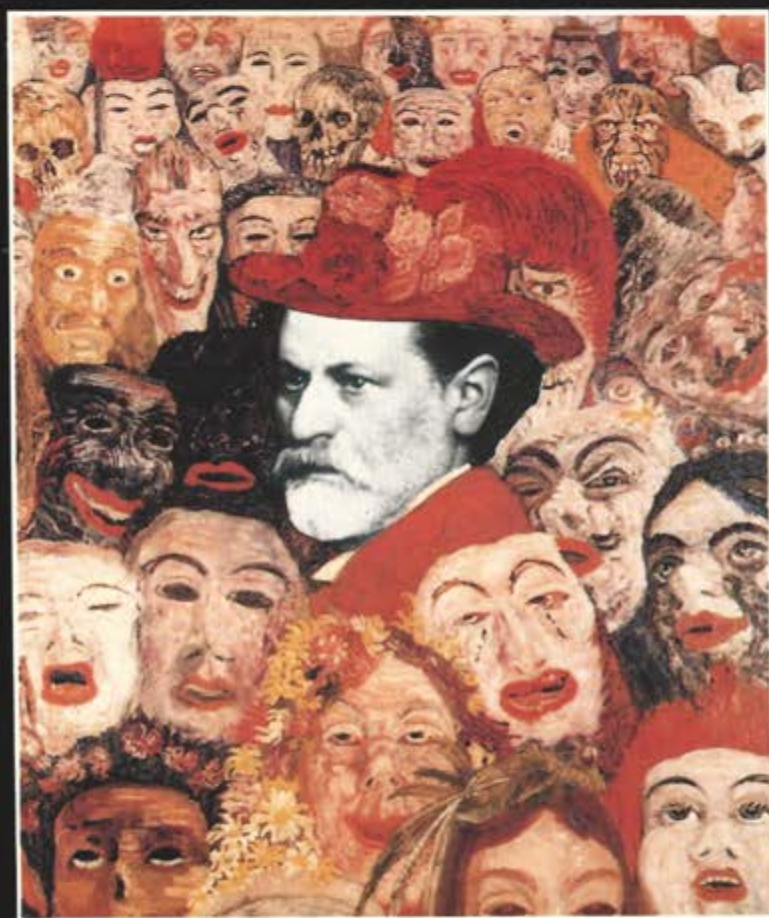


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



FREUD E IL TEATRO

UN DOSSIER NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE

RAVENSBRÜCK, DI RENATO SARTI

LA COMMEDIA CHE HA VINTO IL VALLECORSI 88

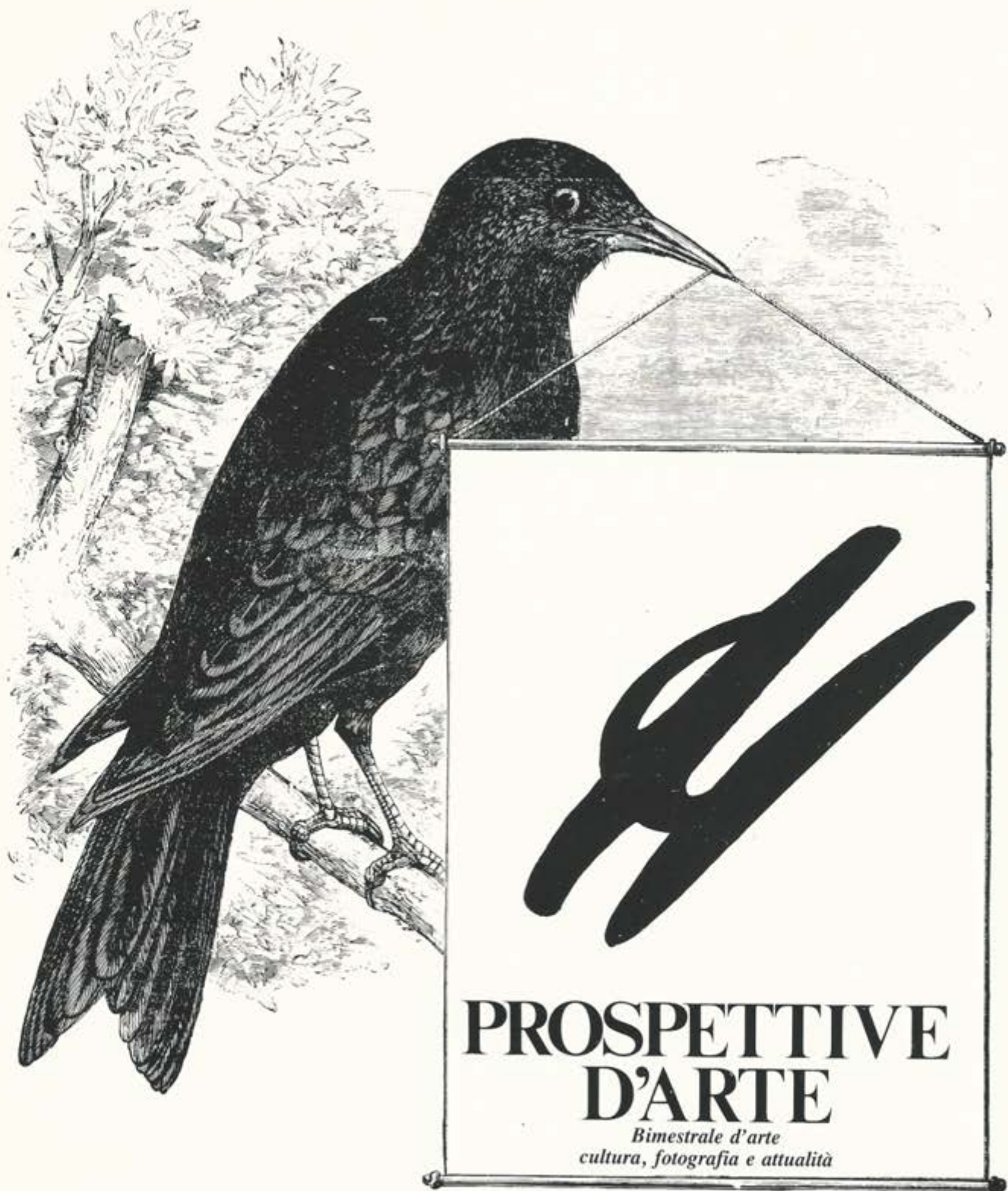
NATURA E BUONGOVERNO DEL TEATRO

CRONACA E CONCLUSIONI DEL CONVEGNO DI MILANO

La legge Strehler - Gli spettacoli del bicentenario della Rivoluzione francese - Che cosa succede sulle scene polacca e sovietica - Le interviste: Pina Bausch, Lionello, Sanguineti - Gli anniversari: O'Neill, Stanislavskij - Sulla sacra eloquenza - La crisi toscana - Ricordo di Giusti - Recensioni - Biblioteca

Attisani - Battistini - Burgess - Caleffi - Capriolo - Dalla Palma - Danzuso - Dort - Finzi - Mamone - Martinelli - Molinari - Quattrini - Panizza - Pistillo - Pensa - Rebora - Ricci - Rigotti

PIOVAN EDITORE



PROSPETTIVE D'ARTE

*Bimestrale d'arte
cultura, fotografia e attualità*

20136 Milano, via Gentilino 9/a tel. 02/8322566 - 8377766

HYSTRIO

Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

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

Segreteria di redazione:
Melina Miele

Redazione:

Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Elisabetta Dente, Antonella Esposito, A. Luisa Marré Brunenghi, Rossella Minotti, Carmelo Pistillo, Magda Poli

Design:

Egidio Bonfante

Servizi fotografici:

Anna Colombo

Collaboratori:

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

Dall'estero:

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

Piovan Editore - Abano Terme (PD)

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale D. Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557

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

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

Distribuzione:

Joo - Via Decembre, 26 - Tel. 02/5452779 - 20137 Milano, DJEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

Abbonamenti:

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

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

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

EDITORIALE - Chi non vuole la legge	2
LA SOCIETÀ TEATRALE - Natura e buongoverno del Teatro: un dossier sul Convegno delle Regioni a Milano - Nuove regole del gioco - La relazione Cavalli: «Capire il Teatro per legiferare bene» - Gli interventi delle due giornate - Un Teatro da riformare: opinioni e commenti - La serata dei critici per De Monticelli - La parola a Strehler per il suo progetto - Antonio Attisani (coordinamento), Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Paolo Crespi, Livia Grossi, A. Luisa Marré, Melina Miele, Carmelo Pistillo, Giancarlo Ricci	3
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	19
POLEMICA - Il fantasma vorace del vecchio teatro - Bernard Dort	21
LA SOCIETÀ TEATRALE - Triste addio al Teatro Regionale Toscano - Paolo Lucchesini	22
MUSEO GREVIN - È di scena il 1789: come il Teatro europeo celebra il bicentenario della Rivoluzione francese - Fabio Battistini	23
DOSSIER FREUD - Lo strano teatro dei nostri giorni: un dibattito su psicanalisi e scena nel cinquantenario della morte di Freud - Pagine del padre della psicanalisi sulla drammaturgia del sogno e «recensioni» giovanili - Freudismo e surrealismo - Freud visto da Thomas Mann - J.P. Sartre: «Il film su Freud che ho rinnegato» - Intervista con il presidente dell'Associazione Sigmund Freud: «Come Vienna prepara il grande ritorno» - Interventi e analisi di Sisto Dalla Palma, Gilberto Finzi, Cesare Molinari, Carmelo Pistillo - Introduzione e coordinamento Giancarlo Ricci	28
INTERVISTE - Sanguineti: «Evviva il Teatro-Lunapark». Proposte, provocazioni e confidenze dello scrittore genovese - Eliana Quattrini	46
— Alberto Lionello: «Attenzione, potrò cambiare ancora» - Gabriella Panizza	49
— Pina Bausch: «A Mosca, poi forse in Sicilia» - Domenico Rigotti	52
STORIA - Se il Cristo in croce è il vero Pulcinella (riflessione sulla sacra eloquenza) - Antonella Esposito	54
INCHIESTA - L'ultima generazione della scena di Varsavia: il teatro polacco fra aspirazioni e burocrazia - Paolo Guzzi e Jacek Kawalec	55
TEATROMONDO - Come cambia il teatro della perestrojka: prima di legiferare, in Urss si sperimenta - Milly Martinelli	59
LABORATORIO - A cinquant'anni dalla morte: che cosa resta di Stanislavskij? - Carmelo Pistillo	62
ANNIVERSARI - Centenario di O' Neill, tragico in parte mancato - Ettore Capriolo	64
FIGURE - Mario Giusti, un provinciale illuminato - Domenico Danzuso	67
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI - Tante novità italiane - Gli spettacoli di Milanooltre - Livia Grossi - Riapre a Livorno il Teatro delle Commedie	68
TEATRO POESIA - La recensione in versi: l'Edipo di Lavia - Gilberto Finzi	75
UNIVERSITÀ - Salto di qualità nei rapporti fra il Teatro e gli Atenei - Sara Mamone	77
BIBLIOTECA - Il Nuovo Teatro in una mostra itinerante - M. Miele - Schede	79
LA SOCIETÀ TEATRALE - Il teatro italiano cifra per cifra	83
IL TESTO - Ravensbrück, di Renato Sarti, Premio Vallecorsi 1988. Con interventi di Carlo Maria Pensa, Roberto Rebora e una storia del Vallecorsi di Nilo Negri	84
IN COPERTINA - Sigmund Freud fra le maschere di Ensor - composizione di Egidio Bonfante	

CHI NON VUOLE LA LEGGE

Hystrio anno due. Mentre entriamo nel secondo anno di vita, un ringraziamento a quanti hanno compreso le nostre intenzioni «onestamente riformatrici» (così dicevamo nel primo editoriale) e, di conseguenza, sono diventati lettori, abbonati, sostenitori della rivista. Grazie anche ai collaboratori, non pochi illustri, e ai giovani che hanno lavorato con entusiasmo nell'equipe redazionale.

Abbiamo incontrato amici oltre gli steccati delle divisioni politiche, delle discriminazioni culturali, delle incomprensioni generazionali e degli interessi di bottega. Abbiamo cercato di incoraggiare nel teatro italiano un'aspirazione unitaria verso principi comuni e siamo lieti di constatare che, nella confusione generale, si tende tuttavia verso un raggruppamento degli onesti, di quanti non sopportano più le predazioni e i soprusi delle *lobbies* teatrali che, in questi anni, hanno avuto campo libero.

Di questa maggioranza fino a ieri silenziosa *Hystrio* aspira ad essere portavoce. Anche se la battaglia è dura. Perché, oltre a tutto, fra gli sprechi del teatro finalmente denunciati, figura anche una congerie di pubblicazioni tendenziose o inutili, sostenute da incontrollate sponsorizzazioni o da introiti pubblicitari sospetti. Stampate per lo più a spese della collettività, queste pubblicazioni si limitano a celebrare l'esistente, a esaltare questo o quel demiurgo della scena, a vendere il teatro come qualsiasi altra merce, ma poco o nulla contribuiscono al diffondersi di una vera informazione e di una autentica cultura del teatro.

Questa rivista non appartiene all'editoria «comprata e venduta». È fatta con poco denaro, molto entusiasmo e notevoli sacrifici. Perciò è una rivista libera. E al lettore libero chiede di capire perché *Hystrio* non può essere una rivista «che si regala». È un viaggio trimestrale nel mondo del teatro per compiere il quale bisogna munirsi di biglietto. L'editore è impegnato a migliorare la distribuzione in libreria, nelle edicole e nei teatri, nonché l'inoltro per abbonamento: ma al lettore — libero — l'onore e l'onere di scegliere e cercare *Hystrio*.

La Legge. L'autunno caldo della scena italiana si è spento in un dibattito convulso, complicato dalla brutta polemica sui tagli al Fus che il governo avrebbe potuto evitare con un po' di accortezza. Al punto in cui siamo il ministero, estraendo dal cappello a cilindro della Bnl un po' di denaro, promette per un paio d'an-

ni il *tira a campà*. Intanto la pedana è occupata da Carraro e Strehler, impegnati in un omerico duello, e la stagione di prosa rotola verso il basso, con ampio riciclaggio del *déjà vu*.

Si susseguono incontri, convegni e seminari, secondo la moda italiana di un *dire* sostitutivo del *fare*. Il dibattito è cacofonico, frastornante e, dato il concorso delle *lobbies*, non del tutto innocente. Con felici eccezioni: ad esempio il convegno *Natura e buongoverno del Teatro* promosso dalla Regione Lombardia a nome delle Regioni italiane, convegno al quale abbiamo creduto di dover dedicare spazio su questo numero perché svoltosi *super partes*, in sede istituzionale propria.

Ampio dibattito e confuso, dicevamo. Sicché — visto lo scontro fra due progetti che sono anche due concezioni del governo teatrale, e considerato il tiro incrociato di correttivi e forse controprogetti che caratterizzerà l'*iter* parlamentare — c'è il rischio che la discussione si prolunghi per mesi, magari per anni.

Ora, su un punto concordano quanti hanno a cuore le sorti del teatro, appartengano al teatro pubblico o privato, di ricerca o di tradizione: che una legge è necessaria e anzi urgente, pena il collasso. Carraro ha avviato un processo legislativo e, nello stesso tempo, ha acceso la miccia di una polveriera. Austerità, professionalità, managerialità: benissimo. Ma le ragioni dell'arte, la funzione culturale, la natura di servizio pubblico del teatro? Strehler, con Bordon, è sceso in campo attaccando su questo fronte. Benissimo: che la legge, dopo un'attesa di quarant'anni, sia di alto profilo.

Attenzione, però: a complicare le cose, ecco intorno ai due contendenti la nebulosa delle *lobbies*, delle corporazioni e delle sottocorporazioni. Ognuna a difendere il suo pezzo di formaggio. Nessuna disposta a rinunciare al benché minimo privilegio. Tutte interessate, in fondo, al prosieguo della *querelle*. Purché non si muova foglia. Per tutte queste frange parassitarie, infatti, la legge — qualsiasi voglia legge — sarebbe scomoda.

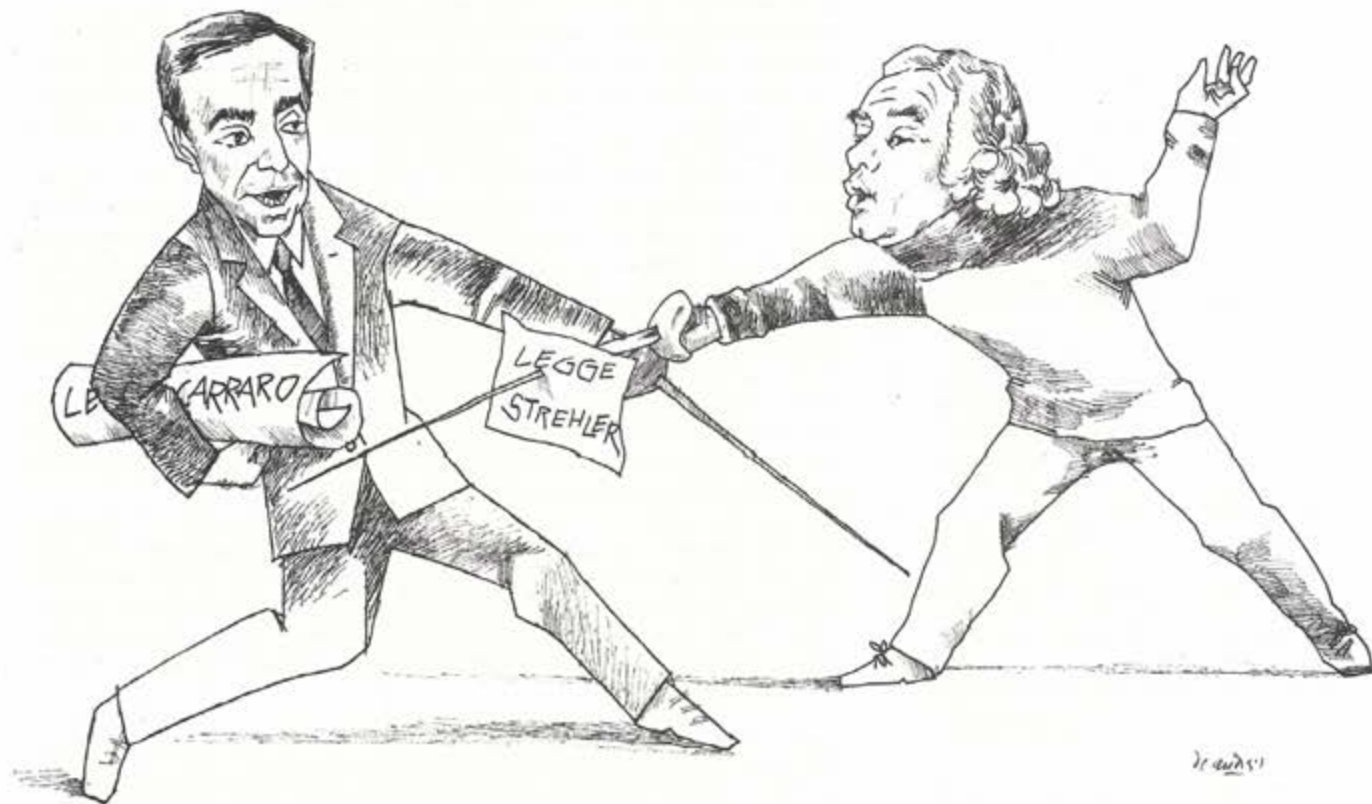
Sicché sembra giusto chiedersi, al punto in cui siamo, se il «partito riformatore» del teatro non debba diventare adesso il «partito della sintesi». Dell'integrazione di quanto di positivo contengono i due progetti. Perché il paradosso è stridente: il teatro chiede una legge di cui ha bisogno ma le istituzioni sembrano incapaci di dargliela.

«NATURA E BUONGOVERNO DEL TEATRO»:
IL CONVEGNO PROMOSSO DALLA REGIONE LOMBARDIA

NUOVE REGOLE DEL GIOCO PER LA SCENA ITALIANA

Milano ha ospitato lo scorso ottobre gli «Stati generali» del teatro, in un momento di tensione caratterizzato dalle polemiche sulla legge e sui tagli al Fondo per lo Spettacolo - «Hystrio» presenta un dossier sulle due giornate di questo importante dibattito, che ha affrontato la questione negli aspetti teorico e pratico: ridefinizione dello specifico teatrale nella società dei mass media e ruolo dell'ente regionale nel futuro assetto della scena - L'introduzione dell'assessore Cavalli e le relazioni di Squarzina, De Bosio, Scaparro, Raboni - Vivaci, numerosi interventi sulla sperimentazione, la formazione degli attori, la drammaturgia nazionale, i rapporti con la televisione - Nella seconda giornata, dominante la discussione sul quadro legislativo attraverso il confronto-scontro Carraro-Strehler e i contributi dei massimi esponenti del settore: politici, amministratori, impresari, registi, operatori culturali, docenti - Critiche ai due progetti ma anche proposte costruttive per migliorarli - Rapporti sulle situazioni teatrali esistenti in Germania, Gran Bretagna e Francia.

ANTONIO ATTISANI



Il «duello» Carraro-Strehler nell'interpretazione del pittore Giovan Battista De Andreis.

La sala del Centro Congressi Cariplo continuerà a riempirsi fino a metà mattinata. I posti a sedere non basteranno, vedremo gente seduta sui gradini, in piedi, poggiate ai muri. Tutte le componenti del teatro italiano sono rappresentate: ci sono persone che, pur essendo nella professione teatrale da tanti anni, non si sono mai incontrate tra loro. Ma l'atmosfera non è festosa, anzi si respira una certa preoccupazione. L'immagine del teatro che i media danno in questi giorni è delle più negative e stereotipe: il mondo della scena sarebbe sommerso da una marea di sovvenzioni; gli incapaci ricevrebbero quanto, e forse più, dei meritevoli; lo Stato, finanziando il teatro, sosterrrebbe un'attività marginale quanto elitaria. Sono gli argomenti di cui si ammanta la politica dei tagli al mondo dello spettacolo. E il disagio viene dal sapere che dietro i luoghi comuni c'è una parte di verità. C'è più amarezza che allegria, dunque. Parlare di teatro, in questo frangente, non può significare che ribattere alle contingenze e nello stesso tempo riaffermare, o forse definire per la prima volta con chiarezza, la specificità del teatro.

La relazione introduttiva dell'assessore Andrea Cavalli è all'altezza della situazione. Intrecciando problemi politici e problemi teorici, tensione etica e competenza professionale l'assessore della Regione Lombardia — che ha voluto questo convegno — fornisce la giusta chiave di discussione a tutti i presenti. Senza fornire soluzioni e mettendo l'accento sulla problematica delle Regioni italiane, di cui la Lombardia è portavoce nel Consiglio Nazionale dello Spettacolo, Cavalli argomenta l'esigenza di una riforma profonda del teatro italiano, tale da consentire un produttivo gioco delle parti tra amministratori pubblici, tecnici del settore e comparto creativo. Il primo intervento dopo il suo meditato rapporto è quello del vicesindaco di Milano e assessore alla Cultura Luigi Corbani, comunista.

I NUOVI ATTORI

La prima relazione a entrare nel merito teorico del convegno è di Luigi Squarzina, il quale contrappone alle scontate giaculatorie contro i tagli i motivi di un ottimismo derivante dal «fervore di lavoro» che caratterizza il teatro di questi giorni. «Sta tornando la professionalità dell'autore drammatico», dice il regista; e aggiunge: «emergono nuovi attori e nuove attrici», «la ricerca non si arrende», «l'impresa privata produce molto e viaggia moltissimo». Nella seconda parte del suo intervento Squarzina salta dalle contingenze al discorso generale. Citando Aristotele e Benjamin, Artaud e Adorno, definisce la «mimesi» come categoria fondante e tipica del teatro, ribadisce il suo carattere di «necessità» da cui discende il «diritto» degli uomini a praticare la scena. Adorno fornisce il supporto teorico per il finale della relazione, in cui si dice con lucidità che «colui che decide chi sono gli esperti dovrebbe essere a sua volta un esperto» e che di questa necessità occorre fare virtù: dunque nessuno pensi a improbabili primati del controllo amministrativo o, all'opposto, all'arbitrio delle anime belle dei creatori.

Quindi è la volta di Maurizio Scaparro. Il regista direttore del Teatro di Roma, chiamato a una informazione sullo stato dei rapporti



Hystrio pubblica in queste pagine un dossier sul convegno nazionale *Natura e buongoverno del Teatro*, svoltosi a Milano il 20 e 21 ottobre scorsi per iniziativa dell'Assessorato Cultura e Informazione della Regione Lombardia, con il patrocinio del Ministero del Turismo e Spettacolo e d'intesa con il Coordinamento delle Regioni italiane.

Di questo convegno — in attesa della pubblicazione degli atti, che saranno largamente diffusi negli ambienti del Teatro e della Cultura italiani — abbiamo voluto evocare i momenti essenziali, perché significativi, a nostro parere, della situazione, piena di contraddizioni ma anche di fermenti rigeneratori, in cui si trova la scena italiana, in questo «autunno caldo» di polemiche, di riflessioni e di proposte.

Molti — anche troppi, dice taluno — sono i dibattiti, i seminari e i convegni che si sono susseguiti e si susseguono sul teatro. Ma il convegno di Milano si è posto all'attenzione degli operatori e degli artisti del settore per almeno due ragioni. La prima, perché la sede istituzionale del suo svolgimento lo poneva al di sopra delle spesso meschine discussioni corporative e di parte. E la seconda, perché le due giornate di confronto al Centro Congressi della Cariplo si sono risolte in un fertile intreccio di due temi finalmente non più separati, ma interconnessi per esplicita volontà dei promotori: il tema teorico («Lo specifico teatrale nella società dei mass-media» era l'argomento prescelto per la prima giornata dell'incontro), e quello operativo-strutturale («Teatro e territorio: il ruolo delle Regioni» era la guida alla discussione della seconda giornata).

Nel metodo scelto per il dibattito e nei risultati conseguiti — l'uno e gli altri ampiamente apprezzati dai più che settecento partecipanti al convegno, che ha registrato oltre 40 tra relazioni e interventi, oltre a parecchie centinaia di autorevoli pareri espressi rispondendo ai questionari preparatori diffusi fin dall'estate scorsa dalla Regione — questa rivista si riconosce pienamente. Tanto che volentieri continueremo il dibattito nei nostri prossimi numeri. □

Questo dossier è stato coordinato da Antonio Attisani e compilato da Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Fabrizio Caleffi, Paolo Crespi, Livia Grossi, A. Luisa Marré, Melina Miele, Carmelo Pistillo, Giancarlo Ricci.

tra la scena e gli altri media, premette alcune considerazioni di carattere generale, tra le quali dobbiamo sottolineare quella secondo cui dovrebbe esistere in Italia un ministero della Cultura. Relativamente al rapporto teatro-televisione, poi, Scaparro propone di operare in due direzioni: rafforzare l'informazione televisiva sul teatro e studiare modi diversi dagli attuali di registrazione e ripresa degli spettacoli. Con un impegno di tutti in tal senso si potrebbe aprire una «nuova era» per il teatro. Parla poi Giovanni Raboni, da mesi critico teatrale del *Corriere della sera*, sulla *Sfida della povertà* ma, al contrario delle apparenze, non è un invito ad accettare i tagli degli investimenti culturali quanto la formulazione di un paradosso: l'investimento si dovrebbe realizzare nelle strutture e nelle «prove» del teatro più che nel «fasto» degli allestimenti. Contro una «scena della vistosità», Raboni propone di «inventare» la specificità della scena di oggi, auspica la «ricerca costosa ma invisibile... del numinoso fantasma». Povertà può essere uno dei suoi nomi, se nomi servono.

Il regista Gianfranco De Bosio non è intervenuto a causa di un attacco influenzale, ma la sua relazione, passata agli atti, verte su due punti. Il primo riguarda una definizione dello specifico teatrale ricavabile dalla parola drammaturgica, il secondo la necessità di difendere e rifondare al tempo stesso una nozione di «teatro pubblico».

CHE COSA FA LA RAI?

Sul funzionamento del teatro nella società dei mass media si sono avuti diversi interventi. Maurizio Giammusso ha documentato lo sganciamento della televisione di Stato da qualsiasi attenzione nei confronti del teatro: si va verso lo zero, a meno che le conclusioni di una commissione attualmente all'opera non riescano a invertire la tendenza. Il passivo del rapporto tra scena e piccolo schermo è stato rimarcato anche da Giovanni Antonucci, il quale ha ricordato che ancora quattro anni fa una *audience* di oltre cinque milioni di telespettatori per una commedia era considerata «troppo poco» e che sulla base di quella considerazione i responsabili dell'ente di Stato decretarono il progressivo abbandono del teatro. Per contro, Antonucci ha citato diversi esempi positivi di trasposizione per la tv e ha detto che il loro esito modesto è dipeso soprattutto dalla marginalità con cui sono stati collocati nel palinsesto. Dall'altro versante del problema hanno parlato, per la televisione e la radio di Stato rispettivamente Mario Raimondo e Franco Monteleone. Il primo ha riconosciuto le inadempienze dell'ente pubblico e, ricordando che qualche rimprovero va fatto anche alla gente della scena, ha accennato alla tipologia di una possibile presenza del teatro sul piccolo schermo (dall'informazione alla coproduzione, passando per l'adattamento e la ripresa); il secondo ha ricordato la fitta programmazione di drammaturgia radiofonica che oggi, per stare al passo con i tempi, viene aggiornata nelle forme e confermata come investimento non marginale dei palinsesti, con benefici effetti anche sull'occupazione di attori e registi.

Ma le voci dei drammaturghi, diverse e qualificate, hanno dipinto un panorama per niente roseo, non solo per colpa della Rai. Sono intervenuti in proposito Roberto Maz-





CHI HA PARLATO E CHI C'ERA

Il convegno, tenutosi il 20 e 21 ottobre, è stato aperto dalla relazione del prof. Andrea Cavalli, assessore per la Cultura e l'Informazione della Regione Lombardia, l'ente che ha promosso e organizzato il convegno con la consulenza di Ugo Ronfani, critico de «Il Giorno» nonché direttore di questa rivista, che ha coordinato le due giornate del dibattito. La prima relazione è stata quella del regista Luigi Squarzina, il quale recentemente ha visto uscire due volumi: le sue prove drammaturgiche sono pubblicate da Costa & Nolan, i suoi saggi da Il Mulino. L'assessore alla Cultura e vicesindaco di Milano Luigi Corbani è intervenuto subito, parlando a braccio. La relazione di Gianfranco De Bosio, assente per malattia, è agli atti. Sono seguiti Giovanni Raboni, poeta, saggista e da poco critico teatrale del Corriere della sera e Maurizio Scaparro, regista direttore del Teatro di Roma. A essi hanno fatto seguito i registi Roberto Bacci e Leo de Berardinis, il drammaturgo Roberto Mazzucco, Giovanni Calendoli, docente di teatro, Maurizio Giammusso, critico e operatore, Giovanni Antonucci, producer teatrale e televisivo, Antonio Attisani, Beppe Navello; regista, Mario Raimondo, direttore della Rai di Milano, Luigi Maria Musati, direttore dell'Accademia Silvio D'Amico, Franco Monteleone, capostruttura di Radio Tre, Renzo Casali della Comuna Baires, Federico Tiezzi regista dei Magazzini, Carmelo Pistillo della compagnia Pielles, Silvano Piccardi del Teatro Filodrammatici, Giancarlo Ricci, psicanalista, Michele Serio di Teatro Sud. E così finisce la prima giornata intitolata allo «Specifico teatrale nella società dei mass media».

La seconda giornata, dedicata a «Teatro e territorio. Il ruolo delle Regioni» è stata aperta da Giorgio Strehler. Gli hanno fatto seguito Sisto Dalla Palma per la Dc, il ministro Franco Carraro per il governo, Gianfranco Bettetini, studioso delle comunicazioni, Völker Canaris, direttore del teatro stabile di Düsseldorf, Gian Mario Feletti della Bnl, Lucio Ardenzi, impresario teatrale e rappresentante della Dc, Franco Bruno presidente dell'Agis, Willer Bordon, deputato comunista, i critici teatrali John Francis Lane e Michel Bataillon, l'assessore dell'Emilia-Romagna Giuseppe Corticelli, Carlo Maria Pensa per gli scrittori di teatro, Giuseppe Battista del Teatro Eliseo di Roma.

Tra i molti presenti in sala (oltre 700 le adesioni) alcuni hanno depositato degli interventi che sono passati agli atti. Tra essi: Nuccio Messina direttore di Venetoteatro, Piergiorgio Giacché, l'Out Off di Milano, il Teatro Sud di Mola di Bari, la compagnia Marcido Marcidoris di Torino, l'assessore della Regione Basilicata Gianni Pittella, Gabriele Boccaccini di Stalker Teatro. □

zucco e Carlo Maria Pensa, il primo per l'Associazione scrittori di Teatro e il secondo a nome del Sindacato nazionale Autori drammatici.

Mazzucco ha richiamato, senza intenti provocatori, la «vocazione elitaria» del teatro e ha messo sotto accusa «ambizioni formalistiche e ceselli registici», nonché ogni investimento per la «ricerca di un maggiore pubblico»; tutto ciò come premessa per invocare un «Teatro degli autori, un Teatro Nazionale che sia la palestra per la drammaturgia contemporanea», come il Royal Court di Londra, fucina della drammaturgia inglese. Pensa ha indicato nell'ente regionale l'interlocutore più attento ai problemi di una drammaturgia autoctona e nascente, a patto che rinunci a gestioni «legate a visioni particolari» per produrre teatro e diffonderlo su tutto il territorio secondo le loro diverse peculiarità.

LE SCUOLE SONO TROPPE?

Anche la relazione di Giovanni Calendoli tentava di definire lo specifico teatrale nel mondo di oggi, ma su base documentaria. «Gli spettatori sono veramente pochi», ha detto Calendoli citando alcune inchieste, e per aumentarli si dovrebbe fare leva su quella «promozione teatrale» che i disegni di legge prevedono. «L'educazione al teatro» dovrebbero comprendere sia un'attenzione verso il teatro amatoriale sia la possibilità di «laboratori» in cui mettere a punto un linguaggio della scena attuale. Gianfranco Bettetini, avvertendo il bisogno di un alto profilo teorico, ha riferito di un'inchiesta sui rapporti tra Rai e teatro che sarà presentata tra breve. La «proto tv» degli inizi, ha detto Bettetini, doveva molto al teatro, mentre quella di oggi ne è distante, ma per superare la sua crisi attuale dovrà, tra l'altro, rivolgere una nuova attenzione alla pratica scenica.

Con Luigi Maria Musati sentiamo la voce del direttore della principale istituzione pedagogica del teatro italiano, l'Accademia Silvio D'Amico di Roma, nata come «scuola di tendenza, legata al teatro di regia» e destinata a diventare invece il deposito della «scienza del teatro» nella sua configurazione nazionale. Sulla proliferazione delle scuole di teatro, Musati si è detto contrario alla demagogia che le vuole «troppe» e ha ribadito che occorre invece capire sulla base di quali bisogni nascono e in che misura rappresentano una risposta distorta al problema fondamentale di un «accesso al teatro», fondamentale fattore di civiltà.

VOCI DELLA RICERCA

Numerosi e diversi tra loro sono stati gli interventi degli uomini di teatro delle ultime generazioni, o comunque impegnati sul versante della ricerca. Federico Tiezzi, regista dei Magazzini, ha illustrato i motivi per cui propugna un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro. Leo de Berardinis — le cui condizioni di precarietà materiale costituiscono uno dei segni inequivocabili della mentalità distorta di chi gestisce il teatro in Italia — ha parlato della fusione tra lavoro tecnico e lavoro artistico, nonché della responsabilità creativa e politica dell'attore. Roberto Bacci, di Pontedera, ha intonato un'ode all'«eresia necessaria» del teatro e ha ribadito con forza che le regole devono rispettare il lavoro e non, come oggi, prefigurare un teatro consolatorio e commerciale. La differenza incompresa del

teatro e il malgoverno che ne consegue sono anche il tema trattato dall'estensore della presente nota. Silvano Piccardi, regista del Teatro Filodrammatici di Milano, ha spiegato in che situazione paradossale si trovi il suo teatro per essere al tempo stesso una piccola istituzione e un luogo di ricerca sulla drammaturgia italiana e la messinscena. Renzo Casali, della Comuna Baires, ha richiamato la storia ventennale della sua compagnia e la relativa incapacità delle istituzioni nell'accettare il «rischio» del teatro. La compagnia Marcido Marcidoris ha citato il proprio caso, un esempio che dimostra come si persegua una politica di decimazione anziché di valorizzazione delle nuove leve della scena. Il teatro Out Off di Milano ha presentato un documento in cui rivendica il rigore e il significato di una «piccola» unità produttiva come la propria. Nota eccentrica era il Teatro Sud di Mola di Bari, impegnatosi, nella persona di Michele Serio, in una improbabile lode della nuova scena come luogo in cui si vogliono vedere «atterrare i dischi volanti e i nuovi Gassman recitare Corto Maltese... perché questa è la nostra cultura».

Più amari e meditati gli interventi di Carmelo Pistillo, regista della compagnia Pelle, e di Beppe Navello, regista «reduce» dalla chiusura del Teatro Stabile dell'Aquila. Pistillo ha esposto la propria originale visione di un teatro di poesia; mentre Navello ha detto di credere nonostante tutto nel teatro pubblico, a patto che si abbia la voglia di farlo funzionare.

RUOLO DELLE REGIONI

La seconda giornata del convegno ha visto un certo avvicendamento dei temi e delle presenze. Soltanto una parte degli intervenuti — come voleva l'ordine del giorno: «Teatro e territorio, ruolo delle Regioni» — ha confermato con la propria presenza un interesse rivolto sia al problema culturale che a quello gestionale; altri sono giunti a Milano soltanto per la seconda sessione. Sia come sia, l'avvenimento del giorno era costituito dall'atteso «scontro» tra il ministro del Turismo e Spettacolo Franco Carraro e il regista d'Europa Giorgio Strehler. E lo scontro c'è stato, ma nella sostanza più che nei toni. Strehler ha illustrato con passione il progetto di legge stilato assieme al deputato comunista Willer Bordon, insistendo sullo spirito «costituzionalista» che lo anima piuttosto che sulla lettera dei singoli articoli (peraltro ancora in fase di riscrittura). I principi su cui si fonda la legge Strehler-Bordon sono quattro: il teatro non è una merce ma un evento d'arte, sociale e collettivo; va garantita una pluralità di accenti attraverso un tessuto organico e istituzionale che copre tutto il Paese; in tal senso le Regioni sono chiamate a compiti fondamentali; il rapporto tra Stato e teatro è regolato da una scelta di fondo in favore dell'arte, della qualità e della professionalità. L'on. Bordon ha precisato, dal canto suo, che il tentativo era quello di compilare una legge che non si limitasse a «fotografare» il teatro di oggi, né si esaurisse in una sia pure elegante astrazione. Tutto ciò per resistere alla controffensiva governativa contro il teatro e cancellando l'assurda divisione in generi, nonché i criteri di pseudoaziendialità che ispirano il progetto Carraro. Il ministro ha parlato a lungo della necessità che il settore partecipi della filosofia dello Stato circa la riduzione della spesa pubblica su tutti i fron-

ti, ma poi, più che consumarsi in una dettagliata difesa del suo progetto («è modificabile», ha detto) ha preferito ricordare come si siano recuperati parte dei tagli attingendo a un fondo speciale esistente presso la Banca Nazionale del Lavoro e ha argomentato che un comportamento «corretto» della categoria potrebbe, nei prossimi anni, mutare di nuovo i criteri dell'intervento statale e, di conseguenza, anche l'ammontare delle risorse messe a disposizione.

APPELLO ALLA SERIETÀ

Quasi tutti di grosso calibro, nel senso del potere teatrale, gli altri interventi della giornata. Lucio Ardenzi, leader del teatro privato, ha detto che il mondo teatrale deve «affrontare i tagli finanziari con serietà» ma, per venire alle sue competenze più strette, ha detto di non accettare una legge che individui nel



settore pubblico la «cultura» e in quello privato il «commercio». Alla «vitalità» che la scena italiana ha dimostrato in questi anni anche attraverso l'aumento degli spettatori potrebbe subentrare — ha detto — una «crisi da ingessamento» se non si realizza l'auspicata riforma. Sisto Dalla Palma, presidente del Crt di Milano e membro della Commissione Prosa della Dc, nel dichiararsi d'accordo sull'impostazione del convegno e su gran parte dell'esposizione di Strehler, si è però chiesto se «lo scivolamento del teatro lungo la linea dell'evasione non porti anche la responsabilità degli operatori». Riguardo alla legge, Dalla Palma ha detto che essa deve chiarire maggiormente il ruolo delle Regio-

ni e non marginalizzare la ricerca, come appare anche dal primo progetto comunista. Gian Mario Feletti, responsabile del Credito teatrale per la Bnl, ha chiarito il meccanismo che ha consentito di attingere a un fondo speciale per compensare i tagli dovuti alla legge finanziaria 1989. Poi Feletti ha auspicato che la crisi economica sia motivo di ripensamento e che, per esempio, non si chieda al teatro di ricerca di sottostare agli stessi parametri quantitativi di altri settori. Franco Bruno, presidente dell'Agis, fonda il proprio ottimismo sulla constatazione che le leggi approvate sono sempre «profondamente diverse» da quelle licenziate dal governo: una dichiarazione di fiducia nel Parlamento, nella sua capacità di recepire le diverse istanze del mondo dello spettacolo.

Giuseppe Corticelli, assessore dell'Emilia-Romagna, a nome delle Regioni ha poi preso le distanze dal progetto Carraro, formulando una serie di principi orientativi che — dato che scaturiscono dal Coordinamento delle Regioni italiane — non potranno essere ignorati. (Per inciso: il contributo delle Regioni al finanziamento del teatro di prosa ammonta a circa un terzo di quello statale). Le Regioni insistono nella necessità dell'«opzione di fondo della natura artistica e culturale dell'evento teatrale»; chiedono una diversificazione dei compiti tra Stato, Regioni e Enti Locali e ribadiscono che si deve dare vita all'organismo centrale di coordinamento e lo si deve fare funzionare; invocano una legge che, a differenza di quella del ministro, sia «il progetto di un assetto più razionale e efficiente basato sul sistema partecipativo».

NEGLI ALTRI PAESI

Una parte di interesse non secondario del convegno è stata occupata dalle relazioni di tre ospiti stranieri, i quali hanno riferito delle rispettive situazioni nazionali. Völker Canaris ha parlato del teatro della Repubblica Federale Tedesca, Michel Bataillon di quello della Francia e John Francis Lane della scena della Gran Bretagna. Tutte situazioni diversissime dalla nostra, se non altro per la rilevanza dell'investimento pubblico che lì si opera e per la radicata tradizione legislativa in materia. Ma c'è crisi dappertutto. In Gran Bretagna l'unica speranza ormai viene dai teatri di «provincia», finanziati dall'Arts Council sulla base di progetti i cui esiti sono valutati — ha riferito Lane — da persone esperte e disinteressate. In Germania 74 città hanno un teatro pubblico, per un totale di 280 luoghi di spettacolo, e i finanziamenti pubblici sono molto più consistenti che in Italia, ma non per questo la situazione è paradisiaca e dà «garanzie di qualità»: dunque lottare per l'investimento nel «lusso» culturale è giusto, ma non basta.

La Francia ha visto raddoppiare il bilancio per la cultura da quando è presidente l'«umanista» (come ama definirlo Strehler) François Mitterrand, ma la situazione non è facile: molti teatri e compagnie «minori» lamentano un blocco nel ricambio generazionale a causa della burocrazia culturale. Però la Francia è il luogo di un clamoroso colpo di coda giacobino: il critico Bernard Dort è stato appena nominato direttore del settore teatrale presso il Ministero della Cultura. Così, uno dei critici più radicali dell'attuale sistema è investito della responsabilità di gestirlo. Conoscendone le doti intellettuali e morali, tutti sono in attesa delle sue mosse. □

DALLA RELAZIONE DELL' ASSESSORE ALLA CULTURA
DELLA REGIONE LOMBARDIA

CAPIRE COS'È IL TEATRO PER POI LEGIFERARE BENE

«Dovremo tutti vigilare affinché la discussione si mantenga a livelli di comune responsabilità e per una svolta riformatrice - Un dibattito sullo specifico teatrale non è astratto perché la rivoluzione tecnologica del video e del computer ha modificato i modi di fare arte, letteratura e spettacolo. Il legislatore e l'amministratore devono essere orientati dagli esperti nella "selva oscura" degli eventi teatrali - A un progetto che rischia di essere verticistico, burocratico e nominalistico noi opponiamo la proposta di un Teatro che si affida agli equilibri istituzionali».

ANDREA CAVALLI

Soggetti attivi, come vuole la Costituzione, nell'assetto istituzionale dello Stato, le Regioni italiane non potevano restare inerti e mute di fronte all'iniziativa governativa per un disegno di Legge sul Teatro di Prosa. Il convegno che ho l'onore di aprire appariva non soltanto utile ma necessario, a partire dal momento in cui (e mi riferisco alla primavera scorsa) sono cominciate a circolare, sempre più circostanziate, anticipazioni sul progetto legislativo del ministro Carraro, nella scia della ormai nota e discussa Circolare ministeriale n. 11 dell'aprile 1988, relativa agli incentivi per la stagione in corso.

È accaduto però che mentre il mio Assessorato, prima della pausa estiva, preparava questo convegno attraverso consultazioni con gli altri Assessorati regionali e contatti con gli ambienti del teatro, si faceva di giorno in giorno più vivace il confronto sull'assetto legislativo e sulla riforma strutturale del settore, fino a raggiungere in questi ultimi tempi punte di tensione indubbiamente elevate. Il seminario dell'Eta a Perugia e il convegno di Trieste; la presentazione che del suo progetto ha fatto il ministro Carraro a Taormina; il controprogetto annunciato da un uomo di teatro dell'autorità di Strehler e i convegni in corso sono stati e sono momenti di un dibattito sempre più serrato, che anzi minaccia di diventare convulso dopo l'annuncio che la scure dell'austerità comincerà ad abbattersi proprio sulle attività sovvenzionate dello Spettacolo, con tagli confermati dallo stesso ministro sulla dotazione del Fondo Unico.

Se a tutto questo aggiungiamo le più recenti informazioni sul travaglio in corso all'interno di organismi ed istituzioni dello Spettacolo, come l'Eta e l'Agis, e le inquietudini manifestatesi in seno agli organi di produzione e di gestione della nostra scena, dai teatri Stabili ai gruppi della Sperimentazione, dalle rappresentanze degli autori drammatici agli operatori del Teatro Ragazzi, allora abbiamo un panorama d'insieme che non è esagerato definire irto di incognite e di difficoltà. È questo, come abbiamo potuto leggere su un giornale, un «autunno caldo» per il Teatro italiano.

Proprio perché la tensione esistente nel settore e l'urgenza di interventi riformatori conferiscono a questo nostro incontro un'attualità e un'importanza superiori alle previsioni iniziali, noi dovremo vigilare insieme affinché la discussione si mantenga ai livelli di una comune responsabilità voluti dalle circostanze, e dunque si iscriva in ogni suo momento dentro e non fuori dagli interessi generali della scena italiana. Lo vuole, del resto, la sede istituzionale nella quale

ci troviamo a dibattere.

Un convegno promosso da una Regione per conto dell'insieme delle Regioni italiane, allo scopo precipuo di mettere ordine nella definizione delle competenze fra il governo centrale del teatro e gli enti di territorio, non può essere la cassa di risonanza di esasperate conflittualità, il punto di coagulo dei dissensi, un luogo di laceranti opposizioni. Nel prepararlo, noi abbiamo voluto che questo convegno fosse aperto, e pluralistico: ma aperto in direzione di una svolta riformatrice, a costo del sacrificio di piccoli interessi di parte, e pluralistico non nella confusa coesistenza di posizioni fra di loro inconciliabili, bensì in uno sforzo di sintesi che privilegi urgenze e priorità garantiti dell'interesse comune.

Non siamo partiti da posizioni precostituite. Abbiamo realizzato un sondaggio «a tappeto» nel mondo del Teatro inviando centinaia e centinaia di questionari agli addetti ai lavori e ricevendo in cambio risposte numerose e qualificate, utili per un primo orientamento che muovesse non da premesse astratte, ma dalle realtà concrete della scena italiana.

Queste risposte ci hanno indicato fra l'altro che, purché si voglia abbandonare la pericolosa tendenza al verticismo decisionale, è possibile ottenere sulle questioni della scena italiana un'ampia partecipazione di volontà e di competenze: sicché vivamente ringrazio quanti, presenti o no qui stamane, hanno dato la loro adesione.

Ritengo anche non inopportuno spiegare perché abbiamo voluto che un convegno come questo, orientato soprattutto a definire regole di buongoverno teatrale in termini di corrette competenze ed effettive attribuzioni di ruoli ai vari livelli istituzionali, fosse preceduto da un dibattito più teorico, che taluno considererà astratto, sullo «specifico del teatro» in questo nostro tempo, caratterizzato dall'irruzione dei nuovi mass-media nei campi dello Spettacolo.

Un dibattito sullo «specifico teatrale» non è astratto, oggi, proprio perché la rivoluzione tecnologica, con il video e il computer, è ormai arrivata a modificare i linguaggi, e con essi i modi di fare arte, letteratura, spettacolo. Ed oggi le frontiere di questo specifico vanno ridisegnate, così come vanno soppesate le conseguenze dell'introduzione delle nuove tecnologie sulla scena, e vanno analizzati i nuo-



vi comportamenti del pubblico, e dev'essere approfondito il nuovo linguaggio col quale il teatro assolve alla sua antica funzione.

Porsi la domanda «che cosa è o non è Teatro oggi» significa aprire un discorso assai vasto, che ci porta a riconsiderare l'insieme delle convenzioni espressive del Teatro, a considerare il problema negli aspetti antropologico, semiologico ma anche storico e — inutile negarlo — politico-sociale. Significa definire le peculiarità linguistiche del teatro e determinare gli effetti — positivi o inquinanti — delle altre forme di spettacolo sull'evento teatrale, scegliere fra integrazione o separazione dei mezzi e delle tecniche espressive e, ancora, interrogarsi sul ruolo del Teatro nella cultura e nella società contemporanea.

È chiaro che non oggi potremo esaurire un dibattito così ampio, anche se la competenza e il fervore di quanti sono stati incaricati di introdurlo o si sono iscritti a parlare ne garantiscono l'esito. Questa prima parte del convegno, però, non mancherà di fornire lumi per la seconda parte della discussione. L'imbarazzo del legislatore, e dell'amministratore pubblico, è infatti nella difficoltà di orientarsi nella «selva oscura» di eventi teatrali di disparatissima natura e portata, che aderiscono ad estetiche le più varie, si esprimono con diversi linguaggi e sono diversamente ricevuti da pubblici non omogenei.

Mi sono fatto obbligo di escludere da questo mio intervento, proprio per rispettare la libertà del dibattito, prese di posizione di carattere personale, ma non è un mistero che le riserve e le critiche che più frequentemente sono state udite prima sulla Circolare n. 11 e poi sul progetto di Legge ministeriale riguardavano, appunto, la non definizione di uno specifico teatrale e, dunque, la povertà di una «dottrina teatrale», di un orientamento di principio, di una scelta di fondo in ordine alla classificazione, alla valutazione, agli interventi in materia. Questo e non altro ha voluto dire chi ha trovato che il disegno di Legge ministeriale, ispirato da motivazioni difficilmente contestabili (e che sono l'inflazione produttiva qualitativamente non controllata, una certa stagnazione nell'ideazione dei programmi, un'incostanza attuativa riscontrata tanto nel teatro pubblico che in quello privato, tanto nel teatro di tradizione che in quello di ricerca, il risibile protagonismo di molti personaggi politici che utilizzano «l'effimero» per le loro fortune elettorali) non ha poi saputo tirare fino in fondo le conseguenze da un'analisi tutto sommato lucida della situazione. E questo perché, anziché esprimere propositi riformatori, costruisce un assetto legislativo fondato prevalentemente su una produttività fine a sé stessa, secondo una logica mercantile non sempre conciliabile con le ragioni della cultura e dell'arte.

Considerazioni di questo genere hanno indotto un uomo di Teatro dell'autorità di Giorgio Strehler a sostenere che non trova nel disegno di Legge ministeriale scelte ed indirizzi coerenti e a lamentare che lo Stato, mentre riduce i fondi, non considera abbastanza il valore

culturale dell'arte teatrale. A presentare, di conseguenza, un progetto di Legge alternativo.

Partendo dalla domanda, apparentemente astratta, su che cosa è o non è il Teatro noi arriviamo, come vedete, al cuore stesso del dibattito sulla Legge, com'è o come dovrebbe essere. È questo, non altro, il percorso logico di questo convegno, e l'auspicio che esso formula: che il governo, per ben legiferare sul teatro, sappia «su che cosa» è chiamato a legiferare.

Senza voler fare la cronistoria, perché sarebbe troppo lungo, dell'azione condotta nel tempo per regolare i rapporti fra Stato e Regioni nel settore che ci compete, mi si consenta di dire che per noi non possono non conservare la loro sostanziale validità gli orientamenti definiti con il D.P.R. 616/77, risultanti dai lavori che nel '76 aveva compiuto la Commissione Giannini, con il riconoscimento che la lettera e lo spirito della Costituzione assegnavano compiti non marginali all'istituzione regionale. Né è per noi accettabile che tutto un insieme di funzioni e di compiti che, nell'alveo di quegli orientamenti, erano stati proposti o addirittura assegnati alle Regioni negli ambiti dell'edilizia teatrale, della promozione della cultura teatrale, della formazione dei quadri tecnici ed artistici, nonché della distribuzione degli spettacoli e dell'organizzazione di rassegne e di festival, possa essere domani cancellato con un brusco rovesciamento di tendenze.

La presenza attiva delle Regioni nello Spettacolo, e segnatamente nel teatro, non è da noi rivendicata soltanto con argomenti giuridici, o di razionalità operativa. Essa si appoggia solidamente all'entità del concorso della spesa regionale, e di quella degli Enti Locali, nella formazione delle risorse globalmente destinate alle attività dello Spettacolo.

Anche se per ora i criteri di classificazione e i dati di bilancio suddivisi nei tre livelli istituzionali (Stato, Regione ed Enti Locali) sono incompleti, da indagare che abbiamo inteso compiere in vista di questo incontro, risulta da un lato che la spesa complessiva delle Regioni e degli Enti Locali per la cultura è quasi i due terzi di quella dell'Amministrazione statale e, dall'altro, che per lo Spettacolo non siamo certo al di sotto di un 25 per cento rispetto alle erogazioni globali. Confido che l'intreccio dei contributi degli amministratori pubblici, degli operatori teatrali e dei politici dia origine ad una feconda dialettica.

Con queste mie parole introduttive ho inteso dire che la legge per il teatro deve essere assolutamente all'altezza di un'attesa che è durata lunghi anni e della complessità dei problemi che si agitano sulla scena nazionale. Il legislatore abbia ben chiara la natura — «lo specifico», abbiamo detto — della materia che si appresta a regolamentare. E ci proponga un'architettura legislativa che sia il frutto non di un'approssimativa gestione dell'esistente, ma di una volontà riformatrice basata su un'armonica collaborazione fra lo Stato, le Regioni, gli Enti Locali, l'impegno pubblico, l'iniziativa privata e naturalmente, in primo luogo, gli artisti, i tecnici, gli operatori che fanno il Teatro. Quest'arte che serve a ricreare la gente e a farla, forse, spiritualmente migliore. □

DALLE RELAZIONI E DAGLI INTERVENTI DEL CONVEGNO

CAMBIARE, ED ECCO COME

La «due giorni» milanese sul Teatro ha fatto emergere un quadro di proposte a tutto campo - Le divergenze non sono state nascoste, ma si sono manifestati anche punti di intesa: difesa della qualità del prodotto, riconoscimento della funzione della ricerca, contenimento degli sperperi, bonifica del circuito distributivo, richiamo alle responsabilità degli enti locali - Intorno alle relazioni del ministro e di Strehler, gli interventi di Dalla Palma, Ardenzi, Bruno, Battista, Raboni, Corticelli, Squarzina, Scaparro, de Berardinis e Tiezzi, di cui ecco i punti essenziali.

Carraro: vi spiego il perché dei tagli

Io sono laureato in economia e commercio, non ho fatto prima ragioneria, ma penso che certe volte le cifre abbiano una qualche utilità. La situazione dello Stato italiano è in questi termini. Lo Stato italiano incassa circa 260.000 miliardi in un anno (1989). Spera di poterne spendere 376.000 circa. Cioè lo Stato italiano spera di arrivare a registrare un deficit di 117.350 miliardi. Il che significa che l'obiettivo che si pone lo Stato sulla via del risanamento è quello di spendere 1,4 volte quello che incassa. Sarebbe come se una persona o una famiglia incassando 10 al mese sperasse di spendere 14. Qualsiasi azienda, qualsiasi famiglia si trovasse in queste condizioni sarebbe al disastro. Lo Stato si è trovato nelle condizioni di dover operare tagli in tutti i settori: nell'università, nella scuola, nell'ambiente, nei programmi per il miglioramento dei servizi nei trasporti. Alludo a cose che sono di estrema importanza.

Lo Stato dà agli enti lirici circa il 50% di quello che è il Fondo unico dello spettacolo. Non alla musica italiana, non al melodramma italiano, non alla musica colta italiana: a 13 enti lirici, quello che fa Pesaro non c'entra niente, il Festival di Spoleto non c'entra niente, l'attività di 13 enti lirici.

Le norme che ci sono fanno sì che a legislazione vigente quelli che attualmente sono 480 miliardi diventino obbligatoriamente, nel 1991, circa 550 miliardi. E allora un ministro con un minimo di responsabilità — io credo che nel 1991 non sarò più ministro — nei confronti dello spettacolo a mio parere ha il dovere di precisare una cosa: caro Parlamento, sappi che se tu stabilisci che nel 1991 il Fondo unico dello spettacolo sarà di 780 miliardi, non è possibile mantenere delle norme che prevedano che almeno 550 di questi miliardi vadano agli enti lirici. Perché se no significherebbe che a tutto il resto dello spettacolo italiano vanno 200 miliardi. A me sembra che questo sia inaccettabile, inammissibile. (...)

Ma nel momento in cui si fa una riduzione di questo genere nel 1991, lo Stato secondo me è costretto a dire fin da ora che il suo appoggio nei confronti degli enti lirici sarà diverso. Poi naturalmente sarà necessario che legislativamente si precisi quale sarà questo appoggio, perché con un articolo non si può modificare la situazione degli enti lirici italiani. Questo mi sembra evidente. (...)

E ove tagli vi fossero, questi possono essere accettati in via transitoria nell'ipotesi di arrivare al 1992 a bilancio risanato, e quando il bilancio fosse risanato le questioni debbono essere riviste. Regioni ed Enti Locali debbono avere un ruolo sempre maggiore. Ho parlato di Milano, consen-

titemi di fare una battuta anche su Napoli. Francamente non penso che il ministero debba essere coinvolto se il consiglio comunale, che poi è quello che produce il consiglio d'amministrazione dell'ente lirico, si mette a discutere con il sovrintendente — e questo mi preoccupa — invece di pensare a come si svolgerà la stagione che ormai a giorni deve iniziare, che stiano a decidere chi sia il sovrintendente, chi sia il direttore artistico, ecc. Ebbene, a un certo punto penso che è giusto che le Regioni e gli Enti Locali dicano: non potete buttarci le patate bollenti così, senza che se ne discuta, discutiamo. Io penso insomma che il ruolo delle Regioni e degli Enti Locali debba essere più pregnante di quello che è attualmente.

