posto. Non sarebbe stato male. Ma io ho fatto meglio...

U 1 - Meglio? Meglio come?
U 2 - Sì. Ho detto... ma come ho potuto?... se ci penso...

U 1 - Adesso mi ricordo! Sì, tu hai detto che se avessi voluto ti sarebbe stato possibile... che ti era stato proposto, a condizioni molto favorevoli...

U 2 - Così. Esattamente... Roba da vergognarsi... sono andato a cacciarmi in fondo alla gabbia. Come se vi ci fossi sempre stato. Il solito gioco, secondo le sacrosante regole. Ho cercato di mettermi sul piedistallo... come si fa quando si è lagggiù, in basso... Il suo interessamento, la sua protezione, figuriamoci! Ma io non ne avevo bisogno, avevo le mie relazioni, disponevo anch'io di un posto là in alto, fra di loro... Un ottimo posto: e me ne vantavo. Sono stato al gioco, fino in fondo. Si sarebbe detto che non avevo mai fatto altro. Allora, voi capite, per lui è stato facile... Ero in mano sua... Mi ha tenuto sul palmo, mi ha scrutato: «Guarda guarda, il tapino... Dice che anche lui... che gli hanno offerto alle stesse condizioni di privilegio... E come se ne vanta! Come alza la cresta... Ma certo: chi diceva che fosse un essere insignificante? Ha avuto diritto... proprio come un'eccezione... È beene... questo... È beene... No... cosa potete capire, voi?

U 3 - Un molto, effettivamente...
D - Anch'io, francamente... non riesco ad afferrare... Del resto me ne manca il tempo, debbo andarmene... Mi pare però che tutto questo nervosismo... lo vedo agitato... E certe idee: la trappola, l'esca... Non sarebbe il caso...

U 1 - Non si preoccupi. Lasciateci, vedo io.
U 3 e D escono. Un lungo silenzio.

U 1 - (Con dolcezza) - Davvero hai potuto credere che quando ti ho proposto di raccomandarti io volessi tenderti un tranello?

U 2 - Lo stai facendo adesso, in ogni caso... Hai visto, mi prendono per un mezzo matto... e tu, adesso, vuoi che ne dia una dimostrazione ancora più evidente.

U 1 - Ma no, figurati. Sai perfettamente che fra noi due... Ti ricordi i nostri «tuffi negli abissi»? Quando tu mi trascinavi... Mi piaceva, lo trovavo eccitante... Quando mai, dimmi, ti ho considerato un mezzo matto? Qualcuno con i nervi a fior di pelle, questo sì. Con qualche tendenza — scusa, sai? — a sentirsi perseguitato... Ma questo fa parte del tuo fascino... Guardiamoci negli occhi, rispondi: l'hai creduto davvero? Davvero hai pensato che ti avessi teso una trappola?

U 2 - Teso... Posso avere esagerato. Probabilmente non l'hai fatto all'inizio, quando ti sei messo a parlare dei tuoi viaggi... Dopo, però... quando hai valutato la mia reazione, quella nostalgia, quel rinascimento... Allora sì: dopo tu hai sentito il bisogno di ostentare, di mettere in mostra... secondo una tua abitudine, quando parliamo...

U 1 - Mettere in mostra? Io? Mi spieghi che cosa metto in mostra? Quando mai, con te, mi sono vantato di qualcosa?

U 2 - Ecco, ci siamo... Vantarti... Oh, no, che sciocchezza... Questo valeva per me: sono io che mi sono vantato con te... Io, non tu, sono lo sciocco.

U 1 - Lusingato... Credevo che quanto a sottigliezze, tu...

U 2 - Per carità! Tu sei molto più sottile di me.
U 1 - Io? Più sottile? Come, più sottile? Spiegati...

U 2 - Ma sì: quando, appunto, metti in vetrina le tue cose. Sai farlo con stile. Perfetto. Non si ha mai l'impressione che siano là per essere guardate... No, sono là in un modo del tutto naturale. Esistono, punto e basta. Come esiste un lago. Una montagna. S'impongono con la stessa evidenza.

U 1 - Basta con le metafore. Sii chiaro. Cos'è che s'impone?

U 2 - Ma la Felicità! Anzi: le Felicità di cui tu, per tua fortuna, godi... E di che genere! Ambite, preziose... Quelle che i poveri tapini contemplano

col naso appiccicato alle vetrine.

U 1 - Un esempio, se non ti spiace.
U 2 - Ho soltanto l'imbarazzo della scelta... Un esempio è questo, mi pare ben scelto... quando te ne stavi nella tua poltrona, sistemato comodamente davanti a me, col tuo primogenito ritto sulle tue ginocchia... L'immagine della paternità trionfante... Lo vedevi così, lo presentavi...

U 1 - Di pure che posavi, visto che ci sei...
U 2 - Non ho detto che posavi.

U 1 - Vorrei sperarlo... In quel momento ero felice. Può succedere anche a me, sai?... E si vedeva, evidentemente... Tutto qui.

U 2 - No, non è tutto. Nient'affatto. È vero, ti sentivi felice... Oh, sì: come dovevate sentirvi felici, tu e Janine, mentre mi stavate davanti: la coppia ideale, stretti a braccetto, allegri, con quegli sguardi complici... ma ecco, con la coda dell'occhio intanto mi guardavate, appena appena, per vedere se io contemplavo... se io, com'è giusto, ammiravo quella vostra felicità... E io...

U 1 - Ah, ecco, ci siamo. Ho capito. E tu...
U 2 - Io cosa? Cos'ero, io?

U 1 - Tu... tu eri...
U 2 - Coraggio, dillo, cos'ero?

U 1 - Eri geloso.
U 2 - È vero, ci siamo... Quello che tu volevi, che cercavi di ottenere era questo: che io fossi geloso... Questo è il punto... esattamente questo: volevi che io fossi; e io non lo ero. Ero contento per te, guarda un po'. Per voi due... Per voi due soltanto. Io non la pretendo, quella felicità. Né carne né pesce... Non ero geloso, assolutamente no: vuoi capirlo? Non provavo invidia per voi... Com'è possibile, eh? Dunque, non si tratterebbe «della Felicità»? Di quella garantita autentica, universalmente riconosciuta? Che tutti cercano? La Felicità per cui sforzi, sacrifici non sono mai troppi? No? Sul serio?... C'era dunque una volta... nascosta nel profondo della foresta, una giovane principessa...

U 1 - Che foresta? Che principessa? Non divagare...

U 2 - Divago, eh? Si capisce... Che cosa aspettavi, per richiamarli, i nostri due amici? «Sentitelo, sta delirando... che foresta?». Eh, sì, brava gente! La foresta di quella fiaba con la regina che interroga lo specchio delle sue brame: «Dimmi, sono la più bella del reame?». E lo specchio: «Sei bella, regina, molto bella; però lagggiù nella foresta, in una misera capanna, vive una piccola principessa ancora più bella... E tu — vedi? — tu sei come quella regina della fiaba; non tolleri che possa esserci, nascosto da qualche parte...»

U 1 - Un'altra felicità... più grande?
U 2 - No, per l'appunto: peggio ancora. Un certo tipo di felicità, a rigore, tu potresti anche ammetterlo.

U 1 - Non finisci di sorprendermi... Sarei dunque così generoso?
U 2 - Sì. Anche se fosse più grande del tuo. A patto che sia ben identificato, catalogato; a patto che tu possa ritrovarlo sui vostri elenchi... Occorre assolutamente che sia inventariato insieme agli altri tipi di felicità possibili. Se il mio fosse quello del monaco in penitenza nella sua cella, dello stilista in cima alla sua colonna... nel capitolo delle beatitudini dei mistici e dei santi...

U 1 - Su questo punto hai ragione: nessuna probabilità che io ti ci trovi...

U 2 - No. Nè sugli altri capitoli. Non sta scritto da nessuna parte.

U 1 - Un tipo di felicità senza nome?
U 2 - Né senza né con nome. Nessun tipo di felicità.

U 1 - Che cosa, allora?
U 2 - Niente che possa chiamarsi felicità. Nessuno che sia là a soppesare, a dare un nome... Si è altrove... fuori... lontano da tutto questo... Non si sa dove si è; in ogni caso non si figura sui vostri elenchi... Ed è proprio questo che voi non potete sopportare...

U 1 - «Voi»? Perché vuoi mettermi in mezzo a tutti i costi?... Se questa è l'opinione che hai di me... Se era per sentirmi dire queste cose gentili... Beh, avrei fatto meglio a non venire...

U 2 - E già... Perché era assolutamente necessario che tu venissi, vero? La cosa incuriosisce, attira... Cos'è mai? È sempre là, in un punto fuori

dai nostri confini? Può ancora esistere, questa specie di serena acquiescenza, di docile condiscendenza... così, senza ragione... per niente... un compenso del tutto gratuito, per niente di niente...

U 1 - Credo proprio che a questo punto sia meglio che me ne vada...

Va verso la porta. Si ferma davanti alla finestra. Guarda fuori.

U 2 - (L'osserva. Gli si avvicina, gli mette la mano sulla spalla) - Scusami... Vedi? Avevo ragione: ecco che succede a voler spiegare cose di questo genere... Non ci si controlla più... Si dice più di quanto si pensi... Ma ti voglio bene, sai? Lo avverto chiaramente in momenti come questi...

U 1 - Che momenti?

U 2 - Sì, come adesso... quando ti sei messo qui, davanti alla finestra... per guardare... con quel tuo sguardo che conosco... C'è in te, quando guardi così, come una sorta di abbandono; si direbbe che ti fondi con ciò che vedi, che ti ci perdi dentro... Non fosse che per questo, chissà perché, di colpo ti sento vicino a me... Capisci, allora, perché tengo tanto a questo posto? Può sembrare insignificante, squallido... Però sarebbe duro, per me, cambiare... C'è... è difficile da dire ma tu hai la mia stessa sensazione, non è vero?... C'è come un senso di forza, qualcosa di vivificante, di rassicurante in questa viuzza, in questo piccolo muro che si scorge in fondo, sulla destra; e in questo tetto che sporge...

U 1 - Sì... capisco...

U 2 - Se non dovessi più rivederti sarebbe come... non so... Sì, per me, vedi... la vita è là... (Su un altro tono) Ma che ti prende?

U 1 - «La vie est là... simple et tranquille...». «La vita è là, semplice e tranquilla...». Verlaine, non è vero?

U 2 - Verlaine, sì... Ma perché?

U 1 - Verlaine. Certo.

U 2 - Ma io non ho pensato a Verlaine!... Ho detto semplicemente: «La vita è là...». Nient'altro.

U 1 - Naturalmente. Ma il resto è venuto in modo del tutto naturale, bastava continuare... Siamo gente istruita, che diamine...

U 2 - Resta il fatto che io non ho continuato... E poi... Ma insomma: per quale ragione dovrei difendermi? Che sta succedendo? Che ti prende, di punto in bianco?

U 1 - Che cosa mi prende, dici? «Prende» è la parola giusta. Sì, che cosa mi prende? Il fatto è — vedi? — che poco fa, con la tua citazione di Verlaine... bene, mi hai chiarito molte cose... A questo punto, pensa un po', ci sono cose che perfino io sono in grado di capire. Sei tu, stavolta, che hai messo l'esca, il pezzetto di lardo...

U 2 - Che c'entra, il pezzetto di lardo?

U 1 - Ma è chiaro! Quando, poc'anzi, mi hai veduto davanti alla finestra... quando mi hai detto: «Guarda, la vita è là...». La vita è là, nient'altro... la vita... Quando ti sei accorto che per un attimo ho annusato l'esca...

U 2 - Che sciocchezza...

U 1 - Sciocchezza? Non sono più sciocco di quanto lo fossi tu quando mi dicevi che ti avevo adescato con quella storia di viaggi per chiuderti nella mia trappola... Apparentemente, il discorso non stava né in cielo né in terra, ma forse tu non avevi del tutto torto... Stavolta, però, sei stato tu a cercare di farmi cadere in trappola...

U 2 - Io? In trappola? Che trappola?

U 1 - Sì, non fare l'ingenuo... «La vita è là, semplice e tranquilla...».

U 2 - Tanto per cominciare, non ho detto questo.

U 1 - Noo? Invece, implicitamente sì. E non è la prima volta, sai? Poi magari sostieni di essere «altrove»... fuori, lontano dalle nostre classificazioni, dai nostri schemi... Nulla a che fare con i mistici e i santi...

U 2 - Certo.

U 1 - Sì capisce. Niente a che vedere con loro. Tu, voi avete di meglio... Cosa c'è di più nobile del tuo riservato dominio dove, bontà tua, mi concedevi di entrare, perché potessi a mia volta raccogliermi?... «La vita è là, semplice e tranquilla...». Ecco, ecco dove tu ti metti al riparo dai contatti mediocri, volgari che noi, invece... Là, protetto dai genii, Verlaine...

U 2 - Torno a ripeterti che non ho affatto pensato a Verlaine.

U 1 - Va bene, ammettiamolo. Non avevi pensato a Verlaine. Devi riconoscere, però, che con il piccolo muro, il tetto, il cielo sopra il tetto, eccetera... ci eravamo dentro in pieno...

U 2 - In che cosa?

U 1 - Ma nel «lirismo», andiamo! Nella «poesia»...

U 2 - Dio mio! Com'è chiaro di colpo... Sì, ti basta sottolineare, mettere tra virgolette...

U 1 - Che virgolette?

U 2 - Ma sì, quelle con cui racchiudi le parole, quando parli con me... «Lirismo». «Poesia». Questa distanza, questa ironia... Questo disprezzo...

U 1 - Vuoi dire che prendo in giro la poesia? Che disprezzo i poeti?

U 2 - Non i «veri» poeti, si capisce. Non quelli che andate ad ammirare nei giorni di festa, diritti sugli zoccoli dei monumenti, nelle nicchie dei pantheon... Per questi, niente virgolette, s'intende...

U 1 - Per chi, allora, le virgolette?

U 2 - Per... Lasciamo perdere...

U 1 - No, parla...

U 2 - Meglio smetterla. Il discorso ci porterebbe troppo lontano.

U 1 - Parlo io, allora... È con te, vedi, che le metto tra virgolette, queste parole... Sì, con te... Non appena avverto che in te c'è questo, diventa più forte di me: ecco mio malgrado le virgolette...

U 2 - Ecco, ci siamo. Credo che hai toccato il punto. Il punto di partenza. Le virgolette... le citazioni sono per me. Se appena guardo fuori dalla finestra, se appena mi permetto di dire «la vita è là», ecco che subito mi si cataloga nella sezione «poeti»: quelli da mettere tra virgolette... Mi si mette in gabbia così...

U 1 - Sì. Non so se stavolta «ci siamo», ho però l'impressione che stiamo avvicinandoci... Sai, visto che il discorso ha preso questa piega, anch'io... ci sono dei momenti di cui mi ricordo... uno, soprattutto... forse tu l'hai dimenticato... Era il periodo in cui facevamo dell'alpinismo... nel massiccio del Bianco... Eravamo partiti da Courmayeur, avevamo attaccato il Dente del Gigante... Ti ricordi? (1)

U 2 - Perfettamente.

U 1 - Eravamo cinque: noi due, due compagni di cordata e la guida. Avevamo cominciato la discesa... E tu, improvvisamente, ti sei fermato. Bloccando la cordata. Poi, su un certo tono, hai detto: «Se ci fermassimo un momento a guardare? Tutto sommato ne vale la pena...».

U 2 - Così, ho detto? Ho osato dire questo?

U 1 - Hai osato, hai osato... E noi siamo stati costretti a fermarci... Eravamo là ad aspettare... battendo i piedi, scalpitando... mentre tu «ti davi alla contemplazione».

U 2 - Davanti a voi? Dovevo aver perso la testa...

U 1 - Ma no... È più semplice. Ci costringevi ad assistere allo spettacolo, immobili, ci piacesse o no... Tanto che non ce l'ho fatta a stare zitto. Ho detto: «Muoviamoci, non perdiamo tempo... Se tieni al paesaggio, tornato in basso troverai delle belle cartoline illustrate dalla cartolaia...».

U 2 - Sì... mi ricordo... Ti avrei ammazzato...

U 1 - E io no? Anche gli altri, sai? Se avessero potuto parlare, avrebbero confessato un irrefrenabile desiderio di buttarti in un crepaccio...

U 2 - Mi domando... Sì, non fosse che per quella battuta sulle cartoline postali..., mi domando come ho potuto rivederti...

U 1 - Beh, probabilmente, in un secondo tempo, hai ripreso a sperare...

U 2 - A sperare? Dopo quelle tue parole?

U 1 - Ti conosco, sei tenace. Penso che sì, che tu abbia ripreso la speranza... Come poco fa, davanti alla finestra... quando mi hai battuto sulla spalla... «È bene, questo...».

U 2 - È bene, questo?

U 1 - Ma sì... Anche tu sai dirlo. Lasciarlo intendere, in ogni caso... «È bene... questo...». Ecco un bravuolone che afferra il valore di queste cose... Non lo si direbbe, sapete? Eppure, per quanto sembri stupido, ne è assolutamente capace...

U 2 - Buondì! E io che in quel momento avevo creduto... come ho potuto dimenticare? Ma no, non che non avevo dimenticato... Lo sapevo, l'ho sempre saputo...

U 1 - Saputo che cosa? Avanti, dillo: che cosa?

U 2 - Ma che fra noi due non c'è alcuna possibi-

lità di conciliazione! Che la riappacificazione è impossibile... È una battaglia senza tregua, una lotta all'ultimo sangue. Per la sopravvivenza. Senz'altra scelta: tu o io.

U 1 - Ti prego di non esagerare.

U 2 - Non esagero affatto. Dobbiamo arrenderci all'evidenza: ci troviamo in due campi avversari. Due soldati che si scontrano in campi nemici.

U 1 - Che campi? Hanno un nome.

U 2 - Ah, i nomi! La tua specialità. Tu, voi sentite sempre il bisogno di incollare dei nomi su tutto e tutti. Di mettere tutto fra virgolette... Io invece no, abbi pazienza: non so farlo.

U 1 - Io sì, se permetti. E quelli come me. Da una parte, ed è il mio, il campo dove gli uomini lottano, si prodigano con tutte le loro forze... producono la vita intorno ad essi... La vita, capisci? Non quella che tu contempi dalla finestra, la vita «vera», quella che tutti vivono... E dall'altra parte... ebbene...

U 2 - Ebbene?

U 1 - Ebbene...

U 2 - Che cosa?

U 1 - No...

U 2 - Invece sì. Lo dico io al tuo posto... Ebbene: dall'altra parte ci sono i «falliti». Non è così?

U 1 - Non ho detto questo. D'altronde tu lavori...

U 2 - Appena quanto basta per vivacchiare. Senza dispensare tutte le mie energie.

U 1 - Ah! Ne tieni in serbo, allora?

U 2 - Da te, questa domanda l'aspettavo... No, che non ne tengo in serbo...

U 1 - Credo di sì, invece. Perché le tieni in serbo, queste energie?

U 2 - E a te cosa importa? Cos'è questa mania di fare ispezioni a CASA MIA! Di frugare, perquisire? Si direbbe che tu abbia paura...

U 1 - Paura? Paura!

U 2 - Paura, sì. Hai paura di questo: di qualcosa che non conosci, forse carico di minaccia, che sta là in disparte, nel buio... Come una talpa che scava sotto i prati ben curati dove voi scorrazzate... Bisogna assolutamente stanarla, la talpa; ed ecco la ricetta miracolo: «È un fallito». «Un fallito, sì». Ed ecco che lui sbucca fuori, agitatissimo: «Un fallito? Io? Ho capito bene? Che cosa dite mai: io un fallito? Eh, no; vi sbagliate di grosso, io... ecco che cosa sono, che cosa sarò... lo vedrete... vi dimostrerò che...». No, non contarci. Anche questo, anche «un fallito», la ricetta efficace, non mi farà uscire dalla mia tana: ci sto troppo bene.

U 1 - Davvero? Ti trovi così bene?