Devo dire che il ministero ha una seria intenzione non di abdicare al proprio ruolo, ma direi che eccessi di regionalismo e interpretazioni eccessive del

regionalismo in altri settori non hanno prodotto frutti molto positivi.

Non si può neanche non farsi carico di un problema: che c'è una certa riottosità da parte degli operatori a discutere con le Regioni e con gli Enti Locali. Forse perché si pensa che lo Stato è più ingenuo oppure perché si pensa che non ci sia comprensione ed efficienza. Sono cose che vanno chiarite senza veli e senza ipocrisia. Ma un loro ruolo va a mio parere ben precisato. (...)

L'unica cosa che chiedo è che, nel formulare le polemiche, le si formino partendo dalla verità dei fatti. Io sono lietissimo quando mi si dice che sbaglio, che non capisco, mi va benissimo. Siamo in democrazia, ognuno ha le proprie idee, io rispetto le altre. Ma se mi si attribuiscono delle cose che non ho detto, questo mi dispiace sul piano personale, perché alterando la verità non si ottengono mai risultati positivi. Dicendosela tutta fino in fondo, con franchezza e anche con durezza, forse si può arrivare a dei risultati positivi.

Strehler: una legge per l'obiettivo 1992

Non dimentichiamo mai questa prospettiva del 1992, che non sconvolgerà tutti i rapporti fra gli Stati, ma che certamente sarà un grosso passo avanti e da quel momento ci troveremo confrontati molto più duramente di quanto non lo siamo oggi con gli altri partecipanti a questa Europa che si sta facendo. (...)

La considerazione è questa, la nostra, non la mia. La nostra, di molti: che il patrimonio culturale è un elemento essenziale per il nostro paese, soprattutto di fronte all'Europa di domani. Tutto qui. Sotto questo profilo io dico che noi ci avviciniamo a questa Europa in una condizione di grave mancanza e di sostanziale inferiorità. Inferiorità strutturale, inferiorità legislativa, inferiorità di mezzi, inferiorità di tutto, non talvolta inferiorità di risultati. Diciamolo francamente: abbiamo fatto vedere che sappiamo fare il teatro e talvolta lo sappiamo fare forse meglio di tante nazioni che hanno anche più mezzi e più strutture di noi.

Le idee di fondo di questo progetto, di questo di cui sto parlando, sono quattro e ve le dico subito. La prima, fondamentale: il teatro non è una merce. Il teatro è un evento, è un fatto d'arte, è un fatto sociale. Lo specifico del teatro è artistico e collettivo. Questa è la premessa. (...)

Il secondo: il teatro italiano ha bisogno assolutamente di una pluralità di accenti, ma non di una licenza di accenti, non di una iperproduttività di fatti di consumo cosiddetti teatrali.

In tutto il territorio nazionale. E questo tessuto noi vogliamo che non sia abbandonato al provvisorio,

che non sia abbandonato all'imponderabile, che non sia abbandonato al talento individuale, al narcisismo individuale, alla acrobazia individuale, sia questa di un regista, di un attore, di un politico. La terza: il rapporto Stato-teatro di prosa non può vivere senza una coraggiosa scelta di valori. Senza una scelta dei valori artistici e della qualità d'arte dell'evento teatrale, ovunque e comunque esso avvenga e quindi fatalmente anche della professionalità e del merito d'arte, in ogni suo settore.

Il quarto punto è che il teatro italiano non può essere regolamentato senza prevedere alla base un rapporto limpido, costante, istituzionale con le realtà locali. Dico Regioni, Province e Comuni di questa nostra Italia che ancora non ha saputo rendere vivo e veramente operante l'art. 3 della nostra Costituzione. Tutto qui, ma non è poco. (...) Noi vorremmo anche in questo senso compiere un gesto storico, un gesto che oltrepassi il teatro, che si iscriva nel costume politico generale di una democrazia. Noi vogliamo pensare al teatro come spinta ideale per tutta la nostra consociazione civile. Per tentare di fare quello che altri non hanno saputo fare secondo i dettati della Costituzione.

Squarzina: ottimismo ma con senso critico

Ricordiamoci cosa diceva, negli stessi anni di Flaiano, gli importanti e formativi anni Sessanta, Theodor Adorno, un pensatore

anche lui non certo amico della «istituzionalizzazione della cultura» né di una «cultura amministrata» ma ancora meno amico della «cultura di massa». Oggi ci si domanda con preoccupazione come ministri e amministratori debbano scegliere i loro esperti. Ebbene, ascoltiamo Adorno partendo dal concetto che «colui che decide chi sono gli esperti dovrebbe essere a sua volta un esperto», Adorno dice che questo è sì un «fatale circolo», ma che «la relazione fra amministrazione ed esperti non è solo necessità ma anche virtù». Questa relazione, dice Adorno con un ottimismo insolito in lui, e che, come vedremo, diventa addirittura speranza, «schioda la prospettiva di difendere le cose culturali dal controllo del mercato o dello pseudomercato, che oggi quasi inevitabilmente le mutila, mentre lo spirito è estraneo ai bisogni manovrati e infine congelati dei consumatori non meno che alle amministrazioni. Sarebbe — dice Adorno — praticamente impossibile correggere in qualche misura il comandamento di quei bisogni, se la sfera culturale restasse interamente abbandonata, senza alcuna resistenza, al meccanismo della domanda e dell'offerta, per tacere del diretto comando dei detentori totalitari del potere». L'aspetto più problematico del mondo amministrato, che è appunto l'autonomia acquistata dalle istanze esecutive, cela però il potenziale del meglio; le istituzioni hanno acquistato una forza tale che, se sono chiaramente coscienti di sé stesse e della propria funzione, esse possono spezzare il principio dell'adattamento a quei desideri fallacemente plebiscitari che schiacciano inesorabilmente tutto ciò che veramente è cultura con il pretesto di trarlo fuori dal suo isolamento elitario. È vero che il mondo amministrato deve essere inteso e temuto come un mondo in cui scompaiono i rifugi, i santuari, le zone franche della cultura; ma in compenso in esso potrebbero sorgere nuovamente, per disposizione di funzionari avveduti, dei centri di libertà, centri che sono soppressi dal processo cieco e incosciente della pura selezione economica e sociale. È vero che simili speranze si basano su un livello di coscienza degli amministrati che non può essere affatto presupposto, sulla loro indipendenza critica dal potere e dallo spirito di quella società dei consumi che è identica con lo stesso mondo amministrato. «Ma — conclude Adorno — chi si serve dei mezzi amministrativi e delle istituzioni con irremovibile coscienza critica può ancor sempre realizzare qualcosa di ciò che sarebbe diverso dalla pura cultura amministrata».

Sono parole di un pensatore di grande statura, non mie. Io le dedico, non solo con ottimismo ma con speranza e fiducia, a chi, negli Enti Locali, è preposto agli interessi del teatro.

Scaparro: i doveri della Tv verso il teatro

La televisione, e segnatamente la televisione di Stato, per le sue funzioni di servizio pubblico porta con sé la responsabilità, che è grande e propria di questi ultimi anni, di avere ucciso la memoria storica del teatro, che è patrimonio vitale della nostra civiltà.

La stessa televisione, pur con risultati estetici alterni, aveva almeno in passato permesso di estendere la conoscenza di autori e attori grandi a una più vasta platea di italiani. Da Govi a Eduardo, per citare non casualmente due campioni del nostro plurilinguismo italiano, da Buazzelli a Gassman a tanti altri sono entrati nelle case e nelle intelligenze di italiani che altrimenti non avrebbero potuto, per ragioni diverse, frequentare il teatro. Oggi appunto questa memoria si sta per spegnere. Se un marziano a Roma dovesse capitare nei capaci magazzini della Rai vedrebbe saltar fuori dagli archivi di questi ultimi anni altre immagini, altre parole, altre voci che da sole fanno forse audience, ma non fanno certo da sole civiltà.

So bene che di fronte ai complessi problemi di linguaggio dello spettacolo la registrazione teatrale pura e semplice non è affatto risolutoria. Ma certo non è risolutorio cancellare il teatro dalla televisione o ridurlo penosamente, come di recente ha fatto la nostra terza rete, a una sorta di retrospet-





tiva sul «come eravamo», da consumarsi all'ora di colazione, allargando fra l'altro anche al teatro l'utilità per la televisione del riciclaggio del già visto e del già prodotto.

Spero, credo di poter sperare che la Rai possa rapidamente affrontare il problema, anche per recenti dichiarazioni pubbliche che il presidente Manca ha fatto. Ma si tratta di agire rapidamente, su due piani. Il primo è quello di una rafforzata e qualificata e costante informazione sulla vita teatrale italiana, che la televisione deve e può dare, perché vita culturale, spesso vitalissima, del nostro Paese. Il secondo, più complesso, è evidentemente studiare modi diversi di registrazione e di ripresa di uno spettacolo teatrale. Verificarne, sulla base anche delle sue specifiche caratteristiche, la possibilità di una riedizione integrale, o adattata al mezzo televisivo, in teatro o in studio, col pubblico o senza.

Perché indietro non si deve tornare, perché le cose, con fatica, malgrado l'ignoranza, gli ostacoli, le diffidenze, cambiano. Per questo consentitemi di chiudere il mio intervento con una citazione che mi è cara del Galileo di Brecht. Dice Galileo al suo giovanissimo discepolo Andrea: «Ci attende un grande viaggio, perché l'èvo antico è finito e siamo nella nuova era. Da cent'anni è come se l'umanità si aspettasse qualcosa. Le città sono piccole, le teste altrettanto, piene di superstizioni e di pestilenze. Ma ora noi diciamo, visto che così è, così non deve rimanere, perché ogni cosa si muove, amico mio».

De Berardinis: teatro non è spettacolo

Questa legge — che non è stata ancora fatta, e forse non si farà — non libera il teatro dallo spettacolo. Bisognerebbe fondare un ministero della Cultura. Non si può fare teatro con un ministero dello Sport, del Turismo e dello Spettacolo. Il teatro è una cosa, lo spettacolo è altra cosa. Nessuno toglie legittimità allo spettacolo, ma bisogna che neanche si tolga legittimità al teatro. (...)

Questi gruppi, o compagnie teatrali sperimentali, hanno un loro modo produttivo, e il fatto estetico coincide con il modo produttivo. (...)

Questi gruppi aspettavano una razionalizzazione, nel senso di avere la possibilità per cui la loro organizzazione, le loro potenzialità organizzative potessero veramente esistere.

Tutto ciò non c'è. Chi fa teatro, chi fa teatro come vocazione voglio dire, non come carriera, chi fa il teatro non come scritturato, non come sicario di una situazione commerciale o comunque im-

mobile, sa benissimo che cosa è il teatro. Sa benissimo che la forza del teatro attualmente è esattamente la sua debolezza. Voglio dire che la forza del teatro consiste nel suo porsi come alternativa a un modo stagno di rapporto fra individui; si dovrebbe andare a teatro — se il teatro fosse fatto in un certo modo — per disintossicarsi dagli effetti che in ogni società ci sono, ma che in questa sembrano molto più forti. (...)

La cultura teatrale va fatta con le scuole. Naturalmente parlo di una scuola altra, una scuola permanente, una scuola dove non solo si cominciano a dare i primi fondamenti, i fondamenti base, dove la tecnica venga considerata come un uscire fuori dalla mentalità dell'essere umano che affronta questo lavoro. Una scuola permanente da dove escano gli spettacoli, quindi un unico edificio da cui vengano fuori gli spettacoli non come esame, non come giudizio, ma come verifica del lavoro.

Tiezzi: rifondare la scena della poesia

Sette sono i punti che mi propongo con la creazione di un Istituto per l'Arte e il pensiero del teatro:

1) Elaborazione teorica del Teatro di Poesia come sistema produttivo specifico a una forma particolare di teatro.

2) Elaborazione codificata, tecnica, del sistema linguistico ed espressivo (metodologico) del TdP. Dividendo e analizzando i componenti linguistici della scena si scopre la necessità di una rifondazione dell'uso drammatico della parola (del testo) dello spazio del suono della luce e principalmente dell'attore. Questi elementi sono stati sempre più allontanati dalla loro funzione drammatica e attualmente non sono altro che supporti meramente ripetitivi alla messinscena.

3) Elaborazione sintetica del Dramma come momento esemplificativo di un percorso che cerca di ricondurre l'arte drammatica verso un ur-spettacolo e un ur-attore.

4) Creazione di uno spazio drammatico puro, semplice, formato esclusivamente di piani e superfici mobili, variamente espressi in rapporto alla luce e ai sistemi del testo poetico. Uno spazio unico dove sia possibile far vivere drammi differenti.

5) Sviluppo del senso drammatico della scena e dell'attore (Copeau): verso la necessità di segni puri, autorappresentativi, verso un ur-segno, il primordiale segno teatrale puro.

6) Sintesi dello stile espressivo elaborato da gruppi e da artisti differenti all'interno dell'area del TdP. Quindi trasmissione di un patrimonio metodologico e pratico formatosi negli ultimi venti anni,

un patrimonio che non deve essere perduto.

7) Creazione di testi poetici per lo stile scenico del TdP; e codificazione dello stile in rapporto a testi nati appositamente per il TdP. Come è stato nel teatro di Artaud, in quello di Brecht e nel teatro orientale.

Raboni: la ricerca è la vera ricchezza

Non sto auspicando un teatro povero, e tanto meno un teatro della povertà. Sto auspicando un teatro che privilegi, che utilizzi in modo prioritario ciò che costa prima, in termini di ricerca, rispetto a ciò che costa in accumulo di ricchezza materialmente esibita. La povertà dev'essere un punto d'arrivo, un risultato della ricerca, appunto, non una condizione di partenza. In questo senso, niente è più costoso della povertà. Ma la cosa fondamentale è, credo, ancora un'altra: e cioè che niente come la povertà intesa in questo senso, vale a dire come ricchezza anteriore — come ricchezza spesa nella ricerca e nell'invenzione e quindi oggettivamente, oggettualmente invisibile — niente, dicevo, come questo speciale e preziosissimo tipo di povertà può difendere e rilanciare l'identità e specificità del teatro, del linguaggio teatrale, rispetto ai linguaggi tipici e apparentemente trionfanti della nostra epoca, i linguaggi della comunicazione visiva.

La sfida da lanciare è appunto, credo, quella dell'invenzione — invenzione nel senso di reinvenzione, di ritrovamento radicale — di una specificità originaria. Il linguaggio teatrale deve inventare, ecco, la propria specificità originaria; e dicendo «inventare» non voglio certo giocare sull'etimologia, ma semplicemente sottolineare che non potrà trattarsi, in nessun caso, di un semplice ritorno o di un sia pure raffinato restauro.

Corticelli: le Regioni hanno dei ruoli

Mi preme porre seccamente una domanda: nel momento in cui mettiamo le mani in Parlamento, per iniziativa e del Governo e di almeno un gruppo parlamentare, a una legge nel settore della prosa, questo tema delle Regioni lo si intende affrontare oppure no? (...)

Nel momento in cui si mette mano alla definizione di una legge sullo spettacolo di prosa, le Regioni chiedono di non essere considerate uno degli interlocutori da informare e con i quali ci si confron-



ta. No. Io credo che le Regioni siano abilitate a chiedere qualcosa di più, proprio a partire dal riconoscimento del ruolo che hanno avuto, di essere considerate una delle possibili articolazioni attraverso le quali si va a costruire quel nuovo quadro di riferimento, quel nuovo insieme di certezze, anche finanziarie, da fornire a chi opera in questo settore. Credo si possa fare anche un'altra osservazione. Anch'io credo che non si tratti tanto di parlare di teatro pubblico contro teatro privato. (...)

Probabilmente si tratta di prendere atto che anche per il teatro di prosa nel nostro Paese è possibile aprire una fase nuova e diversa, che prenda atto dei livelli cui è attualmente consolidato, individuare per dove questo sviluppo passa — questo in termini istituzionali, strutturali — e all'interno di questa sfera individuare quale è il tipo di teatro. Ma non in termini di titolarità pubblica o privata. Quelle componenti di servizio, di organizzazione, di non so cosa, che consentono di dire — fra le altre cose — che lì davvero stiamo investendo risorse pubbliche. Chiediamo che queste risorse aumentino per applicarle non a una generica categoria, ma perché all'interno di quella categoria teatro si sono individuati quegli aspetti, quegli elementi che più immediatamente o in termini meno problematici corrispondono a quella definizione che, se ho bene inteso, sta nell'art. 1 della proposta Bordon, sta nell'art. 1 della proposta governativa.

Ardenzi: insieme per riformare il Teatro

Itagli noi li dobbiamo affrontare con serietà, dobbiamo dimostrare che siamo sani e vitali. Dobbiamo anche dimostrare che davanti a una situazione grave del Paese noi sappiamo rispondere se siamo trattati con equità, con coscienza nazionale, con spirito di responsabilità. (...) Siamo partiti da molto in basso, perché quando io ho incominciato, molti anni fa, il teatro italiano aveva in tutto 2 milioni di spettatori, oggi raggiunge gli 11 milioni di biglietti venduti. Quindi vuol dire che un certo lavoro è stato fatto. A questo punto, subito debbo parlare della legge Strehler-Bordon. È chiara una cosa, che sta venendo fuori, non tanto dalle dichiarazioni di Strehler o di Bordon, quanto dai commenti dei giornali: il pubblico è «cultura», il privato è «commercio». Su questo io non posso essere assolutamente d'accordo. Io dico siamo attenti, perché nel bene o nel male noi abbiamo realizzato qualcosa. Tutti, dal teatro privato al teatro pubblico, al teatro sperimentale, al teatro dei ragazzi, ai centri di ricerca: c'è una grande vitalità in questo teatro italiano. Una vitalità difficile, ma c'è. Ci sono tutti gli errori che

voi volete, ci sono tutte le manchevolezze che voi volete, ma una divisione così manichea oggi sarebbe gravissima, perché praticamente non si capirebbe... Li era addirittura precisato: la sala privata è commerciale, la sala pubblica è culturale. Quindi in questo momento, visto che siamo a Milano, al Manzoni, dove la Moriconi fa Shakespeare, regia di Cobelli, famoso regista di teatro pubblico, lui è commerciale, mentre al Nazionale, siccome è un teatro stabile, quello è culturale, Goldoni è culturale. Diventa un pasticcio incredibile...

Il grande problema è che l'assetto, così come è, è un assetto vecchio. Noi viviamo ancora con delle categorie che ormai hanno degli interessi così simili, dei settori che hanno degli interessi così simili e sono invece divisi da barricate in cui ogni settore vive come se facesse un'altra cosa, come se il teatro non possa sempre fare del teatro. Che poi sia il teatro di sperimentazione o sia un teatro più tradizionale, è una questione di strumenti, di idee, di ispirazione, ma non è certamente che facciamo dei generi differenti. Questa invece ogni tanto appare.

Bruno: ridare i teatri alla collettività

Io ho sempre sostenuto questa simbiosi che deve essere portata avanti: politica di qualificazione dei contenuti in funzione anche dell'esistenza dei contenitori. È una politica che gli Enti Locali devono sviluppare, devono sostenere, questa di riattivare sale, di far riappropriare alla comunità questi luoghi. Noi proponiamo alla Regione Lombardia — la propongo come Pavia, perché io sono un piccolo imprenditore di Pavia come forse a qualcuno è noto — una grande inchiesta come è stata fatta in Puglia. L'ha proposta la Regione, l'ha effettuata l'Agis, alla ricerca degli spazi perduti, perché una politica dello spettacolo che serve ogni tanto a sottrarci dal condizionamento televisivo che in una sola sera lascia davanti a un televisore il 60% della popolazione attiva italiana si fa offrendo delle alternative nei luoghi di spettacolo, con spettacoli che siano adeguati a questa forza centrifuga.

Se non si fa una politica su questi due paralleli si rischia di aiutare un teatro che poi non sa dove andare e se va in televisione lo mettono alle due e mezzo in Terza rete. Chiedo scusa, ma vorrei anche a proposito della situazione dell'Agis tranquillizzare: il dottor Bruno non si è dimesso. Ho soltanto fatto presente che dopo 40 anni, in cui i miei associati mi hanno pazientemente tollerato, il momento di dire basta può venire. E lo dico senza traumi, perché la continuità della nostra azione sarà garantita, la nostra fisionomia verrà rispettata, rimar-

rà inalterata nel segno di una tradizione di serietà, di dinamicità e di efficienza. Noi abbiamo una compagine che a volte è definita lobby. L'autogoverno delle categorie è un diritto a esprimersi liberamente, ma le categorie non hanno mai deciso e delle volte è mistificatoria questa specie di traslazione di responsabilità. Le categorie propongono, in un gioco dialettico e di confronto democratico, come gli appartenenti all'Agis, tra cui Giorgio Strehler, da 40 anni possono testimoniare. Il presidente dell'Agis da otto anni, colui che si può dire l'ha fondata, da via Rastrelli a Milano vi può garantire che questa tradizione continuerà nell'interesse dello spettacolo italiano.

Battista: rinnovare la distribuzione

L'esercizio privato tradizionale di provincia è rimasto emarginato e in qualche caso è stato costretto, per necessità o volontà politica, a entrare nella logica dei circuiti regionali. Ora siamo a un rede rationem di tutto il problema della distribuzione. (...)

Esiste una realtà manifestata da molti esercizi municipali, che sono aderenti importanti della nostra associazione, che è quella di pervenire a un modello che vuole essere soprattutto un associazionismo tra autonomie private e autonomie municipali, con l'obiettivo di abbattere i costi, specie per quanto riguarda le spese di gestione, e con l'obiettivo di coordinare gli interventi finanziari tra le quote spettanti al ministero e quelle degli enti locali, in modo che vi sia maggiore trasparenza tra la funzione dello Stato, quella delle Regioni e quella degli enti locali in genere.

Non vogliamo sostituirci a ruoli esistenti. Vogliamo perfezionare e confrontarci con i ruoli esistenti, per arrivare a una situazione di chiarezza.

L'Ente Teatrale Italiano è un organo distributivo o non è un organo distributivo? Questo è un altro problema che bisogna affrontare. Nella bozza di legge del ministro Carraro, quando si parla della ristrutturazione dell'Ente mi pare che si parli pochissimo del settore della distribuzione da parte dell'Ente.

L'Ente deve svolgere un'attività di carattere promozionale, di carattere documentativo, ha un'esperienza notevole nel campo della distribuzione e dell'esercizio in quanto possiede o gestisce sale teatrali importanti in città come Roma o Firenze. Per l'esperienza che ha, potrà svolgere un utile ruolo di consulenza nell'ambito regionale per quanto riguarda la distribuzione degli spettacoli. Anche questa ridefinizione del ruolo dell'Ente mi pare che vada ulteriormente definita, perché effettivamente le confusioni siano eliminate. □

OPINIONI E COMMENTI RACCOLTI AL CONVEGNO DI MILANO

UN TEATRO DA RIFONDARE

Che cosa pensano Federico Tiezzi, Desiderio Dell'Orto, Giancarlo Nanni, Leo de Berardinis, Fernando D'Agata, Roberto Bacci, Elio De Capitani, Luigi Maria Musati, Renzo Vescovi, Renato Palazzi, Sisto Dalla Palma, Enrico Rembado, Gabriele Lavia, Franco Sangermano, Paolo Bonacelli, Silvano Piccardi, Andrea Bisicchia, Mario Valdemanin, Valeria Moriconi, Maurizio Giammusso, Guido Davico Bonino, Luigi Lunari.

a cura di PAOLO CRESPI, LIVIA GROSSI,
ANNA LUISA MARRÈ, CARMELO PISTILLO

FEDERICO TIEZZI (Magazzini)

Spero che la proposta di legge del ministro sia suscettibile di cambiamenti, certi punti non sono stati presi in considerazione, ad esempio quello della ricerca alla quale appartengo. Come ha detto giustamente Strehler la ricerca è il settore attraverso il quale si verifica l'identità culturale di una nazione. Vorrei che il ministro considerasse il Teatro come se fosse ricerca scientifica: in fondo noi «produciamo» poesia, così come la ricerca produce prodotti necessari alla cura dei nostri corpi e delle nostre menti. La «poesia» ha un ruolo fondamentale all'interno della nostra società e di questo si deve tenere conto. E poi è necessario affrontare il problema della formazione. Per «ricerca» io non intendo solo i piccoli gruppi specificatamente definiti così, ma anche tutti coloro che partecipano a una idea di teatro in via di rinnovamento, ad esempio Ronconi o Stein.

DESIDERIO DELL'ORTO (Cooperative culturali lombarde)

La mia valutazione è che la legge è un ottimo punto per discutere: l'impianto di fondo è piuttosto rigido e mancano alcuni elementi che compongono il panorama teatrale italiano. Il testo di legge va interpretato con l'apporto degli operatori del settore; per ora la bozza vale come «approccio», anche perché tiene d'occhio il teatro come momento di produzione all'interno degli investimenti per la cultura. Il teatro non è terziario avanzato, ma si fanno investimenti ed è giusto che vi siano dei criteri che tengano conto dell'aspetto produttivo.

In linea di principio questo progetto di legge non dovrebbe piacere alle Cooperative, perché esso, proprio per ciò che le riguarda non tiene conto del dettato costituzionale. La Costituzione ha verso le nostre strutture un occhio di riguardo perché non abbiamo scopo di lucro e siamo aziende di forza lavoro, non di capitale. All'interno del progetto di legge andrebbe garantita la nostra stabilità. Per

esempio: i cinque teatri di Milano riconosciuti come «stabili» erano tutti cooperative, ma avevano tutti una sede.

La sede crea un rapporto privilegiato con il territorio ed è un problema importante tanto quanto quello della distribuzione dello spettacolo, come dimostra il progetto che stanno presentando ora il Teatro dell'Elfo, il Teatro di Porta Romana e il Teatro Pier Lombardo. Tutto questo, nella legge Carro, non è contemplato. L'altra carenza, secondo me, è ipotizzare una specie di circolare che riveda ogni anno i criteri di assegnazione dei fondi. Ciò è in contraddizione con l'altra parte della legge secondo la quale l'azienda-teatro deve «programmare»: la programmazione deve avvenire almeno su tre anni. Si finisce per mettere insieme il vecchio regime, quello della «circolare» che aveva tanti cultori nel mondo del teatro, con la legge di nuova formulazione.

Un altro aspetto nel quale la legge è carente è quello «esecutivo» del finanziamento.

Bisogna trovare un meccanismo che non faccia passare 18 mesi tra il momento in cui viene fatta l'assegnazione dei fondi e il momento in cui i fondi vengono versati.

La Banca Nazionale del Lavoro fa, è vero, il Premio Taormina, però poi si intasca i soldi.

La legge dovrebbe provvedere anche a questo.

GIANCARLO NANNI (regista)

Questo convegno? Come sempre mi è sembrato una parata dell'apparato, nel senso che tutti dibattono dei problemi ai quali tutti sanno che non c'è soluzione. L'organizzazione del potere in Italia tende sempre più a chiudere strade e possibilità. Adesso c'è questa finta paura dei tagli. Da tre anni stiamo assistendo a una politica di concentrazione della cultura nelle mani di alcune multinazionali. Si tratta di concentrazione nei circuiti che hanno un potere di distribuzione, ma non di qualità. Le parole che vengono dette qui so-

no consapevolmente false.

Innanzitutto i circuiti non dovrebbero prendere i soldi dallo Stato: ora, con questo sistema, infatti, si dà ancora più forza alle compagnie commerciali.

Queste dovrebbero diventare, piuttosto, imprese private. Io non dico che il privato non fa cultura, ma che ha strumenti di intervento molto maggiori.

Il circuito dovrebbe garantire il teatro d'arte. La distribuzione è il punto nodale della discussione e, soprattutto, non è un libero mercato.

Lucio Ardenzi ha delle responsabilità, come le ha Ivo Chiesa del Teatro di Genova. Tutti loro, in un modo o nell'altro, hanno favorito il teatro commerciale più che la ricerca.

LEO DE BERARDINIS (regista-attore)

Non credo che la legge sia arrivata a un punto finale. Di legge definitiva si parlerà tra molto tempo. Credo che ci sia ancora la possibilità di presentare progetti più articolati, che rispecchino meglio la realtà della situazione teatrale italiana.

Io continuo a lavorare facendo finta che ci sia ancora autonomia per i gruppi. Bisogna modificare la mentalità legislativa in senso positivo: dipende anche da noi, da tutti quelli che vogliono essere autonomi, considerando l'autonomia produttiva del gruppo come base per un lavoro libero. La sperimentazione non può essere razionalizzata in termini aziendali o di mercato.

FERNANDO D'AGATA (Marcido Marcidoris)

Credo che nella legge ci sia un carattere contingente e suscettibile di modifiche. Non credo però che le modifiche, significhino una maggiore attenzione verso la ricerca. Per quanto riguarda il nostro gruppo, e tutti gli altri da poco emergenti, queste nuove disposizioni ci hanno tarpato le ali, perlomeno economiche. Noi, l'anno scorso, abbiamo potuto fare domanda al ministero e quest'an-



no non abbiamo più potuto farla. All'interno della legge, in futuro, bisogna battere sul discorso della qualità e questo dipenderà molto dalle capacità di autonomia creativa dei gruppi, sia emergenti che storici, all'interno della «ricerca».

FABRIZIO CALEFFI (autore)

In seguito a questa legge continuerò a fare quello che sto facendo, cioè scrivere e rappresentare in una forma che, almeno progettualmente, non tiene conto delle leggi, all'interno della legge della creatività. Questa legge significa uscire la mattina e vedere se il leone ha catturato la gazzella o se la gazzella è riuscita a fuggire. I creativi sono gazzella e leone e quindi fuggono da se stessi e continuano a non catturarsi...

I progetti. Recentemente sono andato in scena a New York con una commedia in italiano e in inglese, sono andato, in altre parole, in una vera giungla. Qui in Italia siamo invece in una giungla da zoo-safari, dove si va con le Land Rover a fotografare animali non pericolosi, cioè noi. A New York gli animali creativi sono invece pericolosi e in libertà e rischiano la loro vita confrontandosi con il pubblico. Io continuerò a comportarmi come se, invece di abitare e produrre a Milano, lo facessi a New York.

La «garanzia» non può essere il presupposto del mondo del teatro. In teatro siamo costretti a essere un po' imprenditoriali, ma non dovremmo esserlo. Io sono disposto a vendere l'anima al diavolo, purché lui me la compri e, con la produzione, se la gestisca. Ma non voglio fare il diavolo, preferisco fare la gazzella. La legge verrà fatta, qualcosa accadrà e qualcuno si occuperà poi di gestirla: a noi non dovrebbe essere chiesto neppure cosa ne pensiamo.

ROBERTO BACCI (Crst, Pontedera)

Non credo che si arrivi a una legge definitiva, anzi, mi auguro che non ci si arrivi perché il regime è pieno di contraddizioni e di

non senso. Il regime, fino all'altro ieri, ha garantito una serie di esperienze «straordinarie», secondo me, rispetto alla norma garantendole e facendole diventare sempre più forti nei confronti delle nuove esperienze. La paura è che, facendo la legge, le istituzioni forti siano comunque garantite e che le esperienze «fuori dalla norma» siano emarginate. Pontedera è un caso anomalo rispetto alla situazione generale. Con il nostro lavoro noi cerchiamo sempre di mettere in crisi l'identità che ci siamo costruiti, perché sappiamo di poter essere a un passo dalla «piccola istituzione di provincia», mentre per noi il problema è sempre stato un altro, in quanto siamo creatori più che organizzatori e organizziamo perché vogliamo creare. Dobbiamo combattere una battaglia insieme agli altri, perché Pontedera non è garantita se non riesce a essere soggetto di un ambiente molto più vasto. Pontedera, inoltre, non è Milano o Roma, l'identità non è dovuta alla garanzia di avere un'utenza teoricamente vasta, ma qualitativamente vasta. La difesa di Pontedera da parte dell'ambiente è per noi una garanzia e uno stimolo a dovercela meritare.

ELIO DE CAPITANI (Elfo)

Il *rush* finale della legge Lagorio e i due anni di dibattito che mi hanno visto coinvolto anche personalmente mi hanno portato ad avere un atteggiamento molto più cauto e molto più distaccato in questa situazione. È un brutto momento per fare *rush* finali perché le cose che si stabilirebbero in una legge non sarebbero le migliori. È però un giudizio momentaneo: forse fra due mesi cambio opinione. Noi stiamo vivendo un momento molto positivo, nel senso che abbiamo un progetto biennale e abbiamo superato una crisi progettuale che ci faceva vivere molto più alla giornata: stiamo lavorando a sei produzioni che mirano a un allestimento di *Risveglio di primavera* nel marzo del '90 e stiamo lavorando per costruirci un teatro come lo vogliamo noi. Gli attori, in questi cinque anni, so-

no maturati tanto da poter diventare veri protagonisti della scena, non soltanto come gruppo ma anche come individui, e lavoreremo in questa direzione. Abbiamo dato inizio anche a co-produzioni, per esempio con il Ctb di Brescia, che è un teatro pubblico, e con altri teatri.

Questo progetto nasce a Milano con *Milano oltre*, passa attraverso la stagione e finisce con il *Festival dei Festival*.

L'Elfo, quindi, è in una fase molto diversa da quella generale. La legge, certo, non può scalfire la nostra progettualità, ma può farci chiudere domani, o non realizzare il progetto, o farlo fallire. Tuttavia dovremmo avere una mano dal Comune di Milano perché si dovrebbero approvare le convenzioni che sono una piccola soluzione nel mare dei problemi. Se ce la caveremo, però, non sarà solo per quello, ma perché i risultati sono buoni; se dovessero essere cattivi nessun provvedimento ci «salverà».

LUIGI MARIA MUSATI (Accademia «Silvio D'Amico»)

Mi sembra che questo progetto di legge abbia buone probabilità. Quanto alla sua modificabilità mi auguro che sia possibile, vuoi sotto la spinta delle componenti operative del teatro, vuoi dopo qualche anno di rodaggio. L'Accademia è parzialmente coinvolta in un progetto di legge sul teatro proprio per la sua natura di scuola, cioè incardinata nel sistema della Pubblica Istruzione: noi non dipendiamo dal ministero dello Spettacolo, ma dal ministero della Pubblica Istruzione. La presente circolare prevede come sempre una collaborazione dell'Accademia con il ministero del Turismo e Spettacolo, che è uno dei due organi tutelari dell'Accademia. Penso che i rapporti siano destinati a essere sempre più profondi, nella misura in cui l'Accademia mira a essere quello che deve essere, cioè il luogo dove si deposita la *Theaterwissenschaft* italiana e il luogo da dove nasce anche il progetto per il futuro.



MARIO BIANCHI (Teatro Città Murata di Como)

Trovo che questa legge penalizzi la ricerca. In questo ambito noi ci troviamo un po' in difficoltà, penso in particolare al teatro ragazzi. Quest'anno, rischiando il suicidio, abbiamo deciso di non chiedere la sovvenzione perché è ridicolo passare da settecento giornate lavorative a duemila... facendo finta, come facevano altri, di fare dei deficit che poi non erano veri. La cosa che più ci dispiace è che la legge penalizza le ospitalità, a cui noi teniamo molto con le nostre rassegne: la legge infatti non considera come soldi spesi quelli spesi nelle ospitalità.

RENZO VESCOVI (regista)

Io sento molto il problema della ricerca perché appartengo, mi rendo conto, a una specie di «generazione precedente» a quella attuale, tornata prepotentemente alla moda della tradizione del teatro occidentale: quella del testo. Io sono nato invece in un periodo in cui questa tradizione trovava una sua possibile ramificazione nel teatro d'attore ed è quello che mi interessa. Però tutta la tradizione del teatro d'attore necessita di tempi lunghissimi che sono abbreviati nella tradizione del testo. Bisogna vedere se la legge ci dà il tempo di lavorare con la lentezza obbligatoria. L'attore non è solo l'intonazione...

RENATO PALAZZI (Scuola di Teatro «Paolo Grassi» di Milano)

La fine del cammino della legge non potrà mai esistere, in ogni caso c'è sempre margine per correzioni e mutamenti, fortunatamente.

La legge dovrebbe prevedere un fatto inquietante, che è la cessata attenzione del ministro dello Spettacolo verso le scuole di teatro, che dovrebbero passare ad altre competenze, ma non si sa bene quali. Questo sarebbe un disastro per tutte le scuole di teatro, all'infuori delle Accademie che vivono delle sovvenzioni statali. Sarebbe un disastro in primo luogo perché si avrebbe ogni anno un proliferare di allievi diplomati a corsi e seminari senza possibilità di sbocchi professionali; in secondo luogo perché, secondo me, per fare una buona scuola occorrono alcune centinaia di milioni ogni anno e nessun teatro al quale viene delegata la formazione spenderà alcune centinaia di milioni ogni anno per la scuo-



la. Ciò porterà a far chiudere delle buone scuole per farne aprire di pessime e numerose. In terzo luogo tutto questo taglia le gambe all'autonomia della formazione teatrale: ci sarà l'immagine di un attore conformato fedelmente secondo le finalità del teatro che ha curato la formazione. Infine i teatri si sceglieranno degli allievi solo in funzione delle loro finalità e gli allievi «atipici», con una loro «differenza esistenziale», andranno a finire in scuole private costosissime, che alla fine li imbrogheranno, come già succede per certi corsi e certe scuole.

SISTO DALLA PALMA (Crt, Milano)

Bisogna intervenire radicalmente sui centri di spesa, contenere le situazioni di sperpero, mantenere gli investimenti, razionalizzare e recuperare un rapporto diverso del teatro con la società in modo che si ribalti questa immagine dell'effimero che stiamo fornendo ogni giorno. Che sia una crescita non indifferenziata, ma articolata, mirata su certe situazioni e, soprattutto, basata su rapporti di stabilità.

ENRICO REMBADO (sindaco di Borgio Verezzi)

Il teatro è un settore di investimento che deve essere, a mio avviso, potenziato. Secondo me l'errore è di fare delle distribuzioni a pioggia di questi investimenti, con scarsi controlli. Investire nella cultura con manifestazioni di un certo livello ma nello stesso tempo controllare, prima di decurtare magari altri contributi o altri finanziamenti. La cosa che preoccupa noi è una questione di organizzazione perché, sciogliendo gli Enti del Turismo e costruendo le aziende di promozione turistica, ci troviamo spiazzati; però io non mi fiascerei la testa: non sono pessimista.

GABRIELE LAVIA (attore e regista)

Mi sono reso conto che c'è un certo disagio da parte dei teatranti. Un disagio che è molto complesso da definire, che ha delle ragioni storiche, ma sono d'accordo soltanto in parte. Non si può parlare del teatro senza avere i piedi per terra e senza essere dentro la storia contemporanea. Bisogna partire dalla nostra realtà per poter cercare di migliorarla, non credo che giovi molto parlare di teorie campate in aria. Bisogna parlare in ma-

niera molto più concreta e diretta. Intanto io continuo a fare il mio lavoro: se me lo fanno fare. Per adesso va bene; ho sempre cercato di fare del teatro come lo so fare, in maniera onesta. Non sono assolutamente d'accordo con Mazzucco: lui parla senza conoscere che cos'è il teatro; purtroppo gli autori italiani vivono al di fuori della realtà teatrale e non sanno scrivere i loro testi. Ciò detto, riconosco che scrivere per il teatro in un Paese come l'Italia, che ha avuto come ultimo genio Pirandello, non è facile. Deve nascere un altro genio come lui perché il teatro italiano si possa modificare a livello di testo; e poi io ritengo che ogni volta che un attore incarna un personaggio già scritto, riscrive il testo. Questa è la forza del teatro: per cui è importante che ci sia un teatro contemporaneo; però non è indispensabile.

FRANCO SANGERMANO (attore e docente)

Noi del Filodrammatici siamo venuti al convegno per prendere conoscenza di quello che dice e che fa sul teatro la Regione Lombardia. Siamo un gruppo teatrale che sta trovando un referente sempre costante e interessato nel Comune di Milano, mentre a livello nazionale il ministero ha cercato di emarginarci sciogliendo sostanzialmente l'associazione degli Stabili privati e, trascurando le realtà locali, abbandonandole — secondo la legge Carro — agli interessi locali. Noi continueremo naturalmente, per quello che è la nostra fetta di importanza nazionale, a rivolgerci al ministero; e contiamo di rivolgerci sempre di più ai referenti locali per le loro competenze.

PAOLO BONACELLI (attore)

Questo convegno mi sembra interessante, anche se le opinioni sono contrastanti tra loro. C'è la solita tendenza, specialmente da quelli che fanno teatro, a tirare l'acqua al proprio mulino. Il che, tutto sommato è normale. Per quanto mi riguarda, io sono sempre stato nell'ambito dei teatri pubblici e penso che i teatri pubblici siano una componente ineliminabile della scena italiana. Questo momento dev'essere anche per me un motivo di riflessione e di autocritica, per conoscere esattamente chi sono in questa società teatrale, che cosa faccio e che cosa ho intenzione di fare. Penso che il momento sia difficile, c'è bisogno di una ridefinizione dei ruoli, di chiarezza e di onestà.

SILVANO PICCARDI (regista)

Mi sembra che questo convegno cada in un momento importante, anche se il pericolo maggiore, quello di un taglio di 100 miliardi alle sovvenzioni, è forse sventato. Va da sé che il problema di una politica del teatro da parte dello Stato non è problema da risolvere togliendo o aggiungendo soldi.

Certo, è anche un problema di soldi ma soprattutto della filosofia che sta dietro. E la filosofia che sta dietro sembra essere quella di una logica di mercato che, mi sembra, nel teatro ha poco senso. La prerogativa del teatro è di essere una sorta di «ecologia dello spirito», di essere perciò fuori dalle regole della massificazione della cultura e dello spettacolo.

Sono convinto che una riforma del teatro sia possibile, ma che sia prima necessaria una riforma del ministero, della burocrazia statale che si occupa del teatro. Se esiste una offerta esuberante di teatro rispetto alla do-



manda, e se si tratta perciò di selezionare la produzione, bisognerebbe che ci fossero degli esperti che andassero in giro a vedere gli spettacoli. Al Filodrammatici non è mai venuto nessuno.

D'altra parte, andare a Roma è, per una compagnia come la nostra, proibitivo dati i costi, anche se forse è necessario. Diventa un circolo vizioso.

Il discorso delle sovvenzioni, poi, non è mai legato a quanto «rende» il teatro: la sovvenzione viene tassata del 4 per cento e arriva dopo lungo tempo; intanto i soldi sono stati anticipati dalla Banca Nazionale del Lavoro, che ti fa pagare fior di interessi.

Se almeno ci fosse una politica che favorisse la ricerca! Siamo invece in situazione precaria. Ad esempio, il nostro progetto della *Trilogia della villeggiatura* nasceva in quanto la circolare Lagorio premiava i progetti triennali. Tutto questo adesso sparisce, e noi rischiamo di essere danneggiati.

Sono convinto che in Italia esista un'opposizione, ma che non è mai esistita una classe dirigente, culturalmente parlando. Per questo ci troviamo in questi convegni a fare delle lamentazioni; il che non è molto.

ANDREA BISICCHIA (Pier Lombardo)

Credo che questo convegno non sia solo un momento di conflitto ma anche un momento di riflessione da cui può nascere qualcosa di buono. Mettere a confronto gli uomini di teatro con i politici, gli studiosi con gli operatori, gli autori con i registi, cioè tutto il mondo del teatro, è stata un'idea che offre spunti di comunicazione unitari. Come rappresentante del Pier Lombardo, credo che i problemi potranno essere localmente risolti se la città di Milano prenderà posizione — come ha fatto il vicesindaco Corbani — nei confronti dei teatri di produzione milanesi, e se creerà strutture che permettano loro di lavorare con tranquillità, al di là dei rapporti con il potere centrale. Per esempio, facendo del Pier Lombardo un teatro comunale.

MARIO VALDEMARIN (attore)

Io sostengo che bisogna salvare la cultura teatrale per combattere il conformismo e la mas-

sificazione dilaganti. Bisogna sostenere e incentivare un teatro di qualità e di poesia, eliminando tanti velleitarismi e tante oasi di parassitismo a vantaggio di chi sa fare l'autentico teatro. Che è cultura e in fondo piacere, perché la cultura è piacere. Lo Stato ha il dovere di dare benessere spirituale al cittadino sostenendo un teatro di qualità. Io sono un grande divoratore di teatro: quando posso, vado a vedere compagnie grandi e piccole, e devo dire che il livello medio è buono, con delle punte massime, una delle quali, anzi il modello assoluto, è qua a Milano, dove c'è un uomo che fa la vera avanguardia, la vera sperimentazione, il vero teatro di qualità. Diceva un certo irlandese: «L'arte non dovrebbe cercare di diventare popolare, è il pubblico che deve cercare di diventare artistico»: e guai a misurare l'arte al botteghino.

MAURIZIO GIAMMUSSO (critico)

Al momento non ho ancora le idee chiare. Secondo me la legge stabilisce un principio, quello di una verifica dei modi in cui viene speso il denaro pubblico e, secondariamente, di una ridefinizione delle aree di intervento del denaro pubblico rispetto al capitale privato. Credo che tutte le categorie interessate debbano fare uno sforzo per migliorare sì la legge, ma non per distruggere il principio che la anima.

GUIDO DAVICO BONINO (critico)

Non si sa mai se le leggi sono definitive, perché l'attività legislativa è per definizione *in progress*, si modifica come si modifica la società, l'uomo nel tempo. Una buona legge, per quanto riguarda l'attività di un critico, dovrebbe ridurre l'attività teatrale, e riordinarla nel senso migliore, semplificando così il nostro lavoro.

LUIGI LUNARI (drammaturgo)

Mi ha colpito molto il discorso del ministro, che naturalmente è molto chiaro: e «milanese». Sono perfettamente d'accordo sui tagli, perché penso che si possa invertire la tendenza finora manifestatasi di coalizzarsi per strappare più soldi allo Stato. Se i tagli invertono la tendenza, se ci fanno

osservare come noi stessi o i nostri vicini spendono i soldi, penso sia una buona cosa. Penso che la necessità aguzzi l'ingegno.

Poi io, prima di essere un uomo di teatro, sono un contribuente: se lo Stato si mette a tagliare perderò mille lire come teatrante, ma ne guadagnerò diecimila come contribuente: e allora mi conviene. Se, giustamente, il teatro stringerà un po' i freni, invece di dieci occasioni di lavoro ne avrò otto. Però, se questa svolta economica si estende a tutti i capitoli di spesa della nazione, come contribuente avrò tutto da guadagnare.

VALERIA MORICONI (attrice)

È bene che si parli di teatro il più possibile, però bisognerebbe arrivare a interventi molto asciutti e chiari, pragmatici: qui siamo alla ricerca di ricette.

Oltre a dire qual è la situazione, bisognerebbe dire anche che cosa si potrebbe fare, aiutare un ministro che arriva al teatro non sapendo, credo, quasi niente del teatro.

Io sto a vedere. Adesso non so dire cosa farà o cosa potrà fare. Sicuramente sono dalla parte del teatro, non *contro* il teatro, come per esempio certi soloni o certi critici che non amano il teatro e non gli rendono un buon servizio. □

Nelle pagine precedenti una sequenza fotografica del Convegno di Milano. A pag. 4, la sala del Centro Congressi della Cariplo mentre parla il ministro. Pag. 5, dall'alto: Valeria Moriconi e il sindaco di Boggio Verezzi Rembado; Strehler, Bordon, De Capitani e Nina Vinchi; Bruno, Bordon, Ardenzi e Milazzo. Pag. 6, il tavolo della presidenza e, a pag. 7, l'Arlecchino-Diogene dell'affiche di Lele Luzzati. Pag. 9: l'assessore Andrea Cavalli mentre pronuncia la relazione introduttiva. Pag. 11, dall'alto: Raboni, Squarzina e Messina; Scaparro e il vicesindaco Corbani; De Berardinis e Bruno, presidente dell'Agis. Pagg. 12 e 13, da sinistra: Dalla Palma, Ricci, Battista, Attisani, Ardenzi, Lavia. Pag. 15: Musatti, Tiezzi e Raimondo. Pag. 16 e 17: Bacci, Navello e tre esperti stranieri: Lane (Gran Bretagna), Bataillon (Francia) e Canaris (Germania Federale).

LA SERATA PER DE MONTICELLI AL TEATRO-STUDIO

SOLO E APPASSIONATO
PROFESSIONE: CRITICO

In serata il convegno Natura e buongoverno del teatro si è spostato al Piccolo Teatro Studio per un appuntamento con la critica teatrale. Una «specie in via d'estinzione», come da tanti anni in simili occasioni si sente ripetere, ma miracolosamente vive e presente. Portatrice, nonostante il diffuso pessimismo e le crisi di identità, di idee, sfi-

de e poesia anche quando, fisicamente, qualcuno non c'è più.

A Roberto De Monticelli, amico, artista e profeta di un malessere e di un disagio oggi ormai evidenti, sono state dedicate due ore nello spazio del convegno milanese.

Occasione dell'incontro è stata la pubblicazione del volume *L'attore*, edito da Garzan-

ti a cura di Odoardo Bertani, e la presentazione del lavoro di censimento e di archiviazione su computer delle recensioni di De Monticelli, realizzato dall'Associazione Critici Italiani. Nell'ambiente ligneo e raccolto del Teatro Studio, sorpresi dal sottofondo di un temporale di mezz'autunno, i presenti hanno ascoltato le testimonianze di chi aveva conosciuto De Monticelli o gli era stato, in qualche modo, legato. Renzo Tian, presidente dell'AICT, che ne ha tracciato un affettuoso ritratto; Ugo Ronfani succedutogli come critico al Giorno; Giovanni Raboni, che ne ha ereditato il ruolo al Corriere della sera e Odoardo Bertani, che ha anche steso la prefazione al libro della Garzanti.

L'attore (vedere la recensione sul n. 4 di *Hystrio*) raccoglie solo una parte delle 3.500 recensioni scritte da Roberto De Monticelli con un senso acuto della morale teatrale e professionale. Indipendenza, riflessione, equilibrio tra informazione e racconto sono alcune delle parole usate per definire e illustrare il lavoro del critico e dell'uomo, restio alle mondanità e «profondamente solo» nei confronti del teatro, della cultura ufficiale e del mondo dell'informazione. Solitudine e insoddisfazione anche verso il pubblico, forse troppo poco esigente, e solitudine come premessa indispensabile alla libera critica.

Gli interventi, intorno al libro e al ricordo del collega, hanno parlato ognuno nel proprio stile, nel proprio modo di essere commosso e sincero; e hanno evocato, di De Monticelli, le doti di fantasia, di pensiero, di completezza stilistica: doti del giornalista, del critico ma, anche, del romanziere di L'educazione teatrale.

Giorgio Strehler, nell'insolito ruolo di coordinatore della serata, ha letto una sua lettera indirizzata all'amico scomparso: il critico e lo scrittore, in lui, si seguivano e si rincorrevano nella comune tensione verso l'ideale, nel tentativo di indurre a vivere l'evento teatrale come pensiero e arte. Un costruttore di segni e un interprete, De Monticelli, che non pretendeva di decodificarli ma che narrava, vis à vis con la realtà e con gli uomini. Il momento, che rischiava di trasformarsi in affettuoso epicedio nonostante gli obiettivi anti-commemorativi, si è poi interrotto per dare spazio alla lettura — egregiamente condotta da Giulia Lazzarini e da Strehler — di alcuni passi del volume, che hanno introdotto il pubblico nella galleria di attori fatti vivere e rivivere dalle parole e dalle immagini del critico scomparso che — è stato detto — sicuramente avrebbe ripetuto, al convegno milanese: «Signori, credetemi: il teatro deve essere rauco». Ossia non chiuso in una astratta perfezione, ma umano. (Silvia Borromeo)

INIZIATIVA REGIONE LOMBARDIA-RAI

... E sul video la storia del Teatro

Durante i due giorni di convegno delle Regioni sul Teatro, il pubblico più attento ha potuto seguire, su uno schermo della sala del Centro Cariplo e, la sera, sui video del foyer del Teatro Studio, le preziose immagini dei filmati, molto ben documentati, sulla Storia del Teatro in Lombardia, dagli inizi del secolo a oggi.

Da un'idea della dott.ssa Donata Corelli, responsabile dell'Ufficio Attività Audiovisive del Settore Cultura della Regione Lombardia, in collaborazione con la Rai-Radio Televisione Italiana, sede Lombardia, è nata questa serie di 6 puntate, di circa 30 minuti ciascuna, per la regia di Oliviero Sandrini e la conduzione di Paolo Bessegato. I testi, selezionati con cura grazie anche alla collaborazione di Ettore Capriolo e Renato Borsoni, sono stati rigorosamente curati, soprattutto sotto il profilo filologico, da Annamaria Cascetta.

Ma quale il contenuto e lo scopo di tale lavoro? La risposta ci è data da Donata Corelli: «Vorrei spiegare in breve cosa c'è dietro l'ambizioso progetto di presentare in poco più di tre ore di proiezione la vita teatrale in Lombardia. C'è il tentativo di rappresentare non soltanto ciò che accade sul palcoscenico, ma anche ciò che si può vedere dal palcoscenico. Il tentativo cioè di mostrare i cambiamenti che si verificano nel pubblico e le trasformazioni delle strutture teatrali come emblematici dei mutamenti che avvengono nella società, di fare cioè del microcosmo teatrale una cartina tornasole per rilevare i cambiamenti sociali, di fare insomma della storia tramite lo specifico teatrale».

La produzione fa parte del nuovo catalogo Tracciati - Memorie per un archivio - Arte: le opere e i giorni di prossima pubblicazione, che andrà ad affiancarsi ai già editi cataloghi Momenti di storia lombarda e Culture lombarde, sempre a cura del Settore Cultura e Informazione della Regione Lombardia. La diffusione, condotta in modo capillare, andrà a inserirsi nel variegato mondo della scuola media inferiore e superiore; la giovane platea potrà quindi partecipare a un viaggio nel panorama teatrale, godendo di alcune immagini d'archivio che rappresentano delle vere e proprie «chicche» della nostra storia teatrale e sociale; alcune immagini preziose sono date, ad esempio, dall'interno del Teatro alla Scala rifatto nell'immediato dopoguerra e inaugurato con l'opera *L'Europa* riunita di Sallieri, dal ballo *Excelsior* agli inizi del Novecento, da alcuni pezzi di repertorio di famosi e, all'epoca giovani attori, quali Romolo Valli, Valeria Moriconi, Ugo Tognazzi e via discorrendo, arrivando a grossi calibri della lirica come Maria Callas, per non parlare di altri divi del cinema e della rivista quali Totò e Wanda Osiris.

Un'operazione intelligente e ben condotta, nonostante il tono a volte eccessivamente didattico, che rischia di annoiare il giovane abituato a una cultura visiva d'impatto, ai ritmi veloci del videoclip. Auspichiamo comunque la più larga audience, fornendo l'elenco dei punti di noleggio gratuiti in Lombardia. (Livia Grossi)

Angelicum Film - P.za S. Angelo - 20121 Milano (serve tutto il territorio lombardo); SAS - Servizio Assistenza Sale c/o Sirio Cinematografica - Via Soperga, 42 - 20127 Milano; SAS - Servizio Assistenza Sale - Via Bonomelli, 13 - 24100 Bergamo (serve anche Cremona e Crema); SAS - Servizio Assistenza Sale - Via Galilei, 65 - 25100 Brescia (serve anche Mantova).

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

A Milano, in ottobre, convegno sul buongoverno del teatro. Il tempo è clemente, la stagione ancora mite, il ministero no. Si parla di fondi ridotti allo spettacolo, per altro già ridotto piuttosto male. È la legge: la legge del west o la legge della jungla?

Il vostro, come da nome in cartellone, si aggira per il foyer della riunione: osserva di sottocchi, annusa, annota. Malcostume mezzo gaudio: chi è senza fondi scaglia la prima pietra. Trattasi di ghiaia da giardino, ma bisogna sapersi accontentare. Il povero si consola se trova qualcuno più povero di lui. Beati i penultimi. Dal foyer, si passa direttamente al buffet. Al caffè, poi, tutti a commentare quel che ha detto Strehler. Ma che ha detto Strehler? Su, andiamo in giardino a fumare una sigaretta. «Fa male il tabacco» diceva Cecov, ora smentito da uno studioso inglese, secondo un titolo di prima pagina del quotidiano *La Notte*. Nessun studioso qui convenuto riesce, invece, a smentire il titolo cecoviano di un fortunato recital: *Fa male il teatro*. Soprattutto, a chi lo fa. Il pubblico è per lo più abbonato... volevo dire annoiato. Rientriamo in sala. Trascivo per voi gli appunti volanti presi nel corso degli eventi.

1) Il Fondo Unico per lo Spettacolo, detto Fus, è diventato il... Fu: il fondo non c'è più, il fondo non c'è più. Tanto peggio per chi affonda. Il Titanic ha trovato il suo iceberg, ma Titania non balla nel salone delle feste.

2) Taglio ai fondi, dunque. E se fosse un taglio cesareo? Ma chi sarebbe, in tal caso, il neonato, il non-nato, il mai nato, il malnato?

3) Tra i convegnisti qui convenuti, lo Spett. Ministro del Tur. & Spett. Una voce, sottovoce, dalla platea: «In America, gli attori diventano presidenti, qui, tutt'al più, ministri». Trattasi di lapsus malignamente deliberato, confondendo il Carraro politico con il Tino Carraro del palcoscenico.

4) Sempre a proposito dell'Onorevole di Cui Sopra, altro mormorio: «Di che vi preoccupate? Il teatro prospererà: sorgeranno sale imponenti. Tutte in marmo di Carraro».

5) Lapsus involontario e quindi freudianamente significativo di Bruno, Agis-indipendente in quanto dimissionario. Sostiene che il teatro è da *rifondere*, intendendo rifondare.

Che dire in coda a questi Cinque Pezzi Facili? Una considerazione: che fine ha fatto quel teatro che figurava sulla mappe culturali contrassegnato dall'eccitante indicazione *Hic Sunt Leones? Hic est Leo*: de Berardinis parla anche lui, accorato, di contributi. Ottanta milioni (quanto prende dallo Stato) dice tra l'altro, bastano a un teatro normale appena per qualche costume. Quanto costa la pelle del leone! Ma un Infelix Leo non dovrebbe piangere mai. È vero che qui hanno tutti le lacrime agli occhi. E, come diceva un filosofo cinico qualche anno fa, «da una lacrima sul viso / ho capito molte cose». Una delle quali: si piange per la commozione e per la congiuntivite, ma anche per gocce di collirio alla cipolla che dovrebbero curar la convegnite. Per tornare al «che fine ha fatto»...

IONESCO? IO NO

Che fine hanno fatto gli Ionesco? Eugène, lo conoscete, è finito... è finito al meeting di Comunione e Liberazione, lo sapete: a ciascuno il suo (convegno). Eva, ricordate?, la piccola Evita era spesso fotografata su riviste specializzate in forma di Lolita: ora è un po' cresciuta e compare, in partecipazione straordinaria, al Festival d'Automne di Parigi accanto a Piccoli in *Il ritorno al deserto* di Bernard-Marie Koltès, noto contemporaneo messo in scena da Chéreau. Dunque, da che parte sta la redenzione? E l'eventuale liberazione?

LA CORRENTE DEL GOLFO

La corrente del golfo (mistico) lambisce il convegno e porta notizie, allegre e meno allegre. A quest'ultima categoria appartiene la decisione della Regina Elisabetta di non andare una terza volta a teatro, dopo esserci stata per la seconda volta in vita sua ad assistere a una *Tempesta* al pur Royal National Theatre. Pare sia stata tramortita dalla noia. Devoti alla Corona, siamo propensi a dar la colpa del fatto all'allestimento e non alla scarsa predisposizione della Sovrana. Sempre da Oltremarica giunge voce dell'attribuzione delle opere di Shakespeare al vero autore, che sarebbe un conte di Qualcosa. Quindi passiamo all'elenco buone notizie, almeno per quei commediografi italiani che lamentano a ogni convegno di categoria la sleale concorrenza del Bardo: un conte non ben identificato in cartellone non conterà più di tanto, no? Sempre dal lato notizie buone, tra le novità in programma nella stagione in corso, Emilio Isgro allestirà al Porta Romana di Milano la



sua *Pulzella*; Ronconi, in attesa di realizzare il suo kolossal all'Ansaldo, per il quale la sua scenografia sta già raccogliendo segni metropolitani tipo vecchi tram, ha in programma *Le tre sorelle* e un lavoro su Céline; il Ronconi della Valdocca si è confederato con Raffaello Sanzio e San Geminiano di Modena: l'unione fa la forza. Al San Geminiano ha debuttato *Sue Gentili Mani* di Laura Fischetto, che era, insieme a Compatangelo, al centro di un rebus proposto nello scorso Foyer. Mentre ancora non si dirà di più della seconda autrice, eletta sindaco nel sindacato autori, si scioglierà l'enigma della prima, rivelando che il suo spettacolo è così ricco di suggestioni da rallegrare palati ancora sensibili alle sfumature del gusto e al retrogusto di una scrittura niente affatto retrò, eppure preziosamente inattuale. Si segnala l'interpretazione di Francesca Bettini: toglietele una t di troppo e metteteci una r e avrete la grazia di una giovane Francesca Bertini. Debutto assoluto per Renato Sarti da Trieste, inserito anche nel cartellone nazionale del TS, che non è la targa di Trieste, ma lo strehleriano Teatro Studio. L'attore-neoautore lamenta le difficoltà di un ambiente dominato da cosche e gang. Lodandone la vocazione indipendentistica, gli si propone di cercare adesioni nella lobby dell'intelligenza: sentiamoci, parliamone. Per concludere una puntata contrassegnata dalla preoccupazione dell'ambiente per i numeri, è simpatico citare il Giallo Mare Minimal Teatro di Empoli che allestisce *Per un attimo una stella*, spettacolo destinato a un solo spettatore per volta! □

Nell'*Allegoria del Buongoverno* di Fabrizio Caleffi dall'affresco senese di Ambrogio Lorenzetti, l'olimpico Luchino Visconti, popolare teatrante aristocratico, al centro di una trinità che comprende O'Neill e Cocteau a cento anni dalla nascita.

DOPO IL CONVEGNO DI MILANO QUELLI DI FIRENZE E ROMA

LA PAROLA A STREHLER PER IL SUO PROGETTO

L'Elart ha ripreso nel capoluogo toscano il discorso sul ruolo degli Enti locali - Il giorno dello sciopero dello Spettacolo il direttore del Piccolo e l'on. Bordon hanno presentato ufficialmente la loro legge per un teatro di Cultura e d'Arte - Come si è risolta la questione dei tagli.

FURIO GUNNELLA

Una settimana dopo quello di Milano, sul tema «Natura e buongoverno del teatro», si è tenuto a Firenze un altro convegno, questo allargato agli Enti Lirici e alla Danza, voluto dall'assessorato regionale alla Cultura di Annamaria Bucciarelli e promosso dall'Elart, nuova associazione di uomini dello spettacolo. È qui che il sovrintendente della Scala Badini ha accusato Carraro di essere soltanto un «ministro dello sport». Qui Luca Ronconi ha fatto leggere un suo testo e duro intervento che mette sotto accusa amministratori e pubblico («Il sistema degli abbonamenti è diventato la lobby dei mediocri», vi si dice tra l'altro). Qui Giorgio Albertazzi, con spirito *soi disant* dionisiaco, si è scagliato contro il «teatro di Stato». E questi sono stati i motivi maggiormente ripresi dai media.

Ma «Spettacolo: rapporto Stato, Regioni ed Enti Locali» (era il titolo del convegno fiorentino) ha registrato anche interventi più meditati, sia sul versante della cultura teatrale (quelli di Orazio Costa, Maurizio Grande, Gigi Livio, Carlo Infante e Vittoria Ottolenghi, per esempio) sia su quello dell'organizzazione e della politica. Nel secondo caso il dibattito si è svolto principalmente tra i rappresentanti del ministero (Carraro non si è presentato, pur essendo annunciato in locandina, come d'altronde Berlusconi e il presidente della Rai Manca) e l'on. Willer Bordon del Pci, affiancato quest'ultimo da molti operatori critici nei confronti della proposta di legge governativa.

LA GESTIONE MISTA

Gli interventi del primo tipo cercavano di delineare una «filosofia» dell'intervento pubblico, puntando soprattutto sulla definizione di un teatro «d'arte e di cultura» che dovrebbe distinguersi da quello «commerciale» per diventare l'interlocutore privilegiato dello Stato. Un lessico datato e riconducibile a un'area politico-ideologica, se si vuole, ma che non ha tuttavia impedito l'approdo a definizioni e proposte che potrebbero rivelarsi utili. Si è formulato l'auspicio, per esempio, che i poteri pubblici tengano conto dell'identità e della storia delle compagnie e degli uomini di teatro nell'assegnare i finanziamenti, prescindendo dalle sigle e, in una certa misura, dalle forme societarie. Mentre altri, soprattutto Infante, hanno insistito sulla necessità di non demonizzare la televisione e di cercare un rapporto positivo con essa, ovvero: non si tratta di chiedere al piccolo schermo di pubblicizzare il teatro, ma di ripensare il teatro secondo i modi della tv (ritmi, tempi, montaggio ecc.). Nella sua relazione introduttiva intitolata *Per un*

sistema di teatri pubblici e privati, Bruno Grieco — che dell'Elart è il presidente — aveva spezzato una lancia a favore della «stabilità artistica», possibile soltanto con gli investimenti di Regioni ed Enti locali, in modo da consentire alle compagnie di produrre spettacoli ma anche di svolgere attività didattica e sperimentale. Quasi tutti gli amministratori presenti hanno mostrato di aderire a questa opzione.

Singolare il progetto presentato da Adriano Freri a nome del comune di Saronno. La cittadina lombarda ha quasi terminato la costruzione di una sala teatrale di seicento posti, «moderna, elegante, con una torre scenica perfettamente attrezzata». La novità consiste nella decisione che il teatro sia gestito da una società per azioni mista Comune-privati (il Comune è maggioritario), che provvederà a utilizzare il teatro non soltanto per la prosa ma per ogni avvenimento di rilievo della vita cittadina; mentre il finanziamento della stagione di prosa si realizzerebbe soprattutto attraverso gli abbonamenti. Si tratta, come si vede, dell'aggiornamento dell'idea ottocentesca del teatro cittadino gestito dai notabili locali.

L'ALTA AUTORITÀ

A Roma, ai primi di novembre, si era convocato invece il teatro italiano, con qualche vistosa defezione soprattutto nel campo della ricerca, per ricevere dalle mani del sen. Giorgio Strehler e dell'on. Willer Bordon il loro progetto di legge sul teatro (siglato dunque dal Pci e dalla Sinistra indipendente). L'8 novembre — come si sa — è stato anche il giorno del grande sciopero dello Spettacolo contro la politica dei tagli avallata dal ministero. Della proposta Strehler-Bordon si sono detti altrove i principi orientativi. Dall'incontro romano ricaviamo qualche ulteriore precisazione. A proposito dell'Alta Autorità — l'organismo di tre membri previsto dalla bozza di legge che ha sollevato il maggior numero di perplessità — Strehler ha detto di poterlo definire anche Comitato dei Garanti, come avviene nell'editoria, e che bisogna intenderli comunque come «uomini giusti, anche non teatranti, che si espongono» ma che possano disporre di «aiuti e osservatori». Bordon ha poi spiegato che si tratta di una legge né astratta né semplicemente ricalcata sulla realtà teatrale di oggi, ma che cancella la divisione in generi e rifonda la nozione di «teatro pubblico» puntando sulla *funzione* invece che sulla *gestione* delle strutture. Fulvio Fo ha detto che il Meridione ne risulta sottovalutato. Enzo Gentile ha fatto notare che occorre ricostruire un tessuto di luoghi teatrali, sen-

za i quali ogni discorso è vano. Gina Lagorio ha chiesto un albo delle scuole di teatro, enfatizzando inoltre il ruolo del teatro amatoriale e della cooperazione teatrale. A essi e ad altri i relatori hanno risposto con cortesia, a volte registrando concetti da inserire nella loro bozza, a volte ribattendo decisamente. Una delle proposte che ha sollevato maggior interesse è stata formulata dalla Lagorio: la scrittrice sostiene che si debba giungere a una norma di legge che vincoli la televisione di Stato a dedicare una quota del suo bilancio e del suo tempo alla prosa.

Al convegno romano è apparso il ministro Carraro, per affermare che dopo una prima scorsa alla legge Strehler-Bordon essa gli sembra di grande interesse. Ha auspicato che il parlamento e i suoi organi sappiano esprimere nei prossimi mesi una sintesi che raccolga il meglio di ogni proposta. Persino il *patron* del teatro privato Lucio Ardenzi ha dichiarato il suo interesse per questa legge. Da parte di tutti, insomma, è stata espressa più una disponibilità che una chiusura e ciò non tanto per «l'articolato», cioè la stesura articolo per articolo, quanto per i motivi di fondo, di elevato profilo etico e professionale, enunciati da Strehler e Bordon.

La loro proposta di legge, se sottratta a tentazioni di controllo partitico e in alcune parti modificata, potrebbe rompere le barriere tra schieramenti, preconcepi e partiti e avrebbe la forza di riunire tutto il teatro in una prospettiva non corporativa, ma di rilancio e di riforma.

L'AFFARE DEI TAGLI

Intanto, in dicembre si è conclusa la prima puntata dello sceneggiato *Guerra ai tagli dello spettacolo*. Così: la commissione Cultura della Camera ha approvato all'unanimità (con la sola astensione dei missini) tagli per 3350 miliardi nel prossimo triennio, a fronte dei 450 chiesti dal ministro Carraro.

A compensare parzialmente i tagli si provvederà attingendo a un fondo esistente presso la Bnl per 100 miliardi nel 1989 e 100 miliardi nel 1990. Resta un buco di 143 miliardi per il 1991, ma — dice il ministro — «c'è tutto il tempo per provvedere adeguatamente alla situazione che si è creata». Soddisfatta l'opposizione comunista, che ha riaggregato il mondo degli scontenti del teatro, e soddisfatto anche il ministro, il quale oltretutto si è impegnato formalmente a presentare tutti i progetti legislativi di riforma dello spettacolo entro il prossimo 30 giugno (dunque, dopo che l'avranno fatte le opposizioni). Riferiremo. □

IL FANTASMA VORACE DEL VECCHIO TEATRO

Un illustre critico francese, Bernard Dort, da poco nominato Directeur du Théâtre et des Spectacles dal ministro della Cultura Jack Lang, ci parla dei Premi Molière, equivalenti ai nostri Biglietti d'Oro di Taormina.

BERNARD DORT



L'anno scorso l'Apat (Associazione professionale e artistica del Teatro) mi ha offerto di partecipare al «voto dei membri di tutte le professioni del teatro» per l'attribuzione dei Premi Molière, «sul modello di quanto si fa da anni con i César del cinema». Non ho risposto. Un po' per negligenza. Un po' per diffidenza nei confronti di ogni sorta di premi (anche quello del sindacato dei critici drammatici, che sono i professionisti del giudizio). Un po' per repulsione per le feste di famiglia...

Ne ho parlato con alcuni amici, gente della scena. Loro la pensavano diversamente. Il teatro è minoritario, la televisione non lo considera, i giornali lo trascurano... Non è opportuno fingere, per una sera, che sia maggioritario e accordargli la luce dei riflettori? La trasmissione in diretta della serata dei Premi Molière alla tv vale quanto molte pagine di pubblicità, e potrebbe attirare nuovi spettatori nelle sale. Questi Molière sarebbero, a conti fatti, una buona operazione promozionale per il teatro.

Ho seguito la loro «notte dei premi» alla televisione. Le indicazioni del 1987 sono state piuttosto rassicuranti: non si premiavano soltanto dei valori commerciali. Laddove ci si aspettava Kean, Robert Hossein, Michel Serrault o Jean-Paul Belmondo, uscivano dalle urne titoli come *Ariane ou l'Age d'or* di Philippe Caubère e nomi come Jean-Pierre Vincent e Philippe Clévenot, mentre Suzanne Flon la spuntava su Denise Grey. Certo, lo spettacolo tv trasmesso dallo Chatelet somigliava a una distribuzione di premi degli anni Cinquanta.

Ma c'è stato nonostante tutto qualche momento felice, nostalgico o divertente: Robert Hirsch e Jacques Charon, inenarrabili, nel loro leggendario *La cicala e la formica*, un *Dialogo di Dubillard*, una scena di Devos, il volto di Arletty, una classe del Conservatorio di arte drammatica, qualche citazione di Jovet e persino l'apparizione di Elvira Popesco trasformata dall'età in Athalie... Per un attimo mi sarei lasciato prendere e riaccostare ai Premi Molière: non bisogna «salvare» il teatro?

Nel 1988 non mi hanno però chiesto di partecipare. Ho comunque assistito alla serata televisiva. Passi ancora per le premiazioni: sono una sorta di rivincita del teatro privato nei confronti di quello pubblico, e io non penso che la causa del secondo sia «sacra» al punto di valere una crociata. In fin dei conti questa premiazione non è stata peggiore delle precedenti: *Morte di un commesso viaggiatore* ha vinto solo come migliore adattamento di una pièce straniera (l'adattatore è Jean-Claude Grumberg), Robert Hossein (*L'affaire du courrier de Lyon*), Bernard Murat e Daniel Auteuil (per una *Doppia inco-*

stanza di Marivaux «privata») sono rimasti soltanto «segnalati»; e se Catherine Salviat (*Dialoghi delle Carmelitane*) ha battuto Nadia Strancar nella categoria del «migliore secondo ruolo femminile» (credevo che un simile concetto appartenesse soltanto all'Ottocento), se né un Copi (eccetto che per gli omaggi funebri) né un Tyllly sono arrivati alla menzione, cionondimeno abbiamo avuto il piacere di vedere Laurent Terzieff doppiamente premiato e sentirlo articolare qualche frase a tentoni, con il suo stile inimitabile. Ma ciò che mi è risultato insopportabile, ciò che ha violentemente rianimato il mio rifiuto è la festa stessa. Come, è questa l'immagine che il teatro, preteso unanime, offre di se stesso a qualche milione di spettatori? È così che si presenta? È così che vorrebbe essere?

Mi sembrava di tornare indietro di trent'anni, ai tempi della rivista *Théâtre Populaire*, quando combattevamo il «teatro borghese». Non lo si chiama più così, oggi, ma è sempre là, più arrogante e più sciocco che mai. E quest'anno non aveva nulla da dare in cambio, né Devos, né Elvira Popesco... Si mette in mostra, si celebra e si congratula da solo. Il fatto è che qui «siamo tra noi»: il teatro è una grande famiglia che, riunita sotto i riflettori della televisione, sembra ben piccola. Ci si abbraccia, ci si stupisce di incontrarsi, baciati dalla gloria, in smoking o in abito da sera. È da molto che non ci si vede, ma non per questo ci si ama meno. Cosa non abbiamo fatto insieme: siamo andati a recitare in provincia, in sale malridotte, abbiamo perso dei treni, dimenticato il copione, improvvisato qualcosa all'ultimo minuto, salvato i mobili per miracolo.

Particolare curioso: in questa famiglia non ci sono adulti. Solo la giovinezza e la vecchiaia vi hanno diritto di cittadinanza. Si sgambetta fino alla sessantina, poi ci si trasforma in venerabili vegliardi, l'occhio ancora vivo ma le gambe rigide, il corpo pietrificato e l'andatura esitante. Come se una folgore avesse colpito. Qui non si invecchia: si cambia. E i falsi giovani (come Jean-Claude Brialy) si rivolgono ai loro colleghi fuori età con un misto di tenerezza e di terrore. Ma questi ultimi sono valorosi, tengono testa al destino. Il teatro ignora il tempo. Vi si muore sempre in piedi. Come Molière!

Molière, l'alfa e l'omega della festa. Si scandisce il suo nome con l'insistenza di una formula magica. Lo si ripete su tutti i toni, in ogni momento e a proposito di tutto. Perché Molière è tutto: l'attore, il testo, la miseria e la gloria, le tournée e la capitale, il passato e il futuro... Non c'è salute al di fuori di Molière. Si insiste. Sta per apparire? Come se in lui l'eternità e il teatro fossero una cosa sola, e invece anche Molière cambia. Infatti, eccolo rievocato in tutto il suo splendore e i suoi apparati dalla compagnia della Comédie Française al gran completo: una gara di ciprie e di parrucche. Recitano, sgambettano, dicono e urlano *L'impromptu de Versailles*. È l'apoteosi. Il teatro riconcilia tutto e tutti. Trionfa persino sul tempo.

Anch'io mi sentivo riunito. Ma altrove. Questo è il teatro che ho combattuto, da più di trent'anni. Ho potuto pensare, in un certo momento, di avere vinto. Invece no, il vecchio fantasma è sempre vorace. Ha inghiottito più d'uno dei nostri. Si nutre di tutte le nostre debolezze, delle nostre fatiche e dei nostri abbandoni. Certo, sa cambiare, sa creare nuove illusioni. È tutto dorato, verniciato a nuovo. Ma la notte dei premi non è la nostra festa, è la sua. È la festa in cui, pubblico o privato, celebra le nostre sconfitte. La festa in cui questo «teatro del Denaro» del quale, in uno dei primi numeri di *Théâtre populaire* denunciavamo «il lusso vanitoso delle scene e dei costumi, spacciato ipocritamente come buon gusto francese» (oggi si parlerebbe di «splendori barocchi») e nel quale, dicevamo con il vocabolario dell'epoca, «si rappresenta sempre un uomo minuscolo, prigioniero del suo particolarismo casuale e di una psicologia, senza rapporto con il tragico della Storia» (1954). Non ne sono mai stato certo come l'altra sera: ci sono sempre due teatri. Quello dei Premi Molière e l'altro. Quello dell'acquiescenza e del consenso e quello della differenza: un teatro violento, inquietante e divertente, che non ha nulla a che vedere con questa festa di famiglia oscillante tra la scuola materna e l'ospizio. È da tempo che ho scelto il mio campo. (traduzione di Antonio Attisani) □

Molière attore tragico: nel ruolo di Cesare in *Pompée* di Corneille (attribuito a Nicolas Mignard). Collections de la Comédie Française.

TRA L'INDIFFERENZA, UN ALTRO DISASTRO

TRISTE ADDIO AL T.R.T.

Aprire in sua vece il Teatro di Toscana - Un deficit pesante e contrasti politici stanno affossando il teatro pubblico - Bocciato il progetto Poesio.

PAOLO LUCCHESINI

Il Teatro regionale toscano sta per entrare nel terzo anno solare di gestione commissariale. L'ente avrebbe dovuto essere liquidato alla fine del 1988, ma l'estrema operazione, destinata a cancellare il Trt dalla carta geografica del teatro pubblico italiano, non sarà attuata nei termini previsti. Le ragioni sono due: prima, gli adempimenti tecnici che comportano una serie di atti formali e, di conseguenza, un periodo di transizione necessariamente lungo; seconda, l'approvazione da parte del consiglio della Regione Toscana della legge di costituzione del nuovo ente, il Teatro di Toscana, legge proposta dalla maggioranza di sinistra che percorre a passo di lumaca l'iter burocratico, incontrando non pochi ostacoli da parte della minoranza democristiana e la fiera opposizione dei teatri comunali e dei centri di produzione presenti nella regione, che rivendicano una maggiore considerazione.

Al momento la legge è ferma alla terza commissione, presieduta dall'ex presidente del Trt Franco Camarlinghi, che dovrà discuterla prima di rimandarla per la definitiva approvazione in consiglio. La situazione è di stallo, scossa soltanto da alcune sortite: un seminario della Democrazia cristiana; una nobile presa di posizione di Orazio Costa che chiede la presenza di un personaggio al di sopra delle parti e rappresentativo per Firenze alla testa dell'ente nascente; minacce di secessione campanilistica del partito composito della provincia che non gradisce il centralismo fiorentino.

I partiti al potere, intanto, nicchiano, attendono che le acque si placino da sole per far passare la legge (e il suo regolamento), presumibilmente più preoccupati di dare un nome alle poltrone da occupare, che di fare del Teatro di Toscana un ente moderno, agile, manageriale, affidato a professionisti del teatro. D'altra parte, non sembra che la razionalizzazione sia facilmente realizzabile, sia al centro che in periferia. Proponiamo qualche esempio storico.

Ecco i recenti tumultuosi fatti pratesi con il Metastasio: costituitosi in consorzio fra Comune e Provincia di Firenze, che ha partorito l'ennesima cattedrale nel deserto nel corso della breve e contrastata direzione di Gabriele Lavia (designato dal Pci) con quell'Edipo costoso, travagliato, bruciato in cinque rappresentazioni perché intrasportabile; soltanto da poco è riuscito ad esprimere un nuovo direttore, nella persona di Fulvio Fo. Che però non avrà vita facile. E vediamo anche il miliardario caso Volterra che, dopo la fiammata poetica di Vittorio Gassman, è passato nelle mani di Renato Nicolini con un calo mostruoso di qualità inventiva, vivendo soprattutto di spettacoli ospiti. E ancora il caso della declinante Festa del teatro popolare di San Miniato, cittadella teatrale cattolica, sorta con il Piccolo Teatro, responsabile di essersi chiusa in uno sdegnoso isolamento, ma anche vittima di essere ignorata sistematicamente dalla Regione.

Né in questo contesto sconcertante si può dimenticare lo strangolamento della Rassegna internazionale dei teatri stabili, fiore all'occhiello di Firenze, più per una faida di partiti che per una reale situazione finanziaria insostenibile. Né, infine, per chiudere il capitolo dei misfatti fiorentini e toscani proprio con il teatro Regionale Toscano, nato male (regime assembleare, comitato direttivo, un presidente, tre segretari, nessun direttore artistico), proseguito peggio (senza direttore anche dopo la riforma dello statuto che ne sanciva l'istituzione: fu nominato tardi e soltanto per pochi mesi), finito ignobilmente nei debiti per operazioni megalomani di falso prestigio, unica folle via di uscita per ovviare a una totale mancanza di idee, di responsabilità e di autorevolezza.

Le colpe, non è una scoperta, sono principalmente dei partiti che hanno creduto così poco nel teatro al punto di non guardare mai a soluzioni illuminate di qualità, ma si sono preoccupati della quantità di posti, più o meno importanti, da coprire. E lo sfacelo si è puntualmente verificato in un crescendo di errori, di facilonerie, di compromessi determinati dalla totale assenza di un unico vertice pensante e operante. Ebbene, paradossalmente, il periodo più chiaro e ordinato, se non proprio il più felice, è stato quello del commissariamento da parte della Regione Toscana, impegnata a ripianare un deficit di due miliardi e seicento milioni spesi per il fatale Ignorabimus ronconiano. Con un consiglio di amministrazione di tre tecnici e, finalmente, con un direttore artistico vero, Paolo Emilio Poesio, il boccheggianti Trt è riuscito ad allestire la stagione 1987-88 al Teatro della Compagnia (in affitto dalla Fondiaria che lo ha ricavato dal vecchio cinema-teatro Modernissimo), mentre diverse compagnie private hanno accettato la proposta di Poesio di recitare a incasso, oltre alla consueta distribuzione sul territorio. E sembrava che per la presente stagione le cose potessero andare anche meglio, almeno fino a quando i politici (il consiglio regionale all'unanimità, dal Msi a Dp) non sono intervenuti l'estate scorsa, con brutale incompetenza, a bloccare un piano produttivo del direttore artistico perfettamente commisurato con la situazione economica dell'ente, finalizzato a garantirsi i futuri contributi ministeriali alla produzione. In realtà Poesio, dopo aver presentato un programma importante e costoso (due spettacoli: Anatol di Arthur Schnitzler, regia di Massimo Castri, costo intorno al miliardo e mezzo, e Nero cardinale, premio Riccione, di Ugo Chiti, circa mezzo miliardo di spesa), aveva ripiegato sul solo spettacolo meno costoso, entrato nel giro di pochi giorni grazie al prestigio dell'autore-regista, in tutti i circuiti nazionali per un totale di 131 recite, pari a oltre mezzo miliardo di introiti. Grazie a questa produzione tutte le maggiori formazioni di prosa sarebbero venute al Teatro della Compagnia in forma di scambio con Nero cardinale, con il vantag-

gio di avere un cartellone di qualità e in buona parte gratuito. Evidentemente i politici non hanno capito il senso della proposta Poesio — o non hanno voluto capirlo per imperscrutabili motivi — e hanno respinto il progetto, costringendo il teatro a raccapezzare per la Compagnia una stagione modesta, raccogliatrice e con costi maggiori. Con il rischio, se non proprio la certezza, di non ottenere i contributi ministeriali alla produzione per almeno due anni e di essere cancellati dalla mappa Carraro.

In questa situazione precaria, confusa, a tratti delirante, si trascina la crisi del vecchio Trt, destinato a trasformarsi in Teatro di Toscana, un organismo certo più agile, ma strettamente legato (quasi un feudo) all'ente regione che ne è promotore, fondatore e primo e per ora unico finanziatore. Ampi i compiti del nuovo ente che prevede possibili aperture a teatri comunali, centri produttivi, privati e via dicendo, ma con precisi limiti: il consiglio di amministrazione avrà sempre una maggioranza regionale, in quanto ai cinque membri iniziali, tutti nominati dalla Regione, se ne potranno aggiungere al massimo altri quattro che costituiranno comunque una minoranza.

Inoltre nel progetto di maggioranza si ravvisa già un tentativo di lottizzazione prefettizia. Mentre nella legge di costituzione del Teatro di Toscana si prevede la figura di un direttore onnipotente, soltanto nel regolamento compare quella di un direttore artistico subalterno, con poteri limitati, quando si sa benissimo che in un ente culturale il direttore artistico è il vero Direttore, coadiuvato da un direttore amministrativo e non viceversa. Con queste premesse, fra una manovra diversiva e un compromesso, un colpo di acceleratore e una frenata, una candidatura e l'altra, in realtà nessuno pensa seriamente al futuro Teatro di Toscana. □

EXIT

All'età di 75 anni, dopo lunga malattia, ci ha lasciato Adolfo Geri. L'attore, di origine napoletana e figlio d'arte, cominciò a recitare in teatro molto giovane per poi dedicarsi all'attività cinematografica, spesso al fianco di Angelo Musco. Ricordiamo, tra i film, Cavalleria di Alessandrini e Ma l'amore mio non muore di Peppino Amato, con la «triade» De Filippo. La sua collaborazione con la Rai si concretizzò in sceneggiati e adattamenti teatrali radiofonici firmati da registi come Ferrero, Zardi e Schivazzappa.

Nel 1958 Adolfo Geri conosce, sul set di Erode il Grande, Elena Zareschi, accanto alla quale lo ritroviamo, due anni fa, a Siracusa, nelle Madri di Euripide dirette da Sbragia e nella sua ultima e recentissima interpretazione, il Serparo ne La fiaccola sotto il moggio.

IL BICENTENARIO DELLA RIVOLUZIONE
NEL CARTELLONE DEL TEATRO EUROPEO

È DI SCENA IL 1789

Ha cominciato Robert Hossein a Parigi con «La libertà e la morte», kolossal da cinque miliardi - Manifestazioni anche ad Avignone l'estate prossima - Riprese, novità e letture a Milano, Parma, Catania - La ri-proposta degli autori teatrali dell'epoca, da Beaumarchais al Goldoni - Carrellata storica sugli «autori della Bastiglia» e sui precursori: Schiller e Goethe, Laclos e Büchner fino a Weiss, a Zardi, alla Mnouchkine.

FABIO BATTISTINI



Il teatro non poteva essere assente all'apuntamento con il bicentenario della Rivoluzione Francese. Il 1789 sarà variamente ricordato sulle scene del mondo. Ha cominciato la Francia, ovviamente: con uno spettacolo di massa, quello allestito da Robert Hossein, senza grandi pretese storico-critiche, ma destinato a ridestare nella memoria collettiva dei francesi gli avvenimenti compresi fra il processo a Luigi XVI, nel 1789, e il 27 luglio 1794, 9 Termidoro, che segnò la caduta della dittatura sanguinaria di Robespierre.

È presto per dire se il teatro contribuirà a una operazione di ripensamento critico vero e proprio del 1789, oppure se si limiterà agli aspetti celebrativi dell'anniversario. Mentre gli storici si accapigliano (sono annunciati diversi saggi critici sul '700 e la pubblicazione del *Dictionnaire critique de la Révolution Française*, libro ufficiale delle celebrazioni edito da Flammarion, presto in Italia per i tipi di Bompiani, ha provocato un'aspra polemica), noi non vedremo invece sulle scene le opere degli autori rivoluzionari, dal *Carlo IX* di Marie-Joseph Chénier (1764-1811) al *Giulio Tell o i sanculotti svizzeri* di Lemierre (1723-1799), benché nella partitura musicale di Rossini e con la regia di Ronconi questo abbia inaugurato la stagione alla Scala. Sono oltre mille i testi del «decennio caldo». E fra i nobili e i preti, i pazzi e le furie de *La morte di Danton* o del *Marat-Sade*, spicca la lucida profezia di Goethe, che dopo la celebre cannonata di Valmy aveva detto: «Oggi qui comincia una nuova epoca della storia del mondo».

È questa profezia che il teatro intende evocare nell'89. Vediamo come.

«Proiettando sulla scena l'ombra di una incarnazione del male che si faceva termine di un confronto e un'esigenza di verità, Molière rivela al suo pubblico un'immagine in cui esso non poteva, nel segreto della propria coscienza, non riconoscersi», scriveva Vito Pandolfi a proposito del *Tartufo* (1664), primo di una ideale trilogia composta da *Don*



Giovanni (1665) e *Il Misanthropo* (1666), nella quale conduce la sua solitaria lotta contro il potere e le sue istituzioni. Tra il personaggio di Tartufo e quello di Alceste troneggia Don Giovanni, l'eroe sdoppiato in quella mirabile figura di Sganarello, testimone ma anche *ombra* inquietante di una insostenibile condizione di disagio, che sfocerà nel carattere più sottilmente elaborato di Alceste del *Misanthropo*.

A raccogliere questa eredità, dando al personaggio di Figaro voce di rivale e ribellione, è Pierre Augustin de Beaumarchais (1732-1799): il suo Figaro, più che nel *Barbiere di Siviglia* è senz'altro, nel *Matrimonio di Figaro o la folle giornata* (1784), il precursore dei rivolgimenti operati dalla Rivoluzione del 1789. Con Pierre Champlain de Marivaux la commedia si fa forma letteraria «e molto prima che Rousseau e Diderot impostassero intorno a questo concetto la loro battaglia filosofica è lui — osserva René Papin — a delineare arditamente l'immagine di uomini e donne in cui si svolge il confronto fra "l'uomo dell'Uomo" e "l'uomo della Natura"».

LA MINNA DI LESSING

Nella seconda metà del secolo le nuove esperienze filosofiche materialiste e l'esperienza degli enciclopedisti hanno portato a rivedere la concezione dello spettacolo e della sua funzione nella società: nasce così la *comédie sérieuse*, che ha per oggetto le virtù e i doveri dell'uomo, e la tragedia borghese, che tratterà invece le vicende della vita quotidiana. I due testi portavoce delle nuove idee sono la *Lettre à D'Alembert sur le spectacle* di Rousseau e *Le discours sur la poesie dramatique* di Diderot. A questi si collega Ephraim G. Lessing (1729-1781), con *Minna von Barnheim* (1762) e *Nathan il saggio* (1771) pene-

trante analisi di costume la prima e calda difesa della uguaglianza delle razze e delle religioni, la seconda. Le recensioni teatrali redatte da Lessing dal 1767 al 1769 per il National Theater di Amburgo, dove era assunto in qualità di curatore del repertorio, si pongono come matrice della genesi della concezione di Goethe e di Schiller.

LA FIGURA DI DANTON

La protesta schilleriana dei *Masnadieri* (1782) e di *Luisa Miller* (1784) troverà compiuta espressione nel genio di Goethe che accoglie, modellandole, tutte le tendenze del romanticismo tedesco; attraverso il *Goetz von Berlichingen* (1773) e l'*Egmont* (1787) Goethe approda al grande affresco del *Faust*, al quale riusci a conferire tutta la forza del simbolo: la leggenda medioevale di Faust (che occupò quasi tutta la vita di Goethe, dal 1774 al 1813), attraverso le grandi civiltà che si sono succedute in Europa, si chiude con la visione modernissima della scienza alleata al progresso sociale.

Anche se non ha la causticità e la genuinità di Machiavelli e di Molière, Carlo Goldoni (1707-1793) ritrae dal vero con scrupolosa verità la vita che lo circonda dilatando l'azione quotidiana nella storia: con la sua riforma tratta di tutte le classi sociali del tempo, utilizzando ora la lingua ora il dialetto nel tratteggiare una società in lenta evoluzione che traspare sotto il moralismo bonario e una composta malinconia: in questo, assai più del nostro Pietro Longhi, pittore di quadretti di vita veneziana, è l'inglese William Hogarth, così spietato e carico di presagi di mutamenti, l'illustratore più vicino al mondo goldoniano, in sintonia con quelle figure, ombre e lemuri piegate e baluginanti nelle vedute del Guardi, che testimoniano di un mondo che scompare per sempre.

In Inghilterra è Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) a farsi portavoce della nuova epoca, ricchissima di fermenti teatrali ma povera di nuovi autori: cosa che portò all'abbandono del teatro da parte delle classi colte e all'invasione di un pubblico popolare e numerosissimo. Figlio d'arte, il dublinese Sheridan, che lasciò almeno un grande saggio di teatro nella *Scuola della maldicenza* (1777), si adeguò ai gusti e alle esigenze del nuovo pubblico e, titolare della licenza del Drury Lane dal 1776 al 1809, nel 1792 lo demolì definitivamente per costruire al suo posto una sala della capienza di 3.000 posti, seguito ben presto dal Covent Garden.

Per quanto riguarda una drammaturgia legata più specificamente alla Rivoluzione francese dall'inizio dell'800 al '900, abbiamo almeno tre drammi imperniati sulla figura di Danton, colui che promosse il Tribunale rivoluzionario e il Comitato di Salute Pubblica e con i suoi appassionati *Discorsi* seppe cogliere e dirigere i sentimenti collettivi. Il testo più interessante e il più frequentato è senz'altro *La morte di Danton* di Georg Büchner (1813-1837), un amico dei poveri costretto all'esilio per la sua attività rivoluzionaria e stroncato a poco più di 23 anni da una febbre tifoide. Il testo di Büchner ha avuto, dopo la messinscena di Strehler al Piccolo Teatro, nel 1950, qualche rilettura da parte del Teatro Stabile di Catania (1971, regia Romano Bernardi), dell'Accademia d'Arte drammatica di Roma (1975, saggio di regia di Giuseppe Rocca), del Gruppo Stranamore al Beat 72 (1975, regia di Simone Carella), fino all'edizione diretta da Giancarlo Sbragia per la Compagnia degli Associati nella stagione 1975/76 e del Collettivo di Parma (regia Gigi Dall'Aglio, stagioni 1983/84 e '85/'86), con il titolo *A che punto siamo della notte*: uno spettacolo composto da un adat-



tamento dei due testi, *La morte di Danton e Woyzeck*, più brani da *Leonce e Lena*, nel ripensamento del '68.

I GIACOBINI DI ZARDI

Nel 1929, al teatro Olimpia di Milano, Annibale Betrone, Margherita Bagni e Giulio Paoli debuttano, in pieno fascismo, con il *Danton* di Giovacchino Forzano (1884-1970), mentre in tempi recenti la scrittrice polacca Stanisława Przybyszewska presentava il suo *Affare Danton*, poi trasferito sullo schermo da Andrej Wajda. Il periodo fra il 1789 e il '94 è stato scandagliato da Federico Zardi dopo alcune prove iniziali (*Emma*, regia Strehler, Piccolo Teatro; *I tromboni*, Compagnia Gassman e *Serata di gala*, regia Squarzina) ha vinto con *I Giacobini* il premio Marzotto 1955.

La tragedia è stata messa in scena nel 1957 al Piccolo Teatro con la regia di Strehler, in quattro ore e mezzo invece delle sette originarie; trenta quadri nei quali era rappresentato, con l'uso di due carrelli scorrevoli inquadri in una costruzione incombente, l'intero dramma della Rivoluzione dal periodo della Costituzione alla caduta di Robespierre. La riduzione televisiva a opera dell'autore (regia Edmo Fenoglio, 1962) fu seguita nel 1964 da un originale televisivo, ideale continuazione del romanzo-favola dal titolo *I grandi camaleonti*, che affrontava il periodo post-rivoluzionario da Termidoro all'Impero, in dieci puntate e sempre con la regia di Fenoglio.

Durante l'inverno del 1947, Georges Bernanos (1888-1948) scrive *I dialoghi delle carmelitane*, destinati a un film, la cui sceneggiatura era stata composta dal R.P. Raimondo Bruckburger sopra una celebre novella tedesca di Gertrude Le Fort, *L'ultima al patibolo*. La storia delle sedici carmelitane ghigliot-

inate a Parigi il 17 luglio 1794, che dopo l'espulsione dal convento nel 1792 vissero disperse in piccoli gruppi nella cittadina di Compiègne, fino al loro arresto e al trasferimento alla Conciergerie, è stata messa in scena in Italia nel 1950 da Orazio Costa al Teatro delle Arti di Roma; Luca Ronconi, per l'Ater Ert ha aperto l'anno scorso con questo dramma le celebrazioni del bicentenario, ma lo spettacolo al quale recentemente è stato attribuito il premio Ubu non sarà ripreso per motivi di bilancio.

La persecuzione e l'assassinio di Marat rappresentati dai filodrammatici di Charénton sotto la guida del marchese De Sade è del 1964; nel dramma il Peter Weiss (1916-1982), la convenzione pirandelliana del teatro nel teatro diventa indagine storica delle problematiche della rivoluzione con riferimenti alle ideologie del presente; la scrittura, sotto un piglio fortemente grottesco e caricaturale, lascia trasparire un pessimismo amaro e razionale della ragione. Il testo, anche filmato da Peter Brook (1967) e rappresentato in tutto il mondo, ha avuto in Italia le edizioni del Piccolo Teatro (regia di Raffaele Maiello, 1967), del Gruppo Teatro (regia Gianfranco Mazzoni, 1973/74), della Compagnia Teatr'oggi (regia Bruno Cirino, 1979/80); e del Collettivo di Parma (regia di Walter Le Moli, 1984/85).

DA ROUSSEAU AL VERRI

Non bisogna dimenticare inoltre l'interessante *1789* che Ariane Mnouchkine portò a Milano con il suo Théâtre du Soleil (a San Siro), dopo il debutto parigino al Parco di Vincennes.

Nella miriade di proposte e riproposte, qualcuna affrettata o rispolverata per l'occasione, spicca il discorso coerente e compatto del Piccolo Teatro di Milano con il Progetto

Faust, che prevede la realizzazione del *Faust* di Goethe (al Teatro Studio) affrontato a blocchi fino alla ricomposizione dei diversi frammenti in una rappresentazione compiuta della sua globalità. Nello spazio scenico ideato da Josef Svoboda, i primi 2.500 versi (dei 12.111 del dramma) sono stati presentati in una prova aperta nel giugno scorso, alla fine di un percorso sulla figura e l'opera di Goethe e la profonda influenza che esercitò sulla letteratura e le arti europee: dalle serate di poesie ai *Lieder* che Beethoven, Brahms, Schumann e Wolf hanno tratto dai suoi componimenti poetici, alle letture del *Wilhelm Meister*, *Le affinità elettive* e del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, oltre a una ricognizione sulla figura di Faust inaugurata da Cesare Musatti e Sergio Molinari, mentre Walter Pagliaro ha messo in scena la «commedia per amanti» *Stella*. Sempre presente, Giorgio Strehler non si è risparmiato, intervenendo nelle varie serate e prodigandosi anche come attore, anzi recuperando la sua primigenia figura in vista della grande fatica del personaggio di Faust, di cui è interprete oltre che regista.

La stagione attuale si è aperta con l'applauditissima *Serata per Goethe* (a cura di Henning Brockhaus, con Strehler, Andrea Jonasson, Michel Heltau e Werner Hollweg). Sono poi cominciate le manifestazioni organizzate dal Goethe Institut in collaborazione con il Piccolo Teatro, l'Università degli Studi e l'Istituto di Germanistica su Georg Büchner con la conferenza di Otto Dann su *L'eredità del giacobinismo in Germania e Italia*; il programma è completato da una rassegna di film tedeschi ispirati all'opera del poeta, una mostra documentaria sulla vita e le opere e un convegno dal titolo *Georg Büchner, poesia e drammaturgia*.

Sono programmate una serie di letture che





La Rivoluzione dell'89 in stampe d'epoca. A pag. 23, le «Furie» della Rivoluzione. A pag. 24, Robespierre detta un proclama. Père Victor Hugo e Gavroche, il piccolo eroe dei «Miserabili». Il teatro e i media sulla Rivoluzione: pag. 25 edizione Strehler della «Morte di Danton» di Buchner (1950) con la Brignone e Santuccio; pag. 26 «Marat-Sade» di Peter Weiss nell'edizione 1967 del Piccolo Teatro, regia di Raffaele Maiello. Qui sopra: Giancarlo Sbragia come Napoleone Bonaparte, primo Console, ne «I Camaleonti» di Zardi in versione televisiva. Valentina Cortese (l'imperatrice Giuseppina) e Verner Benvignone (maresciallo Duror) nella stessa edizione in tv.

vedono impegnato in prima persona Giorgio Strehler: dai *Mémoires* di Goldoni (pagine di una sceneggiatura di Strehler per la Tv), *Per l'uomo*, pagine da Rousseau, Diderot e Voltaire, brani sull'89, *anno incredibile* di Beccaria, Verri, Jefferson, Heine e Mirabeau, *Il paradosso sull'attore* di Diderot e infine brani da *La morte di Danton* di Büchner. È prevista una rassegna Tv Rivoluzione (proiezioni da video) del *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* di Mozart, prodotte dalla Scala per la regia di Strehler, i film *1789* di A. Mnouchkine, *Danton* di Wajda e *Marat-Sade* di Brook, e *La trilogia della villeggiatura* nell'edizione della Comédie, con la regia di Strehler.

Infine, anche quest'anno *Arlecchino servitore di due padroni*, nell'edizione dell'addio, sarà ripreso e portato in tournée. Carlo Goldoni è presente anche nei programmi del Teatro Stabile di Genova con *Il ventaglio*, l'opera scritta a Parigi, con la regia di Arias; di VenetoTeatro, che ha debuttato al Teatro Romano di Verona l'estate scorsa con *Le baruffe chiozzotte*, regia di De Bosio, dello Stabile milanese del Teatro Filodrammatici con *Le smanie per la villeggiatura* per la regia di Sil-

vano Piccardi; mentre *Il giuocatore* ha aperto la stagione romana al Valle con la regia di Augusto Zucchi e la partecipazione di Paolo Borboni.

IL PROCESSO A LUIGI XVI

Il Teatro Stabile di Bolzano che ha portato al Festival delle Ville Vesuviane *Arlecchino educato dall'amore* di Marivaux, ha iniziato la stagione con *Il barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, sempre con la regia di Marco Bernardi e un primo atto recitato in platea. Fra le compagnie a gestione pubblica e privata ci sono due adattamenti de *Les liaisons dangereuses*, il romanzo epistolare di Choderlos de Laclos: il primo è di Christopher Hampton, messo in scena da Antonio Calenda con Umberto Orsini e Pamela Villoresi; il secondo, ironico, di Ida Omboni e Paolo Poli, con Paolo Poli e Milena Vukotich. Il Collettivo di Parma riprende *A che punto siamo della notte* e il *Marat-Sade*. Il milanese Teatro dell'Elfo rimette in scena in luglio a Milano *1789*, scene di una rivoluzione della Mnouchkine, con la regia di Gabriele Salvatore.

Robert Hossein ha diretto a Parigi, al Palaz-

zo dei Congressi, *La libertà e la morte*, un grande affresco storico che si apre con il processo a Luigi XVI nel 1789 e si chiude il 9 Termidoro (27 luglio 1794) con la caduta della dittatura di Robespierre. Pare che la realizzazione di questo gigantesco spettacolo, che ha aperto in anticipo la nutrita serie di manifestazioni francesi per il Bicentenario, sia costata ben cinque miliardi di vecchi franchi; lo spettacolo in realtà è un remake riscritto e ampliato di *Danton e Robespierre*, già curato da Hossein una decina di anni fa. Per l'estate Gérard Gélas ha avuto da Avignone l'incarico di curare le manifestazioni municipali del Bicentenario, mentre anche la rassegna della Versiliana sarà imperniata sulla Rivoluzione. Il Teatro Stabile di Catania, infine, ha in programma in chiusura di stagione il convegno *Teatro siciliano e illuminismo*. □

FREUD MORÌ NEL 1939: NELL'IMMINENZA
DEL CINQUANTENARIO *HYSTRIO* APRE UN DIBATTITO
SU PSICANALISI E SCENA

LO STRANO TEATRO DEI NOSTRI GIORNI

Il padre della psicanalisi non parlò quasi mai di teatro. La teoria del sogno — che trasgredisce il divieto ebraico di raffigurare — coglie tuttavia aspetti essenziali del teatro stesso - Dalle prime osservazioni sulle inscenazioni isteriche (l'attore senza copione) alla scoperta del disagio dell'assurdo - Freud ha mostrato che sogno e teatro appartengono allo stesso mito - È una fortuna che realtà e finzione non siano così separate: dall'incontro nascono l'arte, la gaiezza, il riso - Sulla scena del sogno ci troviamo tutti attori mentre pensiamo di essere spettatori, e viceversa.

GIANCARLO RICCI

Bottom - [...] Occhio umano non ha udito, né orecchio umano ha visto, mano d'uomo non è in grado di gustare, né la sua lingua di comprendere, né il suo cuore di narrare, quello che fu il mio sogno.

Shakespeare - *Sogno di una notte di mezza estate* (atto IV, scena I)

Come una sequenza di scene velate da tende leggere o nascoste da pesanti sipari. Oppure come un poema con la sua successione ritmica di stanze. Sono queste immagini a introdurci nel tema del teatro e della psicanalisi: il sogno e il suo palcoscenico, il teatro e la scena psichica, le figure dell'inconscio, la fantasia e la realtà. I giochi sarebbero infiniti e forse non smetterebbero di destare meraviglia. Se anche fossero finzioni non mancherebbero, parimenti a quanto accade nell'esperienza teatrale, di produrre effetti reali e dunque veritieri. In questa danza della finzione che spesso incide secondo un ritmo proprio alla verità, pulsa la cosa più antica: il sogno e il teatro appartengono allo stesso mito.

Potremmo accostare la pratica della psicanalisi a quella del teatro e accorgerci che la realtà, quella più vera e materiale — la più insopportabile — la incontriamo proprio lungo la via della finzione. La incontriamo come un'apparizione, un abbaglio, una visione. A volte come una scheggia di verità che ci offende. Ci aggrappiamo al principio dell'oggettività senza accorgersi che anch'esso è un'ultima feroce finzione. Anche questa bef-





GUIDA AL NOSTRO DOSSIER

Un'eredità ancora viva

1 939-1989: trascorsi cinquant'anni dalla morte di Sigmund Freud, l'opera del fondatore della psicanalisi risulta ancora proliferante di implicazioni. Circa un secolo or sono, nella Vienna imperiale il giovane Freud muove i primi passi che approdano all'invenzione della psicanalisi. Invenzione — come avverte lo stesso Freud — che non si richiude in un sapere acquisito, ma rimane aperta alla ricerca scientifica e a diverse intersezioni con la cultura e l'arte.

L'attualità che questo anniversario ci consegna è anche un emblema della cultura europea. Il settimanale americano *Newsweek* del 4 luglio scorso riproduceva in copertina l'ormai celebre immagine di Freud con la barba bianca e gli occhiali rotondi. Freud's Enduring Legacy era il titolo del vasto servizio: L'eredità ancor viva di Freud. Negli Usa, vien detto, sempre più si afferma la tendenza a leggere e studiare Freud anche nelle facoltà umanistiche. Mentre l'esperienza in corso in Argentina testimonia un'inversione di tendenza rispetto alla modalità dei decenni scorsi, di inglobare la psicanalisi nell'ambito medico e psichiatrico. E anche gli scritti di Jacques Lacan incominciano a suscitare in America un interesse scientifico. A Vienna, il secondo Congresso Internazionale dell'Associazione per la storia della psicanalisi, tenutosi nel luglio scorso, si è soffermato sull'«esilio» di Freud, costretto nel 1938 a trasferirsi a Londra a causa delle persecuzioni naziste contro gli ebrei. Mentre si constata una differente attenzione verso la psicanalisi in alcuni paesi dell'Est (nel terzo numero della nostra rivista Maura Chinazzi intervistava il drammaturgo ungherese Miklòs Hubay a proposito della sua pièce su Freud), in altri paesi europei come la Francia, l'Inghilterra, la Spagna appaiono numerose pubblicazioni relative ad aspetti storici e culturali della vita di Freud. Significativo che quest'anno sia anche il centenario della nascita di Edoardo Weiss (1889-1970) che a Trieste, per primo, accolse e incominciò a praticare le teorie freudiane.

Nel cinquantenario della morte di Freud, che riteniamo uno degli intellettuali più significativi nel nostro secolo, *HYSTRIO* propone con questo dossier affidato a Giancarlo Ricci un' esplorazione a largo raggio di alcune tematiche relative al teatro e al sogno. Oltre a Freud come clinico, come teorico, come testimone di un'epoca così significativa della nostra storia, c'è anche un Freud, spesso dimenticato, che si è occupato di arte: di quel particolare teatro che è il sogno e la scena psichica. L'inconscio, parafrasando un'espressione cara a Hofmannsthal, non abita le profondità, ma si nasconde nella superficie.

Nel nostro dossier, Dalla Palma e Molinari come studiosi di cultura teatrale, propongono sia in termini storici che teorici diverse riflessioni in merito all'intersezione fra teatro e psicanalisi, tra le opere di Svevo e Freud, come pure tra Pirandello e lo psicodramma di Moreno. Finzi e Pistillo ci parlano rispettivamente del versante letterario, e poetico dell'opera di Freud.

Il celebre scrittore britannico Antony Burgess, in un'intervista esclusiva, ci parla del progetto di scrivere una vasta opera musicale sulla vita di Freud. Mentre l'articolo di Ricci delinea l'itinerario che conduce l'inventore della psicanalisi a elaborare una teoria del sogno e della scena psichica. L'intervista a Löwenthal, presidente della «Sigmund Freud-Gesellschaft» di Vienna ci informa poi delle iniziative che si terranno a Vienna per celebrare la figura di Freud.

Come documenti pubblichiamo la lettera firmata da Breton e Aragon, con cui celebravano nel 1928 il «cinquantenario dell'isteria» e parallelamente, come risposta, riproduciamo una lettera di Freud indirizzata a Stefan Zweig nel 1938, in cui esprime un drastico parere su Dali e i surrealisti. E ancora: Sartre, in un'intervista del 1961, esprime alcuni pareri su Freud, dopo avere scritto per John Houston la sua lunga sceneggiatura cinematografica sulla vita del fondatore della psicanalisi. Come testimonianza abbiamo voluto riportare anche un brano di una conferenza pronunciata da Thomas Mann nel 1936 in occasione dell'80° compleanno di Freud. Infine, Freud a teatro: in alcune lettere alla fidanzata scritte da Parigi nel 1885 Freud racconta le sue impressioni come spettatore. E sono righe divertenti, oltre che un documento storico, quelle in cui Freud dichiara di ammirare Sarah Bernhardt o l'abilità comica dei fratelli Coquelin. □

fa è un frammento di reale che incombe e che, per una lieve mutazione nella scena, può rovesciarsi repentinamente come un iceberg e mostrare un'altra scena assolutamente inaspettata.

Sogno e realtà sono due facce della stessa medaglia, due scenari dello stesso teatro. «Per il teatro come per la cultura — scriveva Artaud — ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle». Freud invece, a proposito del sogno, notava che «siamo costretti a costruire nel buio». Tuttavia non c'è solo il versante della tenebra e dell'enigma. In effetti è una fortuna per gli umani che realtà e finzione non siano così nettamente separati: è una fortuna da cui nascono l'arte, la gaiezza, il riso e altro ancora. Dipende dalla virtù. Infatti la finzione di cui stiamo parlando è qualcosa di particolare: non è la finzione scelta e deliberata, non è la simulazione, non è la menzogna. È qualcosa di intransitivo che si avvicina molto al sogno, a questa attività impadroneggiabile e che, come osserva Freud, «ci mostra l'uomo in quanto non dormiente». Sì, continuiamo a sognare cioè a disegnare pensieri, a colorare fantasie, a mettere in scena desideri e personaggi. A giocare con le idee. Diciamo di non sognare soltanto perché non ricordiamo di aver sognato. Ma il lavoro onirico è instancabile, la sua tessitura è a volte troppo remota o troppo sottile per essere riconosciuta. Rimangono soltanto tracce che chiamiamo giudizi, credenze, convinzioni. Non sappiamo esattamente donde provengano e come si formino. Non a caso, a proposito del lavoro onirico, Freud nota che «siamo troppo inclini a sopravvalutare il carattere conscio della produzione intellettuale e artistica»¹.

Senza saperlo siamo soggetti a uno strano teatro, ci troviamo attori mentre ancora pensiamo di essere innocentemente spettatori e viceversa. Forse amiamo il teatro perché vorremmo saperne di più di queste scene e di questi giochi delle parti: non a caso il teatro è così antico e così vicino alla sapienza. Ma è sempre attuale perché la questione che ci consegna è insuperabile e perennemente ci sfugge. Anche questa è una fortuna, perché ci costringe a metterci in un particolare status di spettatore: le parole *teatro* e *teoria* provengono dalla stessa radice greca *theaomai*: guardare, osservare, esaminare, essere spettatore.

INFIGURABILE E SCENA

Da quest'ultima considerazione incomincia la storia di Freud e del suo teatro: da quando Freud si mette nel posto dello spettatore, cioè del teorico. Non per posa o per convenienza. Ma seguendo puntualmente lo spirito che domina la sua epoca, quello del positivismo, delle scienze descrittive e dell'osservazione. Dunque Freud si siede sulla poltrona del teorico, in prima fila, in uno «splendido isolamento». Ed è un posto cui accede autorizzandosi da sé, senza permessi, senza riconoscimenti ufficiali o accademici. È sicuro che da lì, da una particolarissima visuale, scorderà qualcosa che ad altri sfugge. Inventerà la psicanalisi. Freud nei suoi scritti non parla mai o quasi di teatro. La sua teoria del sogno tuttavia coglie alcuni aspetti essenziali al teatro stesso. Il sogno infatti è un'altra scena che su diversi palcoscenici rappresenta «interi romanzi». È convinto che «questo briciolo di attività psichica notturna disponga di un gigantesco repertorio»².

Tutto incomincia dal sogno, «via regia dell'inconscio». In effetti questa via regia porta nel cuore di un labirinto, in un crocevia dove si affacciano numerosi sentieri. Ci chiediamo quale potrà essere stato il tragitto che condusse Freud, nell'ultimo scorcio del secolo scorso, a imbattersi nel sogno e a fondarne uno statuto assolutamente inedito. La questione ci rimanda a una considerazione preliminare. Ossia che tanto la famiglia quanto la formazione di Freud erano impregnati di cultura ebraica. Come giunge a occuparsi del sogno se proprio la dottrina ebraica impone il divieto di raffigurare? E viceversa potremmo chiederci se non sia proprio la tradizione ebraica con il suo prediligere il libro, il testo, la scrittura, il commento letterale, la memoria storica, il gioco di parole, a spingere Freud — in modo per così dire laico — verso le sue teorie. Sullo sfondo di queste riflessioni vi sono miriadi di considerazioni. Tra queste ci limitiamo ad alcune. Innanzitutto la questione del monoteismo. In *Totem e tabù* — «l'impresa più ardua nella quale mi sia mai imbarcato», nota Freud — scritto circa dodici anni dopo *L'interpretazione dei sogni* (1900), viene elaborato il mito del padre primitivo. Freud scrive che «il padre sarebbe rappresentato due volte, una volta come dio e poi ancora come animale totemico»³. I due «significati della scena» su cui si sofferma, stanno a significare l'ambivalenza di amore e odio verso il padre. Parlando poi della tragedia greca in cui «l'eroe si addossa la colpa tragica» annota: «La scena sul palcoscenico procede dalla scena storica mediante un opportuno svisamento, anzi potremmo dire: al servizio di una raffinata ipocrisia»⁴. La questione è ancora più radicalizzata nel saggio *Mosé e il monoteismo*, scritto 25 anni dopo: «Nella deformazione di un testo vi è qualcosa di simile a quanto avviene nel caso di un delitto: la difficoltà non è nell'esecuzione del misfatto, ma nell'occultamento delle tracce. Si potrebbe dare alla parola trasposizione (*Entstellung*) il doppio senso che le spetta: modificare nella forma, ma anche portare in un altro luogo, spostare altrove»⁵.

Sorprende constatare che Freud incomincia a elaborare la questione del monoteismo partendo dalla struttura del sogno il cui lavoro, appunto, riguarda la trasposizione, la deformazione, l'occultamento di un testo. Il lavoro onirico trasfigura e sposta altrove, ossia nello scenario del sogno, un significato inconscio. Nel dramma (da *drân*, fare, agire) come nel sogno accade qualcosa, c'è azione. Nell'elaborazione della doppia scena in *Totem e tabù* come nella proposta relativa al crimine originario in *Mosé e il monoteismo*, Freud sembra proporre l'idea secondo cui la trasposizione e la deformazione sono l'indice di un delitto metaforico da cui procede il senso di colpa. In questa problematica rintracciamo l'inquietudine di Freud nell'aver infranto con la sua teoria del sogno — ma non solo — la proibizione relativa alle immagini imposta dal monoteismo ebraico. Potremmo considerare questa particolare vicenda come un movimento di andata e ritorno: il divieto relativo alle immagini costringe Freud a occuparsi prevalentemente della parola e della testualità, ma successivamente dall'analisi della struttura della parola (Lacan nota che Freud ha percorso le teorie linguistiche di De Saussure e di Jakobson) ritrova la dimensione dell'immagine in un'altra logica che le assegna uno statuto differente⁶.