U 2 - Meglio che dalle tue parti, in ogni caso, sui tuoi tappeti d'erba... Là mi sento mancare... ho voglia di fuggire... La vita non vale...

U 1 - ... non vale più la pena di essere vissuta: è così che vuoi dire? È esattamente ciò che provo io quando cerco di mettermi al tuo posto.

U 2 - Chi ti obbliga a farlo?

U 1 - Non so... cerco sempre di capire...

U 2 - È come ti dicevo: tu dubiti sempre, hai paura che ci sia laggiù nella foresta, in una capanna...

U 1 - No, voglio sapere da dove ti viene questo distacco... Questa tua straordinaria imperturbabilità. Finisco sempre per concludere che devi sentirti appoggiato.

U 2 - Si torna a Verlaine, eh? I poeti... Invece no: io non sono un poeta e, se vuoi saperlo, non lo sarò mai. Non avrai una fortuna del genere.

U 1 - Io, una fortuna del genere? Direi che se tu ti rivelassi come un poeta, uno vero... bene, la fortuna l'avresti tu, piuttosto.

U 2 - Cosa ti viene in mente? Figurati!... Voi avete a portata di mano la parola giusta, per questo: «recuperato». Io sarei recuperato. Reintegrato. Rimesso là, dalla vostra parte. Niente virgolette, si capisce, ma al mio posto giusto, e sotto una stretta sorveglianza. «È bene... questo» sarebbe anche troppo bello quando io venissi tutto trafelato a presentarvi... attendere... spiare... «Ah, sì? Lei trova? Sì? È bene?... Evidentemente non posso pretendere... con tutti questi grandi personaggi dietro di me, accanto a me...». Voi mi daresti dei colpetti sulla spalla... non è commovente? Sorrideste... «Eh, chi sa mai... Chi può dire?... Ci sono stati dei casi...». Invece no. Non contarci. Guarda pure dove vuoi: antri i miei cassetti. fruga nei

miei armadi... Niente, non troverai una sola pagina... un solo abbozzo... la più piccola traccia... il più modesto tentativo... Niente che possiate mettermi sotto i denti.

U 1 - Peccato. Avremmo potuto trovare oro puro. Diamanti.

U 2 - O piombo, non è vero? Purché si veda che cos'è; lo si possa classificare, dargli un prezzo... Occorre sapere assolutamente come regolarsi. Così si è tranquilli, non c'è più nulla da temere.

U 1 - Da temere? Sempre lo stesso tasto... Da temere... Sì, può darsi... Può darsi che in fin dei conti tu abbia ragione... è vero che con te io provo a volte come un'inquietudine...

U 2 - Ah, ecco...

U 1 - Sì... mi sembra che là dove sei tu tutto sia... come dire?... Fluttante, inconsistente... sabbie mobili in cui si sprofonda... mi manca la terra sotto i piedi... le cose intorno a me vacillano, si decompongono... bisogna che esca al più presto da questa sorta di incubo... che mi ritrovi su un terreno solido...

U 2 - Tu vedi che... E io... beh, visto che siamo a questo punto... io, a essere sincero, quando sono con te, sui tuoi territori... avverto come un senso di claustrofobia... mi sembra di essere murato in un edificio senza uscite... sbarramenti, pareti divisorie, piani... ho voglia di uscire all'esterno... e anche dopo, quando mi sono ritrovato a casa mia, ho difficoltà a...

U 1 - ... a fare cosa?

U 2 - A riprendermi... Può succedermi che l'indomani io mi senta ancora inerte, svuotato... e che anche intorno a me... Capisci? Mi ci vuole del tempo prima che mi ritrovi com'ero, con il ritmo normale, questo polso che si rimette a battere... Tu capisci, allora...

U 1 - Sì. Capisco.

Un silenzio

Perché esistere?

U 2 - Sarebbe più giusto...

U 1 - Per entrambi... più salutare...

U 2 - La soluzione migliore.

U 1 - Tu sai, però, come siamo fatti. Tu stesso non hai osato prendere l'impegno...

U 2 - No. Ho bisogno che mi si autorizzi.

U 1 - Figurati io. Mi conosci.

Un silenzio

Cosa dici... Se rifacciamo una domanda... insieme, stavolta... ci si potrebbe spiegare meglio... Forse riusciremmo...

U 2 - No, a che scopo? Posso dirti come finirebbe... Già li vedo, i nostri due amici... «Insomma, che cos'hanno ancora? Di che si tratta? Che storia è questa? Talpe? Che talpe? Prati? Sabbie mobili? Campi nemici? Non comprendiamo bene... Vediamo un po' i loro dossier, la loro situazione... Niente... si ha un bel cercare, analizzare le situazioni più delicate... Proprio niente, se non le tracce di una perfetta amicizia...».

U 1 - Vero...

U 2 - «Ed ecco che decidono di rompere. Giurano che non intendono rivedersi mai più... Che vergogna...».

U 1 - Sì, non c'è dubbio. Ricordo irricevibile. Per entrambi.

U 2 - «E stiano attenti, quei due... non si permettano... Sappiamo quali rischi di incriminazione corrono quei tracotanti che così, senza ragione osano... Saranno segnalati, indicati a dito... Verranno avvicinati con estrema prudenza, anzi con la massima diffidenza... Tutti dovranno sapere di che cosa sono capaci, di che cosa possono rendersi colpevoli tipi del genere: gente che può rompere per un sì o per un no».

U 1 - Per un sì... o per un no?

Un silenzio

U 2 - Sì o no?

U 1 - Non è la stessa cosa...

U 2 - In effetti. Sì. O no.

U 1 - Sì.

U 2 - No!

(1) Nell'originale: Era il periodo in cui facevamo dell'alpinismo... nel Delfinato... Avevamo scalato la Barre des Ecrins... Ti ricordi?

Traduzione autorizzata di Ugo Ronfani © Ed. Gallimard - Parigi. 1987.

Nathalie Jassante

COME È NATO IL MIO TEATRO

C'è stato un tempo in cui pensavo che non mi sarebbe stato possibile scrivere per la scena. Poi, un giorno, mi è venuto in mente di rappresentare un certo silenzio, e i personaggi si sono messi a dire ciò che di solito non viene detto.

In tutte le mie commedie l'azione è assente, sostituita dal flusso e riflusso del linguaggio, che vi recita la parte del detonatore.



IL GUANTO RIVOLTATO

Per moltissimo tempo ho pensato che non mi sarebbe stato possibile scrivere per il teatro. Non che il teatro non abbia esercitato su di me, fin dalla giovinezza, una profonda influenza. Ricorderò sempre lo shock prodotto in me dai *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello, messo in scena dai Pitoëff, credo nel 1924, davanti a una platea pressoché vuota. E anche *Danza di morte* di Strindberg messa in scena e recitata da Jean Vilar.

Mi sembrava però che il dialogo teatrale fosse incompatibile con ciò che cercavo di mostrare, con ciò che mi ero sempre sforza-

ta di mostrare nei miei romanzi e nella mia prima raccolta di testi brevi intitolata *Tropismes*, ossia certi tenui movimenti interiori che sfiorano molto velocemente la soglia della nostra coscienza, movimenti che non sono (contrariamente a ciò che viene detto) quali essi appaiono all'origine: svolgimenti molli, vaghi brulichii, ma quali li mostro nei miei libri: movimenti precisi, piccoli drammi che si sviluppano secondo un certo ritmo, un meccanismo minuziosamente congegnato in cui tutti gli ingranaggi s'incastano gli uni negli altri. Queste azioni drammatiche interiori sfociano, all'esterno, nel dialogo.

Il dialogo è la parte affiorante. Un dialogo volutamente banale, anodino all'apparenza, porta questi movimenti all'esterno, ma mascherandoli. Il dialogo è come la punta incappucciata del fioretto.

Il solo dialogo, senza questa preparazione che costituisce un pre-dialogo, era per me impossibile, impensabile.

Giacché nei miei romanzi non si tratta mai di quei dialoghi suggestivi che devono far indovinare al lettore ciò che non viene detto. Il pre-dialogo, la sotto-conversazione che spinge il dialogo e lo produce, mostra invece al lettore *tutto* ciò che mi è possibile mostrarli. Quel di più che deve portarvi è ciò che io non ho potuto o non ho saputo mettervi.

In queste condizioni, come scrivere lavori teatrali in cui non c'è nient'altro che il dialogo? Deve da solo far sentire tutto. In quanto all'azione esterna, così importante a teatro, è pressoché assente nei miei libri. Quest'azione esterna è generalmente il dialogo a costituirlo.

Mi è capitato un giorno di ricevere la visita di un giovane tedesco, Werner Spies, incaricato dalla Radio di Stoccarda di chiedere ad autori francesi di scrivere testi radiofonici. Ho cominciato col rifiutare. Werner Spies è tornato più volte alla carica, affer-

mando che avrei potuto fare quello che avrei voluto, in qualunque forma, foss'anche insolita.

Dopo qualche tempo mi venne l'idea, senza che io sapessi bene ciò che ne sarebbe potuto venir fuori, di un certo silenzio. Uno di quei silenzi che vengono definiti «pesanti». Mentirei se vi dicessi in che modo da questo silenzio è scaturito un testo, come il nastro dal cappello del prestigiatore o, per usare un paragone più modesto, come il nastro dalla fessura di una telescrivente.

Il mio lavoro ha sempre un avvio spontaneo e non molto cosciente; in seguito gli elementi provenienti da ogni parte si organizzano.

Fatto sta che evocato da questo silenzio è sorto un dialogo, suscitato, eccitato da questo silenzio. Qualcosa si è messo a parlare, ad agitarsi, a dimenarsi, a dibattersi... e mi sono detta: ecco dunque qualche cosa che potrebbe essere ascoltato per radio.

COSÌ IL DENTRO DIVENTA IL FUORI...

Ciò che nei miei romanzi avrebbe costituito l'azione drammatica della sotto-conversazione, del pre-dialogo in cui le sensazioni, le impressioni, il «sentito», vengo-

no comunicati al lettore mediante immagini e ritmi, si dispiegava, qui, nel dialogo stesso. La sotto-conversazione diventava la conversazione. Così il «dentro» diventava il «fuori» e in seguito, per qualificare questo passaggio dal romanzo al dramma, un critico ha potuto giustamente parlare di «guanto rivoltato».

I personaggi si sono messi a dire ciò che di solito non viene detto. Il dialogo ha lasciato la superficie, è sceso e si è sviluppato al livello dei movimenti interiori che sono la sostanza dei miei romanzi. Si è installato repentinamente a livello di pre-dialogo.

Ma questo dialogo conserva, nonostante il suo immergersi nelle zone proibite e oscure in cui si dispiega, la forma del dialogo ordinario, quella che viene usata nella cosiddetta vita di tutti i giorni. Perché? Perché si tratta qui di comunicare e di vivere sotto gli occhi degli altri, tra loro, questi movimenti interiori, di convincerli, di chiamarli in causa; perciò bisogna adoperare l'unico linguaggio che possano capire subito, il linguaggio quotidiano. Eppoi perché occorre che lo spettatore, o l'ascoltatore, come i personaggi, partecipi immediatamente a quest'esperienza, che vi si senta a proprio agio.

Bisogna che in questi fondi, o se si vuole bassifondi, ci si senta il più possibile come un

pesce nell'acqua. Bisogna che l'insolito prenda un'aria di evidenza, che abbia la forza di convincimento di un'esperienza vissuta quotidianamente da ognuno e della quale il linguaggio quotidiano renda conto.

Se la forma impiegata fosse insolita, lo spettatore non potrebbe rivivere subito questi drammi che, nella vita reale, sono confusamente e globalmente presentiti. Bisogna che la sensazione, il «sentito» passi velocemente, abbia una forza d'impatto immediata, veicolato da vocaboli familiari.

Succede lo stesso nei miei romanzi in cui le immagini chiare, banali, immediatamente evocative devono far passare sensazioni indefinibili.

Inoltre mi sembra che, per gli spettatori ai quali mi rivolgo, il contrasto tra il fondo insolito e la forma familiare dia a questi movimenti, solitamente nascosti, un carattere più drammatico, più violento. A volte, produce persino un effetto di humour. L'insolito avvolto nel noto, nel familiare, fa ridere. Io stessa a volte amo ridere scrivendo.

ALLA SUPERFICIE? QUASI NULLA

Ma questa forma di dialogo corrente, come nei miei libri, ha generato confusioni. Molti spettatori, e tra loro alcuni critici, ascoltano le parole senza cercare di penetrarne il significato e, sentendo parole del linguaggio corrente, scambiate ad esempio tra amici riuniti dopo cena, vedono in questi dialoghi, purtuttavia inusitati, solo «conversazioni salottiere». Così coloro che si sono limitati a leggere i dialoghi e non i pre-dialoghi dei *Fruits d'or*, vi hanno visto delle chiacchiere da cocktail letterari.

Questa esperienza interiore che è per alcuni personaggi (a dir vero, più che di personaggi, si tratta qui di portatori di movimenti che, confesso, ho a volte distribuito a casaccio) qualcosa di naturale, di irresistibile, di evidente, per altri è insopportabile. Vogliono a ogni costo mantenersi alla superficie, tra paesaggi familiari, sulla terra ferma da tempo conosciuta e esplorata in cui hanno l'abitudine di vivere. Se li si trascina verso il fondo si dibattono, si tratta per loro di una discesa agli inferi dell'anomalia, della follia; vogliono risalire alla superficie. Di qui il costante movimento nei miei drammi dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto.

In alto ci sono le forme abituali, rassicuranti, delle definizioni, delle categorie della psicologia tradizionale, della morale, che imprigionano e neutralizzano quest'indefinibile, quest'innominabile che vive nelle profondità (profondità peraltro del tutto relative). Ma è in alto, alla superficie, che coloro che si muovono al livello dei «tropismes» non possono mantenersi. Si sentono continuamente trascinati via e a ogni momento scendono sforzandosi di trascinare gli altri. In quanto all'argomento è, ogni volta, ciò che io chiamo «nulla», che è anche il sottotitolo di uno dei miei drammi.

Perché «nulla»? Perché occorre che la corazzata del noto e del visibile sia forata in un punto infimo, che la screpolatura sia la più fine possibile affinché l'innominabile, l'invisibile sia al posto d'onore, affinché sia più difficile e per gli spettatori e per coloro che vivono al livello dei «tropismes», lasciarsi distarre da ciò che avviene alla superficie. Alla superficie non c'è nulla, quasi nulla.

Più la screpolatura della superficie è infi-

ma, inapparente, più i drammi che si dispiegano sotto questa superficie che la screpolatura rivela sono ampi, più m'interessa il lavoro. Ed è sullo svolgimento, sotto ciò che è familiare, senza importanza — ciò che viene chiamato «nulla» — di questi drammi microscopici insospettiti che a ogni istante avvengono in noi, che io mi soffermo. Stimola il mio sforzo. Mi permette di scoprire, sotto la corazzata dell'apparenza rassicurante, tutto un mondo di azioni nascoste, un'agitazione che è per me la trama invisibile della nostra vita. È un po' un lavoro da raddomante.

Prendiamo un esempio, *Le mensonge*. È il titolo di uno dei miei drammi. Se avessi mostrato una grossa menzogna, una di quelle che chiamano in causa rapporti affettivi conosciuti, che feriscono sentimenti conosciuti, che rovinano questi rapporti, non sarebbe stato possibile lasciare la superficie, i vasti spazi esplorati in ogni angolo e sfruttati fino a esaurimento del visibile.

Ci voleva una menzogna per così dire allo stato puro, la menzogna in sé, una menzogna astratta che non coinvolge affatto la nostra vita. Una contro-verità detta da qualcuno che ci è indifferente.

La sottile screpolatura che essa produce è solo una sensazione spiacevole. Di quelle che ognuno ha potuto sentire scivolare in sé quando ha avuto l'impressione che in sua presenza — e senza che ciò lo riguardasse direttamente — qualcuno mentisse. Una sensazione vaga che scivola via e va senza che ci si soffermi: una nuvola che passa.

ANCHE IL SILENZIO È TEATRO

Avviene lo stesso con il silenzio. Uno di quei silenzi che vengono detti «pesanti», ma che si preferisce non far notare, a che pro? per far che? e quale importanza ha?

Ma nel mio dramma intitolato *Le silence* agisce come un catalizzatore, come un potente reattivo. Sotto l'effetto di quel silenzio la gente si agita, interroga, soffre, supplica, si degrada, rimette in causa ciò che ha di più caro, di più prezioso; poi, sfinita, risale alla superficie: che cosa è successo? Nulla. Questo signore ha mantenuto il silenzio per qualche istante. L'avete notato? No, a dir il vero, non ci ho fatto caso.

Così nel mio dramma intitolato *Isma*, nel quale la screpolatura è ancor più infima, davvero un punto appena visibile, non si tratta neanche del modo di pronunciare le frasi, neppure le parole, ma del modo di pronunciare l'ultima sillaba — in «isme» — di alcuni vocaboli. Niente di più. Affinché coloro della superficie, coloro che vivono nell'apparenza, possano dire agli altri, ai raddomanti, ai veggenti, agli ipersensibili, ai deliranti, ai dementi: ma che cosa vi ha preso?

Affinché nel momento in cui questi pazzi — e credo che, consapevoli o no, lo siamo tutti — affinché nel momento in cui questi pazzi cominciano ad agitarsi, a manifestare lo smarrimento, la sofferenza che in loro vengono provocati da coloro che in tal modo parlano, la cosiddetta gente «normale» li possa richiamare all'ordine e tirar per i capelli fino all'aria pura della superficie, laddove ciò che stavano facendo viene perseguito con il nome di «denigrazione». E affinché i pazzi immergendosi ripetutamente in quelle zone oscure, mostrino come questa semplice sillaba, pronunciata in un certo modo, sia simile a un sasso che fa dei cerchi sempre più gran-

di, come l'inspiegabile avversione prodotta da questa pronuncia, *isma* anziché *isme*, sia la fonte, le prime goccioline che, in ognuno di noi, possono crescere fino ai peggiori eccessi del razzismo.

In tutte le mie commedie l'azione è assente, sostituita dal flusso e riflusso del linguaggio. L'enfasi sul ruolo del linguaggio in letteratura è oggi tale, è a tal punto considerata come l'unica sostanza di ogni opera letteraria, il suo momento di partenza e «principio generatore», è a tal punto diventato «la torta alla crema» della critica letteraria che esito a mostrare l'importanza nei miei drammi.

IL LAVORO DI BARRAULT, RÉGY, BENMUSSA

È vero che il linguaggio vi recita la parte di detonatore. È vero che mediante l'uso di certe parole viene fuori che un certo personaggio — come in *C'est beau* — è passato da un ambiente a un altro, ha abdicato alla sua cultura e ha cercato aiuto presso quei conciaossa che sono le persone semplici alle prese con la realtà quotidiana. È vero che due parole, «È bello», che non si possono pronunciare davanti al proprio figlio — figlio bene amato — rimettono in causa tutti i rapporti tra lui e i genitori e oltre, fanno sì che si urtino degli ordini di valore inconciliabili, che si affrontino due universi.

Ed è perché la sostanza di questi drammi non è nient'altro che linguaggio, che mi era sembrato che si potesse soltanto ascoltarli. Tuttavia, dopo che *Le mensonge* è stato pubblicato nei *Cahiers Renaud-Barrault*, Jean-Louis Barrault, consigliato da Simone Benmussa ha deciso di portarlo sulle scene insieme a *Le silence*. A me sembrava un'impresa irrealizzabile.

Eppure Barrault ha saputo, con le sue doti di mimo, la sua immaginazione che gli permette di animare lo spazio scenico, ha saputo mostrare dei personaggi che si muovono sulla scena ed eseguono anche un gran numero di movimenti piuttosto ampi e variati. Devo dire che questi movimenti mi hanno affascinato. Vedevo questo testo, così integrato ai movimenti scenici, sostenuto e amplificato dai gesti, con stupore.