Consideriamo altri aspetti. In *Totem e tabù* Freud scrive: «Il divieto biblico di farsi un'immagine di qualcosa di vivente non nasce certo da una ripulsa di principio verso l'arte figurativa, ma era destinato a sottrarre alla magia, rigorosamente proibita dalla religione ebraica, uno dei suoi utensili»⁷. Queste parole che riassumono una tematica vastissima — riguardante in generale la vicenda in Occidente dell'immagine e della scena, così come interviene negli interminabili dibattiti teologici o nella storia dell'arte figurativa — ci sorprendono perché anche Freud si interessa all'immagine di «qualcosa di vivente»: il sogno. Freud si occupa della magia del sogno non solo perché il *magos*, come racconta Erodoto, era il sacerdote persiano che interpretava il sogno, ma anche nel senso di una *scienza del sogno*. In effetti, in una certa accezione, la magia ha sempre percorso la scienza. Cogliere nel sogno «qualcosa di vivente» comporta esplorare il teatro, analizzare i suoi numerosi aspetti. Comporta insomma approdare a una scienza del teatro. Non è un caso che questo approdo avvenga a Vienna, capitale di un impero che fu il crogiolo di enormi tradizioni culturali ed etniche che produssero istanze artistiche innovative nel teatro, nella pittura, nella musica, nell'architettura e non solo.

RIMOZIONE E TRANSFERT

La scoperta essenziale di Freud — la cui condizione è l'ammissione dell'immagine pertanto della scena — può essere formulata dicendo che esiste un *teatro dell'inconscio*, ossia un testo ripartito in atti e scene, dei personaggi, delle scenografie e infine degli attori. Un teatro che ha la sua tradizione (il «romanzo familiare»), le sue repliche (la «ripetizione»), un suo ritmo di lavoro (la «vita pulsionale»). Nota Freud che «raramente un sogno è la figurazione o l'allestimento scenico di un unico pensiero; perlopiù si tratta di una serie o di un tessuto di pensieri»⁸. Di questa serie di pensieri il lavoro onirico compie una regia che traspone, tralascia o censura, traveste e trasforma (ecco la rimozione), mette in scena adattando testi editi e inediti (ecco i ricordi e le fantasie), propone riedizioni (ecco il transfert), fa interpretare e recitare (ecco il lavoro del «ricordare, ripetere, rielaborare»). «Nella persona che nella scena onirica assume la parte principale è sempre da ravvisare il sognatore stesso»⁹. In effetti raccontare un sogno è come parlare di sé nelle vesti di un personaggio che si è trovato, senza volerlo, in un'altra scena, in un teatro sconosciuto. Ed incomincia da quest'ultima notazione la sovversione operata da Freud relativa alla soggettività. Se il concetto di inconscio comporta un soggetto all'inconscio, ugualmente potremmo dire che vi è un *soggetto al teatro*. Questa via maestra aperta dal sogno risulta allora ricca di implicazioni e conseguenze.

TEATRO DELL'ISTERIA

Freud, abbiamo detto, non amava il teatro in quanto tale, anche se nei suoi scritti troviamo spesso citati brani di Shakespeare, Schiller, Goethe, Heine e altri drammaturghi meno noti. La via che porta Freud a occuparsi della scena e in senso lato del teatro è precisamente quella della clinica. «La mia brama di sapere non era rivolta fin dall'inizio all'intelligenza dei sogni», dichiara nel 1914.



Per qualche istante apriamo questo sipario. Poco meno che trentenne, nel 1885, Freud — come sappiamo — si reca a Parigi per studiare presso il celebre Martin Charcot, le sue nuove teorie dell'ipnosi applicata alle «grandi isteriche». Vi rimane circa otto mesi. A Parigi, fra le mura della mastodontica Salpêtrière, una delle cliniche neurologiche più note in Europa, Freud è attratto dagli studi che Charcot stava conducendo sulle forme isteriche. «Non era un riflessivo — scrive Freud di Charcot — né un pensatore, piuttosto una natura artisticamente dotata, un *visivo*». Freud legge i suoi testi, tra cui *Le indemoniate nell'arte* (1887)¹⁰ e *I deformi e i malati nell'arte* (1888). Assiste alle sue famose «lezioni del martedì» di cui fa la traduzione in tedesco suscitando l'apprezzamento del giovane Arthur Schnitzler, anch'egli studente di neurologia. In quella che per secoli era giudicata una possessione diabolica, Freud coglie una dimensione di linguaggio senza ricorrere ad alcun esorcismo. Anni dopo scriverà: «Seguendo i consigli indimenticabili del mio maestro Charcot imparai a guardare e riguardare le stesse cose fino a che incominciavano a parlare da sé»¹¹. Ed è proprio con queste parole, prese alla lettera, che si apre un altro scenario, quello essenziale. Freud infatti «imparò a guardare e riguardare» le inscenazioni isteriche, il loro teatro, la gestualità, la mimica. Non si accontenta della teoria della suggestione e dell'ipnosi avanzata da Charcot, che riportava l'origine dell'isteria a fattori organici ed ereditari. Freud inventa qualcosa di essenziale là dove Charcot si ferma. Ben presto si accorge che durante la crisi isterica è come se il corpo raccontasse e descrivesse una scena attraverso una lingua la cui sintassi è costituita da contratture, paralisi, convulsioni, gestualità insensate. È il sintomo isterico a produrre tali trasfigurazioni, ma il soggetto ignora donde provengano. L'isteria infatti è sempre stata accusata di simu-

lazione, al pari di un attore che recita volutamente la parte di un altro personaggio, oppure è stata accusata di possessione, come un personaggio che non riesca più a uscire dai propri panni. Con Freud la cosa è diversa: l'isteria si trova, suo malgrado, nelle vesti di un personaggio (inconscio) che è senza attore. Infatti la psichiatria ottocentesca classificava l'isteria come caso di «doppia personalità». Dalla posizione del teorico Freud lascia che le scene isteriche «incomincino a parlare di sé». Il passo decisivo è di esplorare e ricostruire il modo con cui il lavoro psichico trascrive un pensiero inconscio in un linguaggio scenico. Questione di trasfigurazione, ma anche di traduzione da una scena psichica a una scena reale. Ecco Freud alle prese con il testo dell'isteria. Qui è il dionisiaco a farla da padrone: si tratta infatti di un teatro dell'eccesso (che cerca ad ogni modo di padroneggiare l'inconscio), della trasgressione (la sfida rivolta all'Altro), dell'assurdo (togliere all'Altro l'intelligibilità per dimostrarne l'impotenza). Ma tutte queste non sono altro che figure del discorso isterico, allestimenti scenici che l'isteria rappresenta su un paradossale palcoscenico.

Freud rivolge il suo interesse a questo discorso figurato e rappresentato. Coglie nella messinscena isterica qualcosa di cui nessuno prima di lui si era occupato: i pensieri inconsci, il modo con cui operano e si svolgono. Pensieri che censurati o rimossi non smettono di cercare un luogo su cui scriversi: nel caso dell'isteria è il corpo. Corpo che simula secondo il parere della psichiatria, corpo che non sa di simulare, secondo la teoria di Freud il quale, tra l'altro, annota che «la loro condizione veniva considerata frutto di simulazione e di esagerazione, indegna all'osservazione clinica»¹². L'isteria appare a Freud alla stregua di un attore che «interpreta» una parte ignorando il copione e il testo. Ecco il tema della memoria e dei suoi inganni, del tea-

tro nel teatro, della realtà e della finzione, della regia calcolata e dell'improvvisazione. «È come se volessero esprimere la situazione psichica attraverso una situazione somatica, e le espressioni linguistiche forniscono il ponte che permette l'effettuarsi di questa metamorfosi»¹³. Se dunque è questione di metamorfosi e di trasfigurazione, potremmo chiederci per quale palcoscenico e per quale pubblico tutto ciò venga allestito. E certamente questo può essere un modo per giungere al nodo essenziale della clinica psicanalitica. Ma andiamo oltre e lasciamo questo sipario aperto. Annotiamo appena che la clinica psicanalitica si occupa di intendere la logica e la lingua che governano quella «scena psichica» in cui e di cui ciascuno vive ed esiste. Se questa «scena psichica» detiene la condizione in cui si attua il destino di ciascuno, la funzione dello psicanalista può essere paragonata a un lavoro di contro-regia che punta alla trasformazione della «scena psichica».

LA REGIA DEL SOGNO

Pur avendo terminato di scrivere *L'interpretazione dei sogni* nel 1899, Freud preferisce darlo alle stampe nel 1900. La scelta comporta la cifra di un incominciamento, di un'invenzione che raggiunge la sua prima tappa. In questo volume Freud parla di un teatro inedito, trascurato, dimenticato nella storia della cultura occidentale. E ne scompone gli elementi, esplora i suoi meccanismi, indaga sul lavoro di regia che regola il funzionamento di questo strano teatro. Il dado è tratto: con il sogno incomincia, dopo tortuosi sentieri, l'effettiva invenzione di Freud. Nel novembre del 1896, durante il lavoro culminante sulla teoria dei sogni, la notte successiva al funerale di suo padre, Freud fa un sogno in cui compare un cartello con la scritta «Si prega di chiudere gli occhi»¹⁴. Frase emblematica se la paragoniamo al rituale con cui



ha inizio la procedura dell'ipnosi: «A me gli occhi!». Il teatro del sogno si svolge a occhi chiusi ed è lungo questa considerazione che Freud abbandona l'ipnosi, anzi rompe definitivamente con il metodo ipnotico. È divertente che il sogno appena accennato venga elaborato da Freud con una variante: «Si prega di chiudere un occhio!». In questa frase ricca di umorismo viene sancito il definitivo distacco dalle dottrine neurologiche, catarliche, ipnotiche che erano state l'oggetto degli studi universitari. Il sogno dunque è altra cosa dallo sguardo e dal vedere, non si avvale della coppia visibile-invisibile. È invece la vita psichica a imporre la sua scena, è il lavoro onirico a produrre partiture sceniche e sequenze di immagini. E ancor più radicalmente: nel sogno sono le immagini a guardarci. Non possiamo che essere soggetti a questo teatro.

«Dove, in quale campo è stata portata la prova che vi è un sapere di cui l'uomo non sa nulla, come abbiamo stabilito di supporre nel caso del sognatore? Occorre supporre l'esistenza di processi psichici di cui non si sa nulla»¹⁵. Parole certamente scandalose in epoca di pieno positivismo. Da questa constatazione essenziale Freud impegna la propria ricerca nell'intendere la *lingua del sogno*: invece delle parole immagini; invece di frasi, sequenze o sovrapposizioni di immagini; invece del racconto, partiture sceniche. Freud esplora il modo con cui il sogno esprime le preposizioni «se», «perché», «come se», «benché», «o-o», «non», alla stregua di un matematico che costruisce un linguaggio formale. «Il

lavoro onirico procede a un genere molto insolito di trascrizione dei pensieri onirici: non a una traduzione parola per parola o segno per segno, e neppure a una scelta secondo una regola determinata, e nemmeno a ciò che si potrebbe chiamare una scelta rappresentativa, bensì a qualcosa di diverso e di gran lunga più complicato»¹⁶. Il sogno, insomma, è una lingua dell'inconscio ed è in questa lingua che il sogno racconta. Nota Freud: «Il sogno non si occupa mai di inezie». Il suo linguaggio «consiste nella trasposizione dei pensieri in immagini visive»¹⁷: infatti «i pensieri onirici latenti vengono drammatizzati e illustrati»¹⁸. In questa trasposizione individuiamo una regia inconscia che mette in scena avvalendosi di quel che Freud chiama il «meccanismo della condensazione» («una sorta di traduzione abbreviata») e il «meccanismo dello spostamento» («sostituzione mediante un'allusione ad opera della censura onirica»). Nei meccanismi della condensazione e dello spostamento diversi studiosi di linguistica individueranno i due grandi assi del funzionamento del linguaggio. Lacan individuerà nella sua lettura di Freud la struttura della metafora e della metonimia.

L'IMMAGINE ACUSTICA

Il palcoscenico del sogno non è abitato da semplici immagini. Qui parliamo di immagini in un'accezione differente da quella usuale. O meglio parliamo anche di una nozione di immagine che strutturalmente concerne un aspetto della tripartizione del segno linguistico. De Saussure per esempio parla di «un'im-

agine acustica che non è il suono materiale, ma la traccia psichica di questo suono, la rappresentazione che ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi»¹⁹. Queste notazioni porterebbero lontano, per esempio a individuare la teoria sul segno e sul linguaggio così come Freud la incontra nella sua ricerca. Ma ritorniamo a Freud, quando afferma che «le rappresentazioni di parola vengono ricondotte alle rappresentazioni di cose che a esse corrispondono, come se in definitiva il processo fosse dominato da considerazioni relative alla *raffigurabilità*»²⁰. Si tratta di una regia il cui prodotto non mira semplicemente a riprodurre, secondo il principio della raffigurabilità, una certa sequenza di immagini: il lavoro onirico è un lavoro che prosegue «finché non trova il termine che meglio si presta a maneggiare la *raffigurazione plastica*»²¹.

Sul palcoscenico del sogno dunque entrano in scena, non propriamente immagini, ma «raffigurazioni plastiche». Questo accento relativo alla materialità dell'immagine spiega perché il sogno è più vicino al teatro che alla pittura. E qui vi sarebbe un denso capitolo da aprire partendo dal surrealismo e dall'uso che esso ha fatto di certe cognizioni psicanalitiche, fino all'astrattismo e all'arte concettuale. A tal proposito è indicativo il testo freudiano. *Il Mosè di Michelangelo* (1913) in cui annota: «Le opere d'arte esercitano una forte influenza su di me, specialmente la letteratura e le arti plastiche, più raramente la pittura»²². Ma ecco come descrive la scena in cui ammira il Mosè scolpito da Michelan-

gelo: «Mi ponevo di fronte alla statua in attesa di vederla balzare e scatenare la sua ira. Niente di tutto questo accadeva; al contrario la pietra diventava sempre più immobile, una calma sacra, quasi opprimente emanava da essa»²³. A tal punto era stato colpito da questa scultura che aveva fatto eseguire da un disegnatore tre probabili pose di Mosé per verificare se l'espressione immortalata da Michelangelo riguardasse il momento in cui Mosé è colto dall'ira alla vista del vitello d'oro, oppure se «continuerà a star seduto frenando la collera, in un atteggiamento di dolore misto a disprezzo». Freud opta per quest'ultima ipotesi. A parte altre considerazioni, è sorprendente come Freud «interpreti» questa scultura in modo così teatrale, situandola in una scena immaginaria che presuppone tuttavia un'azione. È come un teatro alla rovescia: non c'è un testo che viene rappresentato sulla scena, ma una scultura che evoca immaginariamente una scena in cui l'azione può essere soltanto dedotta. È dalla scena, dal suo costituirsi come improbabile o indecidibile, che può dedursi un testo, ossia un significato.

INCONSCIO E ASSURDO

C'è un abisso incolmabile — Freud non smette di ribadirlo — tra i pensieri onirici e il sogno, tra la logica dell'inconscio e la rappresentazione allestita dal sogno. L'interpretazione del sogno è come un fragile «ponte» — così lo chiama Freud — che cerca di unire il «contenuto manifesto» del sogno ossia il sogno così come appare al sognatore che lo racconta, e il «contenuto latente» del sogno, che è l'elaborazione da parte del sognatore dei pensieri onirici. È come dire che c'è un abisso tra un testo teatrale e la sua messinscena. Così interpretare un sogno, tutt'altra cosa dalla modalità banalizzante di riportare ogni elemento onirico a un significato simbolico già prestabilito, è un lavoro che approda a una traccia di senso, non a una spiegazione. Freud annota che «anche nei sogni meglio interpretati è spesso necessario lasciare un punto all'oscuro, perché si nota che in quel punto ha inizio un groviglio di pensieri onirici che non si lascia sbrogliare. Questo è allora l'ombelico del sogno, il punto in cui esso affonda nell'ignoto»²⁴. Il teatro del sogno è solo parzialmente interpretabile. L'enigma rimane. Forse questo enigma è lo stesso enigma da cui scaturisce la creazione artistica. Nonostante questo «ombelico del sogno», il lavoro analitico approda a un brandello di senso che ha il valore di una direzione verso cui procedere, come se fosse una prova di traduzione, una versione tra le tante possibili. Forse — ma qui ci addentriamo in aspetti teorici — l'interpretazione del sogno può essere intesa nel senso che è il sogno a interpretare l'inconscio.

Come notavamo all'inizio, eccoci ancora alle prese con quella bizzarra intersezione tra realtà e finzione, tra teatro e vita che sembra raddoppiare l'enigma. A volte questo raddoppiamento sembra permettere di avvicinarci alla verità quasi a passi furtivi, a volte invece può sottoporci a una realtà talmente reale da risultare impossibile, talmente inimmaginabile da sembrare irreali. Non tutto l'inconscio passa nell'allestimento scenico del sogno. Non tutte le scene inscenano. C'è nell'inconscio un teatro di cui non sappiamo nulla. Talvolta, ugualmente, ci sembra che il teatro della realtà che ci circonda sia un tea-



tro dell'assurdo. Ma non sappiamo dirne di più, oltre ad avvertire l'inquietudine di un disagio. Anche provando a mettere in scena questo teatro dell'assurdo rimarremo insoddisfatti. Ecco: Freud parte da qui, da questo ombelico del sogno che è anche l'ombelico della realtà. La sua avventura prende avvio da questa constatazione. Tuttavia, con la sua teoria del sogno oltrepassa le Colonne d'Ercole e si spinge nel mare aperto, lontano da confortanti approdi. «L'inconscio è lo psichico reale nel vero senso della parola, altrettanto sconosciuto, per sua intima natura, della realtà del mondo esterno»²⁵. □

RIFERIMENTI

- ¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1900), in *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967, p. 558.
- ² *Id.*, *Introduzione alla psicanalisi* (1915-17), in *Opere*, vol. VIII, cit., p. 266.
- ³ *Id.*, *Totem e tabù* (1912-13), in *Opere*, vol. VII, cit., p. 151.
- ⁴ *Idem*, p. 159.
- ⁵ *Id.*, *Mosé e il monoteismo* (1934-38), in *Opere*, vol. XI, cit., p. 369.
- ⁶ Cfr. *L'Interdit de la représentation*, AA.VV., Seuil, Paris 1984.
- ⁷ Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 86.
- ⁸ *Id.*, *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di W. Jensen* (1906), in *Opere*, vol. V, cit., p. 306.
- ⁹ *Id.*, *Metapsicologia* (1915), in *Opere*, vol. VIII, cit., p. 90.

¹⁰ Cfr. M. Charcot, *Le indemoniate nell'arte*, Spirali Edizioni, Milano 1980.

¹¹ Freud, *Per la storia del movimento psicanalitico* (1914), in *Opere*, vol. VII, cit., p. 395.

¹² *Id.*, *Studi sull'isteria* (1895), in *Opere*, vol. I, p. 43.

¹³ *Id.*, *Meccanismo psichico dei fenomeni isterici* (1893), in *Opere*, vol. II, cit., p. 95.

¹⁴ Cfr. Marthe Robert, *Da Edipo a Mosé*, Sansoni, Firenze 1981.

¹⁵ Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, cit., p. 277.

¹⁶ *Idem*, p. 344.

¹⁷ *Idem*, p. 346.

¹⁸ *Id.*, *Introduzione alla psicanalisi* (1932), in *Opere*, vol. XI, cit., p. 134.

¹⁹ Ferdinand De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1970, p. 84.

²⁰ Freud, *Metapsicologia*, cit., p. 95.

²¹ *Ibidem*.

²² *Id.*, *Il Mosé di Michelangelo* (1913), in *Opere*, vol. VII, p. 299.

²³ *Idem*, p. 309.

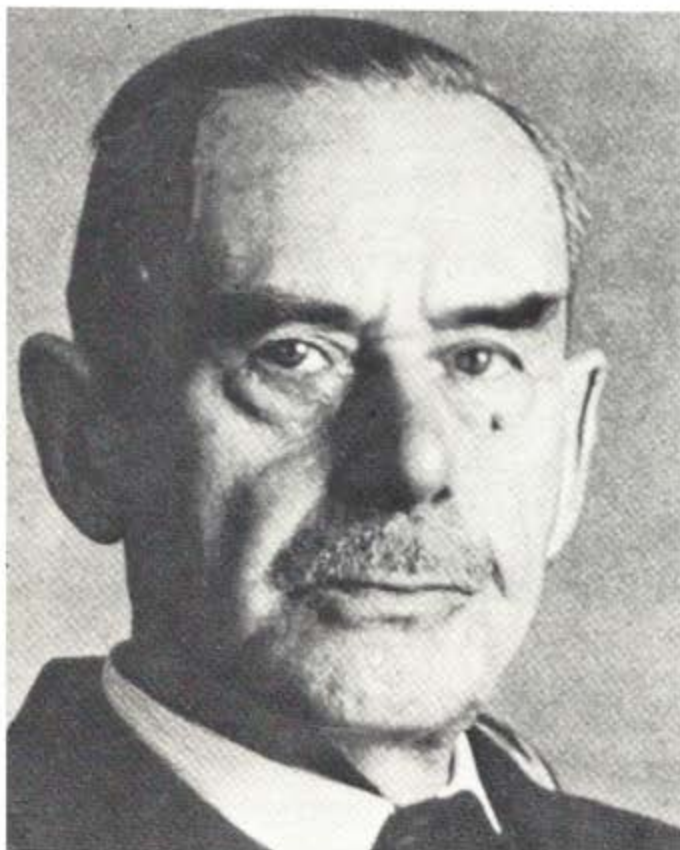
²⁴ *Id.*, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 479.

²⁵ *Idem*, p. 557.

A pagina 28: Freud ritratto da Salvador Dalí (1938). Pagina 29: nel 1931. Pagina 31: lo studio di Vienna (1938), sul fondo il famoso divano per i pazienti. Pagina 32: con la nipotina Eva. Qui sopra: con la moglie Marta, nel settembre del '39, poco prima della morte.

UN CAVALIERE SOLITARIO TRA LA MORTE E IL DIAVOLO

THOMAS MANN



Riproduciamo l'incipit del discorso tenuto da Thomas Mann a Vienna l'8 maggio 1936 per celebrare l'ottantesimo compleanno di Freud, «vero figlio del secolo degli Schopenhauer e degli Ibsen».

Che cosa legittima un poeta a farsi l'oratore di una cerimonia che vuole onorare un grande scienziato? O, se vogliamo trasferire questa domanda di coscienza a coloro che crederanno di dover designare un poeta a questo ufficio: come si giustifica che una società di dotti, in questo caso una Società di Psicologia medica, non affidi a uno dei suoi, a un uomo di scienza, l'incarico di celebrare con la parola l'alto giorno del suo maestro, ma a un poeta? A uno spirito dunque non rivolto essenzialmente alla scienza, all'analisi, all'indagine conoscitiva ma alla spontaneità, alla sintesi, alla creatività ingenua, a uno spirito che, nel migliore dei casi, può diventare oggetto proficuo di conoscenza, senza tuttavia, per sua natura e suo compito, esser di valore alcuno per il soggetto. Ciò avviene forse perché il poeta, come artista, e propriamente come artista dello spirito, meglio in genere si presta a celebrare feste dello spirito? Perché ben più dello scienziato e del filosofo egli è, per sua natura, uomo di celebrazioni e di feste? Non voglio contraddire questa opinione. È vero, il poeta s'intende di feste della vita, s'intende perfino della vita intesa come festa... Ma il significato di festa che gli organizzatori hanno voluto dare a questa manifestazione risiede piuttosto nella cosa in se stessa, in questo incontro solenne e di nuovo

genere fra oggetto e soggetto, fra l'oggetto della conoscenza e il soggetto di essa; un saturnico rovesciamento delle cose, in cui lo spirito di colui che conosce e interpreta i sogni diventa a sua volta l'oggetto celebrativo di una conoscenza che ha tutti i caratteri del sogno. E anche a una interpretazione siffatta non ho nulla da opporre, anche per la ragione che in essa già si affaccia un tema che avrà una parte importante nello sviluppo della nostra sinfonia. Ed esso ritornerà infatti più pienamente istruito e comprensibile in seguito, poiché io dovrei molto ingannarmi, oppure proprio questa unione di soggetto e di oggetto, questo lor confluire e identificarsi, l'intendere la misteriosa unità del mondo e di io, di destino e di carattere, di accadere e di fare, il segreto quindi della realtà come di un'opera dell'anima, proprio questo è l'alfa e l'omega di ogni iniziazione alla psicanalisi...

In ogni caso: col fatto stesso di chiamare un poeta a fare l'elogio di uno scienziato geniale si viene già a dire qualche cosa sull'uno e sull'altro: ed è cosa per ambedue molto caratteristica. Ne risulta così un doppio rapporto speciale: da un lato tra colui che si vuol festeggiare e il mondo della poesia e della letteratura; dall'altro fra il poeta, lo scrittore e la sfera di conoscenza in cui quel festeggiato appare agli occhi del mondo come un creatore e un maestro. È la cosa a sua volta strana e notevole in questo reciproco rapporto, in questo trovarsi vicini l'uno all'altro, lo scienziato vicino al poeta, è che ambedue ignoravano per molto tempo questa vicinanza e che essa restò per molto tempo nell'inconscio: in quel regno cioè dell'anima, che fu appunto missione di questo scienziato per la prima volta esplorare, illuminare e farne una conquista per l'umanità. Degli stretti rapporti fra letteratura e psicanalisi ora sono tutt'e due da molto tempo coscienti.

Ho detto che i nessi di questo rapporto, le simpatie profonde che ne sono alla base, rimasero per lungo tempo sconosciuti alle due parti. E infatti tutti sanno che la mente che noi oggi vogliamo onorare, Sigmund Freud, il fondatore della psicanalisi come terapia e come metodo generale d'indagine, ha fatto il suo duro cammino di medico e di naturalista in assoluta solitudine e indipendenza, ignorando quale conforto e quale conferma alle sue ricerche avrebbe potuto offrirgli la grande letteratura. Egli non ha conosciuto Nietzsche, in cui si trovano a ogni passo lampi precursori delle scoperte freudiane; non Novalis, le cui fantasticherie e ispirazioni romanticamente biologiche si avvicinano spesso in maniera sorprendente alle idee psicanalitiche; non Kierkegaard, il cui cristiano coraggio nello spingersi fino agli estremi confini della psicologia avrebbe destato il suo più fecondo e profondo interesse; e sicuramente nemmeno Schopenhauer, il melanconico orchestratore di una filosofia dell'istinto, che tende a superarsi e a redimersi... Certo, doveva esser così. Solo, per proprio conto, senza conoscere le intuizioni precorritrici di altri grandi, egli doveva conquistarsi metodicamente le verità del suo pensiero. Queste circostanze sfavorevoli hanno probabilmente aumentato l'impegno combattivo della sua ricerca e ad ogni modo noi non possiamo pensare l'immagine severa di lui disgiunta dalla solitudine; quella solitudine di cui parla Nietzsche nel suo saggio affascinante *Che cosa significano gli ideali ascetici?*, là dove chiama Schopenhauer «un vero filosofo, uno spirito che si fonda veramente su se stesso, un uomo e un cavaliere dallo sguardo di ferro che ha il coraggio di se stesso e sa star solo e non attende né battistrada né cenni dall'alto». Nell'immagine di quest'«uomo e cavaliere», di un cavaliere che sta fra la morte e il diavolo, io mi sono abituato a vedere lo psicologo dell'inconscio, da quando la sua figura spirituale s'affacciò al mio orizzonte. □

PAGINE DI FREUD SULLA SCENA E SUL SOGNO

L'INFANTILE FANTASIA DI EDIPO E LA NEVROSI DEL PALLIDO AMLETO



Edipo re è una cosiddetta tragedia del fato; il suo effetto tragico pare basato sul contrasto fra il supremo volere degli dèi e i vani sforzi dell'uomo minacciato dalla sciagura; profondamente colpito, lo spettatore dovrebbe apprendere dalla tragedia la rassegnazione al volere della divinità, la cognizione della propria impotenza. È logico, quindi, che alcuni poeti moderni abbiano cercato di ottenere un effetto tragico analogo, intendendo lo stesso contrasto in una favola da loro inventata. Ma gli spettatori hanno assistito indifferenti all'attuarsi, contro ogni resistenza, di una maledizione o di un oracolo in uomini incolpevoli: le successive tragedie del fato sono rimaste inefficaci. Se il re Edipo riesce a scuotere l'uomo moderno non meno dei greci suoi contemporanei, la spiegazione può trovarsi soltanto nel fatto che l'effetto della tragedia greca non si basa sul contrasto fra destino e volontà umana, bensì va ricercato nella peculiarità del materiale in cui tale contrasto si presenta. Deve esistere nel nostro intimo una voce pronta a riconoscere la forza coattiva del destino di Edipo, mentre siamo in grado di rifiutare come puramente arbitrarie le costruzioni che figurano in *L'avola* [di Grillparzer (1817)] o in altre tragedie fataliste. E realmente, nella storia del re Edipo è contenuto un momento determinante di questo tipo. Il suo destino ci commuove soltanto perché sarebbe potuto diventare anche il nostro, perché prima della nostra nascita l'oracolo ha decretato la medesima maledizione per noi e per lui. Forse a noi tutti era dato in sorte di rivolgere il primo impulso sessuale alla madre, il primo odio e il primo desiderio di violenza contro il padre: i nostri sogni ce ne danno la convinzione. (*L'interpretazione dei sogni*, 1900).

Nello stesso terreno dell'*Edipo re* si radica un'altra grande creazione tragica, *l'Amleto* di Shakespeare. Ma nella mutata elaborazione della medesima materia si rivela tutta la differenza nella vita psichica di due periodi di civiltà tanto distinti tra loro, il secolare progredire della rimozione nella vita affettiva dell'umanità. Nell'*Edipo*, l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tratta alla luce e realizzata come nel sogno; nell'*Amleto* permane ri-

mossa e veniamo a sapere della sua esistenza — in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi — soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano. L'effetto travolgente del dramma più recente si è dimostrato singolarmente compatibile col fatto che si può rimanere perfettamente all'oscuro del carattere dell'eroe. Il dramma è costruito sull'esitazione di Amleto ad adempiere il compito di vendetta assegnatogli; il testo non rivela quali siano le cause o i motivi di questa esitazione, né sono stati in grado di indicarli i più diversi tentativi di interpretazione. Secondo la concezione tuttora prevalente, che risale a Goethe, Amleto rappresenta il tipo d'uomo la cui vigorosa forza di agire è paralizzata dallo sviluppo opprimente dell'attività mentale («Il pallore del pensiero infetta il vivo colore della risolutezza»). Secondo altri, il poeta ha tentato di descrivere un carattere morboso, indeciso, che rientra nell'ambito della nevrosi. Senonché, la finzione drammatica dimostra che Amleto non deve affatto apparirci come una persona incapace di agire in generale. (*L'interpretazione dei sogni*, 1900).

Nel caso del sogno il sognatore dice sempre di non sapere nulla. Rifiutare la nostra interpretazione non può, dal momento che non abbiamo alcuna interpretazione da prospettargli. Dovremmo dunque abbandonare il nostro tentativo? Dal momento che il sognatore non sa nulla, noi non sappiamo nulla e una terza persona men che mai può saperne qualcosa, non vi è prospettiva di venire a capo di alcunché. Ebbene, se volete, rinunciate pure al tentativo. Ma se invece non è questa la vostra intenzione, potete proseguire il cammino con me. Io vi dico infatti che è effettivamente possibile, anzi molto probabile, che il sognatore sappia che cosa significhi il suo sogno, solo non sa di saperlo e per questo crede di non saperlo. (*Introduzione alla psicanalisi*, 1932).

Il vecchio Aristotele aveva perfettamente ragione quando con semplicità asseriva che il sogno è l'attività psichica propria dell'uomo addormentato. Noi potremmo sviluppare tale asserzione e dire che il sogno costituisce un residuo di attività psichica, consentita dal fatto che il narcisistico stato di sonno non è riuscito a imporsi in modo assoluto. E ciò, in fondo, non appare gran che diverso da quanto da gran tempo psicologi e filosofi sono venuti dicendo, ma si basa su vedute completamente differenti riguardo alla struttura e alle prestazioni dell'apparato psichico. Tali vedute — a fronte di quelle precedenti — hanno il vantaggio di renderci altresì intelligibili tutte le singole particolarità del sogno. (*Metapsicologia*, 1915).

Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere caratteri e regole sintattiche, confrontando l'originale e la traduzione. Una volta conosciuti, i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe evidentemente in errore, se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica. (*L'interpretazione dei sogni*, 1900).

Il sogno è spesso più significativo proprio nel punto in cui sembra più assurdo. In tutti i tempi, coloro che avevano qualche cosa da dire e non la potevano dire senza rischi, si sono messi volentieri il berretto da buffone. L'ascoltatore cui era destinato il discorso proibito, lo sopportava più facilmente, se poteva riderne e illudersi con il giudizio che la cosa spiacevole era evidentemente pazzesca. Il sogno si comporta in realtà esattamente come, nella tragedia il principe Amleto, che deve fingersi pazzo, e perciò si può dire anche del sogno quel che Amleto, sostituendo le condizioni reali con altre scherzose e incomprensibili, dice di sé stesso: «Io sono pazzo soltanto col nord-nord-ovest; se il vento soffia da sud, so distinguere un airone da un falco». (*L'interpretazione dei sogni*, 1900). □

LE «RECENSIONI» DEL PADRE DELLA PSICANALISI

CHE MAL DI TESTA DOPO LO SPETTACOLO!

Il giovane Freud, a Parigi per seguire le lezioni sull'isteria del celebre Charcot, frequentava i teatri - Poi raccontava le sue impressioni alla fidanzata Martha: uno sguardo impietoso sugli attori e sul pubblico.

Nel suo soggiorno parigino tra il 1885 e il 1886 per seguire le lezioni del celebre Charcot, Freud a volte si recava a teatro. Nelle lettere alla fidanzata Martha Bernays racconta le sue impressioni da spettatore, «pagando questo divertimento con forti emicranie». Le sue considerazioni riguardano non solo grandi interpreti come Sarah Bernhardt o i comici Coquelin, ma anche il pubblico, il suo modo di divertirsi e di ridere.



Sarah Bernhardt istrionica «Théodora»

Ieri non ti ho scritto per un altro motivo. Ebbi troppo da ascoltare: sono stato al teatro Porte Saint-Martin da Sarah Bernhardt. La cosa mi ha stancato molto, dalle otto a mezzanotte e mezza, a soffrire il caldo e a vedere un dramma infernale, ma valeva la pena. Da dove cominciare il racconto? Oggi non riesco a scrivere ordinatamente. Prima di tutto le cose secondarie. Abbiamo preso (ero con uno dei miei russi) due posti da quattro franchi, e così ci hanno messo nelle stalles d'orchestre, cioè che ti prego di tradurre senz'altro con «stalla dell'orchestra». Si vedeva e si sentiva benissimo, ma credo che nella tomba si abbia più spazio e, dato che ci si sta distesi, si stia più comodi. È cominciato alle otto, il dramma era in cinque atti e otto tableaux (Théodora), dopo il primo atto si bolliva alla temperatura delle uova sode; un po' alla volta il caldo è cresciuto e, verso la fine, non c'erano parole per definirlo né modo di riferirlo. La maledetta megalomania dei francesi. Somministrano a una persona quattro ore e mezzo di teatro, allo stesso modo che danno cinque o sei portate a mangiare. Per loro è troppo plebeo godere rapidamente di una cosa, in modo che l'interesse superi la stanchezza; dunque, hanno aggiunto a due ore e mezzo di teatro due ore di intervallo, durante le quali certo si può uscire, bere birra per la strada con un tempo bellissimo, fumare sigari e mangiare arance; ma se si rientra troppo presto (e questo succede sempre) si debbono sopportare orribili sofferenze in quella specie di forno. Il dramma Théodora di Victorien Sardou (che ha già scritto una Dora e Fedora e attualmente a quanto si dice sta lavorando ad una Thermidora, Ecuadora e Torreadora), non riesce a piacermi! Una cosa vacua e fastosa, splendidi palazzi e costumi bizantini, l'incendio di una città, sfilate di guerrieri e tutto quello che vuoi, sono assolutamente freddi. Teodora stessa, la famosa imperatrice di Giustiniano ed ex danzatrice, che, come la storia ha trovato degno di ricordare, si presentò una volta toute nue, nel dramma è semplicemente una femme qui aime. I francesi amano queste semplificazioni, pensa a Donna Sol. Essa ama un giovane patrizio pieno di ideali e di tendenze repubblicane, lo ama con tutto il cuore e sinceramente finisce per gettarle in faccia, deve essere presa per vera, ma non si rivela nel suo essere. Però, come recita questa Sarah! Dopo le prime parole dette con voce intensa e dolce, è stato per me come se l'avessi sempre conosciuta. Non ho mai visto un'at-

trice che mi abbia sorpreso così poco, immediatamente ho creduto a tutto quello che voleva. Il dramma si regge su di lei [...]

Non ho mai visto un personaggio più comico di Sarah Bernhardt nel secondo quadro, quando appare in panni comuni; non esagero affatto, eppure le risate sono finite ben presto, perché ogni minimo particolare di quella figurina viveva e incantava. Poi le sue lusinghe, le preghiere, gli abbracci: è incredibile come si adatta a tutte le situazioni, come aderisce al suo personaggio, come recita con ogni parte del corpo. Una natura eccezionale, e posso ben immaginare che nella vita non sia diversa che sul palcoscenico. Conformemente alla verità storica, ti dirò che sto pagando questo divertimento con una nuova emicrania, e perciò mi propongo di ritornare molto di rado in teatro, in ogni caso pagando almeno cinque o sei franchi. Parigi, 8 novembre 1885.

I fratelli Coquelin nel «Tartufo»

Avevo l'emicrania per la serata passata in teatro il diciassette. Devi sapere che le rappresentazioni si svolgono dalle otto a mezzanotte! In un caldo insopportabile. Ero con John, il posto più basso (cioè il più alto) costa un franco, per un franco e cinquanta noi eravamo quattresime loge de côté, una piccioniaia molto scomoda, di lato nell'ultima galleria, dove certo si ha la coscienza di essere soli, ma non molto di più. Pensa alla serata che abbiamo passato in teatro ad Amburgo. Mi ha colpito il fatto che non vi fosse nessuno sfoggio di toilettes femminili, a quanto pare le tengono da parte per l'opera. Non vi è musica, non vi è orchestra, il segno per l'inizio della commedia sono tre colpi battuti dietro il sipario. Davano: Le mariage forcé, Tartuffe e Les précieuses ridicules, tutte cose di Molière e sebbene non capissi le donne, e gli uomini li capissi soltanto a metà, mi sono molto divertito per il magnifico spettacolo. Tartuffe lo conoscevo già, e nell'ultima parte ancor più del testo era notevole l'abilità comica dei due Coquelin. Durante il Tartuffe, dopo ogni discorso lungo del dialogo, la gente applaudiva. La mia emicrania mi ha un po' dissuaso dal ritornare spesso a teatro; volevo servirmene per studiare il francese, altrimenti nessuno parla con me, e credo di peggiorare tutti i giorni nella emissione di questi maledetti suoni. Parigi, 19 ottobre 1885.

Il «Matrimonio di Figaro» alla Comédie

Seconda piacevolezza: ieri sera è venuto Jules Bernays per portarmi alla Comédie Française dove davano il Matrimonio di Figaro di Beaumarchais. Ci sono andato molto volentieri, allegro come ero, e mi sono divertito moltissimo. Un posto da sei franchi (finalmente avevo ottenuto di non essere invitato), una recitazione magnifica, la commedia notevole e molto spiritosa, anche ora che ha quasi cent'anni. Ne conosco il contenuto per l'opera che abbiamo sentito insieme. Ma, oltre alla materia per quell'opera, vi è anche una commedia magistrale. Lì per lì si è delusi di non sentire le magnifiche melodie, quando Susanna, per esempio, si mette a scrivere la lettera, oppure quando il conte si rallegra perché lei lo attende in giardino. Il contenuto è estremamente rivoluzionario, la rappresentazione di questa commedia è interpretata, del resto, come un segno premonitore della grande rivoluzione. Impossibile descriverti come parlano e recitano; avresti dovuto esserci. Susanna era graziosa, così pure il paggio; vi è un personaggio comico, il giudice, che manca nell'opera, dove, in generale, tutto ciò che riguarda il processo di Figaro con Marcellina è ridotto al minimo. Dopo il teatro andammo, con il suo amico della settimana precedente, in una brasserie a bere birra, ero a letto non prima delle due [...]. Parigi, 17 gennaio 1886.

INTERVISTA CON IL PRESIDENTE DELLA «SIGMUND FREUD-GESELLSCHAFT»

VIENNA PREPARA IL GRANDE RITORNO

Con le manifestazioni del cinquantenario la capitale austriaca intende mostrare che senza le radici culturali austro-germaniche c'è travisamento della psicanalisi - È ancora da esplorare il ruolo dei sogni nella struttura drammaturgica - In cinque trasmissioni televisive la teoria freudiana.

GIANCARLO RICCI

Si è tenuto a Vienna, nel luglio scorso, organizzato dalla «Sigmund Freud-Gesellschaft» e dall'«Association internationale d'Histoire de la psychanalyse» un congresso internazionale su Freud. Abbiamo intervistato l'organizzatore di questa manifestazione, il prof. Harald Leupold Löwenthal, il quale oltre a insegnare all'Università di Vienna, è psicanalista, storico della psicanalisi e presidente della «Sigmund Freud Gesellschaft». Nell'intervista Löwenthal propone alcune considerazioni sul rapporto fra psicanalisi e teatro ma si sofferma anche sulla condizione in cui si trovò Freud nel '38, all'epoca cioè dell'*Anschluss* con cui la Germania nazista occupò l'Austria. Ci parla anche delle iniziative che nell'89 si celebreranno a Vienna in occasione dell'anniversario freudiano.

HYSTRIO - Quali sono le implicazioni tra psicanalisi e teatro?

LÖWENTHAL - Penso non sia facile cogliere queste implicazioni. Vi sarebbero molti esempi da citare. Per esempio, nella corrispondenza epistolare tra Freud e Schnitzler abbiamo trovato una lettera particolare. In essa Freud è convinto che la poetica delle opere letterarie e drammaturgiche di Schnitzler abbia colto delle cose che lui stesso come psicanalista, ha trovato nell'indagine sulla vita psichica. Vi è un altro episodio, egualmente significativo: quando Freud pubblica nel 1895 il suo libro *Studi sull'isteria*, il direttore del Burgtheater di Vienna scrive una critica entusiasta dicendo che i poeti e gli scrittori hanno sempre conosciuto intuitivamente alcuni fattori che governano la vita dell'inconscio, e che adesso anche i medici enfatizzano questi fattori e danno ragione ai poeti. Una specie di sapere relativo alle motivazioni dell'inconscio è qualcosa che gli scrittori hanno sempre saputo. Freud avverte che in qualche modo il messaggio che passa nelle opere drammaturgiche, soprattutto nelle commedie psicologiche, fornisce spesso una comprensione profonda dei meccanismi psichici. Questi messaggi tuttavia non sempre



Così l'anniversario freudiano a Vienna, a Roma e a Milano



Tra le varie manifestazioni che si terranno nell'89 per l'anniversario freudiano segnaliamo queste.

- A Milano, presso la Biblioteca Ambrosiana (tel. 02/800146) si terrà una serie di dodici incontri settimanali che da marzo a maggio vedranno alternarsi psicanalisti, filosofi, storici della psicanalisi, scrittori, artisti e teatranti intorno al tema L'intelligenza di Freud. 1939-1989: la psicanalisi cinquant'anni dopo. La manifestazione è organizzata dall'Associazione di ricerca culturale «Erasmus», con il patrocinio del Comune di Milano e del Consolato austriaco.
- A Vienna, in collaborazione con la municipalità e alcuni istituti universitari, la «Sigmund Freud-Gesellschaft» (tel. 0043/222/311.596) presieduta dal Prof. Harald Leupold-Löwenthal, organizza in luglio una serie di manifestazioni, di dibattiti e di conferenze. Sono previste, oltre a proiezioni di filmati storici, alcune pièce teatrali dedicate alla vita di Freud.
- A Roma, in agosto, si svolgerà un congresso internazionale promosso dall'«Associazione Psicoanalitica internazionale» e dalla «Società Psicoanalitica Italiana». Interverranno relatori provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa. □

sono espliciti. E in effetti diversi scrittori hanno saputo trasferire e mostrare i propri sentimenti nascosti attraverso i personaggi sul palcoscenico.

H. - Freud amava il teatro?

L. - Ritengo di sì, soprattutto quando era a Parigi, in gioventù, andava spesso a teatro. Sappiamo che era un ammiratore della famosa Sarah Bernhardt. Nelle lettere alla fidanzata afferma di apprezzare il suo modo di recitare. Quando poi ritornò a Vienna amava molto il drammaturgo-attore Johann Nestroy, che era un noto autore e commediografo viennese di quei tempi. Ritengo Nestroy, in un certo senso, uno dei maggiori filosofi austriaci che scrive commedie. È curioso che a volte troviamo nelle opere di Freud brevi citazioni di battute di Nestroy che servono per puntualizzare una questione, quasi per fare il punto su un certo aspetto particolare. Non ritengo, rigorosamente parlando, che la teoria dei sogni di Freud sia realmente teatro. È vero che si potrebbe parlare di teatro del sogno ma c'è un motivo teorico che, a mio parere, dovrebbe suscitare delle riserve: ossia che nel lavoro del sogno c'è molto di più che nel contenuto manifesto del sogno. In altri termini ciò che qualcuno racconta di aver sognato è solo una parte del lavoro del sogno. Anche per questo motivo ritengo che nel teatro non si abbia la possibilità di mostrare il contenuto latente del sogno. Cioè che non si possa entrare in merito a tutte le varie implicazioni, alle connessioni, alle censure, alle trasformazioni che il lavoro del sogno compie senza che il sognatore ne sappia qualcosa. Se invece pensiamo a certe pièce come *La vita è sogno* di Calderón, o altri lavori teatrali, ci accorgiamo che spesso i drammaturghi usano i sogni soltanto nel loro significato espressivo. I sogni hanno sempre affasci-

nato gli scrittori di teatro. Forse non a caso. Così si può dire che se non possiamo trovare nel teatro una teoria del sogno come esiste nella psicanalisi, tuttavia dobbiamo prendere atto che i drammaturghi hanno sempre incluso nei loro lavori diversi elementi onirici.

VERSO LA ROUTINE?

H. - Può accennare alle motivazioni che l'hanno spinto a organizzare come presidente della «Sigmund Freud-Gesellschaft» questo congresso su Freud?

L. - Abbiamo voluto organizzare questo congresso per raccogliere su un'ampia base contributi storici relativi a Freud. Vienna non è solo il luogo storico dove è incominciata la psicanalisi, ma la città che al tempo di Freud era un punto di riferimento del movimento psicoanalitico. Personalmente ho ritenuto che trascorsi cinquant'anni dopo il fatidico 1938 — anno dell'esilio di Freud a Londra — un confronto tra psicanalisti e studiosi in merito alla vicenda storica di Freud, soprattutto negli ultimi anni, fosse un fatto molto importante. Inoltre anche se oggi, dopo circa mezzo secolo, la psicanalisi in Austria raggiunge circa lo stesso numero di psicanalisti che aveva nel '38, mi dispiace dirlo, viene un po' meno lo spirito dei tempi iniziali della psicanalisi. In un certo senso, ma questo accade dappertutto, l'aspetto professionale della psicanalisi oggi esclude la ricerca intellettuale. Ci sono molti psicanalisti, non solo a Vienna, che sono buoni praticanti, che fanno il loro lavoro clinico, ma la curiosità intellettuale, l'avventura intellettuale non intervengono più. Esistono almeno tre quarti di psicanalisti nel mondo che non hanno mai letto Freud in tedesco. Conoscono attraverso la traduzione inglese che, per ragioni politiche, è stata

fatta in un certo modo. Non è solo una questione culturale. A volte mi accorgo che parlando con altri psicanalisti stiamo parlando di un Freud molto diverso.

H. - Come è sorta, e quali programmi svolgerà la «Sigmund Freud-Gesellschaft»?

L. - In un questionario inviato a studiosi di vari paesi occidentali, fu domandato chi fosse il più rinomato tra gli austriaci. Con grande sorpresa risultò Freud, e solo molto dopo venivano nomi come Mozart e J. Strauss. Il governo allora decise di prendere qualche iniziativa. Vi furono lunghi negoziati e infine fu fondata, nel 1968, la «Sigmund Freud-Gesellschaft». Presso l'abitazione di Freud, in Berggasse 19, fu creato un museo ma anche un luogo dove tenere seminari, conferenze, corsi, convegni. Per esempio, abbiamo tenuto seminari per giudici in formazione, per insegnanti, per educatori e assistenti sociali. Inoltre ogni anno organizziamo varie conferenze su Freud presso l'Università, che sono diventate un momento centrale della vita culturale viennese. Intervengono psicanalisti da vari paesi.

IL GRANDE RITORNO

H. - Per il cinquantenario della morte di Freud quali manifestazioni sono in programma a Vienna?

L. - Faremo un simposio internazionale dedicato a Freud e la filosofia a Vienna.

Interverranno una decina di filosofi e una decina di psicanalisti. Oltre a una serie di seminari per celebrare il cinquantenario, vi sarà una grande manifestazione dal titolo «Anima moderna» organizzata dalla municipalità di Vienna. Questo titolo vorrebbe riprendere alcuni argomenti che troviamo nel saggio di Freud *Sogno e realtà*. Non so ancora se in questa manifestazione, che durerà una settimana, vi saranno pièce teatrali. Personalmente non sono favorevole alla combinazione tra psicanalisi e testo drammaturgico perché scrivendo delle pièces su Freud c'è il pericolo di travisare la psicanalisi. Per il prossimo anno inoltre abbiamo già preparato cinque ore di programma televisivo in cui l'argomento più importante è lo sviluppo nella teoria di Freud del tema dell'ansietà e dell'angoscia. Questo tema lo confrontiamo con la paura moderna e con altre teorie dell'ansietà. Il programma televisivo, in cinque puntate, è prodotto dalla televisione austriaca.

H. - Queste manifestazioni per il cinquantenario riusciranno, dopo che Freud nel '38 si rifugiò a Londra, a riportare il fondatore della psicanalisi a Vienna, città in cui la psicanalisi mosse i suoi primi passi?

L. - Questa è un'idea romantica, che amo molto. Sfortunatamente, a causa della distruzione della psicanalisi nei paesi di lingua tedesca durante la seconda guerra mondiale, ora la lingua della psicanalisi è l'inglese. È Freud e ricordarci l'assonanza fra traduttore e traditore. E ritengo che nel nostro campo non si possa fare ricerca senza conoscere la cultura austro-germanica. Del resto l'Austria, Vienna in modo particolare, è sempre stata una questione per l'Europa. Anche oggi. Forse è anche per questo che ritengo che la ricerca storica di documenti, nell'ambito della psicanalisi, possa diventare una ricerca intellettuale. Infatti un analista che non è interessato alla storia della teoria psicoanalitica non sta agendo come psicanalista. Attraverso il passato comprendiamo il presente e in esso troviamo il futuro. Negando il passato rischiamo di non avere futuro. □

SCENA ONIRICA E RAPPRESENTAZIONE TEATRALE

SETTING ANALITICO E ANFITEATRO GRECO

L'ermeneutica freudiana è il succedaneo della tragedia: luogo dove riemergono emozioni arcaiche - E l'inconscio può essere capito con il teatro.

SISTO DALLA PALMA

Cio che colpisce a proposito dell'Edipo, ha detto Barthes, non è la rappresentazione che ne ha dato Sofocle, ma Freud. La ricostruzione del mito, del suo senso, del suo radicamento nel profondo, della forza con cui emerge nella condotta consapevole o inconsapevole dell'uomo, è più drammatico nella *Traumdeutung* di Freud che nella tragedia greca.

Si potrebbe riformulare questa asseverazione in termini alquanto diversi: se è vero, stando ancora una volta a Barthes, che questo è il secolo della critica e dell'approccio iperdeterminato in senso razionale ai problemi, allora è vero che l'esperienza dell'Edipo ci viene restituita attraverso l'ermeneutica psicanalitica nei termini che più convengono alla nostra cultura, alla nostra società. Come dire che dove un tempo nelle culture arcaiche, e anche nelle culture classiche con accentuate sotterranee implicazioni arcaiche, l'elaborazione collettiva della dimensione inconscia dell'esperienza avveniva sulla scena e attraverso la scena, oggi questa elaborazione passa attraverso gli strumenti della comprensione razionale, del ricario in senso emotivo, affettivo dei quadri di consapevolezza critica forniti da Freud. Ridetto in termini più ellittici, e magari paradossali, il succedaneo della tragedia greca, capace di analogia presa sulle esperienze profonde, è la ermeneutica freudiana, il luogo dove le emozioni arcaiche riemergono alla coscienza attraverso un gioco di mediazioni, trasformazioni spesso drammatiche. La razionalità (in taluni momenti astratta, castrante e prevaricante; e proprio per certi statuti in cui si coglie l'inadeguatezza nel pensiero discorsivo) dell'uomo moderno si costituisce a fronte di bisogni, desideri, pulsioni profonde con una disposizione analoga a quella dell'antico teatro ma su un altro piano: quello della mediazione e comprensione intellettuale, piuttosto che quello della esperienza creativa e religiosa. Il setting analitico diventa il sostituto dell'anfiteatro greco. Non credo che la portata del freudismo debba essere riconosciuta nell'economia della scena moderna in termini di una prammatica della liberazione attuata attraverso i testi teatrali. Certo, tutto questo è rilevante, l'in-

conscio moderno, riemerso dalle oscurità della storia singola e collettiva, ha rimesso in movimento drammaturgie, narratologie, scoperte essenziali. Qualcosa di liberante era nell'aria: mutato tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento l'atteggiamento nei confronti dell'inconscio, il luogo delle Erinni, di Medusa — luogo appunto polimorfo, teratologico — ne son discese non solo le esplorazioni dell'arte, della letteratura, del teatro in genere, ma anche della psicanalisi.

Alle volte si ha la sensazione di una consecuzione di atteggiamenti, come se questa psicanalisi fosse all'origine, colle sue scoperte e inchieste, delle avventure creative dell'arte. Alle volte si ha la sensazione del contrario e magari di percorsi paralleli, sintonici e sincronici. Possiamo anche dire che tutte e due queste sfere esperienziali sono sintomo di quel che accade nei sotterranei della società, dell'ethos, dei comportamenti collettivi. Ma per quel che riguarda il nostro discorso, è giusto registrare alcune interdipendenze affascinanti tra l'ambito del teatro e l'ambito della psicanalisi.

FREUD COME SOFOCLE

Se paradossalmente possiamo sostenere che Freud è il Sofocle dell'età moderna, possiamo tentare l'asseverazione reciproca: che Sofocle e la tragedia greca hanno operato nell'ethos antico con funzioni terapeutiche analoghe alle diverse psicologie del profondo. Tutto questo può sconcertare, e improbabile può sembrare la serie delle analogie e delle simmetrie che con qualche forzatura siamo tentati di istituire.

Ma è singolare, significativo, che tutta la prima speculazione freudiana utilizzi un lessico teatrale. E questo non tanto a livello di artificio linguistico o di metafore, ma a livello di procedimenti interpretativi, che giungono sin dentro la metapsicologia di Freud. Eloquentemente che tutto il primo lavoro di Freud si avvii in termini che ricordano il repertorio teatrale. La questione della *catarsi*, è fenomeno che emerge dall'interno delle prime alienazioni affettive. La *catarsi* — lo sappiamo — è termine aristotelico che allude alle trasformazioni profonde che si determinano nell'animo



umano, anzi nello spettatore, a seguito delle esperienze di confrontazione, partecipazione e identificazione, attraverso cioè la pietà e il terrore che suscita la vicenda degli eroi. Ma il termine *catarsi* che usa Aristotele è derivato dalle scienze mediche antiche. Dunque, attraverso la mediazione freudiana siamo rimessi in contatto con la matrice profonda dell'esperienza medica più arcaica. Ma eloquente è anche la ricostruzione della patologia dei primi casi clinici di Freud (soprattutto di Anna O.), i cui comportamenti paradossali vengono iscritti da Freud nella sfera delle «scene isteriche». La malattia mentale si istituisce allora nel suo insieme e a suo modo, con sue regole, come rappresentazione teatrale.

L'inconscio, diceva Lacan, è strutturato co-

me un linguaggio. È un linguaggio. Facendo il verso a Lacan, potremmo dire che nei casi in cui l'inconscio riesce a diventare linguaggio socializzato anche patologico, esso diventa in qualche modo linguaggio teatrale, così che il sintomo, nella scena isterica, si fa impostura, occultamento, metafora vivente. I medici di un tempo potevano cogliere con una sorta di ironia il momento in cui la malata si manifesta come grande, inconsapevole attrice, confusa con la sua parte, incapace, nella sua simulazione e sofferenza, di avere quella distanza necessaria per comunicare artisticamente la sua esperienza.

I SOGNI COLLETTIVI

Ma nel repertorio di Freud troviamo anche la scena primaria, la scena capitale, dove le vicissitudini originarie del rapporto parentale vengono rappresentate come scene; scene viste realmente, come ipotizzava il primo Freud, o, fantasmizzate come ha sospettato successivamente, in modo più credibile. Ma questo vedere nella scena onirica, o altra scena, contrapposta alla scena quotidiana, assomiglia a un vedere di tipo teatrale, stando di fronte a una situazione, reale o allucinata. Proprio qui sta il punto fondante di tutta la speculazione freudiana, la questione della *scena onirica* che attiene fondamentalmente alle elaborazioni profonde e che costituisce la via maestra per accedere all'inconscio. La scena onirica è dunque riconoscibile come una rappresentazione (altro termine che attiene al teatro), come una messa in azione o messa in scena di desideri che rappresentano pulsioni profonde, che si dispongono secondo regole del tutto interne alla logica del linguaggio. Regole del vedere, del sapere, del sentire, del proiettare, del commutare secondo l'arte sovrana della poesia e quella retorica inconscia, che opera una continua restituzione di senso attraverso simulazioni, dissimulazioni, sostituzioni, contrazioni e artifici che consentano di perseguire la realizzazione del desiderio attraverso stratagemmi consci che assomigliano all'intreccio teatrale. E da ultimo (ma che ultimo non è altro che in questa sommaria ricapitolazione), tutta la messa in scena della perversione come viene ricostruita nella riflessione sul masochismo, mostra quanto e come Freud guardasse al teatro come a una fonte insospettabile di esperienze per l'analisi dell'inconscio. Di quell'inconscio degli artisti, e in particolare alla esperienza del teatro.

Non è vero soltanto che il teatro ha offerto materia di studio e di riflessione alla psicanalisi, e più recentemente ha mutuato dalla psicanalisi occasioni e suggestioni per le esplorazioni più affascinanti, ma è anche vero che attraverso la psicanalisi esso è giunto a un reale dispiegamento di senso, di funzioni, mostrando di essere non scena onirica, ma scena in alto grado formalizzata, socializzata e compiuta: e, dunque, da questo punto di vista, luogo in cui, a diversità della scena onirica, si celebrano sogni collettivi, così che questi possono essere il massimo adempimento di un desiderio non solo legato alle profondità del sé, ma radicato nel vissuto collettivo, nei suoi valori, nelle sue attese. □

STORIA DI UNA SCENEGGIATURA

SARTRE: PER ME FREUD È UN BUON MATERIALISTA



Kenneth Tynan, noto critico teatrale inglese, nel giugno del 1961 ebbe modo di intervistare Jean-Paul Sartre per la rivista *The Observer*. Come testimonianza storica abbiamo voluto riportare alcuni brani in cui Sartre parla di Freud. Nel 1959 Sartre, su richiesta del regista John Huston, scrisse una lunghissima sceneggiatura per un film su Freud che uscì poi nel 1962 con il titolo *Freud, the secret passion*. Tuttavia Sartre ritirò la sua firma da questo lavoro in quanto, come poi affermò, «non vale la pena che un intellettuale assuma la responsabilità di idee contestabili».

TYNAN - Lei ha scritto una sceneggiatura sulla vita di Freud per John Huston. Può dirne qualcosa?

SARTRE - Tranne che nella sua costruzione, il testo finale assomiglia poco a quello che ho scritto. La possibilità di sbagliare incombe sia su Freud sia su me. La mia sceneggiatura, dato che aveva una durata di sette o otto ore, non avrebbe potuto diventare un film. Si può fare un film di quattro ore se si tratta di Ben Hur, ma il pubblico del Texas non sopporterebbe quattro ore in cui si parla di complessi nevrotici. Il mio testo è dunque stato ridotto a circa novanta minuti. Non ho visto la versione definitiva e non so ancora se lascerò comparire il mio nome. Tuttavia ciò che abbiamo provato a fare — ed è questo che ha interessato Huston — è di mostrare Freud non nel momento in cui le sue teorie l'avevano già reso celebre, ma nell'epoca in cui, verso i trent'anni, si sbagliava completamente, al punto che le sue idee lo avevano portato a una *impasse* disperata. A mio parere, il momento più affascinante della vita di un grande inventore è quando sembra ingarbugliato e perso, ma ha il genio di riprendersi e di rimettere ogni cosa in ordine. Certamente è difficile spiegare questa evoluzio-

ne a un pubblico che non conosce Freud. Prima di arrivare alle idee giuste occorre cominciare a spiegare le idee false: è un processo lungo ed è per questo che la mia sceneggiatura inizialmente durava sette ore. L'altro problema era che Freud, come quasi tutti gli studiosi, era un buon marito e padre di famiglia; sembra che non abbia mai tradito sua moglie e anche che sia rimasto vergine fino al matrimonio. Si lascia intendere che abbia avuto delle avventure in seguito, ma ritengo che queste dicerie siano da attribuire alla devozione dei suoi ammiratori. Detto in breve la sua vita privata non è molto cinematografica. Abbiamo dunque tentato di fondere gli elementi interni ed esterni del dramma di Freud; di mostrare come egli abbia appreso dai suoi pazienti alcune verità su sé stesso. Per esempio evidenziamo come le reminiscenze delle donne isteriche, che gli dicevano di essere state sedotte dal loro padre, abbiano provocato in Freud sentimenti di violenta aggressione verso il proprio padre. Così, proseguendo lungo questi due approcci, quello interiore e quello esteriore, sono giunto a mostrare che essi si incontrano nella scoperta del complesso edipico.

T. - Crede che le scoperte di Freud avranno un'importanza permanente?

S. - È incontestabile. Al contrario di alcuni miei amici, non sono convinto tuttavia che la base dell'attività umana sia la sessualità. Che essa lo sia o no, non credo che l'infrastruttura del bisogno sessuale riappaia intatta nella sovrastruttura della personalità. Essa può riapparire, ma a un livello completamente nuovo e in una forma del tutto differente, che si accorda con un processo dialettico. Possiamo dire, per esempio, che la politica di un uomo riflette i suoi istinti sessuali ma non si può affatto affermare che i suoi istinti sessuali riflettono una simpatia per l'umanità suscettibile di tradursi successivamente in termini politici. In ogni caso Freud è stato il primo a dire qualcosa che mi sembra di un'importanza capitale: tutto ciò che l'uomo fa è significativo. La seconda grande scoperta di Freud è stata che, anche rispetto alla conoscenza di sé, il progresso umano deriva dal bisogno. Per questo considero Freud un buon materialista. Egli non ha messo l'accento sul problema della fame perché proveniva da un ambiente in cui questo genere di bisogni non erano importanti. Tuttavia, invece della fame ha parlato della sessualità che è necessaria, non nel senso per cui un uomo può morirne, ma nel senso che la sua mancanza può renderlo folle. □

BRETON: IL FASCINO DELLE ISTERICHE

Se il movimento surrealista esistesse ancora, quest'anno celebrerebbe il centodecimo anniversario dell'isteria. Il documento che qui pubblichiamo, firmato da Aragon e Breton, celebrava infatti nel 1929 il cinquantenario dell'isteria, la cui entità nosografica fu inventata da Charcot ed elaborata nell'ambito psichiatrico da Bodinski. In questo testo l'isteria è considerata in modo «surrealista», quale «mezzo supremo di espressione».

In merito alle connessioni storiche tra surrealismo e psicanalisi bisognerebbe aprire un ampio capitolo. Un capitolo che inizia con l'interessamento dei surrealisti alle teorie di Freud e termina con alcune simpatie del giovane Jacques Lacan verso il surrealismo: l'amicizia con Tzara o con Dali, gli articoli sulla rivista surrealista *Minotaure* negli anni '30-'33.

La posizione di Freud verso i surrealisti è per contro esplicitata, in modo deciso in una lettera scritta nel 1938 a Stefan Zweig.



Noi, surrealisti, teniamo a celebrare qui il cinquantenario dell'isteria, la più grande scoperta poetica della fine del XIX secolo, e ciò proprio nel momento in cui lo smembramento del concetto di isteria pare cosa fatta. Noi, ai quali nulla piace tanto quanto queste giovani isteriche, il cui tipo perfetto ci viene dalle osservazioni relative alla persona della deliziosa X.L. (Augustine) entrata il 21 ottobre 1875 all'età di quindici anni e mezzo, nell'ospedale della Selpêtrière, al servizio del dottor Charcot, come dovremmo reagire dinanzi alla laboriosa confutazione dei disturbi organici il cui processo, per i medici e per loro soltanto, coinciderà sempre con quello all'isteria? Che pena! Nel 1913, Badinski, la persona più intelligente che abbia studiato la questione, osava scrivere: «Non c'è più posto per l'isteria quando un'emozione è sincera, profonda, scuote l'anima umana». Ed ecco inoltre qualcosa che ci ha dato di sapere di più. Si ricorda Freud, che tanto deve a Charcot, del tempo in cui, secondo le testimonianze delle persone che vivono ancora, gli interni della Salpêtrière confondevano il loro dovere professionale con la loro inclinazione all'amore, in cui, al cadere della notte, le ammalate andavano a raggiungerli fuori o li accoglievano nel loro letto? Essi esumeravano poi pazientemente, a sostegno della causa della medicina che è impossibile difendere gli atteggiamenti passionali cosiddetti patologici che erano per loro così umanamente preziosi come lo sono ancora per noi...

Alle svariate definizioni dell'isteria che fino ad oggi sono state date, dell'isteria, divina nell'antichità, infernata nel Medioevo, dagli invasati di Londra ai flagellanti di Notre-Dame des Pleurs (viva madame Chanteloupe!), definizioni mistiche, erotiche o semplicemente liriche, definizioni sociali, definizioni colte, è troppo facile contrapporre questa «malattia complessa e proteiforme chiamata isteria e che sfugge a qualsiasi definizione» (Bernheim). Gli spettatori dello splendido film *La stregoneria attraverso le epoche* non possono non ricordare di avere ricevuto dallo schermo o in sala insegnamenti più stimolanti di quelli che si trovano nei libri di Ippocrate, di Platone, secondo i quali l'utero fa dei salti come fosse una capretta, e di Galeno secondo il quale la capra di Fernel è immobile, il che non le impedisce di rimettersi in moto nel XVI secolo e di far sentire alla mano che la tocchi che è capace di risalire fino allo stomaco; ma così grandi da diventare quelle del diavolo. Poi tocca al diavolo sparire. Le ipotesi positivistiche se ne dividono la successione. La crisi isterica prende forma a scapito dell'isteria stessa, con il suo alone d'orgoglio, con i suoi quattro periodi tra i quali ce n'è uno, il terzo, che ci avvince al pari di certi quadri pieni di vita, di espressività e di purezza, con la sua naturalissima soluzione della vita normale. La isteria classica perde i suoi lineamenti nel 1906: «L'isteria è uno stato patologico che si manifesta attraverso disturbi che è possibile in certi soggetti riprodurre mediante la suggestione con un'esattezza perfetta, e che possono sparire sotto l'influenza della sola persuasione (controsuggestione)» (Babinski).

In questa definizione c'è, secondo noi, solo un momento del divenire dell'isteria, il movimento dialettico che l'ha fatta nascere segue il suo corso. Dieci anni dopo, nelle vesti miserabili del pitiatismo, l'isteria tende a tornare in possesso dei suoi diritti. Il medico stupisce. Si sforza di negare ciò che non è di sua competenza.

Noi proponiamo, dunque, nel 1928, una nuova definizione dell'isteria: l'isteria è uno stato mentale più o meno irriducibile, caratterizzato dalla sovversione dei rapporti che si stabiliscono tra il soggetto e il mondo morale da cui crede praticamente di dipendere, all'infuori di ogni sistema delirante. Questo stato mentale si basa sul bisogno di una reciproca seduzione, che spiega i miracoli affrettatamente accettati della suggestione (o controsuggestione) medica. L'isteria non è un fenomeno patologico e può, sotto ogni riguardo, essere considerata un mezzo supremo di espressione, Aragon e Breton (1928).

FREUD: IL LORO PATRONO? SONO DEI PAZZI COMPLETI

Londra, N.W., 3, Elsworth Road 39, 20 luglio 1938

Caro Zweig, davvero debbo ringraziarLa di avermi presentato le persone che ieri mi hanno visitato. Fino ad ora ero incline a ritenere i surrealisti, che a quanto pare mi hanno scelto come loro patrono, pazzi completi: diciamo per il 95%, come avviene per l'alcool. Il giovane spagnolo (*Salvator Dali*) con i suoi occhi ingenui e fanatici e la sua innegabile maestria tecnica, mi hanno indotto a un'altra valutazione. Sarebbe realmente assai interessante indagare analiticamente la nascita di un tal quadro. Dal punto di vista critico, si potrebbe pur sempre dire che il concetto dell'arte si rifiuta a un allargamento, quando il rapporto quantitativo tra materiale inconscio e rielaborazione preconsca non osserva un limite determinato. In ogni modo, sono seri problemi psicologici. Affettuosamente. Suo Freud. □

UN'OPERA KOLOSSAL SU FREUD
DELLO SCRITTORE INGLESE

BURGESS ESPLORA L'INCONSCIO COI SUONI

L'autore dell'«Arancia a orologeria» torna alla musica e annuncia l'intenzione di scrivere una gigantesca partitura musicale sul padre della psicanalisi, paragonato miticamente a Mosè, e sui suoi seguaci o avversari: Jung, Adler, Ferenczi - La proposta è rivolta al teatro alla Scala.

ANTHONY BURGESS

Una gigantesca opera musicale sulla vita di Freud, raccontata da un baritono. Duemila pagine di partitura per tre ore di spettacolo. Questo il progetto per l'anniversario di Freud del settantunenne scrittore-musicista Anthony Burgess, candidato più volte al Nobel. Dopo avere scritto una trentina di romanzi tra i più celebri c'è Arancia a orologeria da cui Kubrick ha tratto il famoso film), ritorna ora alla sua prima vocazione: la musica. Nel suo progetto su Freud (non sarà il solo del genere: a Londra si rappresenta un musical, Freudiana, di Eric Woolfson e Alan Parsons) metterà sulla scena anche i personaggi più significativi della psicanalisi come Jung, Adler, Ferenczi. Ma cercherà anche — come afferma — di rappresentare con l'orchestra i movimenti dell'inconscio. Tuttavia il vero protagonista sarà Freud, che Burgess paragona miticamente a Mosè. La conversazione è a cura di Giancarlo Ricci.

HYSTRIO - Freud e il teatro: quali connessioni intravede fra l'invenzione della psicanalisi e il teatro?

BURGESS - Ci sono molte connessioni. Ritengo tuttavia che sia stata un'esperienza teatrale a dare a Freud l'idea del complesso edipico. Non ricordo bene in che anno ma ci fu a Vienna una produzione teatrale che mise in scena l'Edipo di Sofocle. Freud era convinto, dopo questa rappresentazione, che il vero segreto della relazione familiare si trova nel mito di Edipo. È necessario vedere Edipo a teatro. Leggere il testo non basta. Ecco: Freud nelle grida di Edipo ha intravisto questa grande verità, ha scoperto il grande segreto della paura di castrazione. Le grida di Edipo penso abbiano impressionato Freud il quale ha visto in questo momento della cecità l'aspetto più tragico della castrazione. Freud intendeva bene questi spostamenti di significato e di simboli. Penso anche che l'idea del complesso edipico sia un'intuizione tipicamente ebraica.

H. - Può parlarci del suo prossimo progetto relativo a un'opera su Freud?

B. - In effetti sto lavorando a un'opera di duemila pagine di partitura su Freud. Ci ten-

go molto a questo progetto. Cercherò di raccontare in tre ore di spettacolo la vita di Freud. La persona di Freud sarà un baritono al quale un tumore in bocca, come avvenne nel '23 a Freud, toglierà la voce a metà dell'opera. Ma cercherò anche di rappresentare con l'orchestra i movimenti dell'inconscio. Come avveniva in quegli anni a Vienna: Schönberg per esempio, che aveva trovato un metodo per presentare l'inconscio in musica. Sulla scena, in questa mia opera, ci saranno i vari personaggi di quel tempo, la figlia Anna, i suoi discepoli e i suoi nemici. Io vedo Freud come una specie di Mosè...».

UNA BATTUTA DI JOYCE

H. - Può precisare?

B. - Freud stesso pensava alla sua impresa paragonandola a Mosè: questo perché diversi suoi discepoli come Jung, Adler o Ferenczi, lo avevano tradito. Invece Edoardo Weiss, che lavorava a Trieste, non lo ha mai tradito. In Freud c'è la forza di Mosè, basti pensare a quel che scrive a proposito della statua di Mosè scolpita da Michelangelo. Freud insomma si considerava un profeta della verità. Altri psicanalisti, per esempio Adler,

pensavano che la privazione fosse soprattutto sociale, che non dipendesse da fattori sessuali. Oppure Ferenczi pensava che l'amore fosse la cosa più importante. La vicenda con Jung è più complessa. Freud aveva scelto Jung come successore perché a suo parere era il più valido di tutti gli allievi. È una vicenda complicata, emozionante e per certi aspetti commovente. Ma è questa la grandezza di Freud: presentare l'essere umano, le sue difficoltà. Il suo sforzo non è semplicemente quello di divulgare una nuova scienza. Jung pensava che la psicanalisi di Freud fosse essenzialmente ebraica. Forse aveva ragione, perché Freud dava molta importanza alla struttura della famiglia, alla relazione tra padre e figlio e tra madre e figlia. Jung invece pensava sempre a un inconscio universale. Penso che avesse ragione Freud. A questo proposito mi ricordo i giochi di parole che faceva James Joyce, di cui era grande amico. Joyce non aveva mai letto Freud ma diceva che il proprio nome significava Freud: faceva una doppia analogia acustica tra Joyce e joy che in inglese significa gioia e tra Freud e Freude che in tedesco appunto significa ancora gioia. Nel suo libro *Finnegans Wake* Joyce a un certo punto scrive: *'I am young* (sono giovane ma anche sono Jung), *my craft is ebbing* (la mia forza diminuisce ma anche il mio Kraft-Ebing, che era uno celebre psichiatra del secolo scorso) *and casily freighted* (e facilmente terrificato, ma in inglese l'ultima parola suona circa come freudizzato). Jung non mi è simpatico. In un certo periodo aveva collaborato con i nazisti, aveva accettato un incarico direttivo nel «Movimento psicologico ariano» offertogli dal cugino del leader nazista Goering. Freud avvertì questo gesto come un gran rifiuto, come un grande tradimento. Se dovessi scrivere un'opera su Jung lo rappresenterei in divisa, in uniforme, era troppo nordico. Io sono freudiano. Anche perché ritengo sia possibile una conciliazione fra freudismo e cattolicesimo.

Freud è molto viennese, vive e opera nella cattolicità anche se la sua tradizione è ebraica.

FREUD E LA MUSICA

H. - Come spiega che Freud non amasse il teatro?

B. - Non saprei. Invece mi ha sempre incuriosito il rifiuto di Freud per la musica. A me sembra che avesse una vera paura per la musica, a ragione forse. È molto strano, per esempio, che sant'Agostino avesse l'idea che la musica fosse troppo vicina all'es, all'inconscio. Ai suoi tempi la musica era ritenuta, da una parte, un mondo per lodare Dio, ma dall'altra era giudicata pericolosa, perché troppo vicina agli impulsi primitivi. Anch'io ritengo che la musica sia pericolosa. Per esempio Wagner, per me, è molto pericoloso. Non per motivi ideologici e di strumentalizzazio- ne. Nel Parsifal c'è un senso religioso, sacrale che fondamentalmente è legato all'es. Anzi, propriamente non è un vero sentimento religioso, è qualcosa di più, qualcosa che ha a che fare con l'aspetto sessuale. In effetti possiamo dire che anche se Freud non amava la musica, la sua invenzione è sorta dall'orecchio, dall'ascolto. Questo è strano.

H. - Torniamo alla sua opera su Freud.

B. - È un lavoro che per me è importante. De-

vo scrivere quest'opera. La difficoltà è di trovare un teatro che accetti questa mia idea. Voglio dedicarmi pienamente alla mia prima vocazione, che è stata la musica. Mio padre era pianista, mia madre una cantante di varietà che interveniva in qualche spettacolo. La mia prima formazione è stata musicale, non letteraria. Solo dopo la guerra ho deciso di diventare professore di letteratura e scrittore. Adesso, dopo una trentina di romanzi ha preso il sopravvento la mia antica passione per la musica. Avevo incominciato con la musica e forse finirò con la musica. Per realizzare questa mia opera su Freud mi rendo conto che occorrono grossi finanziamenti. Ed è difficile, oltre che dispendioso, realizzare un lavoro in cui sono in gioco diverse arti come la musica, il canto, il teatro. In fatto di musica l'Italia è conservatrice. Mi piacerebbe veder debuttare la mia opera alla Scala, anche se penso che difficilmente potrebbe avere successo. Penso alla Scala perché amo molto il teatro e l'opera lirica. A Londra, quando ero critico teatrale, andavo a teatro quasi ogni sera. Oggi, credo vi sia il rischio che il teatro venga sostituito dalla televisione. Oggi siamo pigri. □

Nella foto: Anthony Burgess davanti alla Scala di Milano.



UNA SCENA PER FREUD

SIGMUND E L'ATTRICE

CARMELO PISTILLO

È una giornata qualunque, né bella né brutta. Freud è disteso sul divano, chiuso nel suo studio. Pensa alle sedute che ancora lo attendono, agli appunti che dovrà prendere, ai libri scritti e da scrivere, agli amici e ai nemici, a chi prenderà il suo posto. Potrebbe già immaginare Lacan, ma non lo fa. Si distrae per un attimo da questi pensieri e comincia a muoversi lentamente. Si gira sul fianco destro, poi sul fianco sinistro. Ritorna supino, perché prima era supino. Freud ama questa posizione perché così può perlustrare il soffitto, studiarne i rosoni. Si mette a pancia in giù, s'inarca, si genuflette. Neanche tanto goffo, si chiede il significato di quei movimenti. Parla da solo, si rivolge alle pareti, alla biblioteca, a chi non c'è. Non dice più nulla. Si siede, si alza, si dirige alla finestra e guarda la strada: gente che va, gente che viene.

Vuole sentire se qualcuno parla, soprattutto se qualcuno fa il suo nome. Apre la finestra ma non gli giunge alcuna voce. S'innervosisce, tende meglio l'orecchio. Niente, nemmeno una sillaba. Quella gente non pensa. Prova ad aguzzare la vista e finalmente vede le bocche aprirsi e chiudersi. Non percepisce però il benché minimo vocabolo. Si accorge di essere uno straniero, uno dei tanti emigranti, uno che guarda e ascolta troppo. Si sente escluso dal consorzio sociale, da chi conta sulla strada, cammina sicuro e svolta dietro l'isolato, il suo isolato.

Freud ha freddo. Chiude la finestra e rimane a guardare ancora un po'. Gli arrivano suoni attutiti dai vetri. Riapre la finestra. Niente. Richiude le imposte e si ritira nella stanza. Va verso il divano e vede l'impronta di un corpo, netta, inconfondibile. La trova accogliente come un abito su misura. La riconosce, è la sua. Vi si cala meccanicamente, poi spegne la luce. Resta vigile. Alza gli occhi verso il soffitto. Sa che è sempre lì, ma non distingue più la direzione del suo sguardo avvolto dal buio. Mormora qualcosa, nella sua lingua. Si lamenta a bassa voce. Non vuole che si decifri nemmeno l'intensità del suo respiro. Trattiene il respiro, poi butta fuori l'anidride carbonica. Coglie i sintomi di un dolore, si stringe in sé e aspetta che passi.

Qualche secondo, un minuto, il tempo di misurare una durata alla quale non è abituato. Ha come paura. La sente dentro. Insieme sono una coppia: Freud e chi lo abita. Freud conosce bene il proprio corpo, ma non sa se questa presenza si trovi a suo agio. Sa che è appena arrivata e deve orientarsi. È entrata dove c'era l'odore di un uomo solo. Freud si sente osservato e rimane fermo. Accenna un sorriso di cortesia senza scomporsi. Socchiude gli occhi come per assentire. Li riapre. Adesso è pressoché imperturbabile e rinuncia a qualsiasi atto o gesto.

La visitatrice deve avere trovato l'angolo buono. Si accuccia e aspetta nel suo camerino. Anche lei, adesso, non sa che fare. Freud si sente meno controlla-

to. Rallenta la tensione, una tensione da professionista. Riapre gli occhi e muove il piede destro intorpidito, poi il sinistro; li avvicina, li ferma. Ascolta. Niente. Nemmeno un prurito. Si alza e muove qualche passo nel buio. Si gira. Si gira ancora e riprende a camminare. Urta uno spigolo. Si fa male. Massaggia la parte offesa. È svelto. Inciampa nuovamente e cade. Si massaggia. Si solleva e ritorna accanto al divano. Ha il viso tirato, dolente, cerca l'impronta. La trova e vi si distende. Ne ha un beneficio. Sogghigna, è certo che questa posizione gli farà bene. È immobile.

Gli viene il sospetto che anche la visitatrice sia ferma. Pensa: «Non si muove perché non sa dove andare». Decide di aiutarla a cambiare posizione e si rilassa. Riduce la tensione dei nervi, dei muscoli. Sono ancora rigidi, troppo rigidi. Si concentra di più.

Così è leggero, aereo. Può volare. Chi lo abita si guarda intorno, si muove, corre fuori. Freud sobbalza, s'irrigidisce. È una statua, un marmo. Si agita. Inizia a sudare. Ha brividi di freddo. Si copre il viso con le mani, ma ha ancora freddo. Non sa cosa fare. Nel suo studio non c'è nessuno. Si ricorda che dal suo corpo è fuoriuscito qualcosa. Anche se non è credibile, pensa che potrebbe assisterlo. Ma non sa dove si trova. La chiama, la invoca. Ha paura che la paura se ne sia andata. Implora allora il suo ritorno.

Ormai non si controlla più. È sempre buio, anzi più buio. Uno strato più sotto. Quello scurissimo che copre quasi tutto. Non tutto. Freud non coordina più le parole. Ripete le vocali come un fanciullo, l'alfabeto, saltando le gutturali e le consonanti del suo nome; coniuga verbi scurrili. Si rivolge a se stesso, s'insulta. Si picchia malvagiamente, si dà pugni nello stomaco. Provato dallo sfogo, si calma. Il corpo è caldo, sudato, febbricitante. Parla di sé bambino, ragazzo. È un uomo maturo che si dibatte fra il ricordo e l'oscurità. Ha voglia di piangere, di ristabilirsi. Chiude faticosamente gli occhi e comincia a vedere il mondo così come è fatto. Guarda lontano, più lontano. Si prepara mentre il cuore gli batte forte. Il panorama è quello che è. Non fa in tempo a calcolare le distanze, né a conoscere l'eventualità di percorrerle. È molto stanco, però adesso non trema più. Sa di non avere sognato e questo lo rasserenava. Anche se non ha visto granché, si sente meglio, sollevato. Accende la luce, si stropiccia gli occhi, si alza dal divano e va vicino alla scrivania. Si siede. Sente bussare. «Avanti». Entra una donna.

— Ma lei non era dentro?

«Sono sempre stata fuori».

— Tutto questo tempo?

«Non vede, sono senza trucco».

La donna, una vecchia attrice, lo guarda e dice: «Lei è ancora pallido. Parliamolo. Vuole?» □

SCRITTURA SCENICA E TRAINING ATTORALE DOPO FREUD

MA LA PSICANALISI È FIGLIA DEL TEATRO

Non è casuale che i grandi «complessi» portino il nome di personaggi del mito - L'autore-padre e l'attore-madre secondo Stanislavskij - Dall'interpretazione all'autoanalisi secondo Strasberg, Kazan e Clurman.

CESARE MOLINARI

La psicanalisi è stata al tempo stesso ideologia e metodo, terapia e business, mania e inganni: in queste vesti, a diversi livelli, ha invaso gran parte della cultura del secolo.

Credo che abbia dimostrato la sua validità soprattutto in quanto strumento esegetico, sia per quel che concerne l'uomo nella sua realtà esistenziale e sociale, sia sul piano dell'indagine letteraria e artistica. Ma questo doppio livello di applicazione ha comportato se non la creazione, quanto meno la conferma e per così dire la legittimazione di un paradosso antico e in certa misura innato e popolare: quello cioè di trattare il personaggio della finzione alla stessa stregua dell'individuo reale.

Un personaggio, nella sua concretezza letteraria, non è altro che la sommatoria dei suoi attributi e dei suoi predicati. Per limitarci alla drammaturgia, potremmo dire che un personaggio è soltanto la somma delle sue battute e delle didascalie che lo riguardano (cui si potrebbe aggiungere quel che gli altri personaggi dicono di lui). D'altra parte, esso è certamente un organismo, e in quanto tale un insieme olistico, dove il tutto è qualcosa di più della somma delle sue parti. Fino al punto da diventare un individuo che può essere psicanalizzato? È banale ripetere che i grandi «complessi» — strutture portanti della pratica come dell'esegesi psicanalitica — portano il nome di personaggi del mito ma, concretamente, piuttosto della drammaturgia antica; e che sarebbe quindi giusto dire che, prima di esserne influenzato, è stato il teatro a influenzare la psicanalisi. Meno ovvio è forse ricordare che per certa critica «capire» — cioè spiegare o interpretare un personaggio — non significa altro che scoprire in lui una realtà profonda e una storia remota che, nei fatti, non sono mai esistite: Amleto è stato in questo senso uno dei giocattoli preferiti di critici professionisti e di psicologi dilettanti (o viceversa). E su questo simbolo del teatro universale Ernest Jones è riuscito a inventare un nuovo «complesso»: il complesso dello zio.

Non mi occuperò dell'altro versante della critica psicanalitica, quello cioè che, attraverso un'analisi del testo condotta soprattutto sul piano stilistico e delle immagini, cerca di risalire alla psiche non più del personaggio ma — detto all'ingrosso — dell'autore (si vedano le metafore ossessive di Mauron). Vorrei piuttosto concludere su questo punto sottolineando che se il paradosso citato non fa che sviluppare un atteggiamento proprio dello spettatore ingenuo, in esso consiste la potenza della drammaturgia, che in un certo senso cancella i limiti tra l'immagine e la percezione.

D'altra parte tale atteggiamento critico sembra concernere soltanto il livello drammaturgico e non quello più specificamente teatrale della rappresentazione. Ma forse si tratta soltanto di un errore di prospettiva: quante volte abbiamo sentito giudizi di questo genere: «la tale attrice ha fatto di Giulietta una ragazza aggressiva e spudorata, mentre è in realtà una fanciulla timida e sottomessa»? L'attore è qui considerato un interprete che non ha saputo usare correttamente gli strumenti metodologici (che nell'esempio sono di psicologia spicciola) per cogliere l'essenza della psiche del personaggio.

Ma, a parte questa riduzione dell'attore alla sua dimensione puramente interpretativa, c'è da chiedersi se e in che misura la psicanalisi ne abbia influenzato il livello creativo e quello elaborativo (la preparazione, il *training*).

«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...



«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...

«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...



«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...
«...dieu seigneur»...

Sul primo punto, il grande salto era già stato compiuto prima dell'avvento della psicanalisi: l'attore-madre di Stanislavskij, che, fecondato dall'autore-padre, produce un nuovo individuo (più suo che dell'autore: del resto tutti noi — checché ne pensino Oreste, Apollo e Atena — ci sentiamo creature della madre piuttosto che del padre) compie un atto creativo, il cui risultato è un individuo complesso e completo (non più i frammenti drammaturgici, anche se lo spettatore continua a vedere solo frammenti), la cui realtà è anzitutto una realtà psicologica fondata sulla vita intima dei sentimenti, che basta un passo per definirla *de profundo*.

Ma sul piano elaborativo la teoria di Stanislavskij ha dato i suoi risultati più rilevanti dopo essere stata messa a contatto con la psicanalisi: partendo dal concetto di «memoria emotiva» e da quello stesso di «reviviscenza», i seguaci americani del maestro russo hanno per così dire realizzato la fusione del lavoro dell'attore sulla parte e del lavoro dell'attore su se stesso, quest'ultimo diventando nel *metodo* di Strasberg, Kazan e Clurman, una vera e propria auto-analisi, capace di portare a risultati anche di ordine terapeutico: e sarà questa del resto la base dello psicodramma nelle sue varie forme.

Dire dell'influenza della psicanalisi sul piano della produzione drammaturgica mi sembra ovvio e scontato. Ma il caso di O'Neill, nel quale l'atteggiamento di accettazione quasi ideologica della dottrina freudiana diventa programmatico, è rilevante per la vicinanza del drammaturgo agli uomini dell'Actor's Studio. □

Nella fotografia a pagina 34 Thomas Mann (1935). Pagina 35: stampa di André Brouillet raffigurante una delle lezioni-spettacolo sull'isteria di Charcot. Pagina 37: con la figlia Anna sulle Dolomiti, nel 1913. Pagina 38: il Prater di Vienna. Pagina 39: assieme a Einstein e Steinach in una caricatura del 1931. Pagina 40: ritratto di Freud del 1914 circa. Pagina 41: scarabocchi eseguiti da Freud durante un convegno. In questa pagina: un'illustrazione nella traduzione di Freud del testo di Charcot.

DA FREUD A MUSATTI, LA GRANDE SCENA DELL' IO

LA PSICANALISI COME VIA PRIMARIA AL TEATRO

GILBERTO FINZI

«**U**na vita ci vuole, una vita! Per rintracciare tutti i canali che si possono stabilire, di scambi e di comunicazioni, fra teatro e psicanalisi». Chi parla è quel grande psicanalista che — notoriamente — ha all'incirca l'età della psicanalisi, e che si diverte a inventare sempre nuovi interstizi, a scovare nuove crepe, nuovi passaggi fra realtà diverse. Diverse, certo, però comunicanti, non chiuse monadi che impediscano il filtrare di una luce sapienziale, anzi disposte a penetrare e a lasciarsi prendere, con dolce reciprocità. Fuori di metonimia (la causa per l'effetto, o viceversa), Cesare Musatti può presentarsi oggi, a novant'anni, come «autor giovane» di *pièces* teatrali, due vere commedie appena pubblicate da Mondadori con il titolo *Psicoanalisi e pazienti a teatro, a teatro!* Ma Freud?

IL SOGNO NARRATO

Freud parla di arte, mito, poesia, narrativa e di tanto altro che noi interpretiamo come «letteratura»; mai, che si sappia, di teatro. Analizza tutto lo scibile e la *fiction*, la creazione e l'invenzione, dalla parte della psicanalisi: ma non il teatro. C'è del mistero; in questa assenza? O non piuttosto — come dimostra altrove Giancarlo Ricci — l'intuizione che Freud il teatro lo trovava, lo leggeva e lo praticava altrove? Non parlerei del «teatrino interiore», di quella scena ora comica ora drammatica ora tragica che si sviluppa o risveglia dentro l'uomo, all'interno della coscienza; e poi di fronte agli orrori del risveglio scattano le invenzioni dannate (o «del dannato»?), e le autodifese, le censure, le rimozioni, le autocastrazioni, ecc. No, quel teatrino Freud lo rispetta, lo conosce bene e farà di tutto perché ciascuno dei posteri lo impari altrettanto bene. Ma il coscienziale «vel» freudiano (rispetto all'io, un patetico «consigliori») non è mai così tassativo come l'«aut», o l'«aut aut» esistenziale, o comunque come il comando dell'io a sé stesso che si esterna su una scena: in un ordine teatrale, una struttura scenica, con almeno due interlocutori, e la vita che in un dialogo passa dall'uno all'altro come un pallone, creando i movimenti, i gesti e le vicende di quella scena.

«Sento ancora io stesso un'impressione curiosa per il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggono come novelle...»: così la «disponibilità narrativa» di Freud si rivela negli *Studi sull'isteria*. Ma se è vero (magari as-

siomatico ma non dimostrabile) che dei casi clinici Freud fa racconto, storia, *plot* con personaggi e vicende, qualcos'altro pare accadere già in precedenza nella famosa (e storica) *Interpretazione dei sogni*, «uno dei libri che segnano il passaggio del secolo», e non certo solo perché risulta datato 1899... Qui, nel testo della psicanalisi nascente, nell'incunabolo della scienza psichica del futuro, il dottore viennese trova un serio ostacolo alla descrizione narrativa nella forma *indiretta* che i linguisti chiamano *diegesi*, in cui il narrante, cioè lo psicanalista di fronte al paziente, lo «legge» e per così dire lo incornicia in una situazione, identificandolo come un «caso». Mentre — come recita la canzoncina di Cenerentola — «i sogni son desideri», e anche se in verità sono anche qualche altra cosa di più complesso e persino di più orrido, non possono fare a meno della scena, di una tavola di teatro, di un fondale e di quinte. Il sogno ha bisogno della rappresentazione *diretta*, del dialogo, di quello che in linguistica si dice *mimesi*. Il palcoscenico del sogno richiede un incontro-scontro tra personaggi, e questi li crea sia il sogno in quanto tale, sia la successiva traduzione del sogno in parole: qui, in quella che è sicuramente una «seconda fase», può sembrare che il sogno si trasformi trasferendosi nella lingua comune; e che interlocutori primari, anzi unici, siano il paziente che ha fatto ed esposto il sogno e l'analista che lo ha scritto diventandone così autore (etimologicamente, da *augere*), per quanto di suo inevitabilmente vi ha messo, in immagine e in parola. Ma ciò che ora si vorrebbe affermare, e sostenere senza altre prove che un'apparenza testuale e un'inconscia suggestione, è piuttosto che il sogno stesso, in sé (hegelianamente), sia *una scena*. E che sul palcoscenico del sogno Freud consumi la sua personale *via privata al teatro*.

L'IO E IL DOPPIO

Come ricorda Jean Starobinski nell'introduzione all'*Interpretazione dei sogni* (riedita nella Bur, 1986), sorvolando sul processo fisico che ha per fondamento il corpo, tutta la dinamica del sogno è «il prodotto di un soggetto». Questo soggetto presenta: a) degli interlocutori che derivano dalla realtà, ossia dalla quotidianità del vissuto del sognante; b) un «io» che è il protagonista, il personaggio privilegiato della scena/sogno. In sostanza, il soggetto, per crearsi un deuteragonista, in personaggio degno dell'«io» sognante/so-

gnato e del dialogo relativo, finisce per sdoppiarsi. L'io stesso crea l'antagonista, l'antico, l'alter-ego: in questo modo l'inconscio «caratterizza un modo di azione». Il tema-principe del noto racconto *L'uomo della sabbia*, di E.T.A. Hoffmann, analizzato da Freud in un saggio che diventerà fondamentale anche per la definizione del «fantastico» legato al concetto di «perturbante» (*Unheimlich*), è proprio il doppio, o per meglio dire un'insistenza di fondo sulla «dualità» del mondo. Un'ossessione che diventa destino, una follia che secondo Hoffmann si traduce in poesia: «Forse... allora penserai che non vi è nulla di più meraviglioso e di più folle della vita reale e che il poeta solo questo può fare: afferrarla come un pallido riflesso di uno specchio opaco» (cito da *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Oscar Mondadori, 1987).

GIOCO E DESTINO

Il tema del doppio e della duplicità dell'artista verrà ripreso da Baudelaire, mentre lo sdoppiamento dell'io diverrà centro di racconti famosi, da Poe a Stevenson. Ma all'inconscio come «modo di azione», teatro della rappresentazione dell'io/Altro, si collega il teatro del sogno: vi si collegano anzi tutte le forme deviate o composte che Freud descrive, il transfert, lo spostamento, la condensazione, tutto ciò che nella stilizzazione onirica è metafora, metonimia, sineddoche e figura linguistica in movimento. Tutto crea, si diceva, luoghi scenici, fondali, quinte, mentre la costituzione del sogno in quanto vicenda in movimento determina il tempo dell'azione, e in questa azione (*mimesi*, forma diretta e dialogica della narrazione) «sono individuati gli attori, si costruisce una scena, si ha a disposizione del tempo che si allarga fino a comprendere la vita intera dell'individuo». Così, conclude Starobinski (citato qui, ripeto, a sostegno di una intuizione più che una teoria), il sogno, la fondazione dell'inconscio come «sapere» e come «linguaggio» presuppone e interpreta un *movimento*: «è un movimento fisico e un intreccio drammaturgico; è il gioco di un flusso di energia ed è un destino». La teoria, insomma, non sfugge (è ancora Starobinski) «alla necessità di comprendersi e di raccontare se stessa come "attività dell'anima"».

Ma forse il vero teatrino di Freud si produce nel modo più classico: quando si trovano di fronte, agonisti/antagonisti, i due del rapporto analitico, l'analista e l'analizzando, sulla scena dell'esistenza. □

PROPOSTE, PROVOCAZIONI E CONFIDENZE
DELLO SCRITTORE GENOVESE

SANGUINETI: EVVIVA IL TEATRO LUNAPARK

«Siamo al disastro, il repertorio italiano è tenuto in vita con la respirazione artificiale e la gente va compunta a teatro per annoiarsi - Tramonta la grande regia, è in riflusso la drammaturgia d'arte e non si vedono i successori di Stein, Brook, Besson, Wilson e Ronconi - La critica ha abbandonato la sua funzione di stimolo e fa dell'impressionismo, il teatro popolare è marginalizzato o tende all'autocelebrazione» - Il lavoro per la scena lirica con Berio e Globokar e l'allestimento della rielaborazione del Faust - «Una confidenza: avrei desiderato fare il ballerino».

ELIANA QUATTRINI

Inccontro Edoardo Sanguineti all'Istituto di letteratura italiana della Facoltà di Lettere di Genova. Lo osservo nel rapporto con gli studenti: è estremamente disponibile, garbato, non si trincerava dietro una cortina di libri. Mi rendo conto che in lui la cultura non è ostentata ma sublimata in comportamento, in civiltà. Insomma, la sapienza dello scrittore, del poeta, del professore universitario, del critico, è fruibile, vicina; non intimidatoria né estranea.

HYSTRIO - Professore, per prima cosa, che cos'è il teatro, per lei?
SANGUINETI - Credo che per fare la storia di un'idea sia bene partire dalla storia della parola, e che sia utile tener conto del legame etimologico con il verbo greco *theomai*, che significa *vedere*. Il concetto di vedere è del resto replicato dalla parola latina *spectaculum*. Insomma, il teatro è prima di tutto uno spazio adibito al guardar delle cose. Ma è uno spazio entro il quale si vedono cose che mutano e che vengono portate lì per essere viste, mentre la dinamica nelle arti figurative, che pure offrono cose da vedere, è che ci si sposti per vedere qualcosa che non cambia e che sta fermo in un posto. Mi sembra che questo fondi l'idea essenziale di teatro. Dopo questa definizione oggettiva ed impersonale, aggiungo che quello che mi affascina del teatro è il suo aspetto di grande baraccone. Se volessi dirlo nobilmente, come molti fanno, direi il suo aspetto di festa, ma preferisco dire baraccone, luna-park. Questo non implica necessariamente una connotazione comica. Il luna-park non è solo un luogo dove si ride, può anche essere terrificante: c'è la galleria buia dove si entra apposta per spaventarsi. Allo stesso modo si può assistere ad una tragedia o a una commedia, ma il concetto di teatro non cambia, sempre di baraccone si tratta. Credo che dovremmo rimpiangere il teatro del '700 con la gente che beve in sala, fa rumore, approva e disapprova, flirta nei palchi, quando non li adopera come alcova con uso di tendine: perché il teatro è questo. Io sono per il baraccone. Se i responsabili degli Stabili nel mondo partissero dall'idea che il teatro deve tornare ad essere un luogo di incontro sociale, una fiera, non un museo o una scuola, dove quando suona il campanello tutti sono disciplinati, il teatro tornerebbe a vivere. Bisogna finirlo con le strutture teatrali esistenti; basta con le sale come sono fatte: le sale devono tornare ad essere dei luna-park. Non si può pensare di risolvere il problema portando a teatro gli studenti del liceo. Questo è un rimedio molto apprezzabile sul terreno delle intenzioni, ma è lastricare le vie dell'inferno, perché quanto più il teatro diventa serio, tanto più è destinato a perdersi.

H. - Qual è il posto del teatro nella produzione letteraria dell'ultimo decennio?

S. - Nel complesso disastrosa. I testi d'autore sono pressoché inesistenti.

H. - In un articolo apparso su Sipario nel '71 lei scrive che il nuovo teatro italiano non esiste perché dove non occorrono testi non se ne producono. Perché nella nostra società non occorrono testi?

S. - Non è che la nostra società non abbia bisogno di testi, non occorrono perché non sono ricercati. Non c'è una pubblica richiesta. Alle prime di autori italiani vanno gli amici dell'autore e gli abbonati tendono, loro per primi, a tagliare la corda. Quel poco che c'è viene tenuto in vita attraverso una sorta di respirazione artificiale. Si studiano le sovvenzioni, gli aiuti per le novità italiane, e questo, già di per sé, è un indizio catastrofico: un teatro che funziona bene non chiede sovvenzioni a nessuno. Sarebbe come proporre di dare soldi ad Agnelli per la Fiat: non gli si danno perché non ne ha bisogno, è lui che può darne ad altri.

A TEATRO PER ANNOIARSI

H. - Quindi lei pensa che il gran parlare dei provvedimenti finanziari del ministro Carraro non abbia fatto che distogliere l'attenzione dal vero problema, cioè la crisi del teatro?

S. - Esattamente. Un teatro che ha una grande produzione non ha bisogno di chiedere denaro. Il problema è a monte, e la situazione dei testi è sintomatica. I registi, i direttori di teatro e di compagnia, non cercano novità italiane; quando le cercano è per far quadrare il bilancio e trovare un alibi per farsi sovvenzionare dal ministero. Questa è l'unica ragione. Quindi lo fanno *oborto collo*, con dolore, senza particolare impegno, perché sanno che qualunque Cecov, Pirandello o Goldoni funziona. Insomma: andare a teatro è come andare a scuola; ci si va compunti, annoiandosi com'è giusto, tutto come nella scuola peggiore. Ormai molti insegnanti riescono ad essere diletto-si, attraenti, l'ultima scuola rimasta sicura, il teatro, è invece il trionfo della noia. Della paranoia, bisognerebbe aggiungere.

H. - È quello che lei definisce teatro pedagogico, neoclassico, cioè teatro di regia, di rilettura dei testi classici, dai Greci a Beckett.

S. - Sì, nient'altro che quello, anche se la grande epoca della regia è sostanzialmente tramontata. C'è una crisi dell'egemonia del regista, non ci sono figure emergenti, o almeno io per il momento non riesco a trovarne. I vecchi registi, e per primo metto Ronconi, che

è quello che amo di più, mi sembrano un po' cristallizzati, insistenti nella replicazione delle cose fatte. Questo naturalmente non toglie nulla alla loro grandezza, perché nessuno può ricominciare ogni volta da capo. Stein, Brook, Ronconi, Besson, Wilson, costituiscono una grande internazionale di regia e una grande generazione; non è facile individuare dei successori. Gli attori nel complesso sono in condizioni ancora peggiori, perché dopo la perdita della loro egemonia avevano trovato una funzione attraverso la regia. Esagerando un po' si potrebbe dire che non esistevano grandi attori e che erano i grandi registi a fabbricarli. Ronconi — cito Ronconi perché è quello che ho seguito meglio — faceva fare cose prodigiose ad attori diciottenni che arrivavano vergini alla scena, e che erano migliori di attori con anni d'esperienza alle spalle, i quali riprendevano a balbettare. Su qualunque piano ci si collochi, regia o recitazione, e si potrebbe continuare con la scenografia, la situazione è disastrosa.

RIFLUSSO DELLA SPERIMENTAZIONE

H. - *Esiste un teatro d'arte, di vera ricerca e sperimentazione?*

S. - Sempre meno. È esistito e certamente è in una fase di riflusso. De Bernardinis, Carmelo Bene, Ronconi sono stati nomi internazionali, hanno dato vita a un vero teatro di ricerca, sia che assumesse la forma da cantina, sia che creasse spettacoli monumentali. Ho l'impressione che quello che subentra sia accademia. È onesto dire che la stessa cosa è accaduta in musica, in pittura, in letteratura. Gli anni '50 e '60 hanno cambiato il volto della cultura europea. Il '68 è la causa occasionale, e forse non solo occasionale, del disastro generale di quella cultura, che si è alienata credendo di passare sul terreno di una rivoluzione che è stata un fallimento. Dopo di che non sono rimaste che due soluzioni: il terrorismo e il ritorno all'ordine; da un lato c'è stata la più atroce politica che si possa immaginare, dall'altro il ritorno all'accademia.

H. - *Altra grande figura di malato che emerge dai suoi articoli è il critico. Neanche su questo versante è migliorato qualcosa?*

S. - No, è peggiorato altamente. Prima, proprio in seguito a questi grandi fenomeni di rinnovamento, c'era una grande battaglia tra il vecchio e il nuovo. Adesso che non c'è più nessuna ragione per battere, la critica è diventata impressionistica come poteva esserlo all'inizio del secolo: un signore va a teatro, si degusta la cosa, esprime i suoi umori. Non ci sono critici che difendano o contrastino ciò cui assistono secondo un progetto, un'idea di teatro. Esprimono i loro umori, secondando nel complesso gli umori del pubblico, perché agli applausi nessuno resiste, nessuno dice «applaudite, fate malissimo, dovevate fischiare».

IL CRITICO COME QUINTA COLONNA

H. - *Il buon critico, scrive, deve essere miope e presbite.*

S. - Sì, giocavo su questa espressione in un vecchio articolo apparso su *Rinascita*. Da un lato il critico deve essere una sorta di filologo della scena. Trovo sia assurdo che un critico parli di uno spettacolo, salvo interdetti particolari, senza aver visto le prove: uno spettacolo non è il confezionamento finale, è la storia di un'esperienza di cui la prima è uno dei momenti. Il lavoro correttivo sul testo è estremamente importante e il critico, un po' da presbite che punta lontano, deve veder lo spettacolo come il prodotto di quel lavoro. Ma per altro verso, miopiissimo, il critico deve essere una specie di quinta colonna in un terreno non suo; è uno straniero e rappresenta quelli che a teatro non vanno, deve guardare con l'occhio dell'escluso. Poniamo che si metta in scena per l'ennesima volta Brecht: quel Brecht non arriva non solo perché è addomesticato, ma perché i veri destinatari di quel testo non sono in sala. Il buon critico dovrebbe capirlo e sottolinearlo. Insomma, il teatro non va visto come qualcosa che accade solo in sala, ma come fenomeno sociale; è un momento di un'esperienza collettiva, per cui si capisce ciò a cui si assiste se si tiene conto di tutto ciò che circonda quella sala. La stessa rappresentazione, estremamente bloccata e rigorosa, in un teatro di Palermo o in un teatro di Trieste non ha assolutamente lo stesso significato.

UN TEATRO POPOLARE AI MARGINI

H. - *Frequenta le sale del Teatro di Genova, sua città?*

S. - Irregolarmente. In certi periodi spesso, ora per esempio non so quando ci sono andato l'ultima volta. Il Teatro di Genova ha una gestione molto curata, tant'è vero che è uno dei pochi teatri economicamente funzionanti. Questa attenzione economica però ha un peso condizionante eccessivo. Il problema di far quadrare il bilancio è sacrosanto, ma non è tutto. È un teatro che aveva un suo spazio sperimentale, di apertura ai giovani, una scuola, che ha ancora, ma la pressione del pubblico ha indotto sempre più a rendere quasi esclusiva la visione economica del problema, visione che ad un certo momento ha assorbito tutto. Il Teatro della Tosse ha sempre avuto un suo



spazio alternativo, una funzione riequilibratrice, demuseificando un po' l'atmosfera della città. È sintomatico che abbia sempre vissuto così faticosamente in una Genova che risente della situazione nazionale che non dà spazio alla sperimentazione.

H. - *Ha ancora senso il teatro popolare?*

S. - Avrebbe senso se ci fosse, ma non c'è. Il teatro popolare è completamente scomparso, quello che sopravvive è periferico, marginale. Se vado a Palermo posso vedere l'Opera dei Pupi, ma è una reliquia. Secondo me è naturale che sparisca. È un teatro legato ad una fase in cui si è inurbato quello che si poteva salvare di una cultura di tradizione, rurale. È chiaro che con lo sviluppo industrial-borghese queste forme sono state sempre più liquidate. Oggi abbiamo capito che il popolare è un grosso equivoco; se qualcosa ha da essere popolare, lo sia la televisione, e in parte lo è, anche se in forme molto degradate. Se fare teatro popolare vuol dire tornare alla fiera, allora sono d'accordo, quella è la direzione da prendere. Purtroppo, anche il teatro popolare si prende sempre più sul serio; e allora andare a vedere le sue reliquie è come fare la visita guidata al museo dell'agricoltura: sacrosanta istituzione, ma sia ben chiaro che in quel momento stiamo andando in un museo, non in un teatro.

IL LAVORO CON BERIO E GLOBOKAR

H. - *Qual è il suo rapporto con il melodramma?*

S. - Ho collaborato con i musicisti Luciano Berio e Vinko Globokar. Con Berio cominciai a lavorare nel '60 e nel '63 producemmo un'opera, *Passaggio*, eseguita alla Piccola Scala di Milano, e un balletto, *Esposizione*; in realtà, più che un balletto era un'azione scenica difficilmente definibile, in cui entravano anche molti elementi di parlato. Nel '65 abbiamo scritto un'opera per la radio francese, *Labo-*

Eduardo Sanguineti in una caricatura di Tullio Pericoli («L'indice»).

rintus II, nata con destinazione teatrale e molto flessibile, nel senso che non esistono indicazioni di scena e quindi il regista ha la massima libertà, può realizzarla all'aperto o inventare altre soluzioni. Tra parentesi, ne feci io stesso la regia alla Piccola Scala di Milano; lo ricordo perché fu la mia sola esperienza di regia. Con Berio sto lavorando a due progetti d'opera, ma non vorrei fare anticipazioni al riguardo. Con Globokar ho fatto *Carrousel*, eseguita negli anni '70 al Festival di Zagabria; ora abbiamo appena finito un'opera, *Traité d'harmonie*, che naturalmente è molto disarmonica. Ci è stata commissionata dalla radio francese e sarà probabilmente eseguita a Graz. La mia vocazione segreta era la musica. Come desiderio infantile, originario, mi sarebbe piaciuto, e lo dico perché ormai sono abbastanza vecchio, fare il ballerino; poi ho dovuto surrogare il ballerino con il musicista, e poi finalmente il musicista con lo scrittore. Ma naturalmente ogni volta che posso lavorare con un musicista lo faccio volentieri, con entusiasmo; mi aspetto da lui quello che avrei voluto fare io, e in quest'ottica è chiaro che il modello Berio era per me una scelta non casuale. Abbiamo avuto la fortuna d'incontrarci e di aver potuto fare quello che volevamo, dell'anti-teatro. *Passaggio* ha una struttura per stazioni ed il tema fondamentale è proprio la struttura della sala teatrale, la gerarchia del pubblico, il rapporto tra pubblico e scena; *Carrousel* è un'opera da piazza, in cui si mescolano parti estremamente precise, parti improvvisate dal punto di vista musicale, parti recitate, con un finale in cui alcuni attori distribuiscono volantini con testi epigrammatici. Le opere a cui sto lavorando ora hanno lo stesso carattere aperto. D'altra parte, anche nel teatro di prosa mi ha interessato lavorare per l'*Orlando Furioso* di Ronconi, che è un teatro da sala non tradizionale, destinato alla chiesa di Spoleto in primis, e poi alla piazza. Insomma, sempre il baraccone.

H. - Nella collana Testi della cultura italiana che lei cura per l'editore Costa e Nolan è annunciato un testo dal titolo Libretti d'opera del '700. Perché questa scelta?

S. - C'è, per intanto, un interesse storico e filologico. Una mia allieva, Francesca Savoia, si è occupata della ricerca delle prime edizioni e ne ha curato la scelta. Si tratta di libretti d'opera a carattere metateatrale, che mettono in causa le figure dell'impresario, del cantante e di tutta la problematica teatrale. Avevo osservato che nel teatro settecentesco c'era un numero enorme d'opere o di intermezzi in cui, spesso fin dal titolo, comparivano queste figure. Chiesi poi a De Simone una prefazione che mi sembra molto efficace, e il risultato è in quel libro. Secondo me è un libro che può suscitare molti interessi: negli studiosi di letteratura italiana, perché la librettistica italiana è un genere estremamente importante e di significato internazionale; negli studiosi del teatro italiano in generale, perché il teatro italiano senza il melodramma non sarebbe stato quello che è stato; negli studiosi di storia della musica; in chi non è studioso di niente ma vuole incontrare, in una forma molto curiosa, un momento aureo della nostra storia teatrale e musicale. In questi giochi di scena De Simone e la Savoia mettono in luce quello che è il forte significato culturale e sintomatico rispetto al costume teatrale, alle abitudini del pubblico, agli stereotipi melodrammatici. È un nodo tematico su cui si può continuare a lavorare con profitto per molto tempo.

H. - Insomma, la librettistica non è un genere minore.

S. - Tutt'altro, si può certamente fare poesia col libretto d'opera. Da Ponte, senza citare l'obbligatorio Metastasio, è uno dei grandi scrittori della lingua italiana, e i tre libretti che ha scritto per Mozart sono tre monumenti della letteratura italiana, a livello dei massimi testi. Se ha avuto una sfortuna è stata la sua fortuna: tutti pensano a Mozart, pur riconoscendo che Da Ponte è un librettista di primissimo ordine. Però la qualifica di librettista vale anche ad accantonarlo come scrittore, come poeta, mentre era un genio della scena.

L'AVANGUARDIA E LA LIRICA

H. - Qual è la connessione tra avanguardia e libretti d'opera?

S. - L'avanguardia propone una rivoluzione nell'idea del libretto d'opera. Postula una scrittura che non sia guidata dal concetto di armonia, di eufonia, rifiuta lo schema tradizionale del libretto e propone una struttura che abbia grande dinamicità ed eterogeneità interiore. La ricerca d'armonia, come cessa sul terreno dell'orchestra o del canto, cessa sul terreno del libretto. Per individuare il momento che segna la rivoluzione nell'idea del comportamento verbale, bisogna pensare al *Pierrot lunaire* di Schönberg. Con l'idea dello *sprechgesang* si ha a livello europeo il giro di boa, è la svolta fondamentale. Oggi Berio può passare dall'incanto del madrigalismo classico al grido, al mugolio, attraverso tutte le gamme, dal recitarcantando allo *sprechgesang*, con attenzione alle tecniche vocali di altre culture. Sua moglie, Cathy Berberian, di origine armena, era attentissima a tecniche di canto ignorate in Europa.

H. - Qual è la funzione culturale del librettista?

S. - A questo riguardo conservo un'idea abbastanza tradizionale. Penso sia giusto che il librettista sia al servizio del musicista. Con questo non voglio dire che il libretto sia meno importante della musica, ma che la validità del libretto è verificata dal risultato musicale. Mi pare che rimanga vera la regola che un libretto va misurato sulla scena come un testo teatrale. Che il *Don Giovanni* è un gran libretto io lo verifico sulla scena, e non posso verificarlo che attraverso la musica di Mozart; la quale musica di Mozart non è egemone rispetto al libretto di Da Ponte, ma è il terreno di verifica della straordinaria qualità di invenzione, teatralità, di soluzioni metriche, verbali, foniche, di gesto teatrale, escogitate da Da Ponte.

H. - Ha dei libretti-orrore da segnalare?

S. - Sono talmente tanti che è difficile segnalarli. Molte volte non coincidono con quelli che passano per essere tali. Alcuni versi proverbialmente citati, come «sento l'orma dei passi spietati», sono molto meno brutti di quanto si dica: occorre però giudicarli, non a tavolino, ma sulla scena. Non è affatto vero che i librettisti di Verdi fossero infami. È vero piuttosto che i libretti di Boito, quando lavorava per sé, funzionano molto meglio a tavolino che non messi sulla scena. L'istinto di letterato di Boito era molto più forte delle sue qualità sceniche; anche se, per inciso, il *Nerone* è molto più importante di quanto si dica, mentre il *Mefistofele* mi pare debba considerarsi giustamente una brutta opera. Detto questo, quando lavorava per Verdi, era tutt'altra cosa, e il *Falstaff* sta lì a dimostrarlo. Non è vero che Piave fosse un mediocre, Piave è un grande librettista e un grande scrittore di teatro. Non è vero che la *Traviata* sia un libretto infame, ma non deve essere letta a tavolino, va letta sulla scena.

IL CORPO E IL TEATRO DEL BUIO

H. - Per il teatro di prosa ha pubblicato Teatro nel '69, Storie naturali nel '71 e Faust/Un travestimento nell'85. Di cosa tratta quest'ultimo testo?

S. - È una specie di travestimento del primo *Faust* di Goethe, da cui ho selezionato alcune scene, riducendolo in due tempi. Il testo oscilla dalla traduzione letterale, anche se molto disinvolta, alla mia maniera, come articolazione sintattica e livello linguistico, all'irruzione di contemporaneità, alla satira. Nacque da una proposta del teatro dei Santella di Napoli. Lo rimette in scena la Loggetta di Brescia nel marzo dell'89.

H. Storie naturali è stato messo in scena?

S. - Il tentativo più completo è stato fatto in Olanda, ad Amsterdam, un paio di anni fa. Spero che qualcuno in Italia si decida a proporlo.