Claude Régy, non senza un certo coraggio, ha messo in scena *Isma* lasciando al testo il ruolo principale. Anzi, non il ruolo principale: un ruolo unico. Nella sua messinscena nulla ci distrae. Gli attori vi si sottopongono alla lettera, seguendo, isolando tutte le sfumature, amplificando appena il ritmo. Seduti fianco a fianco sul palcoscenico, di fronte al pubblico, si muovono poco, si alzano, si siedono quando il movimento del testo li fa alzare, poi sedere. Una sola volta si alzano tutti e fanno cerchio, quando uno di loro lascia la scena, per dare l'impressione che venga cacciato via (come poteva essere suggerito dal testo). Tutte le prove consistevano nel minuzioso e sensibile visceramento di ogni vibrazione del linguaggio. Claude Régy ha fatto vedere tutte le pieghe, tutte le sgualciture, tutta la grana della pelle del guanto rivoltato.

E in entrambi i casi, con Jean-Louis Barrault come con Claude Régy, la sensibilità degli attori, il loro sforzo creativo hanno permesso ad ascoltatori ricettivi di percepire ciò che con i soli mezzi della scrittura non avrei potuto o saputo mostrare. □

Traduzione di Marie-José Hoyet

HANNO SCRITTO

L'annuncio della nascita di *Hystrio* ha suscitato interesse fra la gente di Teatro, come dimostrano i numerosi messaggi augurali e i suggerimenti pervenuti. Pubblichiamo alcune fra le lettere ricevute; altre troveranno spazio nei prossimi numeri. E intanto ringraziamo tutti i nostri corrispondenti, ai quali chiediamo di seguirci, di consigliarci e di fare conoscere questa pubblicazione, che nasce e vuole restare libera.

Sono molto contento della nascita di una rivista che si occuperà con competenza e profondità del teatro italiano. Credo che un operatore teatrale impegnato abbia oggi bisogno di un periodico che gli permetta di rendersi conto sempre della situazione teatrale italiana, e di essere ampiamente informato su tutti i movimenti e le evoluzioni che avvengono sulla scena di tutto il mondo.

Perché però questo periodico possa essere utile è necessario che abbia un atteggiamento obiettivo e distaccato, in modo che tutti i fenomeni del teatro italiano possano essere discussi con quella necessaria serenità che i problemi della cultura e della scena, in particolare in questo momento, esigono.

Con questo non voglio dire che ci debba essere uniformità di giudizi. I giudizi e le tendenze dei collaboratori possono essere contrastanti, come contrastanti sono le opinioni sul teatro italiano, altrimenti non ci sarebbe dialettica, necessaria in tutte le forme artistiche, ma il mio auspicio è che la rivista non diventi la bandiera di un'unica forma di teatro, pubblico o privato, tradizionale o sperimentale, ma che cerchi di conglobare consigli e informazioni, favorendo lo sforzo che il teatro italiano sta facendo per raggiungere un alto livello sia artistico che organizzativo.

LUCIO ARDENZI

Che cosa chiedo a *Hystrio*?

Che non faccia «normalmente» recensioni, se non analizzando una o due esperienze produttive a numero, da diversi punti di vista (come sono stati trovati i soldi per fare lo spettacolo, come sono stati scelti gli attori, come sono usati lo spazio e le luci, che lavoro di drammaturgia è stato fatto, la regia, la reazione della critica «normale» e una critica della critica).

Che «rifletta» (nel senso di rimandare indietro la luce) su alcuni fenomeni dell'oggi orientandoli verso la storia del teatro.

Che «militi» dalla parte delle «differenze» teatrali, contro il teatro «normale», contro il divismo, contro il teatro di mercato, contro il teatro televisivo. Tutte queste forme di teatro non hanno bisogno di un'altra voce che stia dalla loro parte. Il nuovo, il debole, il piccolo, il profondo, lo sconosciuto, invece, sì.

Auguri, cioè speranze e inquietudini.

ROBERTO BACCI

Auguro successo alla nuova rivista.

Che cosa mi aspetto dal teatro? Mi aspetto una rifondazione e un rilancio del teatro pubblico, quindi un'inversione di tendenza rispetto a quanto accaduto negli ultimi anni. Sono convinto, per esempio, che solo attraverso un rilancio del teatro pubblico possa passare un serio investimento di mezzi e di energie per favorire la crescita di una nuova drammaturgia nazionale.

Senza una nuova drammaturgia che senso ha fare teatro?

MARCO BERNARDI

Da ragazzo leggevo *Sipario* e *Dramma* e ne facevo collezione. Li tengo ancora, quei numeri, rac-

colti nella mia biblioteca. Erano una guida e uno stimolo, per me che ancora sapevo poco di teatro. Poi passano gli anni, lavori, raggiungi qualche traguardo e t'accorgi che quelle riviste sulle quali avresti voluto comparire (l'attore ha soltanto l'incerto ricordo di un applauso e tiene tanto a un pezzo di carta, l'unica cosa che rimane) sono scomparse o trasformate, comunque lontane dal tuo modo di pensare.

Hystrio può riempire un vuoto; sarà una rivista — spero — che non troncherà con la tradizione, che rispetterà le fatiche dell'attore, e avrà equilibrio, ci informerà sull'oggi, sul cammino del teatro, senza estremismi e polemiche troppo di parte. Io ho fiducia. Tanti auguri!

GIULIO BOSETTI

Vorrei che *Hystrio* tornasse a convincermi che scrivere per il teatro e seguirlo con gioia possano essere ancora tra i tentativi più ragionevoli di agguistare la vita.

FRANCO BRUSATI

Da tempo molti di noi, che ci occupiamo di teatro, ci chiedevamo perché non nascesse un'iniziativa editoriale capace di colmare un vuoto di informazione critica e di aggiornamento non più tollerabile. *Hystrio* va incontro a questo bisogno diffuso e profondo. Ci vorrà non solo molto coraggio, considerati gli ostacoli che un'impresa del genere inevitabilmente troverà sul suo cammino, ma anche un'enorme energia. Mille auguri a tutta la redazione.

EUGENIO BUONACCORSI

Il teatro italiano, inteso come istituzione, è rimasto più di altri teatri europei legato alla tradizione. Per questo le avanguardie, dal Futurismo fino ai nostri giorni, hanno assunto un carattere dirompente e hanno prodotto profonde lacerazioni. È arrivato il momento di riconciliare sulle nostre scene la tradizione con la rivoluzione, per conquistare un ordinato ritmo di progresso creativo. A tal fine una rivista, aperta all'attenta e serena valutazione di tutte le istanze senza preclusioni e senza fanatismi, può avere una funzione di stimolo determinante.

GIOVANNI CALENDOLI

Le premesse contenute nel primo pieghevole dedicato a «*Hystrio*» consentono di pensare che la nuova rivista risulterà utile alla nostra scena di prosa. In particolare convince l'impegno ad affrontare tre grandi linee di lavoro: quella della discussione critica, quella del riesame delle strutture e della relativa regolamentazione legislativa, e quella che viene definita, giustamente, della questione morale, ai primi due momenti chiaramente legata. Nel proponimento di assegnare ai tre temi, come mi sembra di aver capito, pari dignità e pari attenzione, risiede a mio avviso il maggiore motivo di interesse della nuova impresa, giacché, al punto cui siamo, non risulterebbe molto utile occuparsi soltanto dei problemi artistici (anche se ce n'è gran bisogno), oppure delle tematiche di struttura (finora frequentate soprattutto da chi ne ha la diretta responsabilità ed è quindi portatore di interessi personali o aziendali), oppure, e ancora in un regime di separazione, del sentimento che ognuno di noi porta nell'operare o nel valutare. E del resto di ciò si sono accorti da tempo alcuni fra i nostri critici drammatici, nelle cui carte i tre temi sono spesso compresenti.

IVO CHIESA

La nascita di una nuova rivista di teatro è un fatto eccezionale. Se è vero che il teatro, per essere tale, ha bisogno del pubblico, ha anche, e forse soprattutto, bisogno di spazi di dibattito e di riflessione che sappiano affinare i gusti.

Viva il teatro, viva!

OMBRETTA COLLI
e GIORGIO GABER

Un dibattito sulla critica teatrale è urgente. L'augurio è che *Hystrio* sia veramente un arsenale critico e di cultura al di sopra di qualsiasi schieramento ideologico e bacchettone.

Al critico teatrale, ma lo stesso vale anche per le altre espressioni artistiche e per chiunque scriva, si chiede «professionalità», ovvero conoscenza profonda, e nel contempo umile, dell'evento teatrale unico e irripetibile.

Ci necessita una critica teatrale che non sia asfittica e distante, arzigogoli teorici, ma che viva profondamente le molteplici realtà oggettive di ogni messa in scena; che non sia elaborazione di inutili estetismi, ma che si addentri nella complessità della macchina-teatro: testo e realtà socio-culturali, poesia, magia, circuitazione e impegni tecnico-economici, rapporto con il pubblico e con gli artisti.

L'augurio è che *Hystrio* diventi un punto di riferimento per la scena teatrale italiana.

FILIPPO CRISPO

Ho letto della rivista e del suo combattivo programma. L'aspetto con curiosità. Non prometto ora consenso e solidarietà perché prendo troppo sul serio queste due parole per sprécarle. Le prometto, questi sì, il mio entusiasmo e la mia sincerità di lettore attento e partecipe. Cosa chiedo a una rivista del genere? Di aiutare il teatro a uscire dalla trappola in cui si dibatte attualmente, di combattere la logica dei biglietti d'oro, aiutando a ridefinire concretamente il rapporto tra la società civile e i suoi artisti di teatro. Prima di ottenere un genio è necessario assicurare l'esistenza di molti artisti liberi. E nel nostro paese i grandi uomini di teatro, pochi, spesso rinunciano a essere liberi e ai nostri occhi rinunciano anche a essere maestri.

L'intreccio di arte e spettacolo che caratterizza il teatro ne provoca oggi una degradazione assai rapida proprio per il progressivo affermarsi di valori di successo legati a standard di popolarità dello spettacolo, e la fragilità del teatro nello scontrarsi quotidiano con i problemi materiali della sopravvivenza e con quelli immateriali della libertà induce spesso a un indebolimento progressivo dei presupposti etici che stanno alla base di questo mestiere. A una rivista di teatro chiedo di scegliere il campo. Poi discuteremo delle conquiste e delle sconfitte del nuovo teatro e rifletteremo sulla sua memoria storica.

Le note programmatiche mi fanno bene sperare a questo riguardo.

ELIO DE CAPITANI

Un sentito augurio per la nascita di *Hystrio* e una sua prospera vita. Nel non folto e spesso non chiaro panorama delle pubblicazioni sul teatro, l'auspicio è che questo nuovo trimestrale diventi qualcosa di più di un registratore della cronaca scenica, dando invece un contributo anche tecnicamente approfondito all'esame di una situazione per molti versi critica, e all'incentivazione di un teatro più qualificato, meno passivamente burocratico, soprattutto più coraggioso nelle scelte. Come ciclicamente accade nell'ambito di tutte le discipline.

una meditata riflessione sul senso stesso del teatro contemporaneo urge oggi non come pretesto alle gergalità intellettualistiche ma come vitale garanzia per una professione la cui dignità e pregnanza corrono non lievi rischi.

VITTORIO GASSMAN

Prima di tutto voglio congratularmi per la nascita della rivista. L'impianto risponde senza dubbio ad un bisogno e ad un dovere culturale di totale rispetto.

Desidero che *Hystrio* riceva tutta la gamma dei miei sentimenti e glieli esprimo: dal semplice ma più cordiale saluto, all'abbraccio (metaforico), con lo slancio che merita una rivista, un segnale, un atto per concentrare le idee e l'attenzione sul teatro.

Che cosa chiedo? La massima apertura, un rigoroso comportamento antiaccademico, l'abolizione dei linguaggi incomprensibili e noiosi: di parlare di teatro con una piega delle labbra atteggiata a sorriso; di tendere la mano e non segare le gambe. Troppo?

In una parola, una rivista di teatro a favore del teatro e non contro il teatro.

UGO GREGORETTI

Per una rivista altamente specialistica credo che ci sia posto. Non solo, credo che ce ne sia la necessità, nel nostro paese!

Il critico è sempre la coscienza dell'artista (sovente coesistono nella stessa persona). Perché non cercare allora le ragioni storiche e teoriche del teatro? Quelle alte, quelle vere, non quelle contrabbandate da interessi o da speciosità?

In fondo il teatro è l'unica espressione umana che tenti di rispondere agli uomini, quando essi si dispongono ritualmente in «gruppo». Io non vedo chi altri abbia parlato o parli in modo così innocuo e così liberatorio alle comunità assembleate. Non la scienza, forse nemmeno le chiese.

EMO MARCONI

Ecco che, in questi tempi inquieti e indefiniti eppure portatori di trasformazioni straordinarie, il teatro torna ad essere la pietra su cui si tracciano i segni della mutazione; ecco che il teatro torna a riflettere e a interrogare, torna a violare i tabù delle comode certezze, torna a parlare.

Saluto *Hystrio* come segno di questi tempi: la necessità di una rivista con questi scopi è sicuramente sentita da chi avverte la spinta di questa trasformazione. Spero che *Hystrio*, nel difendere il teatro dal «degrado che minaccia la scena italiana», voglia anche *attaccare* in favore del teatro che, inesorabilmente, in nome della sua stessa funzione civile, deve cambiare.

MARIO MARTONE

La nascita di una nuova iniziativa come *Hystrio* è sempre segno di civiltà e per noi, uomini di teatro, una gioiosa ventata di fiducia nel nostro lavoro.

Cosa augurarmi? Informazione il più possibile ricca, analisi critica vivace e graffiante ma scevra da intimidazioni e da partigianerie.

Una iniziativa che aiuti, specialmente i giovani, a capire quale preziosa ricchezza si può ricavare dal lavoro di chi ci ha preceduto e nello stesso tempo ecciti a lavorare con fantasia, coraggio e divertimento per un teatro sempre più utile all'uomo.

GLAUCO MAURI

Auguro a *Hystrio* che possa diventare uno strumento di conoscenza e di approfondimento professionale del nostro lavoro, e soprattutto, in questi tempi di bombardamento televisivo e di non lettura, possa riabilitarci a valutare la qualità, anche a dispetto della quantità.

MARIANGELA MELATO

L'annuncio di un nuovo periodico dello spettacolo, che assume in testata il titolo beneaugurante dell'ultimo dramma di Mario Luzi, è di conforto al nostro lavoro. Da anni mancava al teatro italiano un riferimento internazionale di studio e di progettazione, oltretutto di stimolo e di informazione, originale e approfondito. Mi auguro che la rivista imbocchi questa strada: per aiutare gli operatori a svolgere temi e a mantenere impegni, sia pure nella varietà di scelte e di indirizzi tipica del mezzo artistico offerto dal palcoscenico, sollecitandoli al

confronto e offrendo notizie culturali e tecniche di qualità.

L'esperienza e la capacità dei promotori e dei collaboratori garantiscono la creazione di un prodotto adeguato alle suggestioni e alle esigenze del teatro drammatico e, più in generale, dello spettacolo nelle sue molte componenti.

L'augurio di resistere, cioè di durare nel tempo con costante capacità di intervento, non è un augurio da poco nell'attuale crisi di continuità e di pensiero che investe la produzione artistica e i suoi bracci culturali.

NUCCIO MESSINA

Da una rivista di teatro ci si aspetta innanzi tutto che «sia», visto che di riviste di teatro non ce ne sono più; poi che parli di teatro a tutti quelli, e sono ormai quasi tutti, che hanno completamente smarrito perfino il senso di questa parola, e faccia sì che non venga confuso con quello che forzatamente e intensivamente viene ormai proposto non solo dagli aberranti schermi TV ma anche da tanti palcoscenici o fac simile.

Mi aspetto ancora che apra una breccia a favore della difesa e del rispetto della categoria dei teatranti o meglio degli attori, non produttiva, ahimé, e come tale, in epoca di forsennato consumismo, non protetta da niente e da nessuno né da sindacati, né dal potere politico, né dalla cultura ormai latitante, né dall'intelligenza ormai reperto rarissimo.

Mi aspetto infine che cominci, per ridare al teatro la sola base che lo ha sostenuto nei secoli, a rieducare il pubblico che ormai va a teatro come alle partite di calcio: il pubblico senza il quale il fatto teatrale non può nascere, come una scintilla non può nascere da un solo polo. Mi aspetto che si sostituisca alla scuola che non insegna, ai genitori che non sanno più, alla società che beatamente ignora, correndo felice verso la catastrofe.

È troppo per una rivista? Sì, è troppo, ma è tanto poco rispetto a ciò di cui ha bisogno l'indispensabile teatro.

PINO MICOL

I miei auguri più fervidi a *Hystrio*, che credo non ci farà rimpiangere le altre riviste di Teatro e Spettacolo. Che cosa auguro soprattutto a una pubblicazione come questa? Una totale autonomia e che sia sempre una rivista scomoda, scomoda, scomoda. Che nelle vostre pagine non ci sia aria di clan e di conventicole politiche o meno, e di informazione pilotata. Insomma mantenga, caro direttore, tutto quello che ci ha promesso!

VALERIA MORICONI

La creazione di una nuova rivista dedicata allo spettacolo fa sperare che si apra uno spazio dove possano lanciarsi e scontrarsi severe convinzioni o tenere utopie.

Fa pensare a momenti meno bassi della nostra vicenda intellettuale e umana in cui proprio dalle pagine di alcune riviste partivano le illusioni e gli spunti più coraggiosi.

L'augurio più sincero che formulo a *Hystrio* è proprio questo: la speranza che su ogni numero ci sia una «provocazione», una specie di seme che possa aiutarci a far germogliare il sorriso dell'intelligenza.

WALTER PAGLIARO

Il Teatro italiano è un continuo celebrarsi in tutti i cerimoniali possibili: spettacoli straordinari per pochi spettatori, spettacoli straordinari per poche serate di rappresentazione, festivals, seminari, incontri, dibattiti; il tutto poi confluisce in giornali o riviste specializzate, dove operatori, critici, registi, attori, scenografi, autori, sarti, televisivi, disegnatrici, diranno la loro, ipotizzando un teatro per il Duemila. «Per tutti costoro l'esistenza del Teatro italiano è indiscutibile come il loro diritto agli alimenti: contro chi ne dubitasse sono pronti a invocare l'intervento dello Stato». (Gobetti - *Il teatro italiano non esiste*, 1926).

Saluto con apprensione una nuova rivista di Teatro, pronto ad esaltarmi se, come mi auguro, saprà, discussioni artistiche a parte, mettere a fuoco il punto eternamente dolente del nostro teatro: la sua struttura da sempre governata da interessi di bottega che, rendendo tutto effimero e provvisorio, impediscono l'affermarsi di qualsiasi rin-

novamento che abbia forma di autentico progetto.

FRANCO PARENTI

Leggo la lettera che concisamente presenta *Hystrio* dopo aver letto su *Repubblica* i cartelloni dei teatri romani dell'E.T.I.. L'eco della scomparsa di alcuni «ultimi baluardi» — come Guerrieri, De Monticelli, Chiaretti — è stata immediata. La sfrontatezza dilaga; ormai c'è solo la rigatteria al potere. La creatività è scomparsa dal teatro, almeno da quello che l'istituzione vuole che si veda. La sperimentazione sovvenzionata è divenuta o un dopo-scuola strutturalista o una scimmiettatura non si sa quanto ironica dei video-clips.

Quello che necessita a un «teatro d'autore» — quale sia l'E.T.I. sia, ad esempio, Quadri dicono di auspicare — è proprio una mediazione tra memoria storica e ricerca, tra cultura e freschezza creativa. Mancano dei managers colti, dotati di mezzi e complici veri (non competitori occulti) degli artisti che meritino una promozione.