H. - Qual è stata la reazione del pubblico di fronte a questi quattro dialoghi che si svolgono per tre quarti nel buio più totale?

S. - È stata positiva. Devo dire che non ho potuto controllare direttamente, perché purtroppo non potei essere presente. La loro idea iniziale era splendida: lo spettacolo doveva aver luogo in una chiesa sconosciuta e iniziare al tramonto, in modo che il buio non fosse dato da uno spegnersi di luci, ma naturalmente. Lo spettatore doveva vivere la discesa graduale nelle tenebre come una sorta di necessità. L'ideale era che a nessuno venisse da chiedersi: «Perché non accendono le luci?».

H. - Qual è la funzione del buio, quella di esaltare la voce?

S. - Di esaltare la voce e anche il corpo. Il corpo si vive con la mente, salvo i casi in cui si soffre o si gode. Nello stato medio non ci accorgiamo neppure di avere un corpo, ce ne accorgiamo solo se inciampiamo o siamo in estasi amorosa. Lo stato medio di salute è quello di poter vivere con il corpo come se non ci fosse. A teatro questo corpo immaginario, che devo percepire nel buio, acquista un potere infinitamente più forte di qualsiasi corpo che, per efficace che sia, sarà sempre la realizzazione di una sola delle possibilità di incarnazione, di gesto. Posso avere l'attrice ideale per fare Desdemona ma avrà solo quella Desdemona. Ovviamente, se metto Desdemona al buio non risolvo nulla, ma se concepisco uno spettacolo in cui l'eroina esiste in quanto voce e corpo nel buio, allora stimolerò le straordinarie potenzialità dell'immaginario dello spettatore. Inoltre un corpo nel buio è una voce che proviene da una certa direzione, produce rumori spontanei; insomma, è comunque presente, non è certo come una voce ascoltata alla radio. Penso che si tratti di un'esperienza di ordine teatrale e psicologico molto forte. Resistere al buio per ore, in attesa perpetua e perpetuamente frustrata che si torni a vedere qualcosa, e a poco a poco costruire una visione con l'occhio della mente, è estremamente significativo, alla fine lo spettatore vede realmente qualcosa che è assente.

H. - La partecipazione del pubblico è fondamentale.

S. - Assolutamente. Il teatro del buio non è la cancellazione del corpo, ma ne è l'esaltazione nell'assenza della percezione ottica. □

BILANCIO A RUOTA LIBERA DI QUARANT' ANNI DI PALCOSCENICO

ATTENZIONE, LIONELLO POTRÀ CAMBIARE ANCORA

«Guai alla routine. La stagione scorsa sono tornato al teatro pubblico con lo Stabile di Genova, adesso ricomincio col privato. Tempi duri: gli italiani non amano il teatro, i critici lo snobbano e la televisione lo ignora» - Il rimedio? Eliminare le sovvenzioni, così le compagnie diminuirebbero e resterebbero solo quelle che valgono - È vero: rifaccio i testi su mia misura, ma tutti i veri attori e i grandi registi lo fanno. Non credo di avere peccato di egoismo verso Erica Blanc, ho voluto che maturasse professionalmente. Ho mancato, purtroppo, l'appuntamento con il cinema».

GABRIELLA PANIZZA

Dopo quarant'anni di teatro, mentre porta in giro per l'Italia, con Erica Blanc, *Il prigioniero della seconda strada* di Neil Simon, Alberto Lionello fa il bilancio della sua carriera. Non con l'accento di colui che demorde, ma di colui che, forse, non ha più illusioni. E questo mentre si trova al vertice del successo, in una posizione in cui può scegliere quel che vuol fare.

HYSTRIO - Lei pare scontento: perché?

LIONELLO - Me lo chiedo spesso: cosa potrei desiderare più di ciò che ho? Una volta mi dicevo «adesso, se accetto questa parte, dopo mi faranno fare il protagonista». Oggi, mentre posso scegliere io tutto quello che faccio, mi viene a mancare la spinta verso cose nuove. Questa mancanza di riconoscimento nazionale mi amareggia. Ho vissuto la mia vita, abbastanza travagliata, senza badare troppo alla mia immagine, non mi sono propagandato molto. Tanto, pensavo, «ho negozio», e li vengono a vedermi: ma sbagliavo. Dobbiamo essere noi che andiamo a farci vedere in televisione: se non si va a *Domenica in* o da Costanzo si sparisce. È spaventoso.

CRITICI IMPREPARATI

H. - Eppure, non pare che lei sia sparito dal cuore del pubblico che ama il teatro.

L. - Lei è in errore. I teatri sono pieni, ma gli italiani non amano il teatro, non ne sanno nulla. Gli italiani consumano molta televisione e in televisione il teatro non c'è. E neppure sui giornali ne leggono, perché se ne parla poco. Delle operazioni come quelle che ho fatto io, o Tieri, o Lavia, dovrebbero scriverne non dico su *Novella 2000*, ma su altre testate. Dovrebbero chiederci di parlare di questi nostri spettacoli che nascono e muoiono senza che nessuno, o quasi, se ne accorga. Manca la preparazione, la pratica del teatro anche in certi critici che occupano le prime posizioni. È morto De Monticelli e con lui è morto molto amore per il teatro.

H. - Lei mette dunque la critica sotto accusa?

L. - Non accuso nessuno, sono evidenze. Comunque non faccio nomi, mi riferisco ai giornali che leggo io, che legge la gente che va a teatro o che del teatro non viene debitamente informata. La colpa? È di tutti, a cominciare dalla televisione che non dedica al teatro il minimo spazio, limitandosi al massimo a darne succinte notizie: Lionello recita qui. Tieri recita là, punto e basta. Molti critici poi si occupano di spettacoli che nessuno va a vedere, degli spettacoli che piacciono a loro e che tengono in considerazione, mentre siamo noi che facciamo il teatro in Italia. Che poi gli spettacoli di cui si scrive di più siano importanti o no, che al pubblico interessino o no, non importa: quegli spettacoli, per un paio di stagioni almeno, reggono.

H. - Tuttavia il pubblico, scusi, ha facoltà di scelta.

L. - No, il pubblico non può scegliere, deve accettare e pagare. Ci sarebbe però il modo per destabilizzare questa situazione: fare come in America, dove uno spettacolo viene presentato, sta quattro o cinque giorni in un teatro e se funziona, bene, altrimenti si scioglie la compagnia e buonanotte. Invece da noi uno spettacolo che nasce male e vive peggio, va avanti lo stesso per il giro stabilito perché viene pagato prima che nasca. La gente lo sa, ma non può ribellarsi.

NOSTALGIA DEL PASSATO

H. - Anche lei pensa che sia necessario togliere le sovvenzioni?

L. - Sì, senza di esse calerebbe enormemente il numero delle compagnie che attualmente è eccessivo e sopravviverebbero soltanto quelle che valgono. Io che ho delle capacità, farei senz'altro il comico, perché come accadeva ai bei tempi passati, le compagnie comiche sopravvivono sempre mentre le altre avevano delle difficoltà.

H. - Ha nostalgia dei tempi passati?

L. - Sì, perché c'era la speranza che succedesse qualcosa, mentre oggi c'è solo l'istinto di sopravvivenza: si cerca di mantenere la posizione pur avvertendo un senso di inutilità.

H. - Lo avverte anche quando il suo pubblico l'applaudisce, testimoniandole il contrario?

L. - Il pubblico mi ama, è vero, in maniera tale che forse nemmeno merito; e io ho un gran debito di riconoscenza nei suoi confronti. Certo, ho sempre fatto il mio dovere di professionista senza giocare al risparmio, anche se, lo confesso, non tutte le sere ho questa gran voglia di recitare! Ci sono i viaggi stressanti, i malesseri che aumentano — ne ho avuti anche di gravi — eppure al «chi è di scena» bisogna andare lo stesso, a fare il giullare. E mi creda, non è sempre piacevolissimo, ma l'amore del pubblico, e l'amore che ho per il pubblico, mi sostengono.

MATTATORE PER NATURA

H. - Soprattutto le donne, lei ne ha sempre la platea piena.

L. - È strano, io ho sempre lavorato per piacere di più agli uomini, per catturare la loro simpatia, perché alle donne pensavo di piacere comunque, se non ingrassavo troppo. Così, lavorando per gli uomini, alle donne badavo meno, e quando mi sono accorto che esse costituivano la forza delle mie platee per me è stata una sorpresa. Naturalmente la cosa mi ha procurato soddisfazione.

H. - Lei dunque dalla gente che viene a teatro si sente spiato?

L. - Non solo io. Il pubblico spia delle cose che succedono in un'altra casa, quella che il teatro di volta in volta rappresenta; e se tra quelle



mura accadono cose strane, particolari, comunque interessanti, si sente curioso, eccitato. Ecco perché se quello che ci offrono i copioni non è originale, bisogna cercare di farlo diventare tale.

H. - *E così lei adatta i testi alla propria misura. È un'accusa che le viene rivolta spesso?*

L. - Vorrei sapere prima di tutto chi sono coloro che giudicano. E poi, scusi, qual è l'attore che non lo fa, che non lo ha fatto in passato? Se potessi scrivermi le commedie come Eduardo sarei pur sempre Lionello ma la gente non se ne accorgerebbe; ora sono comunque sempre Lionello nei testi scritti da altri, così come Gassman. È normale, rifacciamo noi stessi. Dovendo ripropormi a ogni stagione, tutti mi conoscono talmente che mi ritrovano come sono. Del resto, i registi cosa fanno? La stessa regia, continuamente; solo che cambiano gli scenografi e così nessuno lo nota.

H. - *La infastidisce che dicano che lei è un mattatore, che sceglie i testi in sua funzione?*

L. - Me lo dicono da quando avevo trent'anni, non lo considero un'offesa perché io sono un mattatore, nel senso che quando recito, siccome sono bravo, forse mi si vede più degli altri, e questo anche perché sono protagonista dei miei spettacoli. Non sono io che decido di voler essere mattatore, lo sono naturalmente. Quanto ai testi, non capisco perché dovrei sceglierli in funzione di un altro. La gente viene a vedere Lionello e io faccio Lionello. Semplicemente, senza secondi fini.

IL PRIVATO DELL'ISTRIONE

H. - *Politici, intende?*

L. - Non faccio un teatro politico, un teatro ideologico, non mi interessa. Politicamente ho le mie idee ma nessuno le conosce, non le ho mai adoperate per il mio mestiere. Mentre molti in teatro, e ancor di più in televisione, si sono fatti forti del partito e con il partito si sono conquistati una posizione.

H. - *Lei si definisce mattatore naturalmente, ma nei confronti dei colleghi questo suo esserlo non risulta soffocante?*

L. - Ma soffoco cosa? Io non chiedo agli altri di restare nella mia ombra, di lasciarsi soffocare, anzi quando qualcuno viene a farmi la spallata gli dico subito che odio la spalla: «tu entri in scena e mi devi odia-

re, io non sono Lionello, sono il personaggio e anche tu sei un personaggio e se tu fai la spalla di Lionello, non mi dai nessuna creatività». No, io non soffoco, bensì aiuto i miei colleghi e voglio che tutti abbiano successo, perché l'applauso non va solo all'uno o all'altro dei miei compagni, viene a me, alla compagnia. Posso dirlo senza tema di smentite: sono generosissimo verso i miei compagni.

H. - *Eppure nei confronti della Blanc ha peccato di egoismo in fatto di ruoli, lo riconosce?*

L. - Quando ho potuto darle delle opportunità importanti gliele ho date, ma la scelta del repertorio è difficilissima e le parti di pari importanza non si trovano in tutti i testi. Inoltre non le ho permesso di fare «prima» quei personaggi che la gente non le avrebbe perdonato sapendo che era la mia compagna nella vita. Sarebbe stato un errore. Invece accettando anche le piccole parti, lei ha dato prova di grande professionalità.

H. - *In scena, ha mai avuto paura del successo di un altro?*

L. - Se l'ho scritturato è proprio perché speravo che l'avesse, se non potevo lasciarlo a casa.

H. - *E di perdere lei il successo, ha paura?*

L. - No, ho paura quando faccio una cosa e mi rendo conto che è stata fraintesa.

H. - *Lionello, cosa prova a guardarsi indietro?*

L. - Mi spavento per tutte le cose che ho fatto, sono talmente tante! Anche se non quelle di tutti, cioè gli Amleti, i Re Lear ecc., che ho rifiutato di proposito, per non seguire la moda.

H. - *Lo dice con orgoglio?*

L. - Certo, con orgoglio, perché è andata sempre bene. Ai tempi di Canzonissima, nel '60, ero molto popolare e quando tornai al teatro, la gente che veniva a vedermi in Sartre, Pirandello, Svevo o Goldoni si accorgeva che in scena c'era un attore. Da allora ho sempre resistito, ne ho visti tanti che sono passati e sono finiti, io sono rimasto. Il pubblico mi è stato fedele, mi ama per quel che valgo, ma anche per questo mio essere antidivo. Io non ho mai collegato la mia immagine a scandali o correndo in automobile, e ho fatto parlare di me solo per qualche risvolto nuovo della professione come *Ciao Rudy*, o interpretando Puccini.

H. - *Se nella vita privata è molto schivo, sulla scena lei è un grande istrione, e se ne compiace.*

L. - Verissimo, appena salgo in palcoscenico divento un altro. Ma guai a non essere istrioni! Perché faremmo questo mestiere, se non lo fossimo? Io sono una gran puttana, e se fossi una bella donna starei nuda dalla mattina alla sera; mi spoglierei sempre. E anche se avessi un corpo da uomo giovane mi spoglierei: il pudore non è una virtù, ce l'hanno quelli che sanno di potersi mostrare.

REPERTORIO INTROVABILE

H. - *Dopo quarant'anni di teatro si sente stanco?*

L. - No, anzi in questo particolare momento ho un gran desiderio di lavorare, di ricaricarmi, sono in un clima di ricambio in cui so che se mi viene un'idea coraggiosa mi è permesso di realizzarla, e questo produce in me stimoli nuovi. Però sono assillato dal problema del repertorio. Perché è stato fatto tutto, bene o male, più male che bene. Sì, il grande repertorio è stato toccato, i grandi personaggi che mi piacerebbe interpretare sono già stati interpretati e rifare le cose dopo gli altri non mi interessa. Anzi, mi ha sempre dato fastidio. Le cose migliori della mia carriera sono nate da me, vedi *I due gemelli veneziani*, *Il diavolo e il buon Dio*, *La coscienza di Zeno* e il Pirandello di *Ciascuno a suo modo* nel '62. Non è vero infatti che siano stati i Giovani a rilanciare Pirandello, siamo stati noi a riproporlo, gli altri sono venuti a ruota, non dico peggio, a modo loro. Del resto ognuno fa i testi a modo suo, però è bello avere l'idea, riproporre un autore per primi, così come è avvenuto recentemente con *Tramonto*, con *Divorzio*, con *Il nuovo testamento* e anche con *L'egoista* della scorsa stagione: tutti testi che bisogna saper fare avendo alle spalle una gran pratica del teatro boulevardier, del vaudeville che però, attenzione, non è Feydeau. Per un comico è molto più facile prendere le platee anche in un lavoro con risvolti drammatici, il mio *Egoista* ha fatto ridere più di quello di Carraro, che pure è un attore straordinario.

H. - *Cosa pensa degli attori cinematografici che fanno teatro?*

L. - Se parliamo della Vitti, è una che di teatro ne ha fatto, anche di molto importante; se parliamo di Tognazzi, è uno che ha esperienza di tanto teatro di rivista e anche di un po' di prosa, è bravissimo anche nel cinema. Parliamo di gente che ha alle spalle una forma di professionismo altissimo. Ma il teatro non è solo professionismo, è anche routine, è anche fatica. E forse loro queste cose se le sono dimenticate. Possono sempre tornare al cinema. Io che il cinema avrei tanto voluto farlo devo restare in teatro, mentre mi piacerebbe tanto lasciare un vuoto di un paio d'anni, non perché non ami il teatro, ma perché vedendomi sempre, la gente si è abituata a me. E anche la critica: «tanto quello lì è bravo, cosa dobbiamo dire ancora di lui?». Ecco perché bisognerebbe fermarsi; ma non posso permetterlo, perché non faccio pubblicità né televisione né le serate, e così devo lavorare quei tanti mesi in teatro. E ogni anno devo ripresentarmi alla ribalta poiché è un posto che va tenuto. Il cinema, però, non è interessato ad attori della mia categoria. Per anni non ho ricevuto nessuna proposta mentre, per ironia, ne ho ricevute quattro contemporaneamente l'anno scorso, quando stavo per iniziare le prove del Bertolazzi. Un attore come me dovrebbe esserci sempre nei film dei signori Taviani, Rosi ecc., non dico da protagonista, ma esserci. Gli altri film, i filmettini, non voglio farli.

AVREI POTUTO CANTARE

H. - *Un tempo però li ha fatti.*

L. - Sì, e me ne vergognavo, consolandomi col pensare che tanto i miei amici quei film non li avrebbero visti. Invece oggi li vedono tutti, in televisione, e mi danno una grande popolarità. Devo dire inoltre, onestamente, che a confronto di certa roba prodotta adesso, quei film sono anche buoni e io, comunque, essendo un vero attore, ci faccio una bella figura. Sì, adesso mi servono perché la nuova generazione mi conosce più per quei film che vede in televisione che per tutto quello che faccio in teatro e le dirò, che essi giocano a favore del teatro perché vi portano un pubblico giovane.

H. - *Vi sono altre occasioni mancate nella sua carriera? Rimpianti?*

L. - A Milano, quando ho cominciato a recitare si producevano solo compagnie commerciali, forse è stata anche la mia fortuna perché con Besozzi, la Merlini, la Pagnani, Gandusio o Melnati nasceva tutto: ecco, lì ho perso o guadagnato, non so, dieci anni, facendo molta routine ma senza poter mai avvicinare i grandi registi, Visconti, Costa e via dicendo. Poi ho iniziato a lavorare con Squarzina, e da quel momento la mia carriera ha avuto una svolta.

H. - *Ci sono state scelte che dipendevano da lei e che ha mancate?*

L. - Sì, avrei potuto cantare. A sedici anni cantavo molto bene ma la pigrizia non mi ha fatto intraprendere questa strada. Poi, avrei potuto fare un bel recital come molti colleghi: scrivere delle canzoni, produrre delle cose.

H. - *Nella passata stagione ha lasciato il teatro privato, perché?*

L. - Perché avevo bisogno di rigenerarmi, detesto il rotolare nella professione, credo nello studio continuo, nel rinnovamento. Studio moltissimo e in certe recite rifaccio completamente tutto, mi reinvento, naturalmente non in serate impegnative, ma in qualche replica: avverto i compagni perché è giusto che siano preparati ai cambiamenti che farò e che poi segno scrupolosamente, ma che non sono mai definitivi. Io cerco sempre. Se ti porti addosso il personaggio come un abito, senza cambiarlo mai, perde freschezza, si affloscia. No, non ci si può fermare, ogni volta deve essere una cosa nuova. In passato, quando avevo meno responsabilità, recitavo addirittura per una persona che sceglievo in platea tra le facce anonime. Mi dicevo «questa sera recito per lei». Ho bisogno ogni sera di un incentivo. Guai alla routine, ripeto, guai al prevedibile. Non mi va che mi si preveda. La stagione scorsa sono tornato al teatro pubblico perché il teatro privato fa il repertorio di quello pubblico e il teatro pubblico ha un giro. Ci sono tornato perché conoscevo Chiesa e la serietà dello Stabile di Genova, con il quale ho fatto tanti spettacoli importanti e dal quale ero venuto via nel momento del mio maggiore successo, quando avrei potuto chiedere di interpretare gli Amleto, i Riccardo III, qualsiasi cosa. A quell'epoca ho preferito invece il teatro privato perché volevo constatare la forza della mia chiamata. Il sodalizio con Ardenzi è durato tredici anni, con reciproca soddisfazione; insieme abbiamo dato vita a spettacoli bellissimi, lodati anche dalla critica. Quando presi la decisione di tornare al teatro pubblico, nel momento in cui stava morendo, tutti mi chiesero se ero pazzo, poiché essendo campione di incassi, potevo benissimo continuare a fare da solo. Ebbene, ci sono tornato forse appunto perché stava morendo e mi pareva giusto lottare per la sua sopravvivenza, dato che una volta da questo teatro avevo ricevuto molto. È stato un atto d'amore, di riconoscenza.

H. - *Ma oggi è tornato al teatro privato...*

L. - Lo ripeto, Lionello cambia, non deve essere prevedibile. Lionello si rigenera e potrà cambiare ancora. □

Nella foto a pag. 50: Erica Blanc e Alberto Lionello insieme per «L'egoista» di Bertolazzi, regia di Sciacaluga, produzione Stabile di Genova.

COSTUME TEATRALE

«BENE GLI ALTRI...»

«**B**ene gli altri»: spesso, con queste sbrigative parole noi critici, dopo esserci soffermati a dire di uno spettacolo e dell'autore, del testo, dell'adattamento che ne è stato fatto, della regia (oh, quanto della regia), nonché della scenografia e dei costumi, e naturalmente degli attori principali, vuoi per carenza di spazio, vuoi per mancanza di interesse, liquidiamo lapidariamente gli altri attori. Quelli secondari, quelli che hanno piccole parti e il cui intervento non può ribaltare né in positivo né in negativo le sorti dello spettacolo: al massimo può risultarne un elemento di appropriato completamento se «gli altri» occupano bene i loro minimi spazi, di fastidiosa stonatura se non sono capaci di farlo.

E al termine della recita, quando gli attori escono in ribalta per ricevere la loro quota di applausi, i primi a uscire sono gli ultimi in ordine d'importanza, secondo un codice gerarchico, sempre più crudelmente riduttivo nei confronti dei «non protagonisti», di coloro che protagonisti, forse, non lo saranno mai. Anche se, tutto sommato, la cosa non è certa. Perché, in definitiva, chi sono gli altri? Sono generici che non possono ambire a nessun ruolo di qualche evidenza? Sono giovani che iniziano la carriera oppure attori in disarmo che si accontentano di quel poco che ancora possono ottenere in fatto di scritture? Sono sicuramente tutto questo, ma sono anche persone che hanno scelto la strada del palcoscenico spinti dall'amore per il teatro, e che forse per anni hanno atteso inutilmente la «grande occasione» che li sottraesse all'anonimato. Sono esseri umani che hanno operato e, se giovani, che ancora sperano di potersi imporre, di poter arrivare. Dietro la definizione in collettivo esistono singole personalità, esistono delusioni, rabbia, dolore, profondi silenzi. Ed esistono anche nomi, anagraficamente registrati. Nomi che noi dovremmo sempre ricordarci di citare uno a uno, per dare almeno «agli altri» la gioia di leggerli, sia pur in fondo ai nostri articoli, anche se non accompagnati da un aggettivo gratificante. Per restituire almeno «agli altri» la dignità di essere: individualmente. (Gabriella Panizza)

CONVERSAZIONE CON LA GRANDE DAMA DI WUPPERTAL

PINA BAUSCH: A MOSCA! E POI, FORSE, IN SICILIA

Porterà in Urss la sua «Sagra della primavera»: un sasso nelle acque stagnanti del balletto sovietico - Resta l'impegno per una coproduzione con il Biondo di Palermo alla fine dell'89: una coreografia sulla capitale dell'isola - E poi tante tournées, in Sudamerica e in Giappone: ma anche la voglia di fermarsi un po', per trasformare in danza tante idee.

DOMENICO RIGOTTI

No. Niente cieli grigi della sua Germania. Niente ciminiere della Ruhr. Wuppertal, per un giorno, è terribilmente lontana. La grande signora del teatro-danza si gode un giorno di vacanza. Un pomeriggio di calda luce italiana, come sarebbe piaciuto a Goethe.

Il luogo dell'incontro è una splendida villa rustica nel mezzo della verde campagna emiliana, circondata da prati dolcissimi e fornita di conforti pensati con la saggezza del vecchio contadino. Belle tavole apparecchiate con cura, verande, tende eleganti a riparare dall'ultimo sole d'autunno ma anche a tenere lontano l'ultimo plotoncino di fastidiose zanzare. Un luogo che avrebbe colpito anche l'occhio di Proust. Ma chissà se Pina Bausch avrebbe mai potuto entrare nei padiglioni della memoria di Proust? Altre sono le intermitenze del cuore della signora di Wuppertal. Tra i suoi scenici non potrebbe mai figurare un Guermantes.

Diafana, austera, la grande Pina, non è cambiata dall'ultima volta che l'ho incontrata. Allora era sulla laguna. Un molle pomeriggio veneziano nella piazzetta del Teatro La Fenice. La pioggia sporcava l'antico selciato e il suo lungo abito scuro. Un abito scuro come indossava anche in questa occasione. Pantaloni che le fasciavano il corpo ossuto e blusa nerissima bordata da argentei motivi orientali sulla quale, senza eleganza, appoggiava un colletto brunastro di pelliccia che dovrebbe riparare dai primi rigori della stagione.

Una stretta di mani. Un sorriso che nasce a fatica e che forse non fa nemmeno in tempo ad arrivare fino allo sguardo dell'interlocutore.

Austera, diafana, schiva, Pina Bausch, Filipina Bausch all'anagrafe, anche se mattatrice indiscussa da quindici anni di tante ribalte europee, non ama molto parlare di sé e del suo lavoro. Come tutti coloro, del resto, la cui arte si esprime col gesto. Le parole allora diven-

tano nemiche. Per questo, escono con una certa fatica dalle sue labbra. Hanno un faticoso cammino. Breve e meditato. E poi è scomodo, e le parole in questo non aiutano, trascinarsi dietro la propria leggenda. La leggenda di un'artista che con i suoi spettacoli scuri e inquietanti, violenti e desolati, avvolti dello stesso nero beckettiano, riflette il grigio del nostro quotidiano.

Pina Bausch accetta di rispondere ad alcune domande purché non si entri nel privato. Par d'obbligo allora partire dal film-video che ha appena finito di girare e che la televisione tedesca, *Channel 4* e la francese *La Sept* premono per potere inserire presto nei loro programmi.

«È stato un lavoro interessante. Che mi ha appassionato. Terribilmente faticoso però. Faticoso non solo perché per me si è trattato di un'esperienza totalmente inedita, ma anche perché si è aggiunta a quella che è la mia normale *routine*: prove di spettacoli, debutti e *tournées*, anche se brevi come questa di ora nel Nord Italia».

— Pensa che potrebbe ripetere l'esperienza? «Se ci sarà l'occasione può darsi. Visto che ora so come procedono le cose. Ma all'inizio è stato duro doversi rassegnare a criteri diversi. Per esempio, decidere di tenere una scena piuttosto che un'altra».

«In teatro, bisogna ammetterlo, è tutta un'altra cosa. A ben vedere, tutto è più semplice. Semplice perché si può cambiare qualcosa fino al momento che precede l'andata in scena. Nel cinema questo non è possibile. Bisogna decidere una volta per tutte fin dall'inizio che cosa va preferito. E questo per me è in un certo modo doloroso. Ho girato in tutto ben 170 ore di filmato. Il tragico dopo, è stato dover tagliare, ridurre. Scegliere le scene da consegnare allo schermo».

— Non è stato allora il libero adattamento di un lavoro teatrale?

«No. Sono soltanto partita dalle mie ultime produzioni, dai miei ultimi lavori. Ma non

vissuti su una ribalta. Tutto è stato girato in posti che sono diventati luoghi teatrali, ma che all'origine non erano veri spazi del teatro...»

— Non lontano però da Wuppertal...Qualcuno sostiene che lei non potrebbe creare lontano dalla sua terra, dal suo milieu culturale...

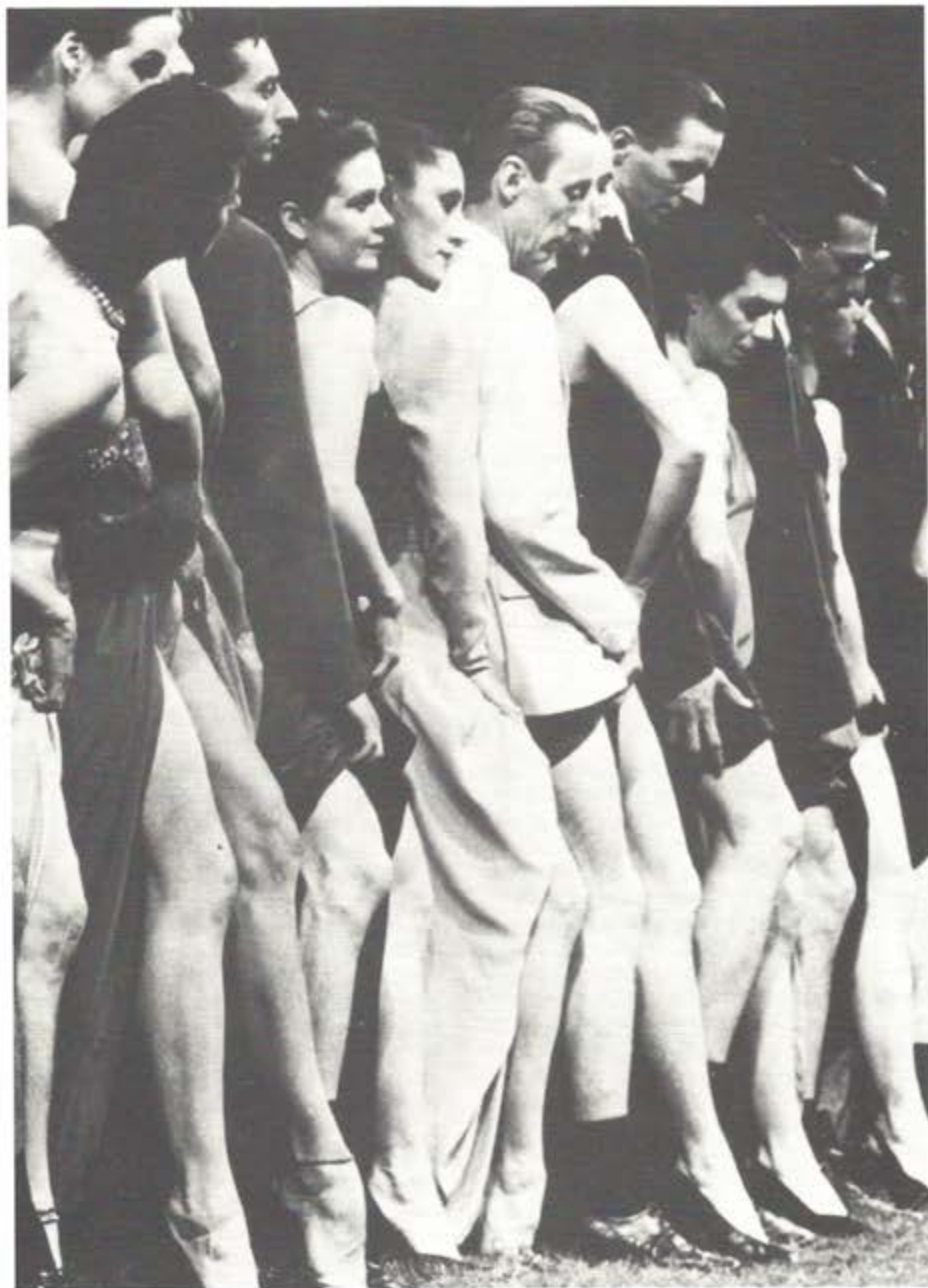
«La mia esperienza, al contrario, è andata formandosi nei luoghi più diversi. Ho lavorato anche in Italia e mi trovo bene anche in Italia».

E Pina Bausch taglia secco puntandoti quei suoi occhi ricchi di una luce misteriosa, che nessun fotografo riuscirà mai a cogliere esattamente.

«Ho sempre cercato con le mie opere di esprimere dei sentimenti universali. Per questo nel mio lavoro non conosco confini. Parlo di sentimenti che toccano tutti gli uomini; i sentimenti non conoscono barriera. La mia matrice culturale, è vero, ha una base tedesca. Questa è la cultura da cui mi muovo. Ma vorrei che ciò che tendo a rappresentare appartenesse a tutti. Essere universale».

Pina Bausch si concede una pausa. Accende una ennesima Camel. Stringe per un momento il pacchetto e un accendino bianco nelle mani fragili e inquiete, come se avesse bisogno di qualcosa di solido per appoggiarsi. La sigaretta intanto prende a consumarsi tra le sue dita sottili e lunghissime. Dove ho mai visto dita così straordinarie? Forse su una pittura vascolare greca al museo di Atene? Mani e dita così vive e nervose, mi pare di ricordare, le aveva soltanto Emma Gramatica. Ma mani così doveva averle anche Virginia Woolf. Strano, è frutto solo della mia immaginazione o c'è in questa straordinaria donna qualcosa di più di una vaga rassomiglianza con la scrittrice britannica?

«Del resto — continua Pina Bausch — la mia compagnia è internazionale. Su ventisette artisti ci sono soltanto tre tedeschi. Ci sono inglesi, americani, irlandesi. Ci sono giappo-



nesi. E ci sono naturalmente degli italiani. Beatrice Libonati, che avete visto quale Eletta nella *Sagra della primavera*, e che vedrete anche in questa *tournee* italiana, è toscana». Pina Bausch abbozza un altro dei suoi pallidi sorrisi e nelle sue parole adesso si nota un filo di apprensione.

«La *Sagra*, già. Che tra breve porteremo anche in Urss. A Mosca. Al Teatro Stanislavskij. È la prima volta che il Tanztheater va in Unione Sovietica. E per la *Sagra* avremo anche un'orchestra dal vivo che suonerà per noi. È importante questo».

Pina Bausch, dunque, va a gettare un sasso nelle acque stagnanti del balletto sovietico. I tempi sono maturi anche per questa esperienza. Ma la missione di Pina per il 1989 non finisce sotto le mura del Cremlino. Il 1989 passerà alla storia come l'anno delle *tournees* più lunghe del Tanztheater.

«Tante *tournees* e tanti impegni. Andremo in Sudamerica. A Rio. A San Paolo del Brasile. A Buenos Aires. E poi ancora in Giappone».

— Wuppertal, allora, sempre più trascurata? «Non è Wuppertal che viene trascurata, semmai è tutto tempo trascurato per fare cose

nuove. Ecco, la vera fatica non è viaggiare, non è lavorare, ma non riuscire a fare tutto quello che uno ha in mente... I progetti che magari mulinano dentro da tanto tempo...»

— A proposito dei progetti. Da tempo sul suo carnet era annotata una nuova produzione in collaborazione con il Teatro Biondo di Palermo.

«Sì. E non è stato cancellata. Ritengo che sia, che sarà, un lavoro molto interessante e produttivo. Qualcosa di assai simile a *Viktor*, che qualche anno fa ho fatto per Roma. Come a Roma, anche a Palermo sarà un lavoro sulla città. Dovrebbe andare in porto a fine anno. Nel dicembre 1989. Ho già ascoltato musiche che mi hanno suggestionato e che sicuramente diventeranno la colonna sonora di questa nuova creazione... Che però, come un film, non ha ancora un nome, un titolo. Vedremo. C'è tempo».

Chi ha detto che la stella di Pina Bausch era al tramonto? □

Nella foto: Lo spettacolo «1980» del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, presentato in questa stagione in Italia.

HANNO DETTO

«In teatro, più dell'applauso, mi eccitano il silenzio e la polemica. Da uno spettacolo mi aspetto polemica, discussione: perché soltanto così il teatro è vita».

GLAUCO MAURI - Stampa Sera

«Le attrici della compagnia, come esercizio preparatorio di recitazione, "inchiodano i bambini", cioè cercano di incantarli grazie alla parola, al racconto».

GABRIELE VACIS - Il Giorno

«Che Shakespeare sia nostro contemporaneo lo sappiamo tutti. Il problema è capire perché».

AGGEO SAVIOLI - L'Unità

«Se lei mi chiede che ne sarà della mia compagnia, quale filosofia avrà fra qualche anno, non saprei risponderle».

LUCA DE FILIPPO - Corriere della Sera

«Frattanto, orgoglioso di pesare un po' meno degli altri sulle spalle delle sovvenzioni ministeriali per un accordo di sponsorizzazione con il Diners Club che promuove O' Scarfalletto e ne fa le pi.erre introducendo il biglietto teatrale come un gentile baratto, Luca De Filippo si rintana ogni sera nella buffoneria di questa commedia».

M. PO. - Corriere della Sera

«Queste o analoghe perplessità mi è parso di indovinare l'altra sera, anche nell'educatissimo pubblico torinese, che aveva l'aria di scuotere (metaforicamente parlando) la testa nell'atto stesso in cui rivolgeva agli interpreti una cortese salva di applausi».

GIOVANNI RABONI - Corriere della Sera

«Dopo avere riassunto come abbiamo potuto e capito, diciamo in tutta franchezza che questa commedia non ci piace».

GHIGO DE CHIARA - L'Avanti!

«La critica è una "fastidiosa" che, quando emette prognosi infauste oppure contrappone una sua logica a quella dei numeri e dei consumi, vilipende la sacralità dell'oggetto prodotto. Quel che sta a cuore alla società dei consumi, è raggiungere quello che un sociologo ha chiamato il minimo comun denominatore culturale. Se viene raggiunto questo obiettivo, il massimo della scelta offerta riguardo ai prodotti coinciderà con la soppressione della facoltà di scelta».

ALCUNI PRODUTTORI TEATRALI

Rivista del Cinematografo

«In televisione si vive un'epoca di ricerca del sensazionalismo che spesso va anche oltre le righe e che credo contribuisca in parte e con le dovute eccezioni, anche a creare alcune confusioni. Penso anche che la televisione non va demonizzata, non è la colpa di tutto. Però questo progressivo degrado della lingua stessa sotto l'incalzare dei gergalismi, del linguaggio speakerabile, di neologismi intollerabili, purtroppo fa la sua parte e, soprattutto, induce un po' alla pigrizia».

VITTORIO GASSMAN

Rivista del Cinematografo

«Oggi usiamo esprimerci non su ciò che conosciamo, o che a conoscere ci siamo appassionatamente affannati, bensì sul vuoto lustrino di definizioni e principi ai quali neppure i difensori più strenui possono più credere, se, esentati come li abbiamo dal dolore dell'incarnazione e della fatica d'estrarli da dentro il tragico, sacro grembo della storia, li abbiamo poi lasciati diventare incorporei riferimenti per un'idea di società, e di fede, che serve, sempre e solo, ad allontanarsi dal centro: tanto della società, quanto della fede».

GIOVANNI TESTORI - Corriere della Sera

RIFLESSIONI INTORNO AL CICLO
DELLA «SACRA ELOQUENZA» A SPOLETO

SE IL CRISTO IN CROCE È IL «VERO PULCINELLA»

L'episodio del predicatore napoletano del Seicento che brandiva il Crocifisso come fosse l'amata maschera della Commedia è rivelatore dei rapporti fra teatro e religione - Come la liturgia si è «spettacolarizzata»: dalla lauda alla Sacra Rappresentazione alle «visioni» dell'età barocche.

ANTONELLA ESPOSITO

Una singolare iniziativa ha attraversato, tra gli appuntamenti più attesi, l'ultima edizione del festival di Spoleto: un ciclo di incontri sulla *Sacra eloquenza*, tradizionale espressione della Chiesa tra il XIII e il XVII secolo. L'idea di far rivivere le prediche di famosi oratori attraverso le vive voci di attori è stata di Paolo Redaelli. Roberto Rusconi e Orazio Costa Giovangigli si sono occupati rispettivamente della parte letteraria e di quella scenica. Nella chiesa di Sant'Eufemia hanno così ripreso vita la tormentata spiritualità di Jacopone da Todi, la tremenda vena polemica e profetica di fra' Gerolamo Savonarola, lo spirito pacato di Bernardino da Feltre e la dotta eloquenza di Paolo Segneri. L'eloquenza sacra non è propriamente teatro religioso, ma può essere ugualmente ricondotta in ambito teatrale considerando lo spettacolo come «limite inferiore» della liturgia. Infatti anche il predicatore, con una competenza che non può essere disgiunta da una certa capacità interpretativa, rappresenta, mette in scena la devozione e il timor di Dio, le visioni apocalittiche e le ansie politiche del gruppo sociale. Il grande predicatore evoca le immagini terrifiche della «casa dell'eternità», dando un nome alle paure legate alla precarietà della vita materiale; e ancora, dipinge la speranza dell'amore divino, addita le colpe della comunità o accusa i potenti della città o della Chiesa stessa.

La popolazione, riunita nell'edificio sacro, vedeva nella chiesa l'unico luogo, al coperto, dove l'aggregazione significava il riconoscimento di un'identità collettiva e comportava l'acquisizione di informazioni e direttive morali che difficilmente potevano giungere ai più attraverso altri canali. Se si considerano le diverse occasioni che, in quei secoli, richiamavano le folle alla frequentazione quotidiana e senza limiti di orario della chiesa, si riesce meglio a comprendere la religiosità come valore sociale e come questa si sia nutrita, a volte, di una promiscuità di comportamento oggi impensabile, senza disdegnare il ricorso al comico e al grottesco. Il teatro religioso nasceva quindi da quella umanità palpitante che sentiva il bisogno di esprimere nel gesto, nel lamento, nella parola can-

tata, un sentimento religioso antropologicamente complesso.

Ad un primo periodo, in cui il teatro religioso è stato germinazione diretta della liturgia, con esiti di grande libertà inventiva, ha corrisposto un lento processo di sempre più decisa istituzionalizzazione di queste forme teatrali, piegate ora a coprire ideologie di potere, ora a obbedire a schemi di «racconto» sacro ormai liturgicamente definiti. Se la lauda nasce nelle Compagnie, come elemento costitutivo e primitivo della pratica penitenziale, la Sacra Rappresentazione del Trecento e del Quattrocento si sviluppa presso confraternite con più definiti riferimenti culturali e precisi compiti assistenziali. Questo passaggio avviene parallelamente a un progressivo cambiamento di mentalità nei riguardi del teatro, che acquista, come entità autonoma, una propria dignità culturale ed estetica, permeandosi al contempo di forme allegoriche in ossequio al Principe del luogo.

L'esperienza popolare dei Disciplinati umbri — di cui Jacopone è, a distanza, un'espressione colta — modulava il vissuto religioso sulla centralità del Testo sacro e sui suoi legami con la concreta esistenza umana. La predominanza della parola sulla messa in scena cede il posto alla dinamica dell'azione e alle complicate macchine di spettacolo, collocate in uno spazio che non si inserisce semplicemente nell'architettura sacra o civile, ma tende a trasformare del tutto le strutture preesistenti, e a costituirsi come spazio autonomo, secondo gli assunti che saranno propri del teatro rinascimentale.

In questo contesto la figura del Savonarola si contrappone a questa sorte di contaminazione della spiritualità con il potere, della religiosità con l'arte e lo spettacolo e si offre alla società fiorentina come memoria e profezia della vocazione apocalittica medievale. Mentre la Sacra Rappresentazione attenua il suo forte impatto emotivo e sposta sempre più i suoi parametri verso quel teatro profano decisamente condannato dalla Chiesa, il Savonarola sembra proprio voler recuperare gli elementi insiti nel dramma religioso delle origini. Da una radicale indistinzione tra scena e platea, tra attore e spettatore, si passa invece ad uno spettacolo che vive della vi-

sione che ne ha lo spettatore, posto in una situazione di alterità rispetto al dramma.

Il tema della visione diviene, poi, fondamentale, in età barocca, quando il teatro è pensato come metafora del mondo: se i rigori della Controriforma condannano la Commedia dell'Arte e aboliscono persino le Sacre Rappresentazioni, i nuovi religiosi, specie i Gesuiti, riutilizzano quelle modalità spettacolari. Gli intenti ora sono diversi: è urgente l'istanza missionaria nelle «Indie di quaggiù», nell'Italia meridionale ancora infestata da residui paganeggianti. Mentre l'architettura delle chiese si modifica, dando ampio risalto al predicatore, l'opera pedagogizzante si esplica non tanto nel teatro rappresentato all'interno dei Collegi, quanto nei riti e nelle feste religiose che s'impongono nella città con una violenza iconografica che ha il suo naturale complemento nella produzione pittorica. La cruda visione del sangue e della sofferenza fisica del Cristo e dei Martiri deve educare lo spettatore viziato dal teatro profano e indurre in lui comportamenti devozionali che non rechino, però, traccia degli eccessi penitenziali del Medioevo. La teatralità religiosa si sviluppa, quindi, secondo forme, soprattutto di tipo processionale, scelte e controllate costantemente dall'autorità ecclesiastica. Non si è lontani dallo spirito dell'epoca: anzi, c'è un uso sapiente della propaganda come figlia dell'*ars politica* del tempo, come dimostrano quelle specie di «manifesti pubblicitari» che attiravano le folle verso l'uno o l'altro predicatore, a Milano. Appagata l'esigenza di spettacolo, con il sigillo morale e religioso, questo processo educativo del gusto e dei costumi trova comunque un duro ostacolo nella familiarità secolare che intercorreva tra il popolo, il demone giullaresco e l'ambiguità antropologica del Pulcinella. Esiste un'«altra» scena che, forse, la rappresentazione religiosa così approntata non riesce del tutto ad attivare, anche se si impegna a farlo. Famoso l'episodio riportato dal Croce, secondo cui un predicatore, nella Napoli del Seicento, per attirare alle sue parole la folla affascinata dai commedianti, sulla stessa piazza, avrebbe agitato il Crocifisso tra le mani, gridando: «Questo è il vero Pulcinella!». □

IL TEATRO POLACCO FRA ASPIRAZIONI E BUROCRAZIA

ECCO L'ULTIMA GENERAZIONE DELLA SCENA DI VARSAVIA

Abbiamo raccolto le testimonianze di otto attori emergenti - Le loro confidenze, guardinghe, rivelano un malessere che non esplode con rabbia, un'inquietudine per una drammaturgia soffocata e il timore che la vecchia guardia dei mattatori e dei funzionari blocchi il faticoso processo di rinnovamento in atto - Un dibattito centrale: il ruolo del regista.

PAOLO GUZZI E JACEK KAWALEC

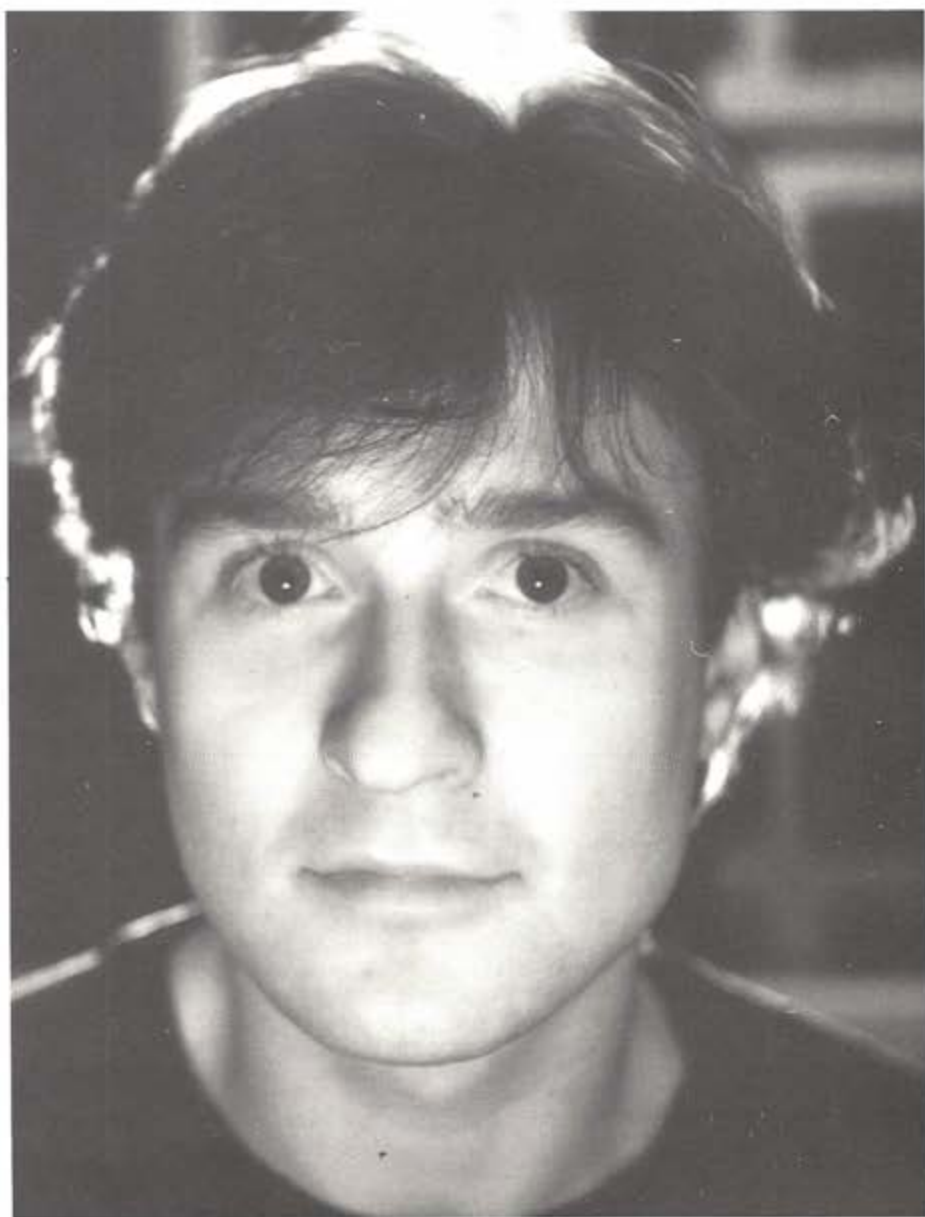
Abbiamo incontrato a Varsavia alcuni giovani attori e registi del teatro polacco. In un momento particolarmente delicato per il loro Paese, li abbiamo invitati a parlare di sé e del loro lavoro, degli autori preferiti e del rapporto attore-regista.

Ciascuno ha aderito volentieri all'invito, e ne è scaturito un panorama interessante della situazione teatrale polacca, anche laddove più scopertamente appaiono timori e reticenze.

Miscela pericolosa di aiuti e censura

JACEK ZEMBRZUSKI, nato nel 1951. Studi di filosofia e facoltà di teatro e regia. Diploma nel 1982. Ha curato la regia di testi di *Baránczak*, *Mrozek*, *Molière*, *Genet*, *Sartre* e *Jerofiejew*.

«In Polonia esistono soprattutto due forme di teatro: quello ufficiale, istituzionalizzato, e quello *off*, promosso dallo Stato in veste di mecenate e realizzato prevalentemente da dilettanti o altri "insoddisfatti" di come funzionano le istituzioni. I "giovani" desiderano fare sempre teatro non commerciale, di contestazione. Il teatro più interessante è stato ed è ancora oggi il teatro "politico" che, se da un lato contesta l'ideologia dominante comunista mediante i classici, dall'altro cerca legami con la realtà attraverso la letteratura contemporanea. Lo Stato, naturalmente, considera nocivo il teatro "politico" (ne censura addirittura la definizione), in quanto nega gli abusi del potere e le ingiustizie. Il vero teatro in Polonia, il teatro "vivo", è un corpo unico con il proprio pubblico, uniti entrambi contro lo stesso nemico, ma anche in questo caso si fa sentire la censura, poiché è lo stesso Stato che lo finanzia. Nonostante le pressioni esercitate sulle carriere degli uomini di teatro, costretti per quieto vivere ad accettare le direttive del potere, il pubblico sa leggere tra le righe e comprende le allusioni di



Ma nessuno cita Kantor...



Hystrio pubblica una serie di dichiarazioni di giovani attori e registi polacchi che costituiscono, nel loro insieme, una sorta di informazione dal vivo sulla situazione teatrale in Polonia.

È opportuno ricordare che la struttura principale della scena polacca è rappresentata dal teatro professionale di Stato, istituzione diffusa nei grandi centri e in provincia. In ogni città, in pratica, esiste un teatro stabile.

Statale è pure il cinema. Tale circostanza ha come conseguenza che in Polonia non c'è concorrenza tra gli attori cinematografici, i quali molto spesso sono anche attori di teatro.

Esiste poi — ed è questa una tradizione radicata — il teatro studentesco, che è stato ed è un settore vivo e dinamico nell'ambito della scena non ufficiale. Alcuni gruppi studenteschi nati negli anni Sessanta, si sono professionalizzati. È il caso dello STU di Cracovia, del Teatro Osmego Dnia di Poznan, del Teatro 77 di Lodz, ecc., che sono riusciti ad affrancarsi dallo status accademico divenendo, in un certo senso, gruppi «storici».

È presente inoltre tutta una costellazione di compagnie amatoriali che agiscono nei luoghi alternativi: fabbriche e scuole.

Senza voler trarre deduzioni frettolose sulle testimonianze raccolte a Varsavia, sentiamo almeno la necessità di sottolineare come la figura dell'attore, oggi in Polonia, non sia oggi molto dissimile da quella descritta da Tadeusz Nyczek sulla rivista Dialog, alla fine degli anni Settanta.

Dice Nyczek: «Per l'attore professionista in possesso del diploma della Scuola Teatrale Superiore che sa recitare Amleto e il Tartufo, l'attore indipendente è un dilettante...». E oltre: «Per lui il pubblico è un obiettivo essenziale solo nella misura in cui applaude; un pubblico morto è un pubblico cattivo, non acculturato, provinciale. L'attore professionista polacco sogna di trasferirsi nella capitale (se si trova in provincia), o perlomeno da una città più piccola a una più grande, poiché si lascia guidare dalla paura di sé medesimo. In provincia ha a che fare con spettatori ignoranti, che non lo capiscono poiché non capiscono le regole del gioco, le regole della vita teatrale, le regole della carriera, le regole della critica e così via...».

Se il giudizio di Nyczek appare senza mezzi termini, è altrettanto vero che la realtà teatrale polacca è tutta in movimento, e vive una profonda contraddizione tra la vocazione e un sistema burocratico che ne condiziona fortemente lo sviluppo e la crescita. Per cui è d'obbligo considerare le voci di quest'ultima generazione come uno spaccato anche sociale che guarda il futuro a occhi aperti, senza sognare una cultura spogliata della propria tradizione. Una curiosità: nessuno cita Kantor. E non aleggia, come dovrebbe, il sospetto che il teatro polacco sia un teatro dal respiro europeo, e che un certo rinnovamento della scena sia transitato proprio a Est. (Carmelo Pistillo)

questo teatro sostanzialmente di lotta. «Il teatro polacco, governato dai "vecchi" e fatto dai giovani, è il risultato di una conflittualità permanente che raggiunge talvolta buoni esiti. È il caso di Teatr Osmego Dnia, visto anche in Italia, il Teatr Prowisorium di Lublino (per me troppo conformista) e del Teatr Witkiewicz di Zakopane, molto amato dai giovani.

«Il pubblico polacco va a teatro per vedere gli attori, anche se il ruolo del regista è fondamentale, perché deve sapersi annullare a vantaggio dell'attore e armonizzare tutti gli elementi dello spettacolo di cui il più importante è l'uomo-attore. In tali condizioni è favorito un teatro di tipo commerciale e non è facile realizzare qualcosa di veramente artistico. Ciò avviene da tempo e non bisogna lamentarsene troppo. A mio avviso, è importante restare sempre giovani...»

La vita è difficile per i giovani attori

ADRIANNA BIEDRZYNSKA, nata nel 1961. Studi nella Scuola di Teatro, Cinema e Televisione di Łódź. Attrice al Teatro Nowy di Varsavia. Ha recitato nel ruolo di Marika (Pericle, Shakespeare) e di Marion (La morte di Danton, Büchner). Parti di rilievo in films polacchi, ungheresi, sovietici, francesi. Collaborazione con Istvan Szabo e Sergiej Bondarczuk.

«La situazione finanziaria in cui si trovano i giovani attori in Polonia è molto difficile. Alcuni, non sorretti da molta passione, preferiscono dedicarsi al cinema. Il teatro del grande attore è nuovamente di moda, gli spettatori vogliono sapere chi è l'attore che recita. Quando si è bravi, comunque, non c'è molta difficoltà per trovare lavoro, anche perché in Polonia ci sono tanti teatri. A Cracovia e a Varsavia invece c'è una forte concorrenza ed è raro trovare una scrittura. Avendo trovato lavoro già durante gli studi, mi considero un po' un'eccezione.

«La figura del regista è quella del despota, che impone una sottomissione totale, provocando qualche volta la ribellione degli attori. Se l'attore ha una personalità più forte di quella del regista, può succedere che lo spettacolo risenta dell'impronta dell'attore. Certo è che il regista deve somigliare al pubblico. Deve dirigere e consigliare gli attori situandosi al posto del pubblico. Da parte mia, non saprei recitare senza i consigli del regista, anche se sono convinta che il lavoro sia soddisfacente soltanto quando è creativo da entrambe le parti».

Quelli che volevano andare lontano

JACEK KAWALEC, nato nel 1961. Scuola di Teatro, Cinema e Televisione di Łódź. Attore al Teatro Polski di Varsavia.

«Dopo l'Accademia ho lavorato per due anni al Teatro Komedia di Varsavia, una sorta di fabbrica dove si lavora senza riflettere. Non avendo la possibilità di recitare ruoli interessanti, ho lasciato perdere. Ho avuto quindi

una parte cinematografica e delle esperienze nei teatrini *off*. Solo per caso ebbi una parte al Teatro Ochoty e successivamente sono stato assunto al Teatro Polski.

«I giovani che vogliono lavorare seriamente devono scegliere tra le produzioni di infimo livello, ma remunerative, e i ruoli che non contrastino con le loro convinzioni. Questi ultimi sono pagati poco.

«A seguito del boicottaggio fatto alla televisione negli anni '81-83 molti giovani attori sono scomparsi dal "giro" o non hanno avuto occasione di farsi notare. È dunque comprensibile il timore di fare questo mestiere. In passato, un gruppo di studenti della Scuola di Teatro di Varsavia ha avuto l'idea di costituire un nuovo teatro con caratteristiche autonome. Il nome di questo teatro aveva già in sé il suo destino. Si chiamava, infatti, *Za Daleki* ("Troppo lontano"). Il fallimento di questa iniziativa è derivata dal fatto che in Polonia non è possibile avere contatti con le strutture burocratiche se non si è teatranti affermati, vale a dire fiduciari del potere costituito.

Interesse per Cecov e i testi romantici

MACIEY ROBAKIEWICZ, nato nel 1960. Scuola di Łódź. Ha recitato nei panni di Edward (Edward II, Shakespeare), Platonov (Cecov). Ha collaborato con Zanussi. Attore al Teatr Nowy di Varsavia.

«La situazione dei giovani (non solo attori), a causa delle condizioni economiche polacche è particolarmente difficile. Ci sono comunque talenti come Krzysztof, Zaleski, Bradeki, Ziolo. Se continueranno a lavorare come stanno facendo oggi, non posso che essere ottimista per il futuro del nostro teatro. È necessario, però, che cambi l'apparato burocratico teatrale, cioè sia abolito l'impiego fisso nelle compagnie stabili o limitare le compagnie a dieci persone.

«Amo il teatro tradizionale, con gli spettatori che frequentano regolarmente le sale, le poltrone comode, un bel palcoscenico e, certamente, i grandi attori. Del resto, questo teatro, è sempre esistito in Polonia. Non m'interessa, invece, la figura del regista-attore. Il regista è il "terzo occhio", colui che guarda il "tutto" dall'esterno. Prediligo il repertorio romantico polacco e i drammi di Cecov. Recitare in teatro non è la stessa cosa che recitare nel cinema, ma fra le due arti non ci deve essere concorrenza».