Ecco l'enorme compito di una stampa specializzata che in Italia non c'è: informare, creare strumenti nuovi per giudizi nuovi; combattere la passività, l'apatia; stanare un pubblico che a teatro non va più e che è l'unico a cui un teatro degno dovrebbe rivolgersi. Quando l'élite non va più a teatro, la circolazione delle idee si restringe, il teatro diventa una produzione a circuito chiuso per abbonati sottoculturali che si barricano in abitudini; le programmazioni dei teatri sono il risultato di queste abitudini, il sovvenzionamento anche.

Esiste uno spazio di mercato per una rivista che non sia parassitaria delle ditte e degli Enti che hanno interesse a mantenere lo status quo?

Ho collaborato a *The Drama Review*, che è sostenuta da una grande Università (N.Y.U.). In Italia, un mio tentativo di convegno con critici accademici sul teatro vivente mi ha scoraggiato sulle possibilità di infrangere pregiudizi pseudoaristocratici del corpo docente.

È con entusiasmo e trepidazione che saluto la nascita di *Hystrio*.

MARIO PROSPERI

Nell'augurare una lunga e prestigiosa vita alla ventura *Hystrio*, vorrei osservare che il progetto di una rivista di teatro, in difesa del teatro e in sintonia amorosa con esso, non può (e non deve) non essere ambizioso. Guardiamoci, per carità, dai propagandisti di una cultura comoda e riposante come una sedia a sdraio!

Questo non comporterà necessariamente la messa al bando del divertimento, in nome di una concezione del teatro arcigna e penitenziale. La serietà non è necessariamente insopportabile e spochiosa seriosità. E, comunque, nella società-spettacolo in cui viviamo il nemico da debellare è pur sempre la goliardia, sia che si presenti a viso scoperto sia che calzi la maschera delle accademie.

MANLIO SANTANELLI

La civiltà di una nazione ha il suo specchio nel teatro, e mi sembra interessante che *Hystrio* tenga d'occhio non soltanto lo specifico teatrale, ma anche gli aspetti più generalmente culturali. Farete bene, anche, ad approfondire la ricerca intorno a una lingua teatrale e ai rapporti fra scena, pubblico e società.

Dall'effimero e contingente al prospettico.

ALDO TRIONFO

Sono certo che *Hystrio* sarà molto stimolante. Aprendo un dibattito sul teatro di ricerca e sui problemi strutturali della drammaturgia potrete illuminare un aspetto del teatro sperimentale finora poco considerato: la sua tensione, nonostante l'apparenza contraria, verso il teatro classico, il suo desiderio di riuscire a creare un giorno qualcosa di equivalente, proprio attraverso nuove forme espressive e una comprensione profonda della tradizione.

I miei auguri!

GIULIANO VASILICO*

Salutiamo con piacere la nascita di *Hystrio*, augurandole di divenire presto un riferimento essenziale per quanti seguono l'informazione e la critica teatrale, e operano in esse.

ENZO VETRANO

* STEFANO RANGHISI

Franco Cimmino
**RAMESSES II
IL GRANDE**



Rusconi

Franco Cimmino
**AKHENATON
E NEFERTITI**



Rusconi

Franco Cimmino

**VITA
QUOTIDIANA
DEGLI EGIZI**



Rusconi

Franco Cimmino
**HAŠEPSOWE
E TUTHMOSIS III**
*Una regina ambiziosa
e un grande faraone*



Rusconi

RUSCONI

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

HYSTRIO - cedola di preabbonamento

Vi autorizzo a mandarmi in lettura la rivista HYSTRIO e mi impegno, se la troverò di mio gradimento, a sottoscrivere un abbonamento versando la quota di L. 30.000 (quarantacinquemila per l'estero) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome

Cognome

Via

Città Cap

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Mentre auguro fortuna alla rivista HYSTRIO, sottoscrivo un abbonamento versando la quota di L. 30.000 (quarantacinquemila per l'estero) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome

Cognome

Via

Città Cap

HYSTRIO - cedola di abbonamento dono

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Ho versato la quota di L. 30.000 (quarantacinquemila per l'estero) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per festeggiare l'uscita di HYSTRIO. Ogni beneficiario di un abbonamento dono sarà avvertito del dono e della sua provenienza.

DOVE TROVERETE LA RIVISTA

HYSTRIO è in vendita nelle principali edicole e nelle seguenti librerie:

Torino:
Agorà - via Pastrengo 7 (tel. 011-505723)
Book store - via S. Ottavio 10 (tel. 011-871076)
Campus libri - p.zza Carlo Felice 54 (tel. 011-530236)
Celib - via S. Ottavio 20 (tel. 011-835114)
Comunardi - via Bogino 2 (tel. 011-83975647)
Dante Alighieri dei Fogola - p.zza Carlo Felice 19
Feltrinelli - p.zza Castello 9 (tel. 011-541620)
Oolp - via Principe Amedeo 29 (tel. 011-8122782)

Milano:
Edicola Algani - Galleria Vittorio Emanuele II 11 (tel. 02-861438)
Al Castello - via S. Giovanni sul Muro 9 (tel. 02-800052)
Calusca - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)
Centofiori - p.zza Dato 5 (tel. 02-7381670)
Clued - via Ceforia 20 (tel. 02-230529)
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)
Dello Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)
Unicopli - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

Gallarate:
Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

Como:
Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

Trento:
Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

Padova:
Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

Verona:
Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

Udine:
Taranola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:
Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:
Feltrinelli - p.zza Ravegnana 1 (tel. 051-266891)

Modena:
Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:
Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:
Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)
Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:
Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:
Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)
Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)
Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)
Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)
Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)
Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)
Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

Cecina:
Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

Livorno:
Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)
Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

Massa:
Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

Pescia:
Franchini - B. Vittoria 18

Piombino:
Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

Pisa:
Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)
Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)
Vallerini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

Siena:
Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

Roma:
Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)
Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)
Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)
Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)
Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)
Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)
Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)
Micene - via Europa (tel. 06-5926642)
Modernissima messengerie - via della Mercede 43/45 (tel. 06-6794930)
Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-3803630)
Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)
Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)
Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:
Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terni:
Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

Napoli:
De Perro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)
Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)
Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)
Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)
Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)
Lexikon - via Lioy 11 (tel. 081-5514775)
Marotta - via dei Mille
Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

Bari:
Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:
Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

Einaudi

Manuel Puig Stelle del firmamento

I sogni che modellano
la vita di tutti
i giorni nel teatro
d'un maestro della narrativa
sudamericana.
A cura di Angelo Morino.

«Supercoralli», pp. v-165, L. 18 000

W. Soyinka S. Bemba S. Labou Tansi B. Tomoloju Teatro africano

Quattro autori, fra questi
il Premio Nobel 1986,
testimoniano la forza
espressiva e l'originalità
linguistica con cui il teatro
africano si è affacciato
sulla scena internazionale.
A cura di Egi Volterrani.

«Supercoralli», pp. xiv-337,
L. 20 000

Nella collana «Scrittori
tradotti da scrittori»:

Molière Il misantropo

nella traduzione di Cesare Garboli.

pp. 116, L. 7500

Le sorelle ovvero

Casanova a Spa

di Arthur Schnitzler

Esce nella versione

di Claudio Magris

pp. iv-117, L. 9000.

Nella «Collezione

di teatro»:

La scuola delle mogli

di Molière,

a cura di Cesare Garboli

pp. ix-88, L. 7500

e **Amadeus** di Peter Shaffer,

a cura di Masolino d'Amico

pp. vi-112, L. 8500.

Marguerite Duras Suzanna Andler

Un «triangolo» amoroso
a Saint-Tropez, d'inverno,
recita il dramma
della simulazione
e della menzogna.
Nota introduttiva di Guido
Davico Bonino.
Traduzione di Natalia
Ginzburg.

pp. xii-67.

Slawomir Mrozek Emigranti

Un dramma
sulla solitudine urbana.
Traduzione di Gerardo
Guerrieri.

pp. ix-75, L. 7500

Richard B. Sheridan Il critico

ovverosia

Le prove di una tragedia

Una delle commedie più
divertenti del teatro inglese
tradotta da Masolino
d'Amico, e portata sulle
scene da Ugo Gregoretti.

pp. xi-71, L. 7500

Dario Fo Manuale minimo dell'attore

Come faceva a scendere
dalle nuvole il *deus ex
machina*? Che cosa
è il *grammelot*? Come
si scrive un testo teatrale?
Tecniche, esperienze,
divagazioni in un libro
che è anzitutto
un pirotecnico spettacolo
di Dario Fo.

«Gli struzzi», pp. 378 con 28 ill.
nel testo, L. 18 000

Il teatro italiano iv. La commedia del Settecento

Tomo primo

I testi delle commedie
che segnano la riforma
del teatro comico nell'età
di Goldoni.

A cura di Roberta Turchi.

«Gli struzzi», pp. xxxiv-576,
L. 28 000

Giuliano Scabia Teatro con bosco e animali

Il teatro dei comportamenti
umani commentato
da animali magici e sapienti:
una moderna reinvenzione
della favolistica classica.

«Nuovi Coralli», pp. 227, L. 12 000

Per i ragazzi:

Gianni Rodari Gli esami di Arlecchino

Novi testi teatrali nati
da un esperimento
che ha coinvolto genitori,
insegnanti, uomini
di spettacolo e gli stessi
bambini.

«Gli struzzi», pp. 190, L. 10 000

PROSPETTIVE d'arte

SALVATORE
FIUME

"Ragazza nello studio"
acquaforte a 5 colori cm. 60x80.
Tiratura 1/150 es. arabi
e 1/C es. romani



GIOVANBATTISTA
DE ANDREIS

"Canestro di frutta"
acquaforte a 12 colori cm. 60x80.
Tiratura 150 es. arabi
e L es. romani



FRANCO
AZZINARI

"Primavera"
litografia a 12 colori cm. 60x80.
Tiratura 1/250 es. arabi
e 1/CL es. romani



PROSPETTIVE
d'arte

MENSILE D'ARTE - CULTURA - FOTOGRAFIA E ATTUALITÀ

VIA GENTILINO, 9/A - 20136 MILANO - TEL. 02/8322566 - 8357766



Stagione Teatrale 1987-88

PULCINELLA

Manlio Santanelli
da Roberto Rossellini

regia
Maurizio Scaparro

PIANOLA MECCANICA

da Anton Cechov

regia
Nikita Michalkov

CASINA

Tito Maccio Plauto

regia
Pino Micòl

IL FU MATTIA PASCAL

Tullio Kezich da Luigi Pirandello

regia
Maurizio Scaparro

VITA DI GALILEO

Bertolt Brecht
regia
Maurizio Scaparro

TEATRO DI GENOVA

G

Stagione
1987/1988

SPETTACOLI NUOVI

L'egoista
di Carlo Bertolazzi

La scuola delle mogli
di Molière

Inverni
di Carlo Repetti
da Silvio D'Arzo

SPETTACOLI RIPRESI

La putta onorata
di Carlo Goldoni

La buona moglie
di Carlo Goldoni

Jacques e il suo padrone
di Milan Kundera
da Diderot

RAPPRESENTAZIONI

Previste in numero di
oltre 440
a Genova, Modena, Milano,
Treviso, Verona, Sanremo,
Torino, Bologna, Roma,
Napoli, Firenze, Lugano,
Reggio Emilia, Ferrara,
Lodi, Alessandria, Trieste,
Padova, Savona, Brescia,
Bergamo, Perugia, Venezia,
Thiene, Mestre, Correggio,
Pisa, Pistoia, Carrara, San
Marino e in altre città da
definire.

Particolarmente consistente è la presenza del Teatro di Genova a Roma e a Milano.

A Roma, questo il calendario: al Teatro Argentina, ospiti del Teatro di Roma, "La putta onorata" e "La buona moglie" dal 6 al 31 gennaio e "L'egoista" dal 2 al 28 febbraio; al Teatro Quirino "La scuola delle mogli" dal 1° al 27 marzo; è infine al Teatro Valle "Jacques e il suo padrone" dal 3 al 15 maggio.

Per tre mesi e mezzo, di cui tre consecutivi, quindi, il Teatro di Genova è presente nei cartelloni romani con cinque spettacoli.

A Milano il Teatro di Genova recita per due mesi: al Teatro Carcano dal 24 novembre al 20 dicembre con "L'egoista" e dal 3 al 28 febbraio con "La scuola delle mogli".

LA QUINTA STAGIONE

Collana di narrativa internazionale

Barbara Pym
CRAMPTON HODNET
Gabriel Okara
LA VOCE
Bruno Geraci
L'ANNO DELLE TREDICI LUNE
Adolfo Bioy Casares
CON E SENZA AMORE
Ismail Kadaré
IL CREPUSCOLO DEGLI DEI DELLA STEPPA



Nelle migliori librerie



PIOVAN EDITORE

ABANO TERME (PD)
Via Montegrotto, 41 - Tel. (049) 669767

Novità autunno '87

TEATRO

HENRY JAMES

TEATRO

a cura di Enrico Groppali

DARIA MARTELLI

LE STREGHE

(Premio Vallecorsi) - Prefazione di Carlo Vallauri

RENZO RICCHI

LA CORONA D'ORO

Prefazione di Uta Treder

POESIA

PHILIPPE SOUPAULT, POESIE

a cura di Marie José Hoyet

CHRISTOPHER OKIGBO,

LABIRINTI E ALTRE POESIE

a cura di Armando Pajalich

SAGGISTICA

MARIO LUNETTA

IL VIZIO IMPUNITO

Note sulle letterature francese, di lingua inglese e dell'America latina

COMUNE DI PADOVA
ASSESSORATO ALLO SPETTACOLO

3^a RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL TEATRO CLASSICO ANTICO "TITO LIVIO - CITTÀ DI PADOVA"

allestimenti scenici a cura delle scuole superiori

Settore cinema: 10-11-12-13 maggio 1988

MEDEA di Pasolini.

I CANNIBALI di Cavani.

GIULIO CESARE di Mankiewicz.

Settore teatro: 24-25-26-27 maggio e 1-2-3 giugno

LA MOSTELLARIA di Plauto - Liceo "Pagano" - CB

LE RANE di Aristofane - Liceo "Mancinelli" - Velletri

LE BACCANTI di Euripide - Liceo "Alfieri" - Torino

L'AULULARIA di Plauto - Liceo "Botta" - Ivrea

GINODIA - Liceo "Franchetti" - Milano

GLI UCCELLI di Aristofane - Liceo "Dante" - Trieste

IL CICLOPE di Euripide - Liceo "T. Livio" - Padova

organizzazione direzione artistica
CENTRO STUDI TEATRALI TITO LIVIO

TEATRO ORAZERO⁵⁷

*l'impegno per un contributo alla valorizzazione della
drammaturgia nazionale e delle novità*

EDIPO A HIROSHIMA

di Luigi Candoni

L'ALTRA DIGA

di Luigi Candoni

RITRATTO CON DEDICA

di Roberto Veller

Segreteria: presso Consorzio Triveneto
del Teatro e dello Spettacolo
Via Concarola, 22
Padova - Tel. 049/651988

Sede legale: Via Rovereto, 25[°]
35030 Tencarola (Padova)
Tel. 049/623729



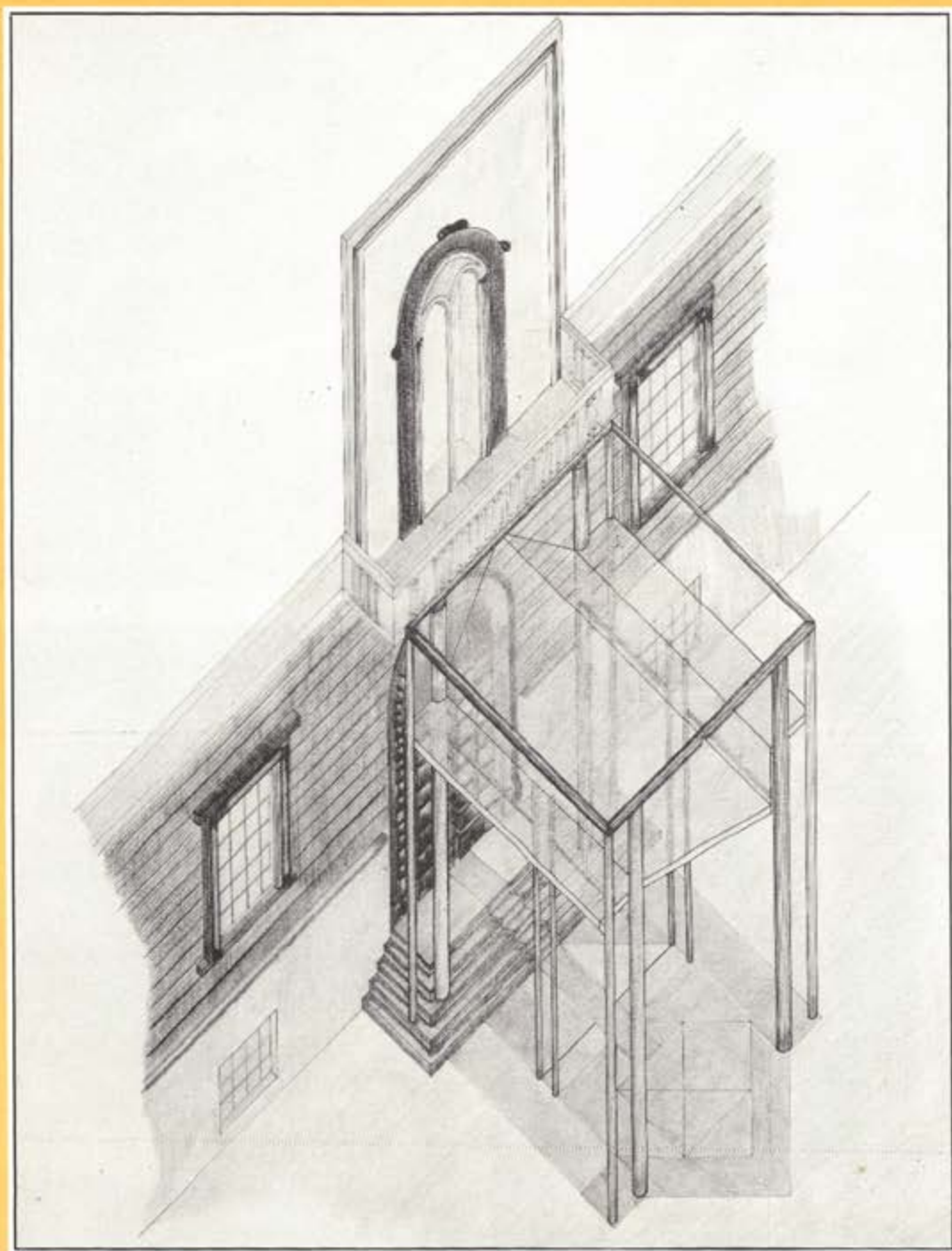
QUADERNI

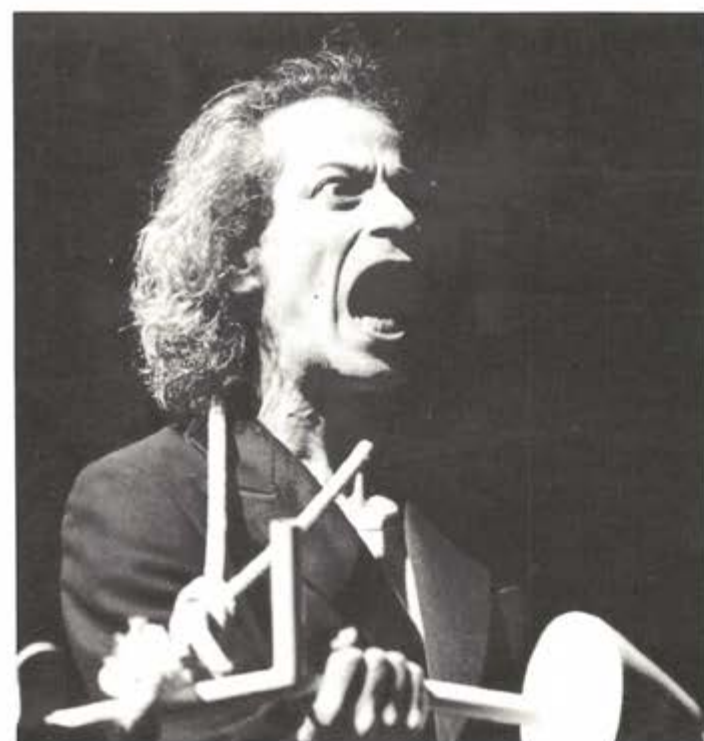
di

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

NUOVA SCENA vent'anni di storia nel teatro italiano





QUADERNI

di

HYSTRIO

NUOVA SCENA

vent'anni di storia nel teatro italiano

SOMMARIO

Il percorso di Nuova Scena

dal '68 a oggi Gianni Manzella

pag. 4

Scena e territorio *Intervista a Paolo Cacchioli*

Brunella Torresin

pag. 5

La stagione '87-88 di Nuova Scena Bruno Damini

pag. 7

"Pièce Noire" Gianni Manzella

pag. 10

Moscato: Sì, ho riconosciuto la mia Napoli

pag. 10

Il nuovo spettacolo di Vetrano e Randisi

pag. 11

Cherif: Pièce Noire, puzzle sociale

pag. 11

Fabbri: l'importanza della lingua

pag. 11

Le prospettive di sviluppo

pag. 12

Una macchina-teatro *Intervista all'assessore Nicola Sinisi*

Brunella Torresin

pag. 13

In copertina - Come sarà il nuovo ingresso del Teatro Testoni, secondo il progetto di ristrutturazione.

Nella pagina a fronte - Enzo Vetrano, Marisa Fabbri, Jeanne Moreau, immagine-manifesto "Pièce Noire", Leo de Berardinis e il jazzista Cecil Taylor.

I Quaderni di Hystrio sono spazi destinati a illustrare aspetti e realtà della scena italiana. I loro contenuti, definiti in autonomia, non impegnano la direzione della rivista.

ORGANIGRAMMA

COOPERATIVA NUOVA-SCENA-TEATRO
TESTONI-INTERACTION

Presidente:
Massimo Terranova

Vice Presidente:
Carla Magri

Direttore Organizzativo:
Paolo Cacchioli

Capo Ufficio Stampa e Pubbliche Relazioni:
Bruno Damini

Responsabile Organizzativo:
Natalino Mingrone

Direzione Artistica:
Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Paolo Cacchioli, Massimo Terranova, Bruno Damini, Natalino Mingrone

Direzione Tecnica:
Pollicarpo Lanzi, Paolo Mazzi, Mauro Conti

Segreteria:
Rossana Cacchioli, Patrizia Pizzi

Attori:
Marisa Fabbri, Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Umberto Raho, Eno Masina, Walter Da Pozzo, Mario Tocca-celli, Franco Di Francescantonio, Marina Pitta, Olga Durano, Aldo Sassi, Franco Mescolini, Gea Martire, Alessio Caruso, Gabriella Fabbri, Carlo De Rosa, Carlo Di Maio, Michela Ravano, Lorella Versari, Ileana Bellini

Tecnici di produzione:
Luca Bernardi (macchinista), Giampiero Berti (fonico), Marco Comuzzi (elettricista), Vanna Cioni (sarta), Mauro Conti (macchinista), Mauro Foresti (fonico), Pollicarpo Lanzi (capo macchinista), Paolo Mazzi (capo elettricista), Giuseppe Pellicciari (fonico), Andrea Testa (elettricista), Giuliano Viani (elettricista), Maurizio Viani (light designer), Stefano Zoffoli (direttore di scena)

Reception:
Patrizia Garavini, Cesarina Mercatelli, Maria Livia Passerini, Sara Pellegati

* * *

Collaboratori:
Giorgio Celli (drammaturgo), Angelo Dallagiocoma (drammaturgo), Enzo Moscato (drammaturgo), Cherif (regista), Gabriele Marchesini (regista), Gabriele Amadori, Tobia Ercolino, Emanuela La Torre (scenografi), Paolo Terni (musicista), Piero Casadei (fotografo), Claude Emma Guillaumin (rapporti con l'estero), Giovanni Azzaroni (antropologo del teatro), Lando Francini, Leonardo Scarpa, Giancarlo Basili (scenotecnici), Anita Bergamini, Riccardo Rodolfi (promozione teatro-scuola)

Consulenti:
Piero Tangerini (economia e finanza), Roberto Morisi (problematiche aziendali), Gianfranco Santilli (legislazione del lavoro), Mario Giulio Leone (avvocato), Marino Mazzoli (avvocato), Ufficio Fiscale Lega Cooperative

Cooperativa Nuova Scena Teatro Testoni/interAction

Organismo stabile di produzione teatrale

UNIPOL E TEATRO

Unipol è un'impresa di servizio che opera nel settore dell'attività assicurativa e finanziaria. I suoi soci sono le Cooperative e i Consorzi della Lega Nazionale delle Cooperative, le organizzazioni sindacali CGIL, CISL, UIL, la Confederazione Nazionale dell'Artigianato, la Confagricoltori, la Confesercenti, ed infine la Volksfürsorge - Compagnia di assicurazione tra le più importanti della Germania Federale ed espressione del movimento cooperativo e sindacale tedesco. Lo sviluppo di una attività imprenditoriale particolarmente indirizzata al servizio dell'utente deve comprendere oltre gli obiettivi produttivi aziendali anche un'area di intervento nei campi dell'arte, della cultura e del tempo libero. L'incontro tra Unipol e teatro nasce innanzitutto



affermazione che si è oltremodo accentuata nella produzione di spettacoli propri, tanto che la Cooperativa Nuova Scena-Teatro Testoni/interAction sta rappresentando sempre più riferimento originale e significativo per tutta un'area prevalentemente giovanile legata al mondo del Teatro. Con questa iniziativa Unipol vuole accentuare l'immagine di una impresa giovane, moderna, sensibile, attenta all'evoluzione della cultura e dell'arte e al futuro delle nuove generazioni. "La Buona Assicurazione" è una Unipol che vuole offrire ai giovani un pezzo di questo futuro e mette a disposizione la sua tenacia e la sua esperienza per costruirlo insieme a loro.

Assicoop Unipol Bologna Compagnia Assicuratrice Unipol

IL PERCORSO DI NUOVA SCENA DAL '68 A OGGI

Un teatro che interagisce

Le tappe salienti:
"Gli Uccelli" di Memè Perlini
e l'esperienza di Leo de Berardinis



"The Connection" (1982/83). Regia di Leo de Berardinis. Da sinistra: Enzo Vetrano, Leo de Berardinis, Larry Nocella. Foto Paolo Ferrari

GIANNI MANZELLA

Viene da lontano, Nuova Scena. La sigla nasce infatti con Dario Fo, nel '68, anche se da lì a poco avviene la rottura con l'attore, che va a fondare la sua Comune. Per Nuova Scena — e per Vittorio Franceschi che ne diventa in quel momento l'espressione scenica — è l'inizio di un graduale radicamento nel panorama teatrale bolognese, che ne farà nel giro di un decennio una realtà stabile.

Ma prima c'è da consumare un'altra rottura, e ancora una volta in coincidenza con un momento di grande rivolgimento sociale, con il "movimento" del '77 sulle barricate dell'Università. A Franceschi, teso ancora a un teatro molto ideologico, il resto della cooperativa contrappone una linea di maggiore attenzione all'aspetto formale del lavoro teatrale, coniugando la



Memè Perlini. Foto Paolo Ferrari

volontà produttiva alla ricerca di un diverso rapporto con la città, reso possibile dallo spazio ottenuto dal quartiere, la piccola sala del Teatro Sanleonardo.

L'idea che guida il gruppo, nella ricerca di partner artistici così come in quella dell'ospitalità è di far interagire il teatro (e da lì la sigla di "interAction" adottata poco dopo) con gli altri generi dello spettacolo, dalla musica alla danza. Primo clamoroso esempio di questa nuova linea è lo spettacolo che nasce dall'incontro con un regista della sperimentazione romana, Memè Perlini; una versione pasticciona e accattivante degli **Uccelli** di Aristofane con l'accompagnamento musicale in scena degli Area, già compagni di Demetrio Stratos.

È un successo, anche commerciale, che indica una direzione di lavoro ben precisa, anche se esiti meno lusinghieri avrà il successivo **Tristano e Isotta** scritto da Angelo Dall'Agia e messo in scena dal coreografo Amedeo Amodio. Ma che impone la necessità di un allargamento anche fisico dello spazio di attività del gruppo, concretizzato nella convenzione con il Comune di Bologna per la gestione del Teatro Testoni.

Questo salto di qualità trova del resto una esemplare rispondenza nel rapporto che si stabilisce proprio allora con Leo de Berardinis, uno dei pochi grandi nomi del teatro degli ultimi vent'anni, mentre in parallelo si sviluppa il rapporto con Enzo Vetrano e Stefano Randisi, due giovani attori che si indirizzano verso un recupero delle loro radici siciliane, condito dall'interesse per una comicità "d'autore".

Leo, reduce a sua volta dal distacco da Perla che ha deciso senza pentimenti di lasciare il teatro, si presenta a Bologna con una versione "jazzistica" di **The Connection**, il testo di Jack Gelber reso mitico dal Living di Julian Beck. Ma il rapporto di Leo con Nuova Scena è segnato soprattutto dall'avvio di una delle più importanti esperienze del teatro di questi anni Ottanta, la realizzazione di una trilogia scespiriana che va di pari passo con la formazione laboratoriale di una compagnia di attori adeguata all'impresa.

Ecco allora un emozionante tragitto che parte dal testo più emblematico della nostra tradizione teatrale, un **Amleto** buio e severo come un paesaggio interiore, per arrivare alla serena ricomposizione dell'ordine morale della **Tempesta**, passando attraverso la dolorosa crudeltà filosofica di un **King Lear** dilatato a occupare tutta la platea.

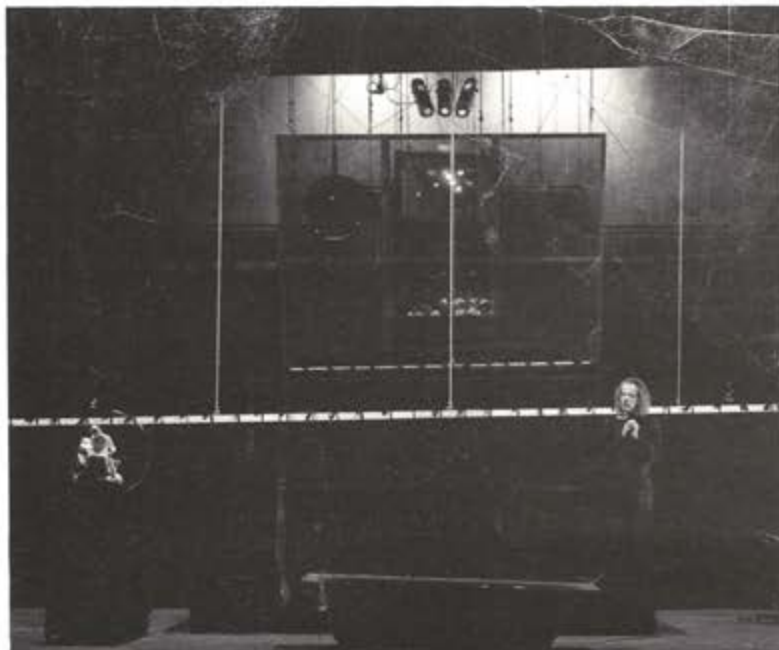
E a far da tratto d'unione fra i diversi momenti della trilogia, due emozionanti prove d'attore solista, **Dante Alighieri** e **Il cantico dei cantici**, che illuminano il lavoro di Leo della luce di un'esperienza interiore di conoscenza che affonda nel pensiero della civiltà occidentale, racchiusa fra i nomi di Omero e Joyce: preludio all'altissima rimediazione del presente di **Novocento e Mille**.

Il "dopo Fo", la svolta del '77, le sedi,
le collaborazioni e i progetti



"Il Cantico dei Cantici" (1985/86), di e con Leo de Berardinis.
Foto Piero Casadei

"Dante Alighieri - studi e variazioni" (1984/85), di e con Leo de Berardinis. Co-produzione con La Biennale di Venezia. Premio UBU 1985 a Leo de Berardinis quale miglior attore. Foto Piero Casadei



BRUNELLA TORRESIN

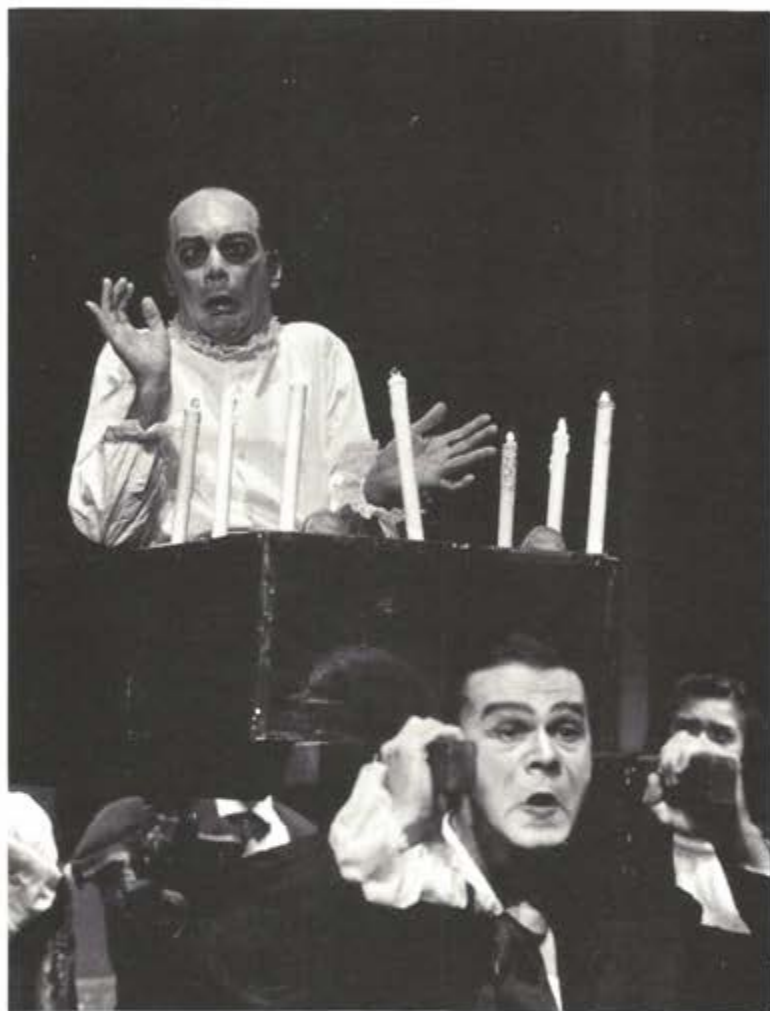
Torresin - Con lei, che è il responsabile organizzativo di Nuova Scena/Teatro Testoni-interAction, vorremmo ricostruire i momenti più significativi dei primi vent'anni dello Stabile privato di Bologna. Iniziamo col parlare del primo decennio.

Paolo Cacchioli - Nuova Scena fu fondata nel '68, negli anni del teatro politico. Il gruppo si riconosceva nelle figure dei fondatori Dario Fo e Vittorio Franceschi. I momenti più importanti furono tra il '75 e il '77, quando si manifestò la necessità di una svolta. Per la compagnia di giro che eravamo, la svolta significava avere una sede, la possibilità di radicare la propria ricerca in un territorio.

T. - Nel '77, dunque, Nuova Scena firma una convenzione con il Quartiere Irnerio che le consente la gestione del Teatro Sanleonardo.

P.C. - Fu il primo esperimento di convenzione tra un'amministrazione pubblica e una cooperativa. La situazione dei teatri allora, a Bologna, era piuttosto difficile: si contavano il Duse, gestito dall'Eta, la Ribalta, gestito dal Comune, e le Moline, piccola sala privata sede del Teatro Nuova Edizione che vi programmava spettacoli. Non a caso il nostro ingresso al Sanleonardo coincise con il progetto di rinnovamento dei modi di produrre e ospitare teatro a Bologna.

Le condizioni del Sanleonardo, un ex-chiesa, erano drammatiche: spendemmo allora una cifra come 45 milioni per rifare il palcoscenico e la sala. Restammo al Sanleonardo cinque stagioni: oggi è banale ricordarlo, ma allora, il fatto che una compagnia avesse la possibilità di ospitare spettacoli, non secondo una logica "cartellonistica" ma in risposta a una tensione culturale e a un rapporto con il pubblico, ebbe un'importanza enorme. Tant'è che ci permise anche un grosso rinnovamento produttivo: nell'81-82



"Il Principe di Palagonia" (1985/86), di e con Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Foto Piero Casadei



"La Tempesta" (1986/87). Regia di Leo de Berardinis. Da sinistra: Bruno Cereseto, Leo de Berardinis, Ivano Marescotti. Foto Piero Casadei

portammo in scena **Gli uccelli** di Aristofane con la regia di Mème Perlini e la musica dal vivo degli Area. Lo spettacolo rifletteva l'idea di fusione tra le diverse forme di spettacolo dal vivo che poi è diventata la nostra divisa: "interAction" indica tuttora una logica comune all'attività di produzione e di programmazione.

T. - Nello stesso anno il Comune di Bologna vi affidò il Teatro Testoni, che gestite tuttora.

P.C. - Per una stagione, addirittura, li abbiamo gestiti tutti e due! Al Testoni abbiamo portato la nostra esperienza, la nostra identità, il nostro pubblico. Abbiamo sempre cercato di proporre il "nuovo" a fianco di prodotti collaudati; di rispondere a un pubblico colto (Bologna ospita, fra l'altro, una numerosa popolazione universitaria) e curioso. Credo che gli spettatori conquistati al Sanleonardo ci seguano tutt'oggi: abbiamo offerto e continuiamo a proporre i maggiori spettacoli italiani e appuntamenti internazionali di grande prestigio, portando a Bologna un'attenzione di critica e mezzi di informazione che sembrava esclusiva di poli come Roma o Milano. Basti pensare all'Opera di Pechino, che dopo Bologna è stata presentata in tutt'Italia, a Jeanne Moreau che sarà al Testoni, con la sua **Zerline**, il 27 e 28 maggio.

E non ci fermiamo agli spettacoli. Nel 1982 iniziò la collaborazione con Leo de Berardinis e il suo primo lavoro, **The Connection**, fu affiancato dal convegno internazionale "Droga e produzione artistica", poi vi fu il primo stage internazionale dell'arte del Kabuki, con Ichikawa Ennosuke III, e poi ancora "Il mito di Amleto e il grande attore". Aggiungerei anche le rassegne "Quando la scuola fa spettacolo", dedicate alle messinscène degli studenti delle superiori, i seminari diretti agli insegnanti, il rapporto con l'Università.

T. - La collaborazione con Leo de Berardinis portò alla formazione di una compagnia stabile al cui interno trovava espressione non solo la tensione diretta all'allestimento degli spettacoli ma anche un percorso complesso di arricchimento e indagine del lavoro dell'attore. Ora che il rapporto con de Berardinis si è esaurito, questa direzione di lavoro è abbandonata?

P.C. - Certamente no, visto che le caratteristiche del lavoro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi sono proprio quelle della continuità e della crescita. Dall'altro lato, tendiamo verso il duplice obiettivo della realizzazione di progetti che consentano la maggior mobilità produttiva: in questo senso bisogna leggere la collaborazione con il regista Cherif per **Pièce noire** e il prossimo rapporto produttivo con il Théâtre Gérard Philipe di Parigi. Non solo, nell'89 speriamo di poter già contare su un teatro ampliato e ristrutturato, il che ci consentirà una programmazione più ampia ma anche la creazione di una scuola di perfezionamento per attori e di un centro di danza.

T. - L'89 è anche la data presumibile della riapertura del grande Teatro dell'Arena del Sole, al termine della ristrutturazione che il Comune di Bologna ha promosso e finanziato. Quale pensate dovrebbe esserne la destinazione?