Anche Gombrowicz per un rinnovamento

RENATA PEKUL, nata nel 1961. Scuola teatrale di Varsavia. Attrice al Teatro Polski.

«Per gli ex allievi della Scuola ci sono più sbocchi teatrali. A Varsavia esistono diciannove teatri di prosa e sono facilitati i contatti con gli attori e i registi. Questo non significa che quando si è scritturati da un buon teatro le parti offerte siano buone. Bisogna attendere. Ho saputo aspettare un'intera stagione e ho avuto la fortuna di mostrare le mie possibilità. Poiché lavoro in un teatro prestigioso e con un noto regista, Kasimierz Dej-



mek, posso dire che il regista, quando ha le idee chiare, è indispensabile.

«Preferisco il dramma americano, che racconta la vita in maniera "estremizzata", il teatro di Cecov, che dà la possibilità di una recitazione psicologica e, tra gli autori polacchi, Gombrowicz. Giudico la sua lingua divertentissima e l'interpretazione suggerita dai suoi testi poco formale. Non mi sento vicina al teatro romantico polacco che anche il pubblico sembra non gradire più».

È triste il vecchio teatro in provincia

PIOTR POLK, nato nel 1960. Scuola di Teatro, Cinema e Televisione di Łódź. Attore al Teatro Studio di Varsavia.

«Si dice che il teatro in provincia sia peggio che a Varsavia, ma penso che tutto dipenda da coloro che fanno teatro, in provincia come nella capitale. A Łódź ho recitato il ruolo del *Cid* di Corneille e ho avvertito, intorno a me, molte gelosie da parte di vecchi attori che avrebbero voluto essere al mio posto. Così ho accettato una parte in un film coprodotto dagli americani, *And the violins stopped playing*, con la regia di Alexander Ramati. Quindi mi sono trasferito a Varsavia acquisendo molti vantaggi, sia per l'ambiente sia per i ruoli più soddisfacenti. Oggi sono felice di non essere più in provincia, perché lì gli attori non sanno più distinguere il buon teatro dal cattivo. Hanno complessi e poca forza per imporsi. Ho recitato poi la parte del prete Piotr in *Dziady-Improvizacje* di Mickiewicz e sono fiero di essere stato il più giovane attore che abbia avuto questo ruolo».

Il regista come demiurgo e amico

JAROSLAW GAJEWSKI, nato nel 1960. Scuola Teatrale di Varsavia. Attore al Teatro Dramatyczny di Varsavia.

«Bisogna avere necessariamente contatti stretti con il grande teatro dove recitano i migliori attori. Si possono recitare piccole parti, all'inizio, ma sarà utile osservare i maestri e il loro comportamento sulla scena. Si pos-



sono interpretare anche importanti ruoli nel teatro *off*, ma soltanto la collaborazione con i "grandi" permette di migliorare la tecnica. «A mio giudizio, il regista è la prima ragione dell'esistenza del teatro; è come un dio che crea nuovi mondi, con i suoi angeli (gli attori) a lui sottomessi. Cocteau ha detto che il teatro deve essere fatto da un uomo o da un gruppo di amici. Il regista può essere per l'attore il primo amico.

«Amo particolarmente Eschilo, Sofocle e Shakespeare. Mi piace Molière, ma mi piacerebbe recitare anche Cecov, Miller, Albee, Williams, Mrozek».

L'accademia non dà esperienze pratiche

WOJCIECH MALAJKAT, nato nel 1963. Scuola di Teatro, Cinema e Televisione di Łódź. Attore al Teatro Studio di Varsavia. È stato Amleto con la regia di Guido de Moor, poi Allan in *Play it again Sam* di Woody Allen con la regia di Adam Hanuszkiewicz. Ha girato un film con Mariusz Trelinski.

«Trovare un buon lavoro è difficile, qui come altrove. Un buon lavoro è tutto ciò che è teatro interessante, fatto da registi e attori insieme. Ed è anche teatro interessante quello che permette a noi giovani di imparare. L'Accademia non offre molta esperienza. Per trovare lavoro occorre avere fortuna, e tanti amici aspettano ancora la loro occasione. Io mi considero già fortunato perché appena terminata la scuola mi hanno affidato la parte di Amleto: mi sono sentito come chi è gettato in acqua senza saper nuotare. Dipendo dagli altri, ma per mia fortuna i colleghi mi hanno aiutato non poco. Mi sono trovato in sintonia con il regista perché ho condiviso subito l'impostazione da lui data all'*Amleto*. Abbiamo fatto solo venti repliche, ma riprenderemo lo spettacolo con alcune innovazioni e sento che farò ancora meglio grazie soprattutto al regista, senza il quale non può esserci uno spettacolo teatrale completo».

Volte nuovi del teatro polacco. A pag. 55 Jacek Kawalec e, in questa pagina, Maciej Robakiewicz e Piotr Polk. A pagina 56, fotografia di scena di «La classe morta», di Kantor (1978).



SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI

Sede Sociale: VIALE DELLA LETTERATURA, 30 - ROMA (EUR)
Tel. 59901 - Telegr. AUTORI ROMA - Telex 611423

La SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI, fondata a Milano nel 1882, e trasferita a Roma nel 1926, è un ente associativo, cui aderiscono volontariamente autori, editori ed altri titolari (in via originaria o derivata) di diritti di autore allo scopo di ottenere la tutela giuridica ed economica delle opere letterarie, drammatiche, musicali, cinematografiche, pittoriche, radiofoniche, televisive, ecc. e cioè di tutte le opere dell'ingegno.

La S.I.A.E., pertanto, svolge essenzialmente una funzione di intermediazione nel campo dell'utilizzazione delle produzioni artistiche, amministrandole per lo più sulla base di un rapporto di mandato, ovviamente proteggendo gli interessi materiali e morali dei suoi associati, sia in Italia che all'estero, la S.I.A.E. contribuisce a promuovere il progresso culturale del Paese nonché a diffondere il patrimonio letterario ed artistico italiano.

La protezione del diritto di autore si concretizza e viene esercitata per effettuare:

- a) la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze ed autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere tutelate;
- b) la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni;
- c) la ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto.

La legge n. 633 del 22 aprile 1941 per la protezione del diritto di autore definisce la S.I.A.E. un ente di diritto pubblico; la dottrina e la giurisprudenza hanno confermato tale definizione e sono attualmente concordi nel ritenere la Società un ente pubblico economico. Come tale la S.I.A.E. è soggetta alla vigilanza della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ma in quanto ente pubblico economico non beneficia di contributi o sovvenzioni statali ed è soggetta alla imposizione prevista dalla legge, come qualsiasi altro operatore.

Gli associati (che attualmente sono circa 40.000) si distinguono in iscritti (ordinari e straordinari) e soci. Possono essere ammesse, in qualità di iscritti ordinari, le persone fisiche o giuridiche italiane che siano titolari, in via originaria o derivata, di diritti di autore o diritti connessi. I cittadini degli Stati membri della CEE sono equiparati ai cittadini italiani. Possono invece essere ammesse, in qualità di iscritti straordinari, le persone fisiche o giuridiche straniere titolari di diritto di autore.

In Italia la Società si giova di circa 900 Agenzie e di 56 Filiali coordinate da 14 Sedi regionali ed è collegata con 100 Società di Autori straniere di cinque continenti, mediante contratti di reciproca rappresentanza per cui ciascuna società gestisce, nel proprio ambito territoriale, anche il repertorio dell'altra società di cui ha la rappresentanza.

La Società cura numerose pubblicazioni di carattere giuridico, economico e sociale tra le quali vanno segnalate le riviste trimestrali «Il Diritto di Autore» e «Lo Spettacolo», l'annuario statistico «Lo Spettacolo in Italia», «L'Annuario Teatrale» (in collaborazione con l'Istituto del Dramma Italiano) e il «Bollettino della S.I.A.E.», bimestrale. Ha anche pubblicato, fra l'altro, gli atti del «Convegno Internazionale sulla Pirateria Cinematografica, Fonografica e Radiotelevisiva».

Fin dal 1932 la S.I.A.E. ha istituito e aperto al pubblico la Biblioteca e la Raccolta teatrale del Burcardo, ospitate nell'omonimo Palazzetto tardoquattrocentesco, in Via del Sudario 44 a Roma. Il museo conserva costumi, maschere, autografi, carteggi, locandine, stampe, nonché manifesti teatrali d'epoca e una considerevole documentazione fotografica; la Biblioteca Teatrale comprende circa 35.000 pubblicazioni, tra volumi e opuscoli, e ricche collezioni di periodici italiani e stranieri.

COME CAMBIA IL TEATRO DELLA PERESTROJKA

PRIMA DI LEGIFERARE IN URSS SI SPERIMENTA

Ci sarà anche in Unione Sovietica una nuova legge ma sarà varata dopo due anni di esperimenti già in corso - Come operano per il cambiamento Efremov al Teatro d'Arte di Mosca, Uljanov al Vachtangov e Fokin all'Ermolovan - La piaga degli organici vecchi e pletorici - Sovvenzioni ai teatri-studio, senza limiti di tempo nelle prove o obblighi quantitativi di pubblico - La novità delle cooperative, duecento nella sola capitale.

MILLY MARTINELLI



Come si rinnova il teatro nel gigantesco e teatralissimo paese sovietico? Per produrre un disegno di legge che rinnovi radicalmente le strutture del teatro, secondo lo spirito della *perestrojka*, si sta conducendo a Mosca una sperimentazione della durata di un biennio ('87-89) alla quale partecipano 82 teatri. La commissione competente ha l'incarico di verificarne i risultati e, in base a essi, di varare un progetto di legge, su iniziativa dell'Unione degli Operatori teatrali dell'Urss.

Sono tre i tipi di teatro, così come si sono con-

figurati in questa fase sperimentale:

1) Gli illustri, vecchi teatri accademici, sovvenzionatissimi e stabili, da tempo paralizzati per una sorta di elefantiasi dovuta soprattutto alla inamovibilità degli attori, tentano un processo di snellimento con pensionamento obbligatorio e assunzioni a contratto. Insomma, si tratta di rivedere il concetto di «stabilità» che finora significava conservare nell'organico, fino alla fine dei loro giorni, attori che magari per anni non entravano in alcuno spettacolo. Un esempio: il celebre Teatro d'Arte di Mosca (il MChAT) fino a due

anni fa contava 168 attori che erano una casta intoccabile, in gran parte sacerdoti del tempio di Stanislavskij, ostili a ogni tentativo di innovazione del regista. Ora Oleg Efremov è autorizzato, anzi sollecitato, a tentare una ristrutturazione del teatro, nell'ambito di questo biennio sperimentale: ha così deciso di sdoppiarlo, offrendo una sede a cento attori perché vi si trasferiscano e la gestiscano. Tre giorni sono durate le discussioni; è stato interpellato il ministro della Cultura, è nato il MChAT n. 2, la cui direzione artistica è stata affidata alla Doronina, una delle più illu-

stri attrici di questo teatro. Ma «sacerdoti del tempo» ne sono rimasti e per Efremov la situazione non è molto migliorata, anche se egli ha la possibilità di inserire con contratti annuali nuovi attori e di richiedere il pensionamento dei più anziani.

NUOVO REPERTORIO

Il Vachtangov, invece, comincia a risalire la china grazie alle iniziative di Uljanov, che ne è il direttore, e che di volta in volta affida lo spettacolo al regista che ritiene più idoneo. A quanto pare la stortura da eliminare al più presto è la «stabilità»: dell'attore, del regista, dello scenografo e perfino dei tecnici. Il teatro Majakovskij è l'unico che non tenta riforme e tuttavia, a quanto pare, va benissimo. Cioè continua ad andare benissimo. Il teatro Ermolov, la cui direzione era stata affidata fin dai primi tempi dell'era gorbacioviana a un giovane regista, Valerij Fokin, si è davvero rinnovato con la «Piccola scena», sulla quale si esibiscono gruppi ospiti che non hanno una sede e che nascono dall'incontro di attori appena usciti dall'Accademia o già affermati, ma disposti a lasciare la sicurezza dei loro teatri stabili per intraprendere l'avventura di un repertorio nuovo (Beckett, Ionesco, Horovitz, Pinter), che è di grande richiamo.

Per fare un altro esempio il Mossovet, afflitto come gli altri dalla «stabilità» dell'organico, ha liberato i giovani attori perché improvvisino un teatro per ragazzi, sulla Piccola scena, mentre i genitori assistono agli spettacoli in cartellone. E questo tipo di teatro spontaneo, nato all'interno di un teatro nobile ma greve e ripetitivo, ha rivelato in questi giovani una creatività insospettabile, tanto che il loro successo sta ampiamente superando i limiti del pubblico infantile.

Insomma, per questi teatri di gloriosa tradizione la cosa più importante è liberare i posti per i giovani e permettere agli attori un'agilità di spostamenti che assicuri una benefica circolazione d'aria capace di vivificare anche le idee.

Per questo la legge dovrebbe prevedere, fra l'altro, contratti a breve scadenza.

IL GRUPPO DI VASILEV

2) La novità più importante sta nel secondo tipo di teatro: il nuovo Teatro-studio nato per sviluppare una «sperimentazione artistica», emanazione dell'Istituto Teatrale che lo sovvenziona senza che esso debba minimamente tenere conto dell'incasso. Anzi, questi Studi possono proprio non preoccuparsi del pubblico: se è scarso tanto meglio. Naturalmente, in questo Paese il pubblico non sarà mai scarso, soprattutto per un teatro che sa di nuovo: sarebbe un'utopia a rovescio. Essi sono autorizzati a provare anche per periodi lunghissimi. Ricevono la sede e i mezzi necessari. A Mosca questi studi sono quattro: quello di Oleg Tabakov, quello di Vasilev, quello della Vragova e il Teatro-studio Celovek (Uomo). Il più sovvenzionato di tutti è il Teatro Scuola di Vasilev, che ormai è diventato, dopo il successo ottenuto ovunque con il suo affascinante spettacolo pirandelliano, l'emblema del «teatro della *perestrojka*», per la carica liberatoria che esprime, anche se sono quasi vent'anni che egli riprende *I sei personaggi*.

I registi di questo tipo di teatro, e in particolare Vasilev, hanno vissuto, dalle illusioni negli anni Sessanta all'avvento di Gorbaciov,

ai margini della vita teatrale della capitale, quasi sconosciuti, ostacolati, senza sede, seguiti solo da pochi, attenti cultori di teatro. In questo momento l'attività dei quattro Teatri-studio è sicuramente il fatto teatrale moscovita più interessante e più avanzato. 3) Altra novità assoluta sono le cooperative. Se ne contano duecento circa solo a Mosca. Una delle più interessanti è quella di Mark Rozovskij che, come Vasilev, dopo un importante exploit alla fine degli anni Sessanta, è passato da teatri universitari a compagnie amatoriali, in sedi occasionali o anche, a volte, in teatri importanti ma col nome in cartellone offuscato da quello a caratteri cubitali del primo regista. Rozovskij ha preso in affitto un locale che ha trasformato nel Teatro *u Nikitskich dovr*, dal nome del luogo in cui sorge.

UNA GARA DI QUALITÀ

Esso, come tutti gli altri del genere, è privato. La cooperativa paga l'affitto e si autofinanzia: gli attori partecipano agli utili con uno stipendio base uguale per tutti e una percentuale che varia secondo l'impegno di ciascuno. Questi gruppi delle cooperative (il mio campione è sempre Mosca) girano tutti i teatri della capitale. I biglietti per i loro spettacoli sono sempre più cari e il pubblico è disposto a pagare. Ma girano anche, sempre molto richiesti, per i teatri di altre città e di altre repubbliche, pagandosi le spese di viaggio e di soggiorno. Per la parte organizzativa e amministrativa le cooperative si affidano a un nuovo ente, l'ECHO (Amministrazione teatrale per la sperimentazione); e quanto al repertorio si sbizzariscono in una gara di qualità perché in questa nuova avventura della concorrenza, anche nel campo della cultura, essa è vincente. Naturalmente, girando tanto si guadagna tanto e si produce relativamente poco. Rozovskij ha ripreso anche alcuni dei suoi vecchi spettacoli sconosciuti nei normali circuiti teatrali e ha un repertorio nutrito che, immagino, con questo tipo di distribuzione durerà anni: *Il dicatore Cecov*, *Visotskij*, *L'angolino d'oro*, *Cholstomer*, *storia di un cavallo* (da Tolstoj), *Delitto e castigo* e *I Demoni* (di Dostoevskij), *La fossa* (da Kuprin).

Spettacoli raffinati, che impegnano da un minimo di due a un massimo di venti o trenta personaggi. *L'angolino d'oro*, infatti, è affidato a due bravissimi attori che, per mantenere sempre floride le casse della cooperativa, lavorano durante gli intervalli degli altri spettacoli: spostamenti, pause o durante le ferie.

Gli attori, se non lo hanno fatto, devono frequentare gli studi superiori del Gitis e se non riescono a ottenere l'assegnazione del posto gratuito (per concorso) vengono sovvenzionati dalla cooperativa.

Le incursioni nei teatri tradizionali di spettacoli nuovi prodotti da questi gruppi anomali e la loro estrema mobilità producono, insieme alle altre novità, un grande fermento nella vita teatrale moscovita, e sicuramente hanno una parte importante nel processo di rinnovamento delle strutture teatrali che si sta verificando in Urss prima ancora di una definizione legislativa. □

Nella pagina precedente: «L'albergo dei poveri» di Gorki nell'edizione 1987 del Teatro della Taganka, regista Anatolij Efros.

NOTIZIE

LONDRA - The Factory Girls di Frank McGuinness, drammaturgo irlandese, noto per il suo *Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*, è al Riverside Studio in un allestimento preparato dalla compagnia itinerante irlandese The Druids. In scena la lotta di cinque donne, operaie in una fabbrica di camicie, che si trovano in cassa integrazione e decidono di opporsi sia ai sindacati sia ai datori di lavoro.

LONDRA - Il monodramma *va di moda sulle scene europee in questo periodo* e Willy Russell, autore di *Educating Rita*, ne è un esempio. Attualmente all'Almeida Theatre, Shirley Valentine presenta il tragicomico racconto di una casalinga quarantenne che decide di abbandonare casa, marito e famiglia.

LONDRA - Il drammaturgo australiano David Williamson registra due successi nella capitale britannica: *Emerald City*, in scena al Lyric Theatre e il suo film *Travelling North*. *Emerald City tratta dell'avidità di danaro e di successo nella società odierna considerata qualità positiva*. La tesi è dimostrata con la storia di una coppia di professionisti di idee liberali, lui scrittore e lei pubblicista.

LONDRA - Il Royal Court ha organizzato una rassegna di lavori di Howard Brenton. È in scena *Bloody Poetry*, commovente dramma incentrato sugli intricati rapporti intervenuti fra Shelley, Byron, la moglie di Shelley e l'amante di Byron. Seguirà il più recente lavoro di Brenton intitolato *Greenland* che evoca la vigilia delle elezioni del 1987 in Inghilterra.

dismissura

Rivista bimestrale di produzione
e critica culturale

Anno di fondazione: 1972

Direttore

Alfonso Cardamone

Esecutivo Redazionale

Alfonso Cardamone Gianni Bruschi
Pinella Accini Amedeo di Sora
Adriano Paoletta Francesco Silvestro

Tariffe abbonamenti 1989

Straordinario

(con diritto ai *Dismissuratesti* pubblicati nell'anno)

Lire 25.000

Sostenitore

(con diritto ai *Dismissuratesti* pubblicati nell'anno)

Lire 50.000

Gli abbonamenti possono essere effettuati tramite versamento su c/c bancario intestato a *Dismissura Banca della Ciocciaria*, Provvisoria c/c 46 00 14903, oppure tramite vaglia postale.

**1ª ACCADEMIA BIENNALE
DEL TEATRO E DEGLI ATTORI
VILLA ALBRIZZI FRANCHETTI
TREVISO
3/10 SETTEMBRE 1988**

PROVINCIA DI TREVISO

A.T.A.V.

VENETOteatro

Assessorato alla Cultura - Associazione Teatri Antichi del Veneto
con il patrocinio della Regione Veneto e del Ministero dello Spettacolo

PARCOSCENICO è nato dallo sforzo comune di Enti Pubblici e Teatri del Veneto per offrire al pubblico e alle compagnie un contenitore in grado di avvicinare al teatro nuove fasce di spettatori, di valorizzare gli spettacoli ambientandoli nel grande parco di Villa Albrizzi Franchetti e nell'area ex filanda Motta, reperto di archeologia industriale.

La proposta ha trovato risposta nel pubblico regionale e il festival ha chiuso con oltre 5000 presenze in 9 giorni. Questa prima presenza di grande afflusso di pubblico nel parco ha dato indicazioni utili alla scelta di alcune aree che in futuro potranno essere ristrutturate per una destinazione d'uso spettacolare. Parcoscenico si ripeterà ogni due anni lasciando così un maggior respiro progettuale alla preparazione delle prossime edizioni, oltre a favorire un più ampio ricambio delle produzioni.

Le Accademie di Villa Albrizzi Franchetti sono una delle proposte significative di questo festival. Al loro sviluppo e diffusione, come prassi d'incontro e aggiornamento professionale tra attori, sarà dedicato in buona parte il futuro del festival.

PARCOSCENICO non vuole essere il festival di un unico genere teatrale, ma il luogo dove nuove e tradizioni possono «trovarsi», dove il teatro di ricerca può cambiare, trovare la vita per diventare nuova tradizione, teatro popolare, contemporaneo e infine teatro per antonomasia.

Un teatro che racchiude le spinte e le esperienze dei teatranti di tutti, perché il luogo teatrale del futuro non sia solo il museo di antiche convenzioni.

ARRIVEDERCI AL 1990.

Hanno partecipato al festival le compagnie:

Leo Bassi, Isnel da Silveira, Robledo e Delbono, Coop. Culturale Koinè, Antonio Catalano, Laboratorio Teatro Settimo, Mago Povero, Koreja, Magda Siti, The Swining Sisters, Gruppo Danza Kronos, Teacido, Nora Fuser e Giorgio Bertan, Ennio Marchetto, Enzo Moscato, Cada Die Teatro, Teatro delle Briciole, Adriana Borriello, Theatriki Leshi Volou, Leo de Berardinis, Aringa e Verdurini, Peppe Barra, Banda Magnaetica.

Hanno condotto le *Academie* degli attori: Gabriele Vacis, Luciano Nattino, Mariella Fabris, Laura Curino, Silvia Bevilacqua, Piera Degli Esposti, Ave Ninchi, Enzo Moscato, Leo de Berardinis.

RIFLESSIONI NEL CINQUANTENARIO DELLA MORTE

CHE COSA RESTA DI STANISLAVSKIJ?

Il suo metodo è un invito all'autodisciplina dell'attore e al lavoro silenzioso dell'inconscio - Strehler: «Ancora e sempre, importa il discorso dell'umanità dell'interprete» - Squarzina: «Da noi sono sempre stati prevalenti l'impulso e la visualità» - De Berardinis: «Il discorso su di lui va storicizzato, non volgarizzato» - Castri: «Cosa rimane? Chiediamoci piuttosto cos'è arrivato» - Chéreau: «L'attore italiano è poco incline al metodo» - Capriolo: «Validi gli stimoli della sua pedagogia scenica».

CARMELO PISTILLO



«**L**'attore deve costantemente rifornire i depositi della propria memoria; deve studiare, leggere, meditare e viaggiare, essere al corrente della vita contemporanea sociale, religiosa, politica, eccetera; da questi materiali così vari vengono in seguito presi quei grumi di pensiero da gettare nell'inconscio, affinché vengano elaborati».

Nel cinquantenario della morte di Konstantin Stanislavskij (1863-1938), avvolto quasi da un silenzio commemorativo, queste sue parole estratte da *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, suonano come un richiamo al rigore preliminare cui l'attore dovrebbe uniformarsi per essere dentro il *metodo* e funzio-

nare — lui, l'attore — come un vero «sistema». Un «sistema» fondato soprattutto sull'autodisciplina coniugata al lavoro sotterraneo, silenzioso dell'inconscio, fertilissima terra dove affonda e riemerge l'*invisibile* della vita, l'*io* segreto che muove e forma ciò che nessuna scuola o insegnamento è in grado di portare alla luce in modo preordinato.

Dell'ampia riforma stanislavskijana, un po' la primogenitura teorica del teatro contemporaneo, la questione della *reviviscenza*, unita ai processi conoscitivi, accumulativi e formativi percorsi dall'attore, costituiscono già un lascito non trascurabile. Se poi aggiungiamo che lo sforzo primario fu quello di eliminare il diletterantismo, l'interpretazione di su-

perficie o la retorica, e che Stanislavskij fornì agli attori strumenti e sollecitazioni, nonché una lingua teatrale mutuata dal gergo usato dai suoi stessi allievi, cogliamo il senso di quell'ansia che accompagnò tutta la sua vita: dignificare la professione dell'attore. Ed è curioso, se non addirittura paradossale, che Stanislavskij inizi le sue riflessioni sul «metiere» ispirandosi ai modelli della Duse e di Salvini, per poi distaccarsene nella fase più avanzata dei suoi studi. Proprio quelle radici evidenziarono la poca celebrità e il primato dell'istinto nell'attore italiano.

Con scrupolo pedagogico mise continuamente in discussione il suo *metodo*, fino a capovolgerne le conclusioni. In una lettera del

1935, indirizzata al figlio, scrive: «Ora ho messo a punto un nuovo metodo, un nuovo approccio al personaggio. Consiste in questo: oggi si legge il testo, domani già si prova in palcoscenico».

E se Strehler sottolinea che «non è, oggi, la mitologia a interessare, ma l'uomo: l'uomo e i suoi strumenti di lavoro, l'uomo e i suoi insegnamenti, impartiti da uomo a uomini e non da santone a discepoli», è perché, forse, un bilancio su chi concepì circostanziatamente un'etica per l'attore, non può che partire ancora da una lezione.

INVISIBILE AIUTO

Delle sue pagine e pagine di appunti, prive di una vera e propria organicità, cosa resta oggi? La testimonianza di Squarzina, che fu tra coloro i quali sostennero l'esigenza di tradurre Stanislavskij («sentivamo il bisogno di non leggerlo più solo in francese»), affronta l'argomento riandando agli anni in cui venne fondata l'Accademia, quando interessava «l'unità del testo ed era necessario creare attori che desiderassero di essere diretti», al contrario dell'attore stanislavskijano che doveva agire da solo sperando che il suo personaggio collidesse con gli altri personaggi. «Il carattere dell'attore italiano è impulsivo», prosegue Squarzina, «anche se devo riconoscere che qualcosa del grande studio auspicato dal teorico russo è rimasto. Nel nostro teatro è importante l'aspetto visivo». Le parole di Squarzina ci riportano alla visione registica di Nemirovič-Dančenko il quale, insieme a Stanislavskij, nel 1898, fondò il Teatro d'Arte di Mosca: «Il regista è insieme lo zar, l'ostetrico e il servo dell'attore. L'attore deve essere assistito e, di conseguenza, guidato, ma senza farglielo avvertire, in modo che egli creda di fare tutto da solo».

Da un punto di vista pratico, Ettore Capriolo sostiene che «il sistema, come tutte le formule, rimane nella misura in cui qualcuno vuole attingervi qualcosa. È un sistema tuttora validissimo, soprattutto per gli stimoli che offre. Tutta la riflessione sull'attore come artigiano, come artista, non può partire che da Stanislavskij».

Federico Tiezzi pone l'accento sul modo di risalire alle radici, sulla continuità data al metodo da Grotowski, e aggiunge: «Mi sono accorto che il lavoro che stava compiendo è, per quanto riguarda le prove di concentrazione, vicino allo Stanislavskij del periodo Zen. Personalmente non mi interessa tanto lo sbocco mistico, quanto il fatto che Stanislavskij cercasse di attuare la precisione negli attori. Tutto questo, in Italia, non mi sembra sia stato ben recepito».

IL TESTO-ALTRO

Ma cosa rimane, allora? «Per l'Italia è improprio dire quanto rimane. C'è da chiedersi piuttosto cosa è arrivato. Sono arrivati i resti, le approssimazioni. Tutto il metodo deve essere ancora approfondito». Partendo da questa ipotesi, Castri parla della sua esperienza attraverso la quale ha sempre tentato di rivisitare il metodo, applicandolo alla sua poetica e alla sua visione teatrale. «Gli attori italiani, a cominciare dalla Moriconi, mi hanno sempre seguito. Del metodo rimane inalienabile l'invenzione del testo-altro. Sono favorevole all'attore che non recita il testo, ma il sottotesto. In questo punto di attrito, di riscaldamento, la recitazione può assorbire sia l'attore con la sua individualità sia la lettura critica. Il metodo, con l'invenzione del testo-



altro, è funzionale a questo approccio critico».

Il punto di vista di Leo de Berardinis è ancora più radicale; e se da un lato riferisce di non credere in alcun metodo, dall'altro puntualizza che il «metodo è stato equivocato, volgarizzato». Il metodo di Stanislavskij «va inteso come volontà di rifondazione di un teatro che si basi sull'interiorità, sulla creatività e non, come è accaduto fino a oggi, solo sulla sua parte esteriore. Non è questione se Stanislavskij sia stato superato o meno, il problema è che dovrebbe essere storicizzato. Oggi vedo soltanto attori fantocci alle prese col metodo dello stereotipo. Gli attori italiani sono inconsapevoli. Nel nostro teatro non c'è anima».

Dalla Francia, Chéreau afferma che l'attore italiano è poco incline al metodo, anche se la sua esperienza al fianco di Strehler nel periodo in cui furoreggiava Brecht può rischiare di condizionare non poco un giudizio così netto. E sulla questione se in Italia sia più presente la lezione di Brecht o di Stanislavskij, Squarzina riconduce il nostro attore a un ruolo allergico agli schemi: «l'attore italiano non si è mai immedesimato né si è mai straniato». Ancora De Berardinis supera la questione dei metodi, ribadendo che «sui paleoscenici italiani circola un attore inconsapevole dell'impegno etico, politico e culturale». Quindi né Brecht, né Stanislavskij, né tanto meno Artaud.

Il repertorio delle opinioni potrebbe andare avanti, ma è certo che otterremmo un'ulteriore pluralità di tendenze. È superato o no? Cosa abbiamo trattenuto di quell'insegnamento? Sono tutte domande le cui risposte lascerebbero il dubbio che cinquant'anni di storia, in questo secolo, corrispondano a molto più di quanto segnato dal calendario. Le formulazioni psicanalitiche di Stanislavskij, cui Angarov rimproverava una certa

oscurità, dopo l'intero percorso speculativo compiuto da Freud e gli studi di Lacan sul «testo-laterale» ricordato da Castri, indubbiamente, vanno ripensate e rimediate.

L'ETERNA MASCHERA

Sono trascorsi soltanto alcuni decenni, ma probabilmente il tempo ha lavorato a favore di tante *weltanschauung* teatrali a una velocità alla quale siamo ormai abituati; e questi pensieri, queste maschere si sono sovrapposte sulla lingua, troppo «dettata» di Stanislavskij, giorno dopo giorno. E se così fosse, dobbiamo pensare che l'origine degli studi di questo grande maestro fu soggetta anch'essa a una malla.

Si ricorda che Stanislavskij seguiva, pressoché rapito, il lento processo di abbigliamento e di trucco al quale si sottoponeva Salvini prima d'interpretare Otello. E che tentò di ricrearlo, anzi di «proccrearlo» con il protocollo di una pedagogia. Vediamo allora che dietro il paradosso, ciò che potrebbe spiegarlo, è proprio la maschera del teatro italiano, la tradizione incancellabile della Commedia dell'Arte, il guizzo interpretativo che rifugge dalla sistematicità di un alfabeto che voglia produrlo. La demonia regolatrice di Stanislavskij, di cui si narra l'incubo dal quale si svegliava gridando: «Distrugete tutti i miei libri, i miei fogli, i miei appunti! Bruciate il "sistema"! Lasciatemi in pace!», poco ha potuto con lo stile italiano, ineguagliabile per metamorfosi e libertà interpretativa. *Ciascuno a suo modo*, direbbe Pirandello. Per essere ancora, e non ce ne voglia alcuno, *Uno, nessuno e centomila*. □

A pag. 62, fotografia di scena del III atto dei «Bassifondi» di Gorki, con la regia di Stanislavskij. In questa pagina, Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij, fondatori del Teatro Artistico di Mosca.

BILANCIO NEL CENTENARIO DELLA NASCITA

O' NEILL, TRAGICO IN PARTE MANCATO

Una famiglia difficile e una giovinezza avventurosa spesa tra i reietti all'origine dei primi tormentati drammi - Gli anni del successo e la cattiva coscienza del teatro commerciale - La «congiura del silenzio» contro di lui e l'autobiografismo delle sue ultime opere - L'eredità di due capolavori: «Arriva l'uomo del ghiaccio» e «Lunga giornata verso la notte».

ETTORE CAPRIOLO

Per parlare di Eugene O'Neill si può cominciare da differenti date. L'occasione del centenario suggerirebbe di scegliere il 16 ottobre 1888, quando nacque da Ellen Quinlan, ragazza di buona famiglia sposatasi per amore e finita morfinomane, e da James O'Neill, attore di grandi potenzialità che l'imprevisto successo del *Conte di Montecristo* — almeno seimila repliche in tournée interminabili su e giù per tutti gli Stati Uniti — ha reso celebre, ricco e frustrato. I biografi informano che era anche gretto, avaro e beone, che non aveva mai dimenticato la fame patita da bimbo nell'Irlanda natia, prima di emigrare a cinque anni nel Nuovo Mondo: tutte cose che il dramma *Lunga giornata verso la notte*, scopertamente autobiografico, espone e ripete a sazietà.

Oppure si può iniziare dal dicembre 1912, quando un blando caso di tubercolosi obbliga il ventiquattrenne O'Neill a un soggiorno di cinque mesi in un sanatorio del Connecticut. A questo punto è un giovane sbandato dall'avvenire molto incerto; ha passato un breve periodo all'università di Princeton, è andato a cercar oro nell'Honduras, ha fatto per un paio d'anni il marinaio su scalcinati mercantili, ha vissuto a lungo in una taverna che è rifugio per gli emarginati della società, ha cercato, senza crederci troppo, di lavorare come cronista per un quotidiano di New London, ha scritto versi. Ha anche sposato la prima delle sue tre mogli e generato il primo dei suoi tre figli. A posteriori, è possibile dire che ha stivato nella memoria materiale che in seguito gli sarà prezioso.

In sanatorio legge i tragici greci e Strindberg, ospiti più o meno fissi ai suoi futuri banchetti di drammaturgo, insieme con Gorkij e Dostoevskij, Nietzsche e gli espressionisti, Freud e tutti quelli che da qualche parte, vale a dire in Europa, propongono forme e idee nuove. E appena dimesso si mette a scrivere teatro: undici atti unici, più due testi a serata intera. Distrugge quasi tutto, tranne cinque degli atti unici, che pubblica nel 1914 a spese proprie, o meglio con i soldi che gli ha dato, sorprendentemente, suo padre. Poi va a studiare drammaturgia nel famoso Workshop 47 della Harvard University diretto da George Pierce Baker. Tra i suoi compagni di corso c'è gente che si farà un nome, nella narrativa come Thomas Wolfe, nella drammaturgia «seria» come Robert E. Sherwood, nello spettacolo di consumo come George Abbott, coetaneo di O'Neill ma tuttora vivo e vegeto.

L'INIZIO DELL'OFF-BROADWAY

Ma forse il punto di partenza più giusto è il 1915. Quell'anno O'Neill va a passar l'estate a Provincetown nel Massachusetts, il luogo stesso dove, quasi trecento anni prima, erano sbarcati i Pellegrini del «Mayflower», cioè i padri fondatori dei futuri Stati Uniti. In un certo senso O'Neill, benché irlandese almeno di origine e cattolico almeno di formazione, può essere considerato una sorta di padre fonda-

tore del teatro Usa, che prima di lui in pratica non esisteva, almeno con una drammaturgia a livello internazionale, e che con lui sboccia all'improvviso, come qualcosa che, pur inzuppato sino al midollo di apporti europei, resta inconfondibilmente americano. Provincetown Players si chiama il gruppo di giovani intellettuali che si costituisce al fine di «offrire ai drammaturghi americani una possibilità di mettere liberamente alla prova le proprie idee». Ne fanno parte, con O'Neill, Susan Glaspell, autrice di un notevole atto unico dal titolo *Inezie*, il marito di lei, George Crain Cook, che s'assume compiti di regista, e una non meglio identificata Ida Rank. È questo gruppo, parte integrante del primo movimento Off-Broadway, inteso come alternativa al piatto e soffocante teatro commerciale, che allestisce i primi testi di O'Neill, i cosiddetti drammi marini, a partire da *In viaggio per Cardiff* (1916), prima a Provincetown, poi a New York, in una saletta del Greenwich Village che attira presto l'attenzione. Nel 1920, concluso questo periodo di tirocinio, O'Neill arriva a Broadway e vince per due anni consecutivi il prestigioso Premio Pulitzer, nel '20 con *Oltre l'orizzonte*, nel '21 con *Anna Christie* (il terzo lo vincerà postumo con *Lunga giornata* nel '56). Affida i suoi copioni a produttori più o meno inseriti nel sistema e più o meno incuriositi dai giovani talenti; poi passa a produrre direttamente i suoi nuovi copioni, in società con il regista Kenneth MacGowan e lo scenografo Robert Edmund Jones, prima di legarsi, a partire dal 1928, alla Theatre Guild, una potente organizzazione, dedita al repertorio di qualità, che trae origine dai Washington Square Players, un altro dei gruppi Off-Broadway del 1915-16. Tra il 1920 e il 1931 fa rappresentare ventidue copioni — se salta un anno, raddoppia o triplica l'anno successivo — rispettosamente accolti dalla critica e dal pubblico, e considerati da Broadway una sorta di alibi per dimostrare ai contemporanei più esigenti che anche nella roccaforte dello *show-business* si possono presentare opere altamente dignitose. La sua posizione di preminenza dura sino alla fine degli anni Venti: il nuovo clima instauratosi negli Usa prima con la crisi, poi col New Deal sembra però emarginarlo: dal 1931 alla morte (27 novembre 1953) vanno in scena di O'Neill solo tre testi (*Fermenti* nel '33, *Giorni senza fine* nel '34, *Arriva l'uomo del ghiaccio* nel '46); ma ne scrive almeno altri nove e li distrugge quasi tutti tranne quelli che verranno rappresentati postumi (*Lunga giornata* nel '56, *Una luna per i bastardi* nel '57, *L'estro del poeta* nel '58 e *Più grandiose dimore* nel '62). Paradossalmente, sono proprio questi gli anni del suo maggior prestigio internazionale. Nel 1936 vince il premio Nobel e le sue opere vengono appassionatamente studiate e allestite in molti Paesi, anche e forse soprattutto in Italia, dove, con la scusa che è «accademico d'Irlanda», si riesce a presentarlo persino durante la guerra, in spettacoli rimasti memorabili per varie ragioni. L'attenzione maggiore è però stranamente riservata ai testi mammut — come *Il lutto s'ad-*



dice ad *Elettra* o *Strano interludio* — o a quelli più scopertamente velleitari (come *Giorni senza fine*). In America l'eclisse dura sino al 1956 quando José Quintero ripropone con successo, nella nuova Off-Broadway, *Arriva l'uomo del ghiaccio* (protagonista l'allora semi-sconosciuto Jason Robards jr.), caduto o quasi a Broadway e avvia il processo di rivalutazione dell'autore, oggi pacificamente riconosciuto come un classico al disopra di ogni sospetto.

RICERCA E RETORICA

Questo per la vita e per le vicende. Per quanto riguarda l'opera, non vedo motivi di non ripetere, con qualche aggiunta e variazione, ciò che ebbi a scrivere una decina d'anni fa per un'*Enciclopedia del teatro del Novecento*.

Possiamo dividere il teatro di O'Neill in due grandi fasi, la prima delle quali comprende tutti i copioni rappresentati in vita, a eccezione di *Arriva l'uomo del ghiaccio*, la seconda i testi postumi. Nella prima fase O'Neill è alla ricerca di sé stesso e anche di una tradizione dram-

maturgica che nel suo Paese non esiste, se non nelle forme estreme del melodramma a effetto (di cui sarà sempre più o meno tributario) e della commedia comico-sentimentale ambientata nella buona società (del tutto estranea alla sua natura). Attinge quindi con insistenza, ma anche con grande eclettismo, alle più stimolanti esperienze non soltanto del teatro ma della cultura europea, in uno sforzo costante di allontanarsi dalle pastoie di un basso naturalismo e di dire con la massima efficacia ciò che più gli sta a cuore. Sperimenta a questo fine le tecniche più diverse: dal lungo soliloquio dell'*Imperatore Jones*, il cui disfacimento è accompagnato da sempre più intenso e minaccioso rullare di tamburi in una foresta espressionistica che visualizza il riaffiorare di lontani fantasmi che l'eroe credeva da tempo debellati, alle maschere del *Grande Dio Brown*, dai monologhi interiori pronunciati ad alta voce, tra una battuta di dialogo e l'altra (con metronomi che segnano gli stacchi e bloccano l'azione scenica) dagli interpreti di *Strano interludio*, alla scissione in due personaggi del protagonista di *Giorni senza fine*, all'ambizioso tentati-

La ripresa di «Lunga giornata» Il ripasso di un «classico»



Dalla recente ripresa di *Lunga giornata verso la notte* ci si aspettava, o meglio io mi aspettavo, una risposta a due domande. La prima: a trent'anni di distanza dalla memorabile edizione con Renzo Ricci il dramma riesce ancora a interessare e a emozionare? La seconda: affidato a un regista, a volte irritante ma mai banale, come Mario Missiroli, ci rivelerà aspetti che allora, e in seguito, non avevamo colto? Ci obbligherà insomma a ripensare il testo in altri modi, o almeno a ricavarne altri motivi di riflessione? La risposta è ma sì alla prima domanda, ma no alla seconda. Lo spettacolo, nei limiti del prodotto di consumo, modello 1988 per abbonati pronti a digerire e dimenticare qualsiasi cosa gli si proponga, tutto sommato funziona. La macchina drammaturgica è ancora sufficientemente oliata, tagli abbondanti ne facilitano la fruizione, e gli attori, anche se nessuno convince del tutto, se la cavano più che discretamente. Dispiace soltanto che Anna Proclemer, che sa spesso essere una grande attrice non soltanto perché fa cartellone, dopo aver costruito benissimo le nevrosi del suo personaggio nella fase in cui era sufficiente un uso accorto e inventivo dei modi e delle tecniche del naturalismo, risolva in maniera deludente il grande monologo finale, offrendoci soltanto la superficie del delirio e non la sua sostanza poetica quasi tragica, e coinvolgendoci quindi assai poco. Comunque le stesse ragioni che, nella situazione teatrale di oggi, fanno dello spettacolo un prodotto accettabile, impediscono che dalla riproposta emerga qualcosa di più. Il regista si limita ad allestire con dignitosa professionalità, anziché raccontarci, magari in negativo, cosa pensi dell'opera e farci capire che cosa lo abbia indotto — è una domanda che ci sembra lecito porre considerati la personalità e il talento di Missiroli — a riproporlo. La serata è quindi utile quasi soltanto come ripasso, un po' accelerato, di un testo famoso, e trattato come un fragile oggetto di vetro che guai a toccarlo perché se no magari si rompe. *Ettore Capriolo*

vo di rifare addirittura l'*Oresteia*, trapiantandola in un'America post guerra civile con Freud come presenza invadente, nel *Lutto s'addice ad Elettra*.

Tutto questo andrebbe benissimo se il linguaggio, ogni volta che si stacca dalla secca icasticità del parlato americano e dal sapiente gioco di rapporti tra i vari modi in cui è parlato l'inglese a seconda delle origini etniche dei personaggi, non diventasse bolso e retorico; se i simboli fossero meno dichiarati e più pregnanti; se l'analisi psicologica fosse meno superficiale; se tra il messaggio e il mezzo ci fosse un vero rapporto e non una sovrapposizione del primo all'altro, un affermare anziché mostrare.

Sotto la vernice di frettolosi anche se coscienziosi aggiornamenti al-

le mode culturali dei vari momenti — che è, almeno nei risultati, una tipica operazione *mid-cult* — si riconosce insomma una tradizione di teatro effettistico che costantemente riaffiora e fa sì che le vicende procedano per colpi di scena solo in parte giustificati e che i personaggi tendano troppo spesso alla bidimensionalità. Nello stesso tempo s'instaura una confusione pericolosa tra lungo (e prolisso, O'Neill è autore eminentemente tagliabile) e importante e la tentazione di lanciare messaggi al mondo — riassumibili, a voler estremizzare con un po' di perfidia, in un «non va bene niente in questa civiltà e in questa società» — si ripresenta con fastidiosa insistenza. Certo la sincerità dello scrittore è indubbia: il mondo quale è lo disgusta e lo spaventa, ma le sue doti d'artista non gli permettono di dirlo in maniera persuasiva, può solo enunciarlo. Resta di questo periodo l'incontestabile abilità dello sceneggiatore, attento quando non eccede nella predicazione anche a specificare e a utilizzare creativamente gli aspetti visivi dei suoi testi, abilità che fa sì che molte di queste opere reggano sulla scena — così almeno ci sembra, tante non le vediamo più da anni — assai meglio che sulla pagina. Alludo in particolare a quelle meno ambiziose, per esempio a solidi melodrammi come *Anna Christie* o *Desiderio sotto gli olmi*, dove la proporzione tra aspirazioni e risultati è meno evidente e dove lo schematicismo dei personaggi è maggiormente giustificato dalle esigenze e dai limiti del racconto. Oppure a una garbata commediola in costume inizio di secolo (*Fermenti*) sulle curiosità e i problemi di un adolescente, costruita secondo ricette convenzionali, ma con personaggi che hanno una certa attendibilità, sia pure un poco come foto di un vecchio album, e le vicende, convenzionali certo, appaiono tuttavia giustificate nel loro susseguirsi.

REALISMO TRAGICO

Fermenti è del 1933, vicino cioè alla conclusione di questa fase che potremmo definire di apprendistato drammaturgico. La seconda fase è composta invece di testi di struttura realistica, ambientati nel passato e sviluppati secondo tecniche che tornano indietro verso Ibsen e verso i naturalisti russi, scavalcando le esperienze mai veramente assimilate, delle avanguardie europee. Arriva l'uomo del ghiaccio, per esempio, è la situazione dell'*Anatra selvatica* in un contesto da *Albergo dei poveri*: un gruppo di persone che vive allontanandosi dalla ferocia di un'esistenza che li ha già sconfitti cercando rifugio in un mondo di fragili illusioni, e un uomo che li esorta e li convince a dar corpo a queste illusioni, a trasferirle nella realtà, con risultati irrimediabilmente catastrofici e con un finale grottesco di ritorno ai sogni ad occhi aperti di un tempo, che l'alcool sostiene e favorisce. E *Lunga giornata verso la notte* è la minuziosa cronaca, insieme tenera e feroce, di un inferno familiare che è quello stesso della prima giovinezza dell'autore, ora finalmente in grado, pervenuto all'età matura, di misurarsi con esso e di ricostruirlo con la lucidità dell'osservatore e con la commozione del testimone partecipante. Il tema del rapporto col padre, più volte adombrato in alcuni dei testi precedenti, viene qui affrontato senza mascheramenti: parlando di sé stesso, e dei fantasmi che lo hanno abitato per tutta la vita, O'Neill diventa, nei limiti di un dramma dichiaratamente realistico con scene madri e momenti a effetto, con parentesi quasi buffonesche e scontri d'estrema violenza, con slittate nel patetico e tensioni verso l'assoluto, quel grande drammaturgo che aveva sempre voluto essere e a suo modo era stato: solo che stavolta l'aggettivo non fa più riferimento alle ambizioni o, peggio, alle proporzioni, bensì alla sostanza dell'opera. A tratti vi vibra persino la corda della tragedia.

A cent'anni dalla nascita sono questi due probabilmente i suoi drammi destinati a durare. I temi consueti — l'inconciliabilità tra realtà e sogno, la miseria della condizione umana, la desolazione di un mondo privato di Dio, la presenza soffocante di una società tutta protesa alla conquista e alla difesa del successo materiale, le ossessioni che tormentano l'individuo, il peso del passato ecc. — trovano in essi un'espressione coerente e solo a tratti retorica.

Il linguaggio, pur conservando la propria sovrabbondanza, appare come depurato, la tecnica delle ripetizioni e delle accumulazioni non impedisce all'autore di raggiungere gradualmente il cuore dell'opera e di trascinarlo ipnoticamente verso di esso lo spettatore. In altre parole è quando si stacca da Broadway che O'Neill riesce a tradurre sulla scena in termini attendibili e persuasivi la propria visione tragica della vita con la consapevolezza e la compassione dello scrittore di razza. □

A pag. 65, gli interpreti di «Lunga giornata verso la notte» allestita con la regia di Mario Missiroli a trent'anni dall'edizione memorabile con Renzo Ricci. Intorno a Anna Proclemer e Gabriele Ferzetti, Carlo Simoni e, seduto, Claudio Bigagli. A pag. 66, Eugene O'Neill.

RICORDO DI MARIO GIUSTI

UN PROVINCIALE ILLUMINATO

Un repertorio di qualità, i bilanci in pareggio, la fedeltà ai suoi attori, l'amore per la sua città: sarà difficile sostituirlo allo Stabile di Catania.

DOMENICO DANZUSO

Il 14 settembre scorso, dopo lunga malattia portata con coraggio e autoironia, si è spento Mario Giusti, direttore del Teatro Stabile di Catania fin dalla sua costituzione. Ce ne parla Domenico Danzuso.

L'eredità più pesante che Giusti lascia ai catanesi è il bilancio a pareggio del Teatro Stabile. Quel bilancio tutto in nero cioè, senza poste passive in rosso, rarità quasi assoluta nel panorama degli organismi pubblici di prosa (ma anche lirici) tra i quali non sai se siano più quelli in liquidazione o quelli che resistono su tutta una serie di sostegni politico-bancari o su elargizioni eufemisticamente definite «una tantum» di Enti locali.

Certo un bilancio a pareggio ha un prezzo: una certa ristrettezza se non di vedute, almeno di scelte; alcune concessioni al gusto del pubblico meno illuminato con rinuncia a qualche evento culturale di più difficile *transfert* nello spettatore; alti e bassi in una programmazione che accanto a momenti esaltanti può avere aspetti *routiniers*. Pure in questa politica da Italietta magari un po' taccagna, ma senza debiti, e nella quale non è entrata né la cultura della tangente né quella dello sperpero, che talvolta può rasentare la privazione e dove si amministra con la lesina del *pater familias*, si percepisce una sorta di intelligente gioco del *bien fait*, la cura cioè dell'immagine del Teatro da garantire a ogni costo non tanto per il concittadino (al quale magari quasi con un ammicco si chiede una sorta di solidarietà), quanto per l'estraneo, per la nazione, per il mondo.

Ecco allora lo Stabile catanese ritrovarsi in altissima considerazione in Italia e all'estero, forse anche per quella splendida furbizia di Mario Giusti di portar fuori sede spettacoli ben collaudati, sui quali, da teatrante accorto, spendeva la sua firma, quella di una città che amava e onorava (giusto quando non erano in molti a farlo) e quella di quei sorprendenti attori che nel 1958, al tempo della prima fase di attività di quello che allora si costituì come Ente Teatro di Sicilia, si chiamavano Rosina Anselmi e Umberto Spadaro, Michele Abruzzo, i due Colombo — Eugenio e Lindoro — e Turi Pandolfini, Virginia Balestrieri e Saro Ursi, e che con loro ormai da tempo si chiamano Turi Ferro e Tuccio Musumeci, Ida Carrara, Mariella Lo Giudice



ce e Fioretta Mari, Miko Magistro e Giuseppe Pattavina, cui si aggiunge il recupero di elementi di forza sorgiva e popolare che vanno dal «vecchio» Sineri al maturo Scalia, dal giovane Marcello Perracchio, ai tanti altri di volta in volta chiamati per particolari prestazioni e al vivaio della scuola di recitazione che sempre più spesso non sforna disoccupati ma autentici attori.

Così è accaduto che Mosca, Leningrado, Londra, Parigi (Teatro d'Europa), Bonn e i Paesi del Nord si esaltassero ora per il *Liola*, ora per *Il berretto a sonagli* nei quali giusto Ferro si mostrava «degnò erede di Musco», come l'ebbe a definire Sandro De Feo al primo debutto fuori sede; ma che anche — almeno l'Italia nelle numerose *tournées* dei catanesi — scoprisse le trascrizioni per la scena di affascinanti testi di Leonardo Sciascia dei quali Giusti aveva percepito l'intima teatralità; o vedesse esplodere un drammaturgo anomalo come Giuseppe Fava, ucciso dalla mafia fors'anche per quel suo teatro di coraggiosa denuncia ben pericolosa per quanti se ne sentivano oggetto.

Trent'anni di Teatro Stabile che si confondono con la vita di Giusti (cui peraltro va anche accreditato, in una con Giusto Monaco, il rilancio, alla soglia della dichiarazione di «Dente inutile», dell'Inda, l'Istituto del dramma antico legato a Siracusa e al suo teatro greco); trent'anni di soddisfazioni per il

suo maggiore artefice, fors'anche per le lodi che gli provenivano da quello stesso potere locale che stava distruggendo una città, ma che pure non sapeva che guardare allo Stabile come all'unico organismo che si fosse salvato dal degrado generale; trent'anni di Teatro Stabile cresciuto con lui dai 112 abbonati iniziali ai 13.000 dell'ultima stagione; trent'anni di punti fermi e di certezze, ottenuti senza debutti frettolosi o di facciata, magari in prestigiose sedi di Festival, ma senza un preventivo riscontro locale; trent'anni per creare dal nulla un teatro che — pur coi suoi limiti — non fosse in corsa con gli altri Stabili per un'illusoria graduatoria di valori ma «integrativo di essi», come Giusti affermò nella sua ultima intervista che ha valore di testamento spirituale, proprio per quel suo originale e pulsante «cuore siciliano».

In fondo, come l'ebbe a definire Candido Cannavò, attuale direttore della *Gazzetta dello Sport*, che gli fu vicino per lunghi anni, Mario Giusti era «un provinciale illuminato» e nello stesso tempo — aggiungerei noi — un provinciale di successo. Ma soprattutto un provinciale che tale voleva restare perché si sentiva utile e necessario nella sua città al punto da rifiutare allettanti offerte di Paolo Grassi prima e di Giorgio Strehler dopo, quasi nel timore che la tentacolare metropoli potesse tarpargli inventiva e fantasia, impedendogli quel personalissimo «giocare» al teatro che gli esplodeva dentro.

La verità è che, almeno da un ventennio a questa parte, Catania è una città che ha bisogno di miracoli. Giusti, laico, ironico, spesso beffardo e financo cinico, con l'aiuto di Presidenti e Consigli d'amministrazione che gli davano fiducia, li sapeva fare: come quando rappresentava l'Italia nelle due Americhe e in Australia (ma qui purtroppo dopo la morte) col «suo» *Pipino il breve* di Renzino Barbera e Tony Cucchiara, proponendo cioè attraverso la tradizione dei «pupi siciliani» ridivenuti uomini, un'avventura colorata discesa per li rami dal mondo assurdo e magicamente realistico di un Aniante; o come quando — altro più evidente miracolo — ricostruiva con appena 650 milioni (gli spiccioli per altri, in casi del genere) il Teatro Verga interamente distrutto dalle fiamme, e in appena sei mesi lo riconsegnava più bello e funzionale alla città. □

Nella fotografia, Mario Giusti.

Solitudine del ricco caduto in povertà

TIMONE D'ATENE (1608?) di W. Shakespeare. Trad. (scorrevole) Flavia Foradini. Regia (in grottesco) Andrée Ruth Shammah. Scene e costumi (in sintonia) Ezio Toffoluti. Allestimento musicale (proliso) Paolo Ciarchi; contributo di Fiorenzo Carpi. Con, tra gli altri, Franco Parenti (bene), Moni Ovadia (impegno), Ireneo Petrucci, Valeria Magli.

Tragicommedia dell'ultimo Shakespeare, quello delle disillusioni e delle amarezze, il *Timone* ha di diverse affinità, anche cronologiche, con il *Re Lear*: il ricco e munifico Timone, mecenate e ospite squisito che i molti amici tradiscono crudelmente, ha il suo più famoso corrispettivo nel vecchio re. Vera e propria moralità derivata da Plutarco e Luciano, il *Timone* però non si risolve nella nuova saggezza acquisita dal protagonista, come nel *Lear*, ma piuttosto, il prodigo ateniese s'irrigidisce in un'acre misantropia, assumendo nello spettacolo evidenti richiami beckettiani. Il carattere di apo-



logo del *Timone* (scarsamente rappresentato), è stato sfruttato a suo tempo da Brook e, in Italia, da Marco Bellocchio, per mettere in scena soprattutto la condanna del potere e della sua corruzione. La Shammah si è posta, in fondo, su questa linea, abbandonando la psicologia dei personaggi in favore di una rappresentazione grottesca, non sempre ai medesimi livelli di incisività.

L'elemento scenografico predominante delle decine di metri di tela rossa cosparsa di polvere d'oro, nonostante la fatica artigianale degli studenti di Brera, non dà toni di particolare eleganza alla ricchezza di Timone, che con i suoi amici attraversa tutte le gallerie praticabili, in un coinvolgimento del pubblico che viene tenuto vivo fino in fondo. Franco Parenti si è cimentato con la corda infida del tragicomico, riecheggiando, nell'invettiva contro l'umanità, i toni delle sue interpretazioni testoriane. Di un'ingenuità disarmata nella prima parte, il Timone di Parenti subisce come uno shock repentino nella seconda, assumendo la protervia di un odio inveterato contro i suoi concittadini, dei quali medita la rovina. Il non-luogo di un'Atene immaginaria diventa facilmente, per la Shammah, l'attualità della corruzione dei bancarottieri, e dei politicanti che ora accorrono da Timone, attratti dall'oro, pur avendolo esiliato in passato. *Anto- nella Esposito*

Scuote il torpore «In exitu» di Testori

IN EXITU, di Giovanni Testori (testo splendido e provocatorio). Regia (cruda) di Giovanni Testori; interpreti Franco Branciaroli (stupendo) e Giovanni Testori. Produzione Teatro degli Incamminati.

Testori è riuscito ancora a scuotere la platea con la sua ultima opera, *In exitu*, di cui era stato offerto un assaggio al Festival dei Due Mondi. Il pubblico ha reagito alla violenza verbale della tragedia di Testori spaccandosi in due tronconi, come accadeva negli anni d'oro delle battaglie campali in sala a ogni prima di Pirandello o di D'Annunzio: favorevoli e contrari, scandalizzati e entusiasti, fuggitivi e resistenti. E per noi, osservatori quotidiani delle vicende teatrali italiane in massima parte digerite dal pubblico in un'indifferenza patologica, basta una scintilla di conflittualità e di immediato dibattito, un mugugno, un timido sibilo, lo sbattere delle poltrone abbandonate, per congratularci con Testori, forse l'unico drammaturgo che riesce a recuperare il teatro come provocazione, di confronto, di vera rappresentazione, di rivelazione divina come accadeva alle origini.