P.C. - Pensiamo soprattutto che non si debba ripercorrere la vecchia strada che conduce allo stabile pubblico: l'Arena del Sole deve divenire l'espressione di una scelta autonoma, moderna e originale operata dalla città. Un teatro al servizio della grande produzione, gestito da un pool di imprese professionali del settore in un rapporto proficuo tra pubblico e privato; e naturalmente Nuova Scena è disponibile a partecipare alla realizzazione di un progetto di questo genere.

T. - Per il IX centenario dell'Università di Bologna Nuova Scena promuove diverse iniziative. Quali?

P.C. - Abbiamo presentato un progetto, approvato dagli organi universitari competenti, articolato in un convegno sul tema "Teatro e Università" e in una rassegna dell'attuale produzione teatrale universitaria a livello internazionale. Il convegno si interrogherà sul ruolo dell'università nei confronti del teatro: pensiamo che sarebbe estremamente importante se domani l'università operasse nel campo della ricerca e della sperimentazione del teatro in stretto rapporto con la scena professionale.

LA STAGIONE '87-88 DI NUOVA SCENA: EVOLUZIONE NELLA CONTINUITÀ

In nome del progetto



"Pièce Noire" (1987/88). Regia di Cherif. Premio Riccione ATER per il Teatro 1985. Da sinistra: Erio Masina, Marisa Fabbri.
Foto Piero Casadei

BRUNO DAMINI

"Pièce Noire" segna la prima fase di un'apertura europea all'insegna di Genet. Inoltre, in maggio, verrà realizzato il Festival internazionale "Teatro e Università" nell'ambito delle celebrazioni del nono centenario dell'Ateneo bolognese

La stagione 1987/88 ci vede impegnati in un progetto di rinnovamento, nella continuità di una linea culturale teatrale che ci contraddistingue ormai da 20 anni: ricerca costante di nuove forme drammaturgiche, concezione, della cosiddetta "scrittura scenica" come forma totale della realizzazione teatrale.

In questo contesto hanno un ruolo di primo piano le due produzioni legate alla nuova drammaturgia italiana.

La prima è *Pièce Noire* di Enzo Moscato (Premio Riccione Ater per il Teatro 1985, regia di Chérif, con Marisa Fabbri, Erio Masina, Mario Toccacelli, Walter Da Pozzo, Marina Pitta, Umberto Raho, Franco Di Francescantonio, Gea Martire, Michela Ravano, Carlo De Rosa, Carlo di Maio), che ha avuto la prima assoluta il 20 novembre '87 al Teatro Bonci di Cesena, in occasione dell'assegnazione del 30° Premio Riccione. Il testo, che si inserisce con forza, a giudizio dei maggiori esponenti della critica italiana, nella vena del *maudit* che da Artaud giunge fino a Genet, nella sua realizzazione scenica segna la prima fase di un **Progetto Genet** che caratterizzerà questo versante della nostra produzione in una dimensione europea.

La seconda è *L'isola dei Beati*, testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi (interpreti gli stessi autori-registi con Olga Durano, Alessio Caruso e Gabriella Fabbri) che completano così la trilogia dedicata alla cultura mediterranea e in particolare alla Sicilia, loro terra d'origine.

Un terzo spettacolo, ispirato all'opera di Jules Verne (testo di Giorgio Celli, regia di Gabriele Marchesini) e rivolto in particolare al mondo della scuola, verrà coprodotto con il Teatro comunale Bonci di Cesena e debutterà il 19 marzo.

Il programma in abbonamento del Teatro Testoni/interAction, oltre a presentare autori che appartengono alla storia del teatro, presta particolare attenzione alla nuova drammaturgia italiana e alle migliori espressioni della comicità colta, arricchendosi di tre grandi spettacoli internazionali, uno dei quali, *L'Opera di Pechi-*

no, in prima nazionale, è stato inserito nel cartellone ufficiale delle celebrazioni del IX centenario dell'Università di Bologna.

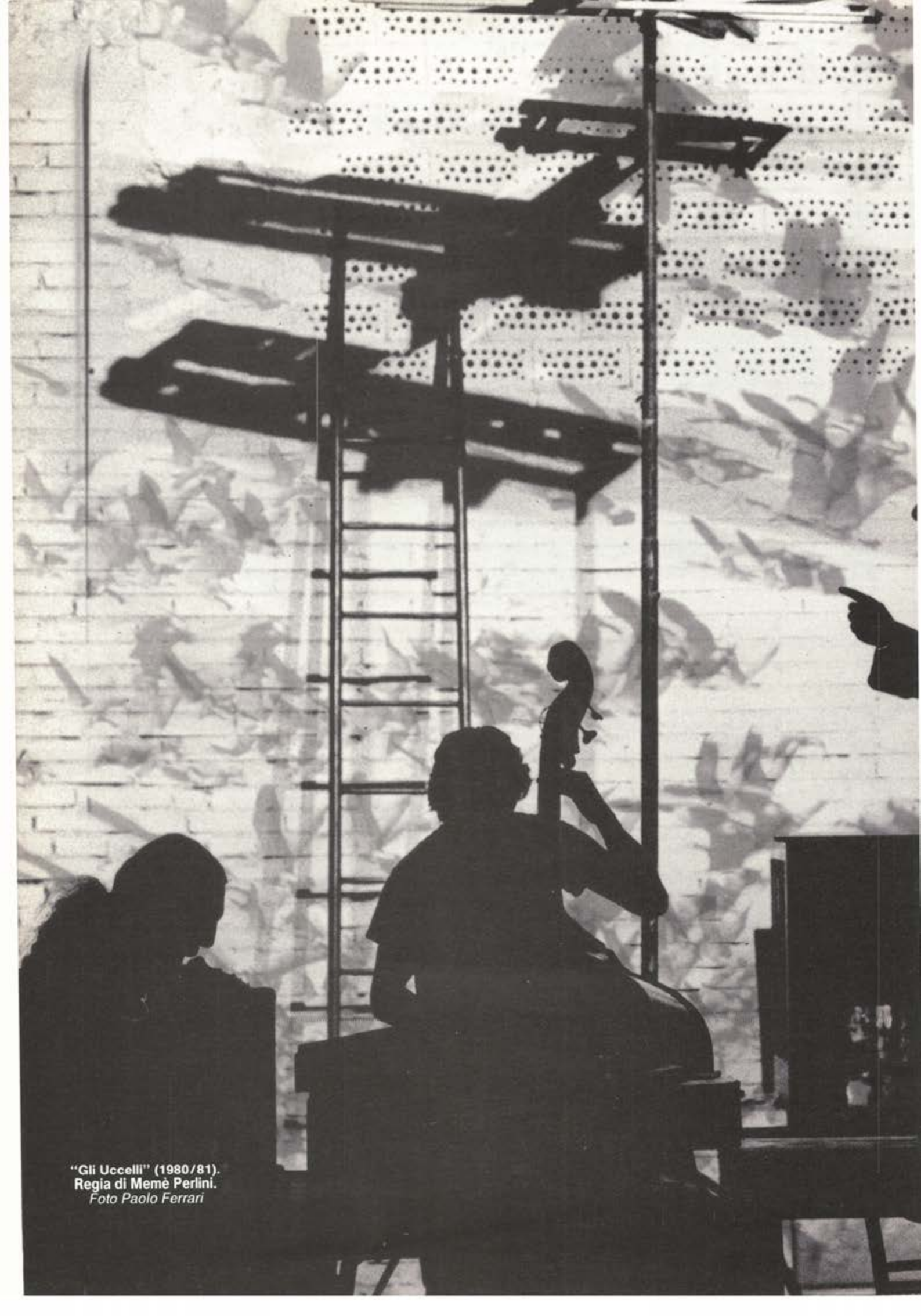
A tutto questo si affiancano **Nove proposte interAction-Oltre l'abbonamento** che ampliano il panorama teatrale della stagione con produzioni che per le loro caratteristiche di ricerca non sono normalmente inserite nel circuito teatrale pur essendo di alto livello artistico e culturale.

La stagione 1987/88 sarà caratterizzata in maggio dalla partecipazione a un evento molto importante non solo per la nostra città: il Nono Centenario dell'Università di Bologna, la più antica del mondo. Nell'ambito delle celebrazioni dell'Alma Mater, la Cooperativa Nuova Scena realizzerà il Festival internazionale **Teatro e Università** che si articolerà in due momenti fondamentali: un **Convegno internazionale sul teatro universitario** che affronterà per la prima volta gli aspetti storici, produttivi e normativo-legislativi (20-21-22 maggio); una **Rassegna panoramica sulla situazione attuale delle produzioni universitarie internazionali** (10-25 maggio).

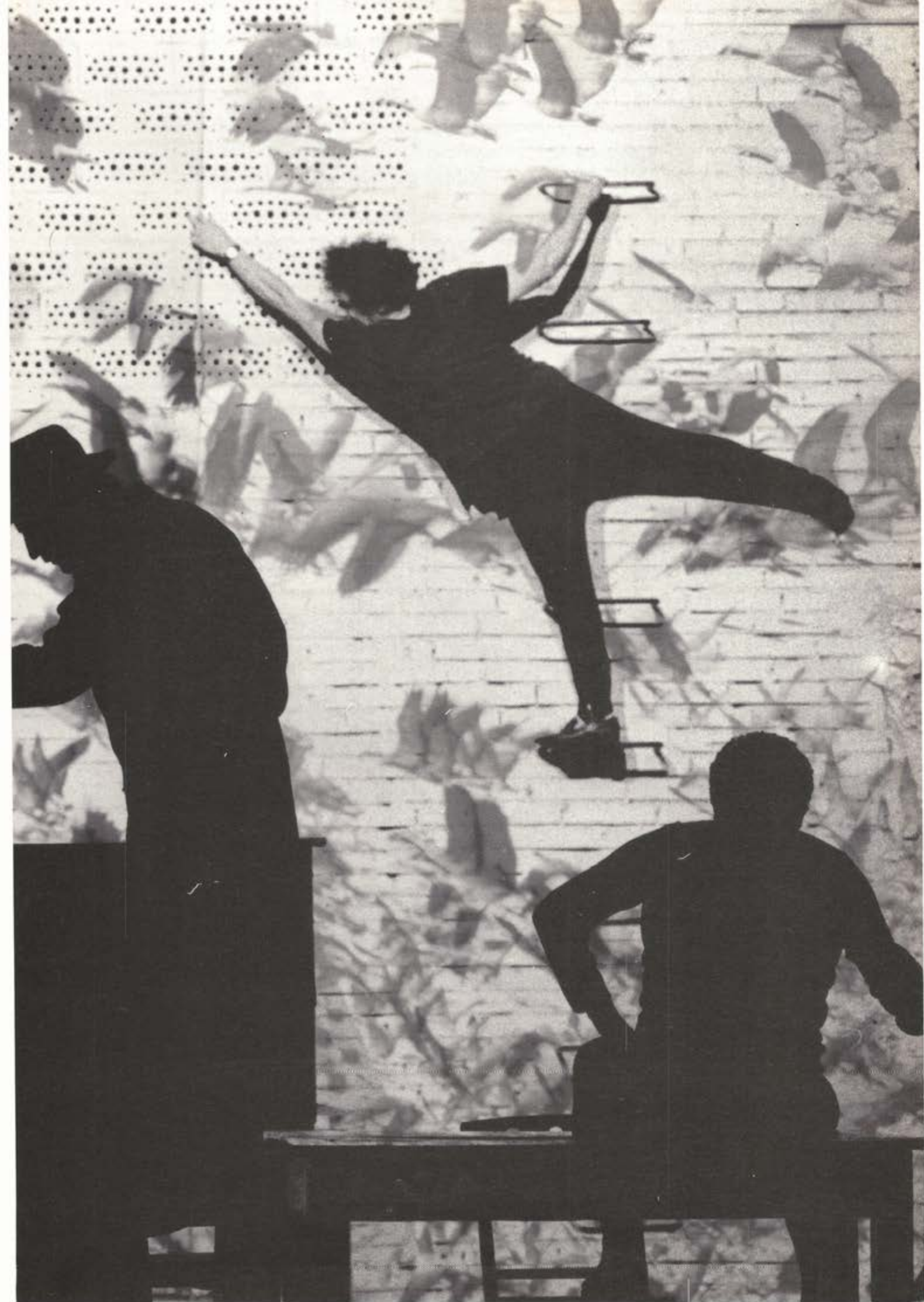
Nell'ambito della rassegna verranno presentate le più recenti produzioni sia dei Paesi di più consolidata tradizione che di quelli emergenti, dove questa pratica di teatro e di cultura è in atto da tempi più recenti.

Parallelamente, il convegno si proporrà come momento di riflessione (con particolare attenzione al dopoguerra, periodo di massimo sviluppo e risonanza internazionale) sulla funzione storica che il teatro universitario ha avuto per l'affermazione di una nuova cultura del teatro sia all'interno dell'Università che nei confronti del mondo della produzione teatrale professionale. Grandi nomi dello spettacolo mondiale di oggi provengono infatti direttamente o indirettamente dal teatro universitario e dai suoi festivals. Oltre a artisti di fama internazionale, verranno invitati a portare il loro contributo in forma di relazione o di intervento studiosi e docenti universitari di chiara fama, storici e critici teatrali, unitamente ai protagonisti dei grandi festivals internazionali di teatro universitario.

È previsto inoltre un **Laboratorio di pedagogia teatrale** che approfondisca e sviluppi, coinvolgendo espressamente gli studenti con la collaborazione di prestigiosi registi e attori, il rapporto fra creazione teatrale e mondo universitario. Attraverso una serie di confronti e momenti di lavoro pratico con gli studenti e i pedagoghi si cercherà di creare un ponte fra esperienza artistica e realtà universitaria.



"Gli Uccelli" (1980/81).
Regia di Memè Perlini.
Foto Paolo Ferrari



"PIÈCE NOIRE" DI MOSCATO E LA NUOVA DRAMMATURGIA

GIANNI MANZELLA

La macchina produttiva di Nuova Scena fa perno in questa stagione su **Pièce noire**, la "commedia nera" di Enzo Moscato vincitrice del Premio Riccione '85 e subito amata da Marisa Fabbri che ne è oggi la sicura protagonista nella messinscena di Cherif. Il giovane autore napoletano ha dalla sua l'unica vera tradizione del nostro teatro, quella che si incarna nel nome di Eduardo e ha alle spalle Petito, Scarpetta, Viviani. Tuttavia proprio il problema della lingua sta al centro di questo suo primo lavoro con una ossessione della "forma" che lo ricollega singolarmente a **Bestia da stile**, il più autobiografico dei drammi di Pasolini che proprio Cherif aveva portato in scena per primo, qualche anno fa.

È la lingua, infatti, che fa da diaframma fra il passato e il presente dell'inquietante protagonista, la Signora. Quella napoletana identifica il suo passato di "signorina", che ora tiene gelosamente nascosto in un **secrétaire** insieme alle prove di colpa che il procedere della vicenda via via rivelerà, come in un vero e proprio giallo. L'italiano è diventato la lingua di una nuova condizione sociale, ora che è padrona di quei locali dove si vendeva; ma il suo è un italiano incongruo, quanto più vuol essere ricercato, che ricasca inavvertitamente nella lingua "madre".

Come la lingua, la Signora vuol cancellare da sé anche quel corpo che è stato preso da troppi uomini, riscattandolo attraverso l'immagine perfetta del "figlio" che si è cresciuta in casa per farne una creatura ideale. L'ha ribattezzato Desiderio: un angelo, senza corpo e senza sesso appunto.

Nell'impianto della commedia, ambientata in una Napoli allo stesso tempo astratta e permeata di contemporaneità, Cherif privilegia il livello metaforico, tirandola fuori dalle trappole del folclore. E questa metafora passa attraverso la negazione del corpo maschile che va dal sarto sfacciatamente gay ai due teppisti macho, ma ha sempre davanti come prova del fallimento gli altri due "figli" della Signora. Come se dal corpo maschile si scivolasse inevitabilmente nella "zoccola".

Questa ossessione della lingua e del corpo da tagliare via ("la fissazione di zac ce l'hai sempre avuta", dice alla Signora a un certo punto Giggino, suo contrappunto sul piano della realtà) Moscato la riveste di un altro corpo (cioè di un'altra lingua) pesante, volgare come il trucco del travestito, con cadute nella letteratura popolare, mentre Cherif la rivoltava in una cifra di assoluto antinaturalismo all'interno della raffinatissima scena di Tobia Ercolino. Una stanza chiusa in legno rosso, appena variata, da una scena all'altra, dall'insediamento di alcuni specchi, che non ha aperture verso l'esterno. Un mondo senza finestre qual è quello cui la Signora si è condannata.

Il giovane regista tunisino ma di formazione teatrale italiana, punta a mettere alla luce la valenza nera della commedia, il sottile orrore che emanano questi personaggi attraverso un'atmosfera di grande tensione psicologica. E trova il suo perno nell'interpretazione di Marisa Fabbri, astratta e appoggiata sul gesto, cui sa contrapporsi solo la solidità del suo antico complice (Umberto Raho). Meno lineare, più ambigua la decifrazione dei rapporti che si sviluppano fra gli altri personaggi (sono Mario Toccacelli, Walter Da Pozzo, Franco Di Franciscantonio, Marina Pitta, fra gli altri), portatori anche di un'altra lingua; mentre un vero e proprio non-personaggio si rivela Desiderio (interpretato da Erio Masina), prima creatura vuota poi destinata a essere distrutta dall'artefice stessa quando, all'impatto con la realtà, crolla tutta la costruzione della Signora.

Pigmaleone a Napoli non si può fare, anche se resta la voglia di ricominciare un'altra volta.

Napoli nero shocking

Un giovane autore nel grande solco di Eduardo, Scarpetta, Viviani al suo battesimo sulla scena bolognese, dopo gli allori del Premio Riccione

Moscato: sì, HO RICONOSCIUTO LA MIA NAPOLI

Non so se è lecito all'autore di un testo appena rappresentato, nella fattispecie il mio **Pièce Noire**, porsi nei confronti dell'evento della messa in scena come un critico teatrale, oppure come un qualunque altro spettatore leggermente più attento o più "edotto" della media generale dei fruitori della drammaturgia. Non so se è lecito e comunque non ha importanza, poiché ho un immenso desiderio di dire anch'io la mia, su ciò che ho visto, su ciò che "mi" è stato rappresentato in prima nazionale a Cesena: e voglio dirla nell'unica maniera che conosco e che mi è propria, cioè con passione e spirito di verità. Anzi: con tutto "lo spirito della passione della verità" che per un autore, si suppone, dev'essere il primo comandamento.

Chi mi conosce sa che se mi fossi sentito "tradito", "rovinato", "equivocato" dal lavoro eseguito dal regista Cherif e da Marisa Fabbri, oppure da qualunque altro comprimario impegnato nella messa in scena di **Pièce Noire**, non avrei esitato a dichiararlo subito, a chiare lettere, nello stesso foyer del teatro Bonci. Invece ho detto, e lo ripeto, che lo spettacolo, la traduzione visiva, auditiva, olfattiva di ciò che scrissi tre anni fa, è semplicemente stupenda, intelligentissima, gelidamente commovente, come gelidamente commovente è in fondo il tipo di scrittura e di situazione umana circolanti nel testo. Mi sono trovato di fronte alla tragedia del mio paese, alla tragedia dei corpi e delle anime del mio paese, non sottratta, svilita di senso e di comprensione (in fondo il cast non era composto da tutti napoletani) ma semmai decuplicata, elevata all'ennesima potenza di cupore, cinismo, disperazione, come volevo che fosse, **scrivendo**.

Tecnicamente, lo spettacolo ha tempi lunghi, perché lungo, spasmodico, quasi interminabile è il dolore di questa tragedia, l'agonizzare di questi numerosi corpi ed anime martoriati, e i "femminili" o l'ambiguità della Signora ne sono soltanto la maschera più colorata o, per meglio dire, la teatralità più esasperata, più marionettistica. E tutti sanno che il potere e il fascino delle marionette aumentano quando la vita si congela, quando non c'è più quasi nulla da "sentire" o da "capire". Nelle epoche in cui la Morte "funziona", si assiste, si guarda, ci si mima, ci si limita a vicenda, ma non si agisce né tantomeno si vive o si palpita. È quanto ho letto nella rigorosissima regia di Cherif o nei toni-linguaggi della Fabbri, nei suoi deliri spezzati, lacerati, nella sua "fonè" napoletana "incomprensibilmente" dolorosa.

Mi ci sono visto, specchiato io stesso. Non solo Desiderio, in scena, era l'altra, sarcastica, crudele Signora. Lo ero anch'io: l'autore, e lo ero con quella stessa frantumazione, sottrazione, riappropriazione soggettiva della Lingua, delle Lingue, che mi contraddistingue, nel bene e nel male, quando recito. Mi si dice che Marisa "ha voluto fare Eduardo", che lo ha "citato" nei toni, nelle cadenze, che lo ha "cantato", dilatandolo, lacerandolo impietosamente. Bravissima, Marisa: se è così, hai visto giustissimo, forse non avrai rispettato Eduardo, però, *rigorosamente hai recitato Moscato*, ch'è un figlio, meglio, un nipote di Eduardo, altrettanto orfano di esempi, altrettanto desideroso di parricidio come tutte le generazioni più giovani.

Però sinceramente io credo che tu abbia voluto semplicemente dare un'interpretazione personalissima, controcorrente, non "allineata" coi naturalismi teatrali napoletani, sia autoctoni, sia d'importazione forestiera.

E se c'è veramente Eduardo è perché di questo grande, semplicissimo, umanissimo attore hai voluto riproporre lo spirito polemico, la sua guerra contro la normalizzazione della stupidità, del conformismo attoriale.

Oltre che chiamarlo in causa per le sue indirette responsabilità di progenitore drammaturgico. Ed è stata ancor più grande la tua interpretazione, ancor più coraggiosa, ancor più intelligente perché lo hai richiamato in vita da donna, modernamente, antieroticamente; prestandogli **per quattro, faticosissime ore**, la tua voce e il tuo corpo, fregandotene degli effetti di "verità scenici" grotteschi o antiestetici. Così si fa scuola, a mio avviso, così si fa teatro.

E bravi anche Erio Masina, coi suoi grandi occhi impazziti, con la sua recitazione completa che trascorre dal mutismo più inquietante e autistico, alla "femminilità" più perfida, più esigente di riscatto esistenziale e civile. Brava Marina Pitta, nel dare "Sisina" in modo così sofferto, così poco in ovvio carattere con le serve a teatro, così geneticamente **deracinée**. Bravi tutti gli altri: Mario Toccacelli, Walter Da Pozzo, Franco Di Franciscantonio, Umberto Raho, Michela Ravano, Carlo De Rosa, nonché lo sperduto, commoventissimo Bambino delle **caiuole** di canarie... Un bravo in particolare, poi, e lasciatemelo, giacché non è fatto per spirito campanilistico, ma solo perché sono due attori che con me — in passato — hanno lavorato e "creduto", a Carlo Di Maio, che fa Lo Smilzo, e a Gea Martire, A Monaca 'e Tutte Quante, attrice giovane, ma già superbamente padronissima di sé e conturbante, ipnotica, trasgressiva.

E infine, un grazie di cuore a te, Cherif: grazie perché hai aperto sulla scena "botole" di perdizione, di dannazione fisica e morale. Grazie per quei fumi, per quei **miasmi morbidi** alla Baudelaire o alla Leautreamont. Grazie per avere tradotto "spiritualmente" i napoletani, rispettando il mio immenso amore per l'anticonformismo dei francesi. Grazie per avermi atteso in scena al momento degli applausi, girando, di qua e di là il capo, inquieto, non vedendomi arrivare. Ti confesso che non ho potuto salire i gradini del palco.

Ero confuso, perso. Un angelo della commedia, anch'io. Non a Cesena, ma al porto, nell'assordante, nebbioso molo di Napoli. Mi hai lasciato lì, per tante ore, e bene hai fatto.

Avevo quattromila "giapponeserie" con cui gingillarmi fino alla fine. Grazie per questo lirico volo di uccelli, fino alla tua terra, fino alle dolci labbra dell'Africa.

IL NUOVO SPETTACOLO DI VETRANO E RANDISI

L'isola dei Beati

Viaggio
nella Sicilia del 2000

MARIELLA ZANETTI

In teatro, come nella vita, le cose migliori nascono da incontri felici. Se Enzo Vetrano e Stefano Randisi non si fossero conosciuti, non si sarebbe verificata la fusione di idee che genera mirabolanti esplosioni di creatività teatrale. E se Vetrano/Randisi non avessero finalmente incontrato la Cooperativa Nuova Scena-Teatro Testoni/interAction, i loro spettacoli avrebbero corso il rischio di rimanere allo stadio dei bei progetti.

Giocando con estrema serietà, Stefano Randisi ed Enzo Vetrano si immergono totalmente nel teatro. Autori, interpreti, registi e persino scenografi, costruiscono le commedie in ogni fase. Si divertono e fanno divertire. Siciliani d'origine, seguono il filone che porta alle radici della loro terra attraverso avvenimenti di cronaca minore, episodi storici irrilevanti, espressioni segrete di una cultura immensa. Con il primo spettacolo, **Il principe di Palagonia**, rappresentano la realtà grottesca di una Palermo nel secolo dei lumi. Il percorso prosegue sempre con l'intrecciarsi di una bizzarra fantasia alla verità in **Mata Hari a Palermo**. Lavori entrambi di una comicità arguta e irresistibile, fuori da ogni schema.

Oltre alla ripresa delle due commedie ormai entrate in repertorio, si attende il prossimo debutto della nuova produzione. Un'attesa golosa, dati i deliziosi precedenti. Questa volta lo spunto di partenza è stato fornito dal ritrovamento di antichi manoscritti nei quali monsignor Giuseppe Gioeni d'Angiò, nel 1785 ipotizza per l'anno 2000 la trasformazione della Sicilia in Stato ideale. Vetrano/Randisi hanno voluto fare di questa irrealizzabile (e irrealizzata) utopia, uno spettacolo. Per mettere meglio a fuoco la visione futura che viene dal passato, hanno preso le distanze dal tempo collocando l'azione dello spettacolo in una Sicilia del 20.000. Gli abitanti sono alti due metri, larghi e grassi, con enormi crani. Mangiano in continuazione e sembrano non avere problemi. A parte uno: la mancanza totale di idee. Sono costretti ad andarle a cercare nel passato, reincarnandosi in vite precedenti. E dal passato ritorna Quinto, reincarnato in monsignor Gioeni. Consegna il prezioso manoscritto e muore. Ma le risorse del 20.000 sono infinite: dopo che il corpo di Quinto è stato assunto in orbita, monsignor Gioeni viene ricostruito per clonazione. Allo scopo di indurlo a realizzare la sua utopia, i siciliani del lontano futuro gli fanno trovare attorno un ambiente datato 2000, simulato per vaga approssimazione attraverso frammenti di memorie tramandate. L'attuazione del progetto di Gioeni viene ostacolato da due robot che si ribellano alla propria condizione di schiavi in virtù di una coscienza acquisita con l'arretramento nel tempo. Alla fine, l'utopia resterà tale. Ma dalla mancata realizzazione di un sogno impossibile, nasce uno spettacolo concreto, costellato di invenzioni paradossali e profonde. I personaggi si chiamano Ario, Gitto, Azucena e Fiamma, oltre ad un Mercante Arabo e a quelli già citati. Ad interpretarli sono Olga Durano, Gabriella Fabbri, Alessio Caruso e, naturalmente, Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Che hanno anche ideato la



"Mata Hari a Palermo" (1986/87), di e con Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Foto Piero Casadei

scenografia, tutta un gioco di botole, mentre i costumi sono firmati da Emanuela La Torre. Il titolo poeticamente ironico della commedia è **L'isola dei Beati**. Secondo gli autori, l'Isola in questione nel 20.000 sarà stata spinta dalle derive in mezzo al Mediterraneo.

Dopo il varo di questa nuova fatica, Vetrano/Randisi proseguiranno il loro discorso sulla Sicilia mettendo in scena nell'ottobre '88, sempre con Nuova Scena, **Don Giovanni** di Molière.

Pochi se ne sono accorti e nessuno lo ha rilevato nei vari allestimenti, ma Molière il suo Don Giovanni lo colloca proprio in terra siciliana. Così per la prima volta Stefano Randisi ed Enzo Vetrano affronteranno un classico restando nel proprio elemento. Senza mutare la sostanza, reinventeranno il testo rendendolo proprio secondo il loro modo particolare e unico di fare teatro.

Cherif: PIÈCE NOIRE, PUZZLE SOCIALE

Manzella - Fin qui hai alternato l'attenzione per la drammaturgia contemporanea (da Koltès a Pasolini) alla rilettura di testi classici. Qual'è la differenza di approccio?

Cherif - Un testo classico presuppone molti referenti: i precedenti storici, la tradizione della messinscena. Anche nel caso di un testo casualmente mai rappresentato in Italia, qual'era la **Didone** di Marlowe, c'è comunque uno scarto nella struttura dell'opera. È determinante poi recitare un testo nella lingua in cui è stato scritto. Il linguaggio permette anche di ricostruire la psicologia, il comportamento. Moscato usa una lingua popolare, i suoi personaggi sono individui ma anche l'incarnazione di una realtà sociale ben precisa. In **Pièce Noire** ci sono in realtà vari linguaggi, e non è casuale, giacché i personaggi vivono la realtà in maniera diversa. Per esempio la Signora è una donna chiusa in casa da vent'anni, c'è inevitabilmente uno scollamento nel suo modo di parlare rispetto a quello della serva Sisina, che rappresenta il vicolo, il quartiere.

M. - Come giudichi il lavoro di Moscato in rapporto alla grande tradizione del teatro napoletano?

C. - In altri testi di Moscato è molto più netta la rottura con questa tradizione. **Pièce Noire** è il suo primo lavoro e rappresenta un caso particolare. Già il titolo chiarisce che si tratta di una commedia nera. È come un puzzle che vien fuori dai rapporti che si costruiscono fra i personaggi. E poi la trama è anche molto teatrale, si parla del mondo dei "femminelli" ma non da un punto di vista esistenziale, bensì come scelta di espressione. Nella messinscena, io ho cercato di riportare l'attore alla realtà, al significato grammaticale delle parole, dei gesti. In una commedia così naturalistica, ho voluto rifarmi quasi a una realtà di cronaca.

Marisa Fabbri: L'IMPORTANZA DELLA LINGUA

Manzella - Come hai affrontato il personaggio della Signora, in Pièce noire, così diverso da quelli che ti sono più abituali?

Marisa Fabbri - Con piacere, proprio perché diverso. Mi è piaciuto correre l'avventura della drammaturgia contemporanea. Ho amato subito questo testo, ho contribuito a premiarlo a Riccione. Non è un testo dialettale, infatti, ma parlato in napoletano, una lingua usata come forma di coscienza popolare. È un recupero della parola teatrale, anche perché non c'è di mezzo una traduzione. Questo è straordinario per l'attore, perché significato e significato si uniscono più rapidamente. Provo una grande tristezza davanti a un attore che interpreta una drammaturgia insormontabile. Un testo contemporaneo tradotto fa parte di un'altra cultura, per noi è inutile.

M. - Che rapporto c'è con "Bestia da stile" di Pasolini, che hai interpretato sempre con la regia di Cherif?

M.F. - C'è di mezzo, in entrambi i casi, la ricerca di una lingua teatrale. Anche la Madre di **Bestia da stile** usa una lingua apparentemente dialettale, una lingua inventata. Quando l'interpreto provavo una specie di esaltazione interna. È la sensazione di entrare dentro il linguaggio, dentro un italiano in movimento, non codificato. Dopo Pirandello c'è Pasolini.

Ma anche Moscato mi porta a fare un passo avanti. Io ho studiato per mesi il napoletano in cuffia sulla voce di Eduardo, il suo non è il napoletano spicciolo, è proprio una lingua ineguagliabile come essenza, come necessità. Non ho voluto fare la napoletana, ho cercato di ricreare nell'interpretazione lo stesso percorso del testo, di andare a cercare nella sillabazione l'intenzione dell'autore. C'è un ritmo interno non lontano dalla tragedia greca, un grande afflato.

NUOVA SCENA TESTONI/INTERACTION: LE PROSPETTIVE DI SVILUPPO

Più vicini al Duemila

Il progetto di trasformazione del teatro in una struttura polifunzionale: un nuovo modo di stare insieme e di fare cultura

MASSIMO TERRANOVA

La nostra impresa cooperativa, negli ultimi dieci anni di attività, ha vissuto trasformazioni radicali che ne hanno consentito un costante sviluppo e l'affermazione.

Nuova Scena è oggi un'impresa culturale riconosciuta dallo Stato, dalla Regione Emilia Romagna e dal Comune di Bologna come "Teatro Stabile Privato", occupa continuamente dalle quaranta alle cinquanta persone, tutte professionalmente specializzate. Agisce con due compagnie producendo spettacoli di grande qualità, come unanimemente riconosciuto da pubblico e critica e rappresenta un fondamentale punto di riferimento nell'ambito di quella linea di confronto culturale tesa alla costruzione del "Teatro del Duemila".

La struttura del Teatro Testoni/interAction viene costantemente vivificata dal succedersi delle produzioni che creano ulteriore interesse di pubblico in continuo rapporto sia con le istituzioni culturali cittadine (università, Dams, scuola, etc.), che a livello nazionale ed internazionale.

Oltre 50 mila persone all'anno, in media, assistono agli spettacoli rappresentati nel nostro teatro. Comprese le nostre produzioni sono circa 80 mila in totale, le presenze registrate per l'86/87.

Il teatro non può oggi essere considerato un elemento ristretto nel suo campo d'azione, ma deve essere uno strumento per produrre opere d'arte in forma di spettacolo dal vivo e luogo di nuova aggregazione sui grandi temi che oggi attraversano orizzontalmente le ideologie e gli strati sociali.

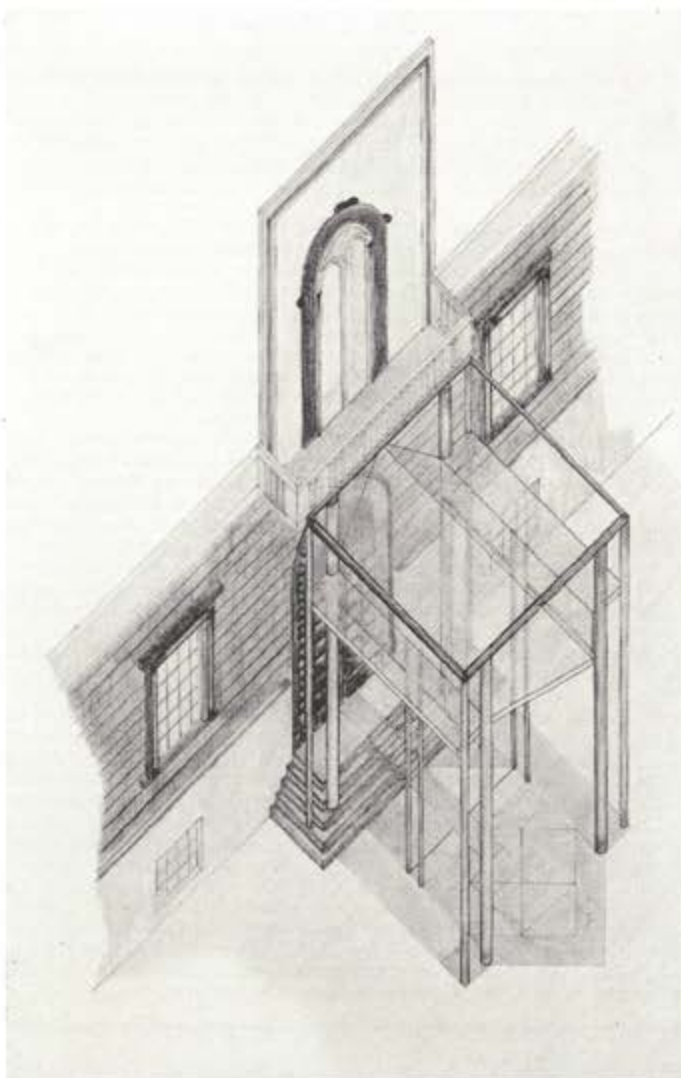
Questo nuovo modo di stare insieme, adeguato alle nuove generazioni e ai processi di evoluzione della società, deve svilupparsi anche attraverso un **nuovo foyer** inteso non come sala d'attesa ma come luogo di incontro vitale per gli spettatori.

Sulla base di questi presupposti il Teatro Testoni/interAction nel giro di poco tempo diventerà una struttura polifunzionale e subirà quindi ulteriori cambiamenti e trasformazioni specie per quanto riguarda la qualità dei servizi all'utenza (un pubblico sempre più moderno sente il bisogno di un teatro come centro di cultura e di aggregazione sociale complesso e non come semplice sala di spettacolo).

Per quanto riguarda la produzione, il teatro verrà dotato di servizi che consentano uno svolgimento delle fasi di allestimento degli spettacoli il più funzionale possibile sia per ottenere una migliore qualità del prodotto artistico, che per una maggiore economicità con un uso razionale del tempo di produzione.

Tali servizi dovranno consentire la contemporaneità della programmazione della sala teatrale e delle prove di nuove produzioni.

- 1) **Sala prove:** la sua realizzazione consente lo svincolo del teatro dall'espletamento delle prove consentendo in tal modo una più corretta programmazione; contemporaneamente può anche ospitare manifestazioni con presenza di pubblico fino a un massimo di cento persone.
- 2) **Centro di produzione e documentazione video.**
- 3) **Servizi per il pubblico:**
 - a) ufficio di promozione e informazione culturale.
 - b) Ampliamento foyer e creazione nuovi spazi reception e guardaroba.
 - c) Kinder-heim.
 - d) Bar-bistrot, in funzione oltre che durante lo svolgimento degli spettacoli anche in altre ore del giorno.
 - e) Ristorante del teatro a tre sale multifunzionali trasformabili, secondo le necessità, in sala stampa, sala per cerimonie di carattere culturale, sala riservata per particolari occasioni, ecc.



"L'Isola dei Beati" (1987/88), testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Da sinistra: Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Alessio Caruso, Olga Durano, Gabriella Ferri. Foto Piero Casadei

UNA MACCHINA-TEATRO

Intervista all'assessore
alla Cultura del comune di Bologna,
Nicola Sinisi

L'acquisizione e ristrutturazione
del Testoni: primo passo verso
una nuova realtà produttiva e culturale

BRUNELLA TORRESIN

L'Amministrazione comunale di Bologna interverrà nei confronti di Nuova Scena con un consistente impegno di spesa destinato all'acquisizione e alla ristrutturazione dell'edificio di via Tiarini 2, che attualmente ospita il Teatro Testoni. Abbiamo chiesto a Nicola Sinisi, assessore alla Cultura del Comune di Bologna, di illustrare il progetto e, più ampiamente, l'evoluzione del rapporto tra l'ente locale e la realtà teatrale cittadina.

Qual'è, a suo avviso, il ruolo che Nuova Scena ricopre nel panorama teatrale di Bologna?

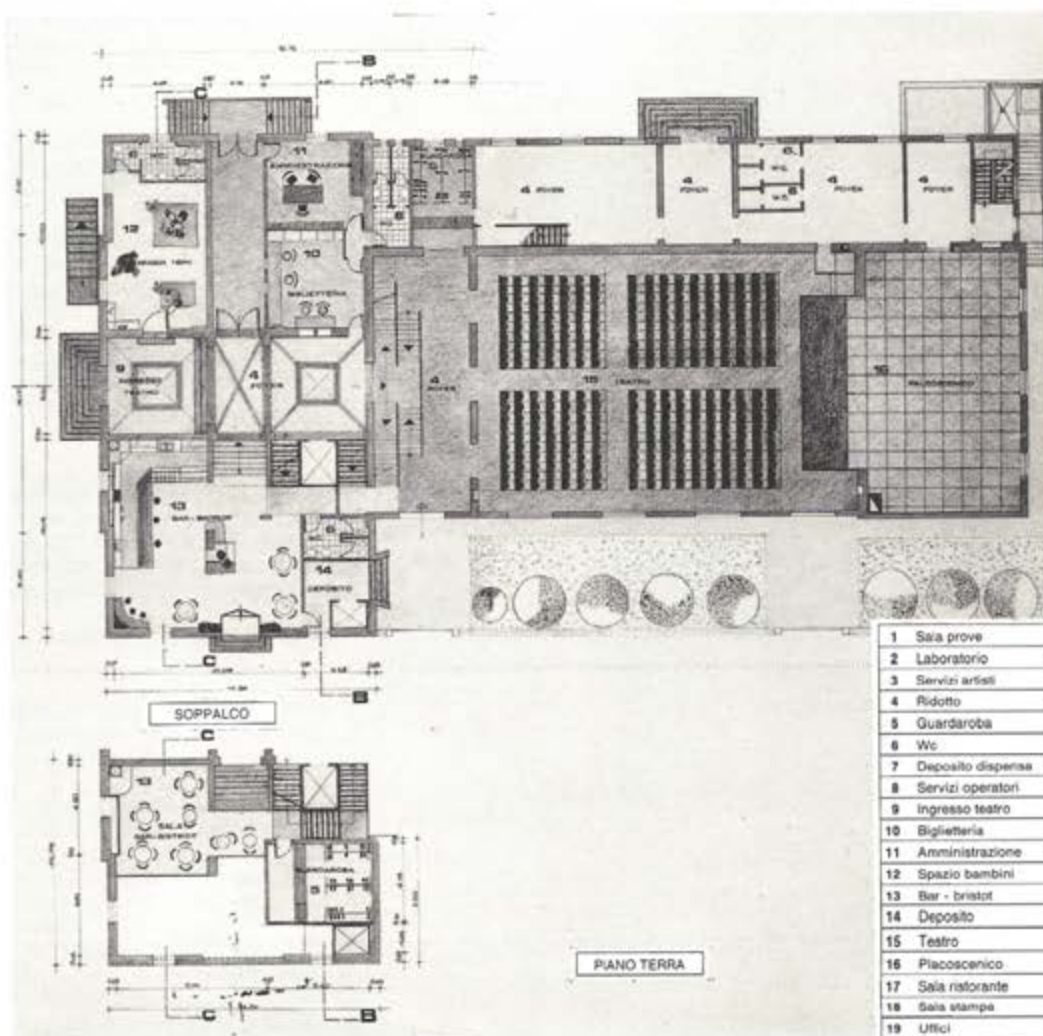
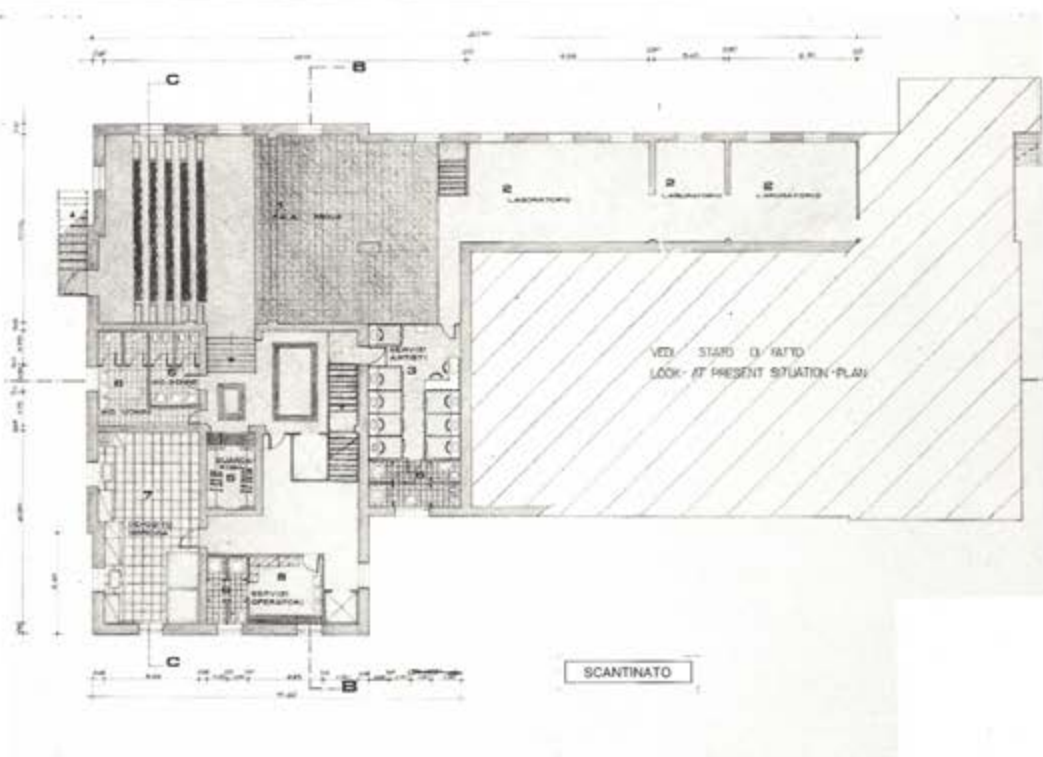
Nuova Scena è una realtà importante. È una delle due compagnie private della Regione che il ministero Turismo e Spettacolo ha riconosciuto come Organismi Stabili di Produzione Teatrale e è lo Stabile privato di Bologna. Questo significa che, come organismo produttivo, Nuova Scena deve essere in grado di produrre al meglio. E il meglio sarà il giudizio del pubblico a indicarcelo: del resto, mi sembra che questa impresa abbia dato i suoi frutti, in termini di presenza di spettatori. Per quel che riguarda il Teatro Testoni l'obiettivo dell'Amministrazione comunale è di farne una macchina per il teatro funzionante sul mercato, tendendo dall'altro lato ad abbattere il contributo.

Fornire servizi da un lato e ridurre i contributi dall'altro: intende questo concretamente?

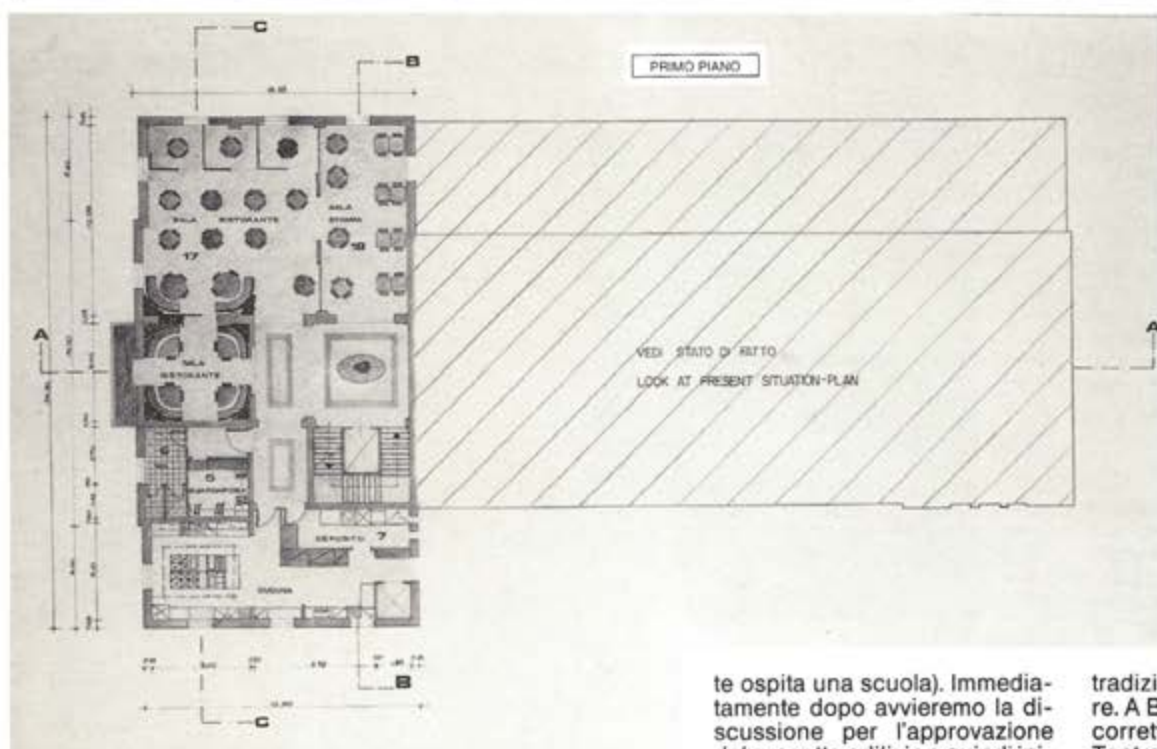
L'obiettivo è di rendere il rapporto tra Amministrazione e teatri più continuativo. Nel caso del Testoni questa scelta si traduce nell'ampliamento dell'edificio che lo accoglie: permetterà di ospitare spettacoli e, al contempo, di produrli. È molto più importante mettere Nuova Scena in condizione di non dover usufruire del Teatro delle Celebrazioni per le prove piuttosto che, da parte del Comune, le vengano dati 250 milioni l'anno (è questa la cifra che Nuova Scena attualmente riceve dall'assessorato Cultura).

Parliamo della prossima ristrutturazione del Teatro Testoni: quali sono i tempi di realizzazione?

Stiamo concludendo le trattative per l'acquisizione dell'intero edificio (parte di esso attualmen-



UNA MACCHINA-TEATRO



1	Sala prove
2	Laboratorio
3	Servizi artisti
4	Ridotto
5	Guardaroba
6	Wc
7	Deposito dispensa
8	Servizi operatori
9	Ingresso teatro
10	Biglietteria
11	Amministrazione
12	Spazio bambini
13	Bar - bistrof
14	Deposito
15	Teatro
16	Placoscenico
17	Sala ristorante
18	Sala stampa
19	Uffici

te ospita una scuola). Immediatamente dopo avvieremo la discussione per l'approvazione del progetto edilizio e quindi inizieranno i lavori. Il teatro sarà dotato di due sale, di dimensioni diverse; molto spazio verrà dato ai servizi: ristorante, bar, sala stampa, sala video.

tradizione di cultura spettacolare. A Bologna io vedo il Duse (in corretto rapporto con l'Ente Teatrale Italiano), il Teatro Testoni, poiché Nuova Scena ricopre un ruolo riconosciuto, il Teatro Comunale e l'Arena del Sole. C'è spazio per altri tre settori teatrali: la ricerca, il teatro leggero (comico, danza, varietà) e il teatro dialettale.

Lei ha parlato del giudizio del pubblico come parametro di valore dell'attività svolta...

Mi sembra che tutti i dati testimonino dell'aumento delle presenze del pubblico in rapporto al numero delle rappresentazioni, in un rapporto che naturalmente si dispone lungo la logica integrativa di un panorama teatrale, che a Bologna esiste.

Ha citato l'Arena del Sole...

Dovrà diventare il luogo dello spettacolo: teatro, musica, cinema...

E l'avvenire del teatro di prosa?

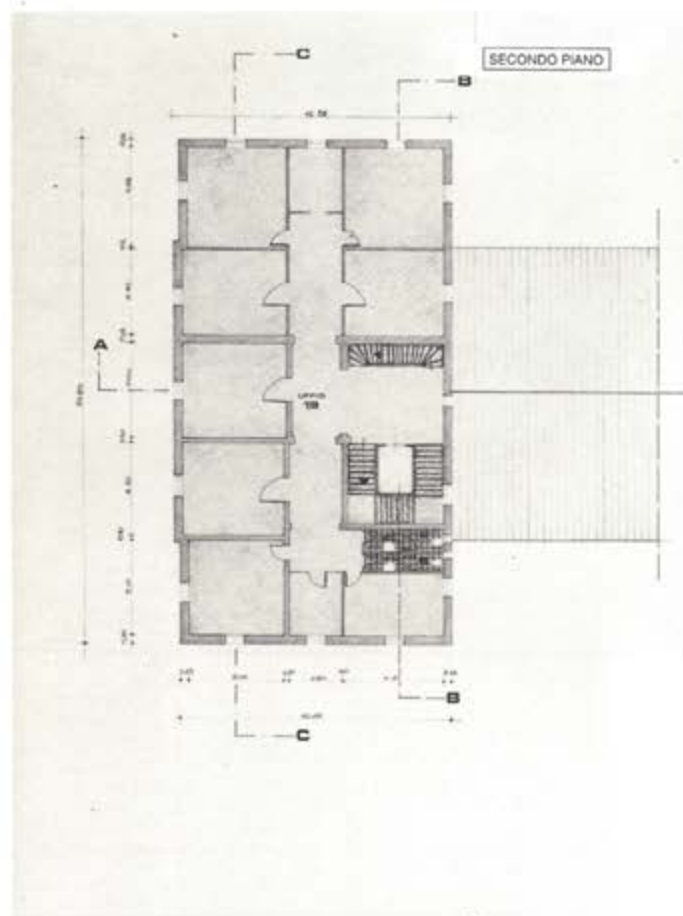
Il futuro del teatro dipende da chi lo produce.

In altre parole, cosa significa una logica integrativa dei teatri a Bologna? Lei più volte ha ricordato come sia scorretto parlare di sistema teatrale integrato...

Significa fare delle scelte.

Quali sono, dunque, le scelte future dell'Amministrazione comunale in fatto di teatro e di teatri?

Bologna ha lo stesso numero di teatri di una città come Torino contro un quarto di abitanti. L'Ente Lirico Teatro Comunale di Bologna riceve maggiori sovvenzioni ministeriali del Regio di Torino. Questo significa che l'esistente risponde ampiamente alle esigenze della città che pure, lo sappiamo, ha una grande





"Opera di Pechino" (presentato nella stagione 1987/88)



Ichikawa Ennosuke III. "L'arte del Kabuki" 1° stage internazionale sul Teatro Kabuki (stagione 1982/83).
"I mille ciliegi di Yoshitsune" (presentato nella stagione 1984/85).



"El Tango" (presentato nella stagione 1984/85) Milva e Astor Piazzolla

Stagione 1987/88

"Oltre l'abbonamento"

nove proposte interAction

VEN. 11 - DOM. 13 DICEMBRE 1987

Compagnia "L'orfano veleno"

Occhi Gettati

di e con Enzo Moscato
scene di Gaetano Barbalato
costumi di Gino Crucione
regia di Enzo Moscato

2 - 3 - 4 FEBBRAIO 1988

Compagnia Lune Teatro

Sentimental

di Pietro Favari
regia di Ugo Gregoretti
con

Cochi Ponzoni, Silvana De Santis, Giulio Farnese

5 - 6 - 7 FEBBRAIO 1988

Il Carro dell'orsa

Il Fantasma dell'opera

di Massimo Franciosa
liberamente tratto dal romanzo di
Gaston Leroux
regia di Maddalena Fallucchi
scene di Giovanni Agostinucci
costumi di Monica Fantoni

22 - 27 MARZO 1988

Cooperativa Nuova Scena
Teatro Testoni/interAction

Mata Hari a Palermo

testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi

29 - 30 - 31 MARZO 1988

Teatés

La cantatrice calva

di Ionesco
regia di Michele Perriera

8 - 9 - 10 APRILE 1988

Compagnia Vittorio Franceschi

Monologo in briciole

testi di Cesare Zavattini
interpretati da Vittorio Franceschi

12 - 13 APRILE 1988

Koinè

Pitagora di Samo

figlio di Mnesarco il tagliapietre
di Silvio Panini e Paolo Pagliani
regia di Silvio Panini
musiche originali di Tiziano Popoli
e Marco Dal Pane
scenografia di Mario Fontanini
costumi di Fiorella Fiochetti

14 - 24 APRILE 1988

Cooperativa Nuova Scena
Teatro Testoni/interAction
in collaborazione con il
Teatro Comunale Bonci di Cesena
"L'angelo dell'altrove"
(Il mondo fantastico di Jules Verne)
Testo di Giorgio Celli
Regia di Gabriele Marchesini

APRILE - DATE DA DEFINIRE

CCCP
fedeli alla linea

Socialismo e barbarie

atto unico di azioni e sentimenti
Giovanni Ferretti Voce
Massimo Zamboni Chitarra
Carlo Chiapparini Chitarra
Ignazio Orlando Basso, Tastiera
Fatur Computer-Batteria
Annarella Giudici Artista del popolo
italiano
Soubrette

Teatro Testoni/interAction

Cooperativa Nuova Scena

Organismo stabile di produzione teatrale

Comune di Bologna - Assessorato alla Cultura

STAGIONE 1987/1988

1 - 4 OTTOBRE

Mummenschanz

New Show

maschere & magia

creato da: Andreas Bossard, Floriana Frassetto, Bernie Schürch

6 - 11 OTTOBRE

I piccioni di Piazza Maggiore

Non è morto nè Flic nè Floc

di e con Alessandro Bergonzoni

regia di Claudio Calabrò

scene di Mauro Bellei

PRIMA NAZIONALE

10 - 15 NOVEMBRE

Compagnia di Shenyang

Opera di Pechino

• programmato al Teatro Duse in collaborazione con l'E.T.I.

NELL'AMBITO DELLE CELEBRAZIONI DEL NONO CENTENARIO DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

17 - 22 NOVEMBRE

La Compagnia del Collettivo - Teatro Due Parma

Lulù

di Frank Wedekind

regia di Walter Le Moli

25 NOVEMBRE - 6 DICEMBRE

Cooperativa Nuova Scena - Teatro Testoni/interAction

Pièce Noire (Canaria)

PRIMO RICESSIONE ATER
PER IL TEATRO 1985

di Enzo Moscato

con: Marisa Fabbri, Erio Masina, Marina Pitta, Umberto Raho

regia di Cherif

scene di Tobia Ercolino

15 - 20 DICEMBRE

Cooperativa Teatro Franco Parenti

Filippo

di Vittorio Alfieri

con Franco Parenti, Lucilla Morlacchi

regia di Giovanni Testori

31 DICEMBRE - 10 GENNAIO

Compagnia Paolo Poli

Farfalle!!!

di Ida Omboni e Paolo Poli

regia di Paolo Poli

14 - 24 GENNAIO

Cooperativa Nuova Scena

Teatro Testoni/interAction

L'Isola dei Beati

testo e regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi

PRIMA ASSOLUTA

26 - 31 GENNAIO

Teatro Niccolini

Compagnia Il Granteatro

L'uomo, la bestia e la virtù

di Luigi Pirandello

con Carlo Cecchi

regia di Carlo Cecchi

11 - 21 FEBBRAIO

Compagnia Peppe Barra

Signori io sono il comico

di Lamberto Lambertini e Peppe Barra

con Peppe e Concetta Barra

23 - 28 FEBBRAIO

ATER/Emilia Romagna Teatro

In principio Arturo

creò il cielo e la terra

di e con Arturo Brachetti

testi di Giampiero Aloisio - regia di Tino Schirinzi

da un'idea di A. Brachetti e Giorgio Gaber

1 - 6 MARZO

Teatro Stabile di Bolzano

I due Gemelli Veneziani

di Carlo Goldoni

con Giustino Durano, Magda Mercatali, Gianni Galavotti

regia di Marco Bernardi

8 - 13 MARZO

Il Gruppo della Rocca

Il racconto d'inverno

di William Shakespeare

regia di Guido De Monticelli

27 - 28 MAGGIO

Théâtre National Populaire-Festival d'Automne à Paris

Le récit de la servante Zerline

di Hermann Broch

con Jeanne Moreau

regia Klaus Michael Grüber

Sede legale: Teatro Testoni - Via Tiarini, 2 - 40129 Bologna
☎ (Biglietteria) 051/368708 ☎ (Uffici) 051/356308-356388