Chi riesce ormai, in una società assuefatta alla giornaliera dose di orrore propinata dalla tv, a turbarsi realmente di fronte alla condizione aberrante di emarginati, handicappati, drogati? Come comprendere il dramma di esseri precipitati nel completo abominio, nella perversione della dipendenza, a un calvario inconfessabile, senza toccare o soltanto sfiorare la tragedia, senza sollevare i veli della retorica dei politici e degli addetti ai lavori? Non certo i convegni, i seminari, le tavole rotonde. Piuttosto il vissuto delle comunità. Ma anche la parola di un poeta-drammaturgo che si esprime con una forza inaudita, gettando in pieno viso allo spettatore l'orrore di oscenità, di violenza, di lenocini, di bestemmie, può contribuire a far comprendere un universo di dolore e di abiezione che convive con il nostro mondo ordinato, rispettabile, apparentemente sereno.

Nel possente eloquio testoriano non si possono frapporre limiti espressivi, eufemismi, ipocrisie: non poteva levarsi che così il canto blasfemo, scioccante di *In exitu*, la tragedia mostruosa del giovane Gino Riboldi, omosessuale, giunto al passo estremo dell'*overdose* definitiva, sorpreso da uno scrittore, testimone e coro, in un cantuccio della stazione di Milano nella delirante recitazione di una vita bruciata. *Paolo Lucchesini*



VITTI VIP

Sbatti la diva a piena pagina



Non era mai successo. Le Monde, giornale austero da sempre restio a fare del divismo, ha dedicato a Monica Vitti quasi un'intera pagina: intervistona dopo l'esordio dell'attrice in Prima pagina, all'Eliseo di Roma, commedia hollywoodiana tirata a lucido da Dacia Maraini, applaudita dal tout Rome e stroncata da quei gustafeste che sono i critici.

Neppure Edwige Fenech, neppure Maria Casarès avevano avuto tanto spazio sul quotidiano fondato da Beuve-Méry.

C'era una ragione, però, a tanta prodigalità. Le Monde, vittima di un infortunio clamoroso, aveva dato mesi fa notizia della morte — suicidio — di Monica Vitti, prendendo per buona una telefonata in redazione, senza verificarla.

Certi errori si pagano, costi quel che costi. E André Fontaine, direttore di Le Monde e giornalista di lungo corso, conosce le regole del gioco. Il debito è stato pagato. Con gli interessi.

La via è tracciata. D'ora in poi, se la commedia è bruttina e la diva viene strigliata dalla critica, basterà essere stata data per defunta, erroneamente, da un autorevole giornale per avere diritto alla più gratificante delle pubblicità. Da farci un pensiero. E trasformare l'infortunio in business pubblicitario. Naturalmente — che avete capito? — lungi da noi l'idea che l'infortunio di Le Monde sia stato predisposto ad arte. Scherziamo? Monica Vitti, ch'è una persona seria, tutto avrebbe fatto tranne che prestarsi a una turpitudine. No: qualche bieco individuo che non le voleva bene ha fatto la telefonata assassina. E Le Monde (c'è sempre una pecora nera nelle migliori redazioni) c'è cascato come una qualunque gazzetta di provincia. Ecco come, sicuramente, sono andate le cose. □



Fassbinder in scena: operazione mancata

LE AMARE LACRIME DI PETRA VON KANT, di R. W. Fassbinder. Regia, scene e costumi (discutibili) Ferdinando Bruni, Elio De Capitani. Con Ida Marinelli (impegno), Cristina Crippa (id.), Raffaella Boscolo (poco convincente), Corinna Agustoni (fuori parte), Sara Falconieri, Luca Toracca (bene). All'Elfo.

Una stilista celebre, che due matrimoni falliti hanno spinto verso amori saffici, vive con una muta, adorante segretaria e s'innamora di un mannequin di bassa estrazione. Da questa abbandonata si rifugia nell'alcol e, dopo una squallida festa di compleanno, cerca la morte.

Un fumettone: è il trucco usato da Fassbinder in *Le amare lacrime di Petra von Kant* per poi gridare la solitudine e il male di vivere, fino alla disperazione. Non del testo, che aveva una destinazione cinematografica, si deve però qui parlare, ma dell'allestimento dell'Elfo. E il discorso, allora, si fa complicato.

Come non apprezzare, infatti, la solidarietà e l'impegno che animano il gruppo dell'Elfo, così necessario per gli equilibri della scena milanese?

Ma come non essere preoccupati per la persistenza di uno scarto fra progetti e risultati, ambizioni e traguardi?

L'impianto scenico, di vasto pavimento a scacchi, nudo, di metafisica allusività, ha funzione dispersiva, mentre si sarebbe dovuto concentrare tutto lo spazio drammaturgico (come faceva la cinepresa-stilo di Fassbinder) sul gioco crudele delle passioni. Né mi pare che abbia giovato la confessione al microfono (acustica eccessiva) della débâcle matrimoniale di Petra, o l'esposizione sulla pedana-proscenio dei suoi amplessi con la partner, fra l'altro impacciata. E se poi questa macroesposizione del dramma fosse stata calcolata come dimostrazione dell'impudicizia di una «società dello spettacolo», allora si sarebbe dovuto evitare, nella recitazione della protagonista, certi toni «interiorizzati», fra scena naturalistica e scena espressionistica. Puntando fin dall'inizio sulla deformazione grottesca, come accade — con miglior esito — nella seconda parte, con la festa di famiglia crudelmente caricaturata.

Anche la gigantografia di particolari anatomici femminili, proiettati sulla parete di fondo, è di una clinica freddezza, nonché l'enfasi di una colonna sonora che alterna a tutto volume gli organi di Bach o la tromba di Chet Baker non aiutano, proprio perché dilatano ed esteriorizzano, la «calata negli abissi» voluta da Fassbinder.

È come se, nell'abbondanza di tante «citazioni dell'esterno», scarseggino invece i segni veri e necessari. Ho apprezzato la dedizione al personaggio di Ida Marinelli, che a Petra presta un biondo profilo androgino, un efficace impasto di autoritarismo e di fragilità, ma poi preme troppo sul pedale del patetico. Bene la Crippa, nell'animare il silenzio della segretaria amorosa. Acerba la Boscolo nel ruolo dell'amata Karin: se esprime una sorta di torpore rozzo e molle, non è certo la scatenatrice dell'insana, divorante passione. Bravo il Toracca nel

caricaturare la mostruosa indegnità della madre, ma insopportabile la Agustoni, parente impicciona a livello dilettantistico. U.R.

Arias: un Ventaglio alla moda francese

IL VENTAGLIO, di Carlo Goldoni. Regista (discusso) Alfredo Arias. Scene (intonate) di Roberto Plate. Luci (idem) di Patrice Trotter. Costumi (idem) di Françoise Tournafond. Protagonista (efficace) Eros Pagni. Teatro di Genova.

Dall'alba al tramonto: nel giro di una giornata tutto si complica e tutto si risolve. Perfetta unità di tempo e di luogo, e anche di azione, visto che i vari episodi e accidenti sono legati da un filo rosso che è suggerito dal passaggio, di mano in mano, di persona in persona, del ventaglio che dà il titolo alla commedia.

Alfredo Arias si è proposto di coinvolgere emotivamente lo spettatore con la «carnalità» dello spettacolo, «fatta di lacrime, di risate, di emozioni». Progetto non censurabile, nei limiti in cui non entri in conflitto con la resistenza del testo goldoniano. Ma sappiamo bene quanto solida e calibrata e fortemente connessa sia la struttura di questa drammaturgia, che è sempre basata su un ritmo preciso, su una concertazione di suoni e di voci e di gesti, d'ordine musicale. I tre atti del testo, per esempio, se li riduci a due, vengono a determinare uno squilibrio nel ritmo, con un senso di noia che si insinua nella durata, che risulta eccessiva, di ciascuno dei due tempi, e specialmente del secondo. Altro squilibrio si verifica tra il parlato goldoniano e una recitazione sopra le righe, che accentua i toni e la mimica. Cadute e deliqui, che punteggiano la recitazione di Candida, non costituiscono un contributo carnale ed emotivo: sono semplicemente delle stecche, e non imputabili all'attrice.

C'è da dire anzi che la commedia — con tale riserva — è ben recitata dagli attori, a partire da un efficacissimo Eros Pagni, tutti di perfetta professionalità. Elenchiamoli dunque, nell'ordine della locandina: Paolo Serra, Gianna Piaz, Federica Gra-



nata, Massimo Pongolini, Enrico Ardizzone, Antonella Schirò, Anna Nogara, Bruno Zanin, Giuseppe Sottile, Guerrino Crivello, Attilio Cucari, Fabio Alessandrini. Con una nota particolare per il rustico incantevole slancio della Schirò. C'è tuttavia anche in questo ambito qualche squilibrio: Zanin, ecco, memore della grande lezione strehleriana del *Campielo*, è molto più goldoniano di quanto la cifra dello spettacolo comporti; e il torto non è di Zanin.

Dello spettacolo, per concludere, si può dire che parte molto bene, con l'alba che si annuncia, i suoi primi rumori e colori, i primissimi gesti. L'avvio (entro la scena intonata ed efficace di Plate, con le luci coerenti di Trotter) è persuasivo e accattivante. Ma se guardiamo al tramonto, cioè alla conclusione della commedia, troviamo che la tavolozza si va facendo confusa, i colori torbidi e mal distribuiti. Vico Faggi



Thrilling milanese di un nuovo autore

CARLA NICOLETTI, di Renato Sarti (Premio Idi). Regia (volonterosa) dell'autore. Scene (funzionali) Aldo Ciardiello. Con Orlando Mezzabotta, Salvatore Landolina, Rossana Bassani, Alberto Storti (molto impegnati).

Il nome di Buzzati s'impone per questo thrilling di palcoscenico. Con un'avvertenza: che «Carla Nicoletti» ha una sua autonomia espressiva.

La tavolozza della pièce comprende il giallo, il rosa, il nero. Il protagonista, Angelo Nicoletti detto Burt, è un pittore fallito dedito all'alcol che da quattro mesi, sera dopo sera, cerca di capire la causa del suicidio della moglie, il cui cadavere «miracolosamente» intatto conserva nell'appartamento. Il suo comportamento bizzarro attira l'attenzione di un vicino invadente e curioso e della moglie, che non lo sopporta più e che è tentata di accettare l'attenzione di un enigmatico barista. È costui, nel ruolo di «deus ex machina», ad offrire a Burt la chiave dell'enigma, evocando in una scena efficacissima, dove i panini imbottiti e le bottiglie di birra sostituiscono gli storici personaggi, le circostanze dell'attentato di Serajevo, l'imponderabile che agì da miccia della prima guerra mondiale. C'era stata fra Burt e la moglie una telefonata pacificatrice, dopo una lite provocata dal suo vagabondare nei bar, ma alla fine della comunicazione — ecco l'imponderabile — una serie di imprecazioni dovute ad una caduta nella cabina telefonica aveva fatto credere alla donna che il suo incubo coniugale stesse per ricominciare. Da questo suo non capire era scattata la tragedia. E Burt, adesso che sa, decide di togliersi a sua volta la vita: finale che l'autore riscatta dall'ovvietà intrecciandovi la storia parallela della fuga della moglie del vicino, nonché le incaute conseguenze della curiosità di quest'ultimo, sullo sfondo di una maratona podistica.

La recitazione (soprattutto quella del Mezzabotta), tende ad essere poco organica rispetto al testo, per manifestarsi come sovrastruttura. U.R.

Ubu re in peluche alla Walt Disney

UBU RE, produzione dello Stabile di Torino; una storia di Chiari che dà forfait come re Ubu, facendo precipitare la crisi dello Stabile torinese, soltanto i *Piccoli* di Podrecca sono innocenti. Oltre a tutto, per chi non lo sapesse, quando Alfred Jarry aveva scritto, sedicenne, la prima versione dell'*Ubu roi*, per mettere alla berlina un suo professore al liceo di Rennes, l'aveva definita proprio «farsa per marionette». Sicché ha esagerato il talentoso ma imprevedibile Walter nel prendersela con le Testadegno di Podrecca che, a suo dire, gli scippavano la parte.

Ciò premesso, non si sa se ammirare di più il coraggio o l'incoscienza di Gregoretti nell'imbarcarsi in quest'avventura con un compagno di viaggio così bizzarro. O forse sì; forse aveva previsto che Chiari avrebbe tirato fuori un certificato sulle sue corde vocali operate di fresco. Difatti, al momento della *débâcle*, un giovane attore della compagnia, Lorenzo Milanesio, è stato pronto a sostituire in scena il latitante primattore. E poi lo stesso Gregoretti è stato padre Ubu, con eroica determinazione.

Farsa per marionette. Ma quando Jarry, il primo novembre 1907, era morto a 34 anni, bruciato dall'alcool, in un ospedale di Parigi, dopo avere chiesto all'infermiere uno stuzzicandenti, con *Ubu roi* aveva fondato — senza saperlo — il moderno teatro della derisione. E fece scandalo.

In questa versione, curata assieme a Franco Gervasio, *Ubu re* è un fantasma letterario che fa il *montreur* di marionette. Sono scomparse la corazzatura da mollusco marino e la *cagoule* da boia, la faccia porcina, la mascella da cocodrillo, i tratti insomma che aveva disegnato l'immensa, anarchica, liberatrice risata di Jarry. Gregoretti, curvo come la statua di Atlante sotto il peso della dolorosa bisogna, dice la sua parte con la perizia del regista che conosce i trucchi del mestiere, e con quella dizione mollemente elegante che gli conosciamo in privato. Ma si sente, ovviamente, che è in scena per l'emergenza, al posto di un altro. Ha tutta la mia ammirazione, per il coraggio con cui fronteggia l'imprevisto: ma proprio per questo lo spettacolo è lui, non Ubu.

Sposessati da un fiabesco alla Walt Disney, gli attori (Magda Mercatali, svaporata Madre Ubu; Pino Patti, il capitano Bordure; Lorenzo Milanesio, Cotice; Alessandro Esposito, Enrico Fasella, Mariangela Sardo) debbono rinunciare alla *vis comica* del grottesco. Un *Ubu roi* così, caramellato, disimpegnato, può anche piacere. Ma il vero *Ubu roi* era altra cosa. U.R.

Povertà e grandezza di un Agamennone barbaro

UNA GIOSTRA: L'AGAMENNONE (da Eschilo). Produzione Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa, Premio Festival di Chieri '88. Regia (sperimentalismo espressionistico) Marco Isidori. Macchine sceniche (elaborazione dal legno e dai metalli) Daniela Dal Cin. Interpreti (vocalità cantante, gestualità ieratica): Maria Luisa Abate, Lauretta Dal Cin, Marco Isidori, Ferdinando D'Agata, Nana Sabi e l'undicenne Costanza D'Agata.

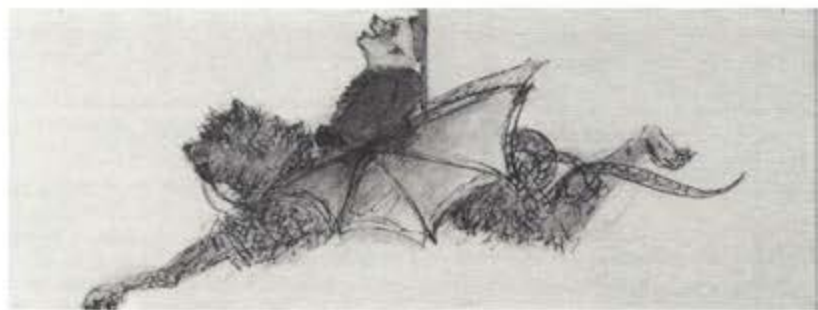
Fra gli ultimi venuti, i Marcido Marcidoris si sono subito imposti nell'area dell'Off con uno spettacolo da *Le serve* di Genet, di esasperato vigore e barbarica bellezza. È una piccola comunità familiare che vive in Val Varaita. Aureolati di povertà e solitudine, ecco dunque i Marcido in uno spettacolo tuttavia sfolgorante di segrete ricchezze. Una giostra: l'Agamennone (il termine «giostra» è qui usato in due sensi, di combattimento antico ma anche di spettacolo ambulante) rifugge della parola di Edipo, scandita con una vocalità di testa che sconfina nel canto; si avvale di una macchina scenica efficace (quasi un velodromo miniaturizzato, ai cui bordi siedono 70 spettatori, con una pista per i tre attori del coro, una piattaforma centrale ch'è la reggia degli Atridi, una tettoia intramata di corde dove evolvono i personaggi); e conquista per la tensione espressiva dei cinque interpreti.

Agamennone è poco più di un manichino uscito da un quadro metafisico, che il regista invasato come la Pizia imbocca di parole e la cui leggendaria vittoria su Troia verrà incenerita, al ritorno a casa, dalla tremenda vendetta della moglie. Quanto resta della vicenda eschiliana converge in un cupo finale scandito dai tam-tam delle mani degli attori, mentre Cassandra e Agamennone sprofondano nell'Ade e gli ultimi bagliori di questo teatro della crudeltà, nella reggia che «spira strage, stilla sangue», si spengono nel buio e nel silenzio.

Suggestivo il recupero dei valori arcaici della tragedia con i materiali della macchina scenica, il legno, il ferro e il cordame del contenitore della Dal Cin, sontuosità ottenuta con poveri mezzi. U.R.

GLI SPETTACOLI DI «MILANOOLTRE»

Mostri da circo e abbozzi per una rassegna giovane



TIME OUT, da un'idea di Andrea De Carlo e Ludovico Einaudi, musica dello stesso Einaudi. Coreografia e interpretazione (fresca e giovanile) degli I.S.O. (Daniel Ezralow, Jamey Hampton, Ashley Roland, Morligh Steinberg), realizzazione luci (agile e originale) di John Tomlison. Costumi di A. Evenepoel e M. Blaisse.

Nati da una scissione dei Momix, gli I.S.O. («I'm so optimistic») hanno dato vita a un progetto di «teatro musicale danzato» creato da L. Einaudi, musicista, e A. De Carlo, scrittore, offrendo al pubblico di «Milanooltre» uno spettacolo multimediale, di sicuro impatto visivo. L'idea base è quella di un viaggio nella quarta dimensione e nel tempo in cui la musica, le immagini filmate e le azioni in scena ne descrivono le varie trasformazioni. Lo spettatore segue le azioni dei protagonisti parallelamente, captando, non sempre con la necessaria chiarezza, il gioco alterno delle dilatazioni temporali.

Il confronto spontaneo con la precedente formazione dei Momix risulta perdente per carenza creativa e tensione scenica, nonostante il vivace successo decretato dal giovane pubblico che forse non conosce o non ricorda la brillante energia dei primi spettacoli.

DREAMLAND BURNS, creazione dello Squat Theatre, scritta da Steven Balint. Interpretazione in lingua inglese (dai toni melodrammatici) con Peter Berg, Rebecca Major, Klara Palotai, Jan Gontarczyk, Ivan Jacovits, Stephan Balint, Alexandra Auder, Ester Balint. Scenografia (complessa) di E. Buchmuller con J. Gontarczyk e J. St. Clair. Per il film (dilettesco) con Frank Prinzi (cameraman) e Anna Koos (film editor).

Più di dieci anni sono trascorsi dal famoso Festival mondiale di Nancy grazie al quale lo Squat Theatre ha raggiunto il successo internazionale. Un periodo glorioso questo, per il gruppo di origine ungherese che, censurato dalle autorità locali per radicalismo politico ed estetico, è stato costretto a emigrare in Olanda, Francia e infine a New York dove si è poi stabilizzato. L'arrivo ora dell'atteso spettacolo che da qualche anno continua a girare, *Dreamland Burns*, ha deluso visibilmente la platea. Anche se la traccia è sempre uguale a quella di un tempo, come il metodo compositivo, la convivenza cioè tra il linguaggio cinematografico e quello teatrale, l'uso per un'ambientazione scenografica e per i personaggi da serial televisivo americano, il gruppo ha comunque perso in incisività quanto in peso internazionale. La trama non è di indispensabile nota.

FREAKS, dal film di Ted Browning. Regia (fiavole) e adattamento di Geneviève de Kermbon. Consulente alla scrittura Jean-Claude Carrière. Scene e costumi di Laurence Forbin. Musiche originali (ottime esecuzioni dal vivo) di Annick Nozati, percussioni di Philippe Gailard. Interpreti: Ngoc Lan Truong Thi (Angelino, imbonitore, nano nero), Robert Mac Leod (Balambai, gigante), Nana Garcia (Cleopatra), Mireille Mosse (Frieda, lillipuziana), Virginie La Vallée (Greece, jongleuse obesa), Jean-Yves Tual (Hans, lillipuziano), Koffi Kouahou (Hercule, uomo di forza straordinaria), James (Joseph/Josephine, l'androgino), Michèle Bruhat (l'Angelo, jongleur irrealista), Marie Elisabeth Gille (Maiva, la donna senza braccia né gambe), Hervé Paillet (Phroso, l'acrobata senza gambe), La Fouine (Scarlett, donna senza braccia), Oliver Capelier (Schlitze, testa di spillo), Jean-Claude Grenier (Titan, imbonitore), Valérie Garçon (Venus, contorsionista), Marie Louise Cabral (Zip, Donna Uccello).

Un regista geniale come Peter Brook ha avallato l'idea, Jean-Claude Carrière, sceneggiatore di fama, ha offerto la sua collaborazione; nonostante ciò *Freaks* ha avuto un esito drammaturgicamente insufficiente e in complesso povero di emozioni, teatralmente inanimato, con una recitazione indistinguibile e forzata. Unica e reale emozione-shock si è avuta nel momento iniziale, quando cioè i freaks (in italiano «scherzi di natura», «mostri») hanno sfilato lentamente davanti al pubblico, presentandosi con le loro fattezze, con i loro forti handicaps fisici. Per il resto la storia è una delle più banali: nella comunità del circo, dove si svolge l'azione, il ricco nano Hans è follemente innamorato della bella trapezista Cleopatra che, per puro interesse, accetta il matrimonio e, d'accordo con Hercules suo amante, tenta poi d'avvelenare lo sposo per accaparrarsi l'eredità. Ma la tresca viene presto scoperta dalla comunità dei freaks, che non tarda a vendicarsi: la castrazione per lui e l'atroce riduzione a mostro per lei.

Pur non volendo confrontare linguaggi estremamente differenti, risulta impossibile non notare l'assoluta mancanza di originalità nella messa in scena del film di Browning, ricalcato in tutto e per tutto. I caldissimi applausi che accolgono l'ultima silenziosa apparizione degli «interpreti» uomini tronco, acrobati senza braccia, uomini dalla testa a spillo, donna cannone ecc. lasciano pensare se tanto «calor di popolo» non nasconda qualche soddisfazione un po' malsana, o una sorta d'inconscio pietismo. Livia Grossi □



«La nave» o l'erotismo chiuso nella parola

LA NAVE, di Gabriele D'Annunzio; riduzione (salutare) e regia (eccellente) di Aldo Trionfo; interpreti: Raffaella Azim (irresistibile Basiliola), Alida Valli, Giulio Brogi, Aldo Reggiani, Antonio Pierfederici, Giuseppe Pertile, Roberto Trifirò; scene (suggestiva la sua nave lignea) di Giorgio Panni.

Testo complesso, misterioso, sconcertante, fino ad apparire farraginoso e sconclusionato, *La nave*, ebbe un doppio, immediato successo in occasione delle due edizioni fatidiche del 1908, in cui si scagliavano insulti contro l'Austria, ancora alleata dell'Italia e padrona di Trento e Trieste, e del 1938, culmine del fragile imperialismo fascista. Furono proprio la furia irridentista prima e il trionfalismo del regime poi, a scatenare il massimo consenso di critica (con qualche eccezione nel 1938, vedi Alberto Savinio, l'irriverente, che concentrò la sua attenzione sulle spalle nude delle spettatrici) e di pubblico, quasi trascurando del tutto la poetica dannunziana, impreziosita da una ricerca di stile e linguaggi composti che attingono al colorito arcaico gergo marinairesco, animando così lessici sconosciuti.

D'Annunzio all'azione sostituì, più di sempre, la parola diventata strumento di seduzione, arma mortale, visione, oggetto di desiderio. Dimenticando la originaria grandiosità, Aldo Trionfo ha concentrato *La nave* in poche scene-chiave, scegliendo i passi più intensi, esemplari, caricandoli di una forza evocativa che solo un gruppo di attori intelligenti e flessibili avrebbe potuto esprimere. I dardi mortali che Basiliola — quinta figlia di Orso Faldro, tornata da Bisanzio sugli isolotti che saranno Venezia — scaglia contro gli acceccatori del padre, stregati e posseduti dal piacere masochista di cedere alla morte per mano della maliarda, sono parole (e il suo sguardo, e l'agitare della chioma rossa, e la sensualità conturbante, cerebrale) non frecce incoocate nell'arco. E la danza di Basiliola — un po' Salomé, un po' Teodora, turbine orientale di perversioni — che incanta il tribuno Marco Gratiano, vive dell'accesso erotismo del verso, della rete verbale che la donna tende al suo nemico, fino a strappargli la porpora, segno dell'autorità. In sostanza Trionfo ha avuto il merito di «creare» un'altra *Nave* che, scevra di retorica, di pletoriche adunate, di inutili digressioni, di assurdi riferimenti storico-ambientali, ha liberato il verso dannunziano in tutta la sua magnificenza, in una sintesi espressiva raramente raggiunta in teatro. P.L.

La scena è una tana gli attori sono vermi

DESCRIZIONE DI UNA BATTAGLIA, adattamento da Kafka e regia di Giorgio Barberio Corsetti (1988). Musiche di Daniel Bacalov. Interpreti: Giovanna Nazzaro (morbida e intensissima), Alessandro Fanna (stralunato e preciso), Giorgio Barberio Corsetti (sorrisi e nevrosi in chiave di poetica). Produzione Inteatro, Polverigi e Compagnia G. Barberio Corsetti, Roma.

Giorgio Barberio Corsetti, all'uscita dal suo periodo di sperimentazione video (*La camera astratta* ha vinto il Premio Ubu) ha voluto confrontarsi con Kafka. Ma non aderisce all'appello del ritorno all'ordine della parola, bensì assume tre racconti dello scrittore cecoslovacco come «partitura». Ne risulta una straordinaria fedeltà allo spirito di quella scrittura. Niente a che vedere con le smorfie e le proteste di solito utilizzate per mettere in scena Kafka.

Tre interpreti e una grande parete bianca che si sbriciola e rivela una Tana (metafora del teatro). Loro, muratori acrobati di un film muto, affrontano calcinacci e buchi catastrofici con una impassibilità alla Keaton. Né danza né recitazione, perlomeno nell'accezione comune, li soccorrono nella loro dimensione vermicolare, nel loro dibattersi contro il Sonno e gli Incubi che attanagliano l'esistenza. C'è in *Descrizione di una battaglia* una rabbia infantile e bella, non cancellata dal troppo parlare né dall'ingenua circolarità dello schema drammaturgico. L'etologia dei dormienti che l'attore-regista romano e i suoi due compagni disegnano in scena ha un senso trasgressivo: i vermi lottano per essere, per svegliarsi (salvo poi scoprire che ogni risveglio è un sogno).

E c'è, qui, una beckettiana insofferenza verso il teatro che fatuamente ri-produce la realtà: vedi la parodia scimmiesca del «recitare la commedia». Il messaggio è chiaro (tutto cambia, niente cambia) ma ciò che conta è *la strada*, in senso filosofico e teatrale: la lotta per svegliarsi è un teatro mentale fatto di metafore, la struttura del teatro (la «scrittura di scena» direbbe Bene) è Musica. Antonio Attisani

Stalin al tramonto si prende per Lear

STALIN (1985) di Gaston Salvatore. Trad. (attenta) Riccardo Held. Regia (accorta) Gigi Dall'Aglio, anche (efficace) interprete, con Michele De Marchi (bravo). Scene e costumi (funzionali) Giovambattista Bignardi, Teatro Due di Parma.

Inverno del '52: in una dacia fuori Mosca sorvegliata dai poliziotti il vecchio Stalin mette in scena un suo *Re Lear*. Lo fa convocando a più riprese il vecchio attore ebreo Icik Sager, interprete della tragedia scespiriana.

Sager è via via il suggeritore, la controfigura e il Fool, il Buffone matto, nella tragedia di Lear che

il dittatore rilegge non come la tragedia senile del potere che sfugge, ma come un breviario di strategia politica. L'attore Fool lo riconduce alla sostanza tragica dell'opera, si trasforma nella sua coscienza, e quando la polizia arresta suo figlio diventa vittima e accusatore insieme. Nel lungo duello fra i due sono evocati i periodi più bui dello stalinismo, lo sterminio dei kulaki, la Joint ebraica, la fine di Lenin, i processi, le deportazioni. In un falso finale Stalin sembra crollare sotto il peso dei rimorsi: ma è soltanto una finzione beffarda. Per cercare di liberare il figlio deportato, Sager è costretto a divertire il tiranno raccontandogli barzellette sul suo conto.

Dopo una barzelletta Stalin annuncia a Sager che suo figlio è morto: crisi cardiaca. Il sipario si chiude sul vecchio attore che recita il monologo di Lear davanti al cadavere di Cordelia, la figlia diletta. Salvatore, cileno, ha studiato sociologia a Berlino, è stato al fianco di Rudi Dutschke nel movimento studentesco, ha lavorato con Antonioni, scrive in tedesco e vive a Venezia.

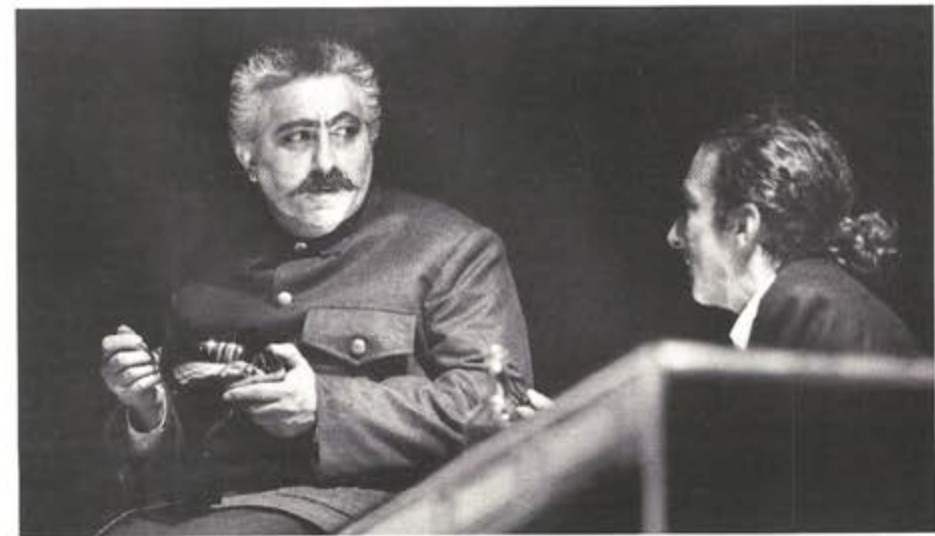
La commedia ha un solido retroterra documentario, procede per aforismi e rischia a tratti di incagliarsi nelle secche di una grave dialettica politico-ideologica. Prolissità a parte, l'impianto drammaturgico è solido, l'indagine psicologica spietatamente lucida, e tagliente la dissacrazione. L'allestimento di Dall'Aglio, dopo quello allo Schiller Theater di Berlino, è degno di elogio. Quel singolare, istrionico, intelligente attore ch'è Michele De Marchi, cesella la figura di Sager, l'attore, ben dosando realtà ed imitazione, sofferenza e simulazione. U.R.

Il classico russo per «grande» attore

PANE ALTRUI. Autore (un classico) Ivan Turgenev. Traduttore (ottimo) G. Gandolfo. Regista (diligente) M. Sciacaluga. Protagonista (trascendente) Carlo Giuffrè. Scene e costumi (corretti) di Valeria Manari. Musiche (idem) di Arturo Anacchino.

Il personaggio del parassita entra nella storia del teatro (quale ci è dato di conoscere) con uno splendido frammento di Epicarmo, il quale ce lo raffigura in un momento di crisi, perché, mentre rientra a casa dopo aver scroccato una cena, si sorprende a meditare sulla sua miseria morale e materiale. In Plauto invece il parassita, liberato dal morso fastidioso della coscienza, un appetito insaziabile al cui servizio milita una furberia canagliasca. Per Turgenev il parassita veste i panni di un nobile decaduto che è costretto a vivere alle spalle di gente che di lui si fa beffe. Altro che Epicarmo! Turgenev rovescia sul malcapitato mestizia e disdegno, con pietosa crudeltà, sinché dalla bocca del misero erompe un grido che è insieme confessione e rivolta.

Turgenev non faceva gran caso della sua produzione teatrale e di ciò dobbiamo dargli atto, noi che a fatica riusciamo a sopportare le lungaggini e le



ripetizioni di questo testo dalle calcolate oscillazioni dal grottesco al patetico. Se ci chiediamo, poi, se vi sia un motivo per riproporlo oggi, rispondiamo che si tratta di un testo per grande attore, che il grande attore predilige per le possibilità che gli offre di far ridere e commuovere. Ermete Novelli ne fece un cavallo di battaglia col quale galoppò sino a Parigi. Carlo Giuffrè coglie magnificamente l'occasione e ne fa un personaggio russo-napoletano di trascinante comunicativa; e non senza finchezze di immedesimazione. Quanto allo spettacolo, c'è da dire che si adegua diligentemente alla sua funzione primaria, che è quella mattatoriale, subordinando il tutto al gioco del protagonista. Non senza qualche sentore di polvere e tarpe. *Vico Faggi*

Un collage brioso per Falstaff-Carotenuto

FALSTAFF E LE ALLEGRE COMARI, da William Shakespeare. Libero adattamento (non banale) di Roberto Lerici. Impianto scenico (povero, funzionale) e regia (agile) di Nucci Ladogana. Costumi (vago Seicento di fantasia) di Santi Migneco. Musiche (a commento) di Francesco Verdinelli.

Già nel titolo questo spettacolo denuncia il suo intento, quello di arricchire la briosa commedia *Le allegre comari di Windsor* con brani tratti dall'*Enrico IV* in cui la figura ingombrante e umanissima di Sir John Falstaff aveva fatto il suo esordio. La leggenda racconta che fu la stessa Regina Elisabetta I a chiedere a Shakespeare di scrivere — dopo le due parti dell'*Enrico IV* — una intera commedia per il singolare e amato personaggio. Attraverso la riscrittura di Roberto Lerici (tagli, trasformazioni, unificazioni di personaggi) Falstaff — questa volta alle prese con patetiche avventure galanti in cui verrà ripetutamente beffato — si completa di quelle caratteristiche che, se per il pubblico inglese fanno parte di un patrimonio comune, non sono altrettanto note a quello italiano. Così, attraverso numerosi *flash-back* della memoria che si inseriscono con naturalezza nell'intreccio delle *Allegre comari*, la figura del popolare personaggio risulta riabilitata. Ritagliata e cucita appositamente per un attore del calibro di Mario Carotenuto, la riuscita di questo spettacolo poggia in larga parte sulla sua personalità. Decisamente spoglia la scena (quasi una cantina di mattoni rossi senza ulteriori abbellimenti); oltre al vitalissimo protagonista, che con misura restituisce anche la malinconia del personaggio, si impone l'interpretazione di Glauco Onorato nei panni del geloso Ford. *A. Luisa Marré*

Golpe da ridere per comico emergente

NON MI CHIAMO RAMON E NON HO MAI ORGANIZZATO UN GOLPE ALLE MARACAS, di Umberto Marino. Regia (goliardica) e interpretazione (sottile) di Sergio Rubini. Scena (sfarzosa) e costumi (Carolina Ferrara e Luca Gobbi. Musiche (americaneggianti) Antonio Di Pofi. Con Claudia Giannotti e Giacomo Piperno (mestiere); Margherita Buy, Orsetta de Rossi, Marta Bifano, Giorgio Gobbi (simpatici). Prod. Piccolo Eliseo.

Quasi ad accreditare le voci, e le speranze di una stagione prodiga di novità italiane, ecco in cartellone al Piccolo Eliseo una commedia brillante — più esattamente una *pochade* politica — firmata da Umberto Marino. La interpreta un giovane attore barese formatosi nell'*Off* romano, e direi che la principale attrattiva della serata è proprio la sua comicità lunare. Meno convincente la sua regia, che se ha qualche pirotecnica esplosione nella seconda parte, non riesce complessivamente a decollare da un rasetto goliardico. Il testo bordeggiava tra la farsa e il cabaret, non senza ammiccamenti ai classici del teatro comico, Feydeau in testa. E difatti l'abracadabrante vicenda regge tutta sul va e vieni dei personaggi tra porta e porta, con aggiunta dell'immane armadio *fourre-tout*. Sullo sfondo, come nelle pièces altrimenti satiriche di Gombrovicz o di Copi, si consuma una rivolta popo-

L'INCENDIO DELLO STABILE

Coraggio, Bolzano!



A mezzanotte e venti, tra il 28 e il 29 ottobre scorsi il Teatro Comunale di Bolzano ha preso fuoco. Era da poco terminata la quarta replica del *Barbiere di Siviglia* del Teatro Stabile di Bolzano. In teatro non c'era nessuno e il modesto impianto antincendio, capace di emettere acqua ma non di dare l'allarme, nulla ha potuto contro il dilagare delle fiamme. Dell'incendio ci si è accorti soltanto dopo le ore 3, quando sono esplose le vetrate della galleria facendo pensare a una bomba (ma era l'effetto della «camera a gas» creatasi nella sala).

Il fuoco ha avuto origine nel controsoffitto di legno tra il palcoscenico e la sala, pare a causa del surriscaldamento di vecchi cavi elettrici. È probabile che la combustione abbia avuto inizio quando ancora c'era gente in teatro, ma la lentezza del processo e l'impianto di areazione non hanno consentito di vedere il fumo. Il magistrato incaricato dell'istruttoria, dott. Luzi, ha escluso per ora l'ipotesi di dolo. Si dilegua in tal modo un'ombra: il sospetto amaro che l'incendio potesse essere stato provocato dalle stesse forze responsabili di diversi attentati in Alto Adige. Sospetto di una minaccia e verso una struttura come il Teatro Stabile di Bolzano, votata al dialogo tra le differenti culture della Regione.

I danni ammontano a due miliardi e mezzo circa e dovrebbero essere coperti in buona parte dall'assicurazione. Per garantire i lavori necessari, e quindi la riapertura per la stagione 1989-90, si è impegnato il Comune, che ricorre anche all'apposita legge statale con la quale si assegnano fondi a parziale copertura delle spese di ricostruzione dei teatri. Comunque l'incidente è uno stimolo ad accelerare la costruzione della nuova sede del Tsb, per la quale l'architetto Marco Zanuso ha presentato il progetto esecutivo.

La stagione del Tsb prosegue con alcuni disagi ma senza sostanziali cambiamenti. Sono state ricostruite le scene del *Barbiere di Siviglia*, che ha ripreso regolarmente la sua tournée, ed è stato affittato un cinema-teatro privato. Tutto ciò comporta un notevole aumento dei costi previsti, naturalmente. Nella sede provvisoria si svolgono gli spettacoli in cartellone e saranno effettuate le repliche «di recupero» del Beaumarchais.

Al Tsb, al suo direttore Marco Bernardi, agli attori e al personale del teatro *Hystrio* vuole esprimere tutta la propria simpatia e solidarietà. Di fronte alla convergenza della politica e del bruciante fato (recente anche la dolorosa scomparsa a 84 anni del caro Antonelli, pila-stro dello Stabile) non resta che stringere i denti e guardare al futuro. □

lare capeggiata da un leggendario comandante Ramon alle isole Maracas. Cassa di risonanza del lontano sommovimento è la casa altoborghese di un sottosegretario agli Interni (Giacomo Piperno) abitata da un figlio (il Rubini) ingrullito da una madre possessiva (Claudia Giannotti) e da una fidanzata troppo ardente (Orsetta de Rossi, taglia mannequin). Ci sono inoltre una cameriera maraquina dalla lacrima facile (Marta Bifano), la sorella di Ramon «el libertador», che progetta di uccidere il sanguinario dittatore Gutierrez e un agente segreto naturalmente maldestro (Giorgio Gobbi), all'incrocio fra il brigadiere nostrano e James Bond. Strada facendo Feydeau incontra il Che, Ionesco Ridolini e la commedia hollywoodiana d'intrigo è riscritta nello stile di *Drive in*. È il Rubini, con la sua comicità fredda, capace degli straniamenti di Eduardo e Totò, a salvare capra e cavoli. *U.R.*

I tristi amori dell'età dei lumi

LES LIAISONS DANGEREUSES di C. Hampton, dal romanzo di Choderlos de Laclos (1741-1803). Traduzione (efficace) Masolino D'Amico. Regia (di classe) Antonio Calenda. Scena e costumi (stilizzati) Paolo Tommasi. Con Umberto Orsini (interpretazione magistrale), Pamela Villoresi (poi sostituita con Daria Nicolodi), Valentina Sperli (grazia e luminosità), Valeria Miliello, Anita Bartolucci, Evelina Gori, Teresa Pascarello, Marco Maltauro, Leonardo De Carmine, Alkis Zanis. Prod. Eliseo.

La regia di Calenda ha rispettato la *clarté* francese del testo e l'*humour* britannico di Hampton. Ha evitato inoltre sia le intenzioni didascaliche di La-



los che gli eccessi del feuilleton (evidente nel finale grandguignolesco del romanzo), per fare emergere il tono settecentesco da *philosophie dans le boudoir*, il clima da «Marivaux in nero» della vicenda. Una griglia di lettura moderna, «perfettamente teatrale» nel restituire, del romanzo, il coté edonistico ed insieme crudele, la lucida indagine sul libertinaggio e il piacere che avevano incantato Baudelaire. Il romanzo epistolare nel quale le fiamme del male spietatamente divorano i sentimenti a profitto di capricci del piacere, attirano celesti punizioni, *Le relazioni pericolose* espone i complici intrighi del Visconte di Valmont, e della sua amante Marchesa di Merteuil, coppia diabolica che continua ad amarsi attraverso i reciproci, concordati tradimenti. Gioco corrotto, questo residuo amore, morbosa eccitazione attraverso le confessate infedeltà. Valmont frasceggia con la cortigiana Emilie (la procace, disinibita Teresa Pascarelli), seduce l'inesperta ma vogliosa Cecile (di cui Valeria Milillo, rivelazione della serata, dà un fresco ritratto), per punire così il di lei fidanzato che ha abbandonato la Marchesa. Ma è preso alla fine, il Visconte, nella tagliola dell'amore puro, quello della virtuosa Presidentessa di Tourvel, il

che suscita la gelosia offesa della Marchesa, e scompagina il gioco. Tanto che il Visconte, per riconquistarla, abbandona nello sconforto Madame de Tourvel, senza essere tuttavia perdonato dall'offesa Marchesa, che gli scatena contro il fidanzato di Cecile. Duello fra i due, con esito mortale per Valmont, mentre nel romanzo (ma non nella «pièce») la Marchesa viene accidentalmente sfregiata nel combattimento. Orsini e la Villorosi conducono con perizia i loro giochi proibiti, tra i velari dei siparietti color panna che costituiscono la scena multiuso di Tommasi. Il Visconte di Orsini ha l'«oeil froid», l'occhio freddo del libertino (la definizione è di Roger Vaillant, biografo di Laclós). Si tiene in bilico, con sperimentato mestiere, fra esercizio amoroso e passione, cinismo e abbandoni, simulazioni e cedimenti del cuore. La Villorosi (che poi ha lasciato il ruolo) ha evitato di estremizzare il suo ruolo di *maitresse diabolique*, mantenendo le macchinazioni nell'area del gioco crudele. Ha commosso la misura, non priva di intensità, con cui una Valentina Sperli sempre più brava ha reso l'amore mortificato, il fervore della passione, il dolore dimesso della Presidentessa. *Ugo Ronfani*

Koltès nel deserto delle conversioni

LE RETOUR AU DESERT (1988), di Bernard-Marie Koltès. Regia di Patrice Chéreau (discutibile). Scene di Richard Peduzzi (efficace). Costumi di Caroline de Vivaise. Con Jacqueline Maillan (Mathilde), Michel Piccoli (Adrien, suo fratello), Pascal Bongard, Hélène de Saint-Père, Bernard Ionesco, Isaac de Bankolé, Salah Teskouk, Jacques Debary, Pierrick Mescam. Produzione Nanterre Amandiers, a Parigi.

Commedia decorosa e convenzionale, indirizzata a un'unica classe di un unico Paese: la borghesia francese. Per la fortuna di Chéreau è proprio questo il pubblico che gremisce la sala del Théâtre du Rond Point a Parigi.

La vicenda si svolge nell'inerte provincia d'oltralpe intorno agli anni Sessanta. I due protagonisti, Mathilde e Adrien, abbandonano casa, famiglia e lavoro, nonostante la nascita di due nipoti e la presenza di una moglie alcolizzata, senza scrupoli morali né religiosi. I valori borghesi si trasformano in motivi di fuga. Il tutto letto non in chiave drammatica ma divertita.

Il problema è che *pièces* teatrali con questo tema ne sono già state scritte tante, e non così infarcite di luoghi comuni. Il testo non è graffiante, ma pacifico come un gatto domestico. Insomma, sembra fatto apposta per illudere quel tipo di pubblico, facendogli credere di poter ormai ridere di sé stesso. Alcuni momenti, per esempio la rivelazione a Mathilde che i nipoti neonati sono neri, de-

stinati a sortire un effetto a sorpresa, risultano maldestri e freddi. Inoltre c'è un'intrusione meccanica di personaggi poco funzionali alla storia, ma necessari come obsoleto spunto parodico: mi riferisco all'avvocato, ai prefetti di polizia e di dipartimento in abito scuro e ventiquattr'ore, che entrano in scena in fila e in scala dal più alto e massiccio al più basso e mingherlino.

La recitazione è manierata, con una Maillan sorniona e ammiccante e un Piccoli bravo ma non eccellente.

L'unica nota di vera originalità è la scenografia di Peduzzi, giocata su bi-tridimensionalità, come un *graffiti* che si trasforma in architettura. Elementi scenici come scale, porte e muri sono presenti prima come contorni piatti, poi emergono plastici e perfettamente agibili agli attori, per riappiattirsi e creare un altro spazio alla scena successiva. *Elia Quattrini*

Un vecchio successo per Mariangela Melato

ANNA DEI MIRACOLI di William Gibson, adattamento (severo) e regia (lucidissima) di Giancarlo Sepe; interpreti: Mariangela Melato (un capolavoro di forza e di misura), Carlo Reali (incisivo, perfetto), Florena Fanciulli (diventerà famosa?), Ester Gaiuzzi, Alberto Scala, Armando Cianchella. Realizzazione Comunità teatrale italiana.

Anna dei miracoli fu un successo internazionale strepitoso a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta. Anche in Italia nell'edizione con Anna Procle-

mer e la debuttante Ottavia Piccolo si ebbero accoglienze entusiastiche del pubblico. Di diverso avviso la critica di allora, che non fu affatto generosa nei confronti del testo. Nonostante la presenza di Sepe, sussisteva quindi una certa perplessità di trovarsi ancora di fronte a un'operazione calibrata, mirata al consenso popolare, complice un'attrice importante e di richiamo come Mariangela Melato.

Niente di tutto questo, per fortuna. Giancarlo Sepe ha compiuto una delle più attente, sorvegliate, incisive imprese drammaturgiche, liberando il testo di Gibson dalle sedimentazioni del fideismo americano nel bene supremo, nella individuale volontà, nel successo a tutti i costi. Sepe ne ha tratto quasi una sceneggiatura cinematografica in cui secchi, taglienti dialoghi sono in funzione di un'azione intensa, selvaggia e della conturbante visualità della scenografia di Uberto Bertacca, forse la sua migliore in senso assoluto, sintetizzando il ricorrente tema delle cortine mobili su fonti di luce accenti che, in una sequenza di preziosi *tableaux* in bianco e nero, diventano strumenti di mutamenti di tempo e di luogo con dissolvenze e silhouette di estrema raffinatezza.

Le molte scene del testo di Gibson sono ridotte all'essenziale, le battute sottratte al pietismo compiacente strappalacrime, il rapporto che s'instaura fra Annie — donna ancora giovane, un passato da handicappata (era cieca), vissuta in un istituto dal quale esce proprio per curare Hellen, cieca e sordomuta — e la bambina e la sua famiglia è di incomprensione a prima vista, di diffidenza, di odio: una guerra senza quartiere. Il dramma, praticamente assente nella parabola di Gibson, esplose, invece, nell'adattamento di Sepe assumendo i connotati di scontro fisico, oltre che intellettuale e ideologico.

Addirittura è proprio Annie che s'impone, rischiando grosso, con l'arma della violenza, del ricatto, della tortura. Il suo vero scopo è di accendere in Hellen il desiderio di creare per lei un linguaggio, il rapporto vitale di conoscenza fra parola e cosa. Ci riuscirà *in extremis* nell'ultimo, disperato corpo a corpo con la bambina. *P.L.*

A spasso in città leggendo Moby Dick

LAGGIÙ SOFFIA, dal *Moby Dick* di Melville. Regia (funzionale) Roberto Bacci. Luoghi: Teatro Manzoni, osterie, piazze, scorci di Pontedera. Con e di: Laura Colombo, Giacomo Pardini, François Kahn (trasognato evocatore d'avventure per terra e per mare), Stefano Vercelli (un Virgilio ammiccante per le vie cittadine). Spettacolo per 5 spettatori. Produzione C.S.R.T.

Opera «in diversi movimenti», come recita il programma di sala, *Laggiù soffia* conduce i cinque spettatori entro le atmosfere incantate dei Mari del Sud. Utilizza diversi luoghi e materiali evocativi. Le tappe del viaggio sono contrassegnate, secondo gli stilemi abituali a Bacci, da una ricerca che si avvale dell'uso funzionale dei luoghi fisici e delle persone della cittadina toscana che si offrono nella duplice veste di contenitore e contenuto nello svilupparsi del percorso narrativo. È così che si va per strade affollate di gente in passeggiata pomeridiana (qualcuno attonito, i più abituati ormai a convivere con questi «marinai della stultifera navis» che è il Centro di sperimentazione di Pontedera), con in mano, uno ciascuno, l'opera di Melville e fotografie di passi, da cui Stefano Vercelli legge brani ora occasionali, ora scelti; si entra all'osteria ove altri spunti narrativi diventano occasione di dialogo con avventori al banco di mescita (facce di operai, volti rossi divertiti).

Filo conduttore la metafora del viaggio, l'incubo ossessivo: *Moby Dick*. Che alla fine troviamo, sirena leggiadra e sensuale a tenderci l'agguato mortale entro i luoghi del teatro, ultima tappa del nostro viaggio alla ricerca di *Moby Dick*, la balena bianca.

Da sottolineare come l'operazione compiuta da Bacci sottende l'intenzione di concepire «uno studio per lo spettatore», mossa dall'esigenza di «spostare» il modo di vedere la pratica artistica tradizionale. *Renzia D'Inca*



Tre Goldoni in uno al Filodrammatici

LE SMANIE PER LA VILLEGGIATURA, di Goldoni. Regia (di maniera) Silvano Piccardi. Scene (modeste) Marco Capuana. Costumi (discreti) Daniela Verdenelli. Effetti sonori (folk veneto) Franco Coggiola. Con Riccardo Pradella, Franco Sangermano, Adriana de Guilmi, Karin Giegerich, e Gianni Quilico.

Le atmosfere, i caratteri, la comicità agrodolce del testo del Goldoni richiedono un allestimento che predilige le «nuances», una levità di tocco che sia pari all'incoscienza incostante dei personaggi e dunque un cast tutto ad alto livello, un apparato scenografico provvisto di virtù evocative. In difetto di ciò il risultato è affidato principalmente alle intrinseche virtù del testo.

E quanto è accaduto nell'allestimento propostoci al Filodrammatici, che ci promette anche gli altri due allestimenti del trittico.

In un teatro, cioè, dove non sempre gli entusiasmi ed i mezzi per tradurli in opera coincidono. Non che mancassero — intendiamoci — ragioni di interesse; quei «siparietti» fatti di barbagli e di sciaccini d'acqua, quel perdersi dietro ai suoi burattini di un Filippo evocante un Mastro Geppetto in parrucca; i fulmini di un temporale grondante ira celeste sugli smaniosi villeggianti.

Di Filippo abbiamo avuto dal Pradella una ben cesellata interpretazione, ricca di mezzitoni, tutta di tenero impasto; Sangermano ci ha dato del catastrofico Fulgenzio, guastafeste per vocazione, un ritratto di piglio molieresco. Siamo stati anche gratificati, in campo femminile, dalla gorgheggiante verva di una de Guilmi che (non sempre misurata) ha ben reso i vapori e le prurigini di Vittoria, mentre la Giacinta saggia e virtuosa, ma tutta femminile seduzione, tratteggiata con la grazia dell'età e la freschezza dei toni da Karin Giegerich, è stata una gradita sorpresa. U.R.

Ironia e pietà del consigliere Lori

TUTTO PER BENE, di Pirandello (1920). Regia (filologica) Luigi Squarzina. Scene e costumi (ambientazione anni Venti) Agostinucci e Viotti. Con Gianrico Tedeschi (ironia, pietà), Marianella Laszlo (sensibilità), Rina Franchetti e Gianni Fenzi (vivaci coloriture), Aldo Alori, Patrizia Punzo, Felice Leveratto, Mario Tricamo (professionalità).

Sono diversi gli allestimenti pirandelliani visti sui

RIAPRE A LIVORNO IL «TEATRO DELLE COMMEDIE»

Una scena ritrovata per la microdrammaturgia

Come molte altre città, anche Livorno ha visto impoverire progressivamente — durante la guerra, ma anche dopo — il suo patrimonio, una volta vario e prestigioso, di luoghi di spettacolo. Perduti il Rossini e l'Avvalorati; non più ricostruito neanche il vecchio e glorioso comunale San Marco (dove fra l'altro era nato, nel 1921, il Partito comunista italiano), «azzerrati» fra la generale indifferenza sia il funzionalissimo Politeama che l'umile teatrino di via Micali, dove attori livornesi delle ultime generazioni avevano dato di sé prove d'ottimo livello e, soprattutto, avevano assicurato alla città un servizio pubblico, forse non estremamente aggiornato ma quantomeno rispettabile e costante, s'è aggiunta la concorrenza dei Palazzetti dello Sport, privilegiati in misura neanche poi tanto dissimulata.

Tale situazione ha pesato a lungo su una città già affidata a una ricostruzione e a una edilizia schizoide, che altro non ha fatto che legittimare e incoraggiare la tendenza tipicamente elusiva e centrifuga della cultura della città.

In attesa che questo quadro venga, se non ridisegnato, quantomeno corretto, anche merce la pur contrastata assunzione a teatro comunale del vecchio Goldoni (dove appunto avvenne la scissione del Partito socialista), Livorno si riappropria oggi, inaspettatamente, di uno spazio teatrale prezioso in via Terreni, al quale ha creduto opportuno dare il nome di Teatro delle Commedie, in omaggio al teatro di quel nome che, nella città labronica, vide il debutto della *Donna di garbo* e quindi l'avvio della famosa «riforma» goldoniana. In realtà quello spazio era incorporato, e quindi invisibile, in una vecchia struttura destinata a garantire agli orfani vitto, alloggio, avviamento al lavoro, grazie soprattutto alla liberalità di certi benefattori: e appunto per risarcire in qualche modo questi ultimi, è presumibile che esistesse un'area convenzionale nella quale, grati e compunti, quei ragazzi si avvicendavano in spettacoli «di fine d'anno».

Ignoto o quasi alla città, la sua esistenza fu rivelata dall'occupazione alleata che, fino al 1950, ne fece un uso disinvolto, che potremmo chiamare da *music-hall*. Ma anche quando fu de-requisito, non è che gli Enti locali pensassero subito a un recupero finalizzato tant'è vero che quando nel 1979 si mise mano ai lavori, lo si fece precipuamente in ossequio alla legge 285 sull'occupazione giovanile, dando vita a un cantierino pieno di ragazzi dotati esclusivamente della loro buona volontà.

L'inevitabile lentezza dei lavori, di per sé deprecabile, giovò tuttavia a una maggiore focalizzazione dell'intervento, anche perché le più diverse ambizioni cominciarono ad appuntarsi su questa «novità» che si preannunciava realmente polivalente, ospitale (proprio per la modesta capienza, circa 150 posti fra galleria e platea), in regola con le più esigenti norme di sicurezza.

Consegnato in piena agibilità dall'architetto Catuogno all'assessorato alla Cultura, è spedito a Giorgio Fontanelli, docente di Storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Carrara; al regista Beppe Ranucci e a Roberto Tessari, docente di Storia del teatro all'Università di Pisa, elaborare un progetto di utilizzazione.

In esso, il primo e più importante appuntamento è un convegno nazionale sulla vocazione e la ricognizione, per l'appunto, dei «ridotti» del teatro, in un momento che segna la crisi irreversibile delle mega-strutture. A tale convegno seguirà una breve stagione di spettacoli-test, i quali verifichino non solo la vitalità reale del neonato Teatro delle Commedie, ma anche l'esistenza e il destino, le problematiche e le speranze di quella che potremmo denominare «microdrammaturgia», chiamata dagli scantinati catacombali della Capitale a dar corpo alle attese e ai sogni della provincia. F.G.

palcoscenici milanesi in questi primi mesi della stagione: la coincidenza, se si può chiamare tale, invita a un confronto tra le varie scuole di regia, vivo ancora il ricordo dei *Sei personaggi* del russo Vassiliev. La messa in scena di Squarzina si colloca nella tradizione attoriale e punta i suoi sforzi interpretativi, come illustra lo stesso regista nel programma di sala, nel fare emergere i toni di un dramma debitore del passaggio tra Otto e Novecento. È nota la vicenda: il consigliere di Stato Martino Lori, esponente della buona borghesia giolittiana e vedovo di una donna amatissima, vive all'oscuro di tradimenti e bassezze che si sono compiuti alle sue spalle. La moglie in realtà ha avuto da un altro la figlia che il Lori crede sua, mentre il vero padre, che ha praticamente cresciuto la ragazza, procurandole anche una dote, ha da parte sua approfittato dell'amante per impadronirsi delle ricerche del padre di lei, che gli hanno assicurato la fama. Il giorno del matrimonio della figlia, proprio que-

st'ultima, che come gli altri credeva che lui sapesse, gli svelerà l'amara verità e, insieme, gli offrirà l'occasione di riaffermare la propria dignità. Il consigliere alla fine preferisce che rimanga «tutto per bene». La prima parte dello spettacolo rispetta le convenzioni del dramma naturalistico, sottolineato dagli interni in stile e dalla recitazione di Tedeschi, decisamente a suo agio. Lo svelamento della verità introduce uno scarto che fa crollare le stesse convenzioni. Il personaggio Lori, ora avviluppato nelle meschinità della vendetta, poteva anche aprire la vena di un crudele sarcasmo: Gianrico Tedeschi ne dà invece un'interpretazione tutta giocata sui toni sofferiti dell'ironia e della pietà, che si modula diversamente, ma non contrasta con l'umanità ignara dei primi atti. Questo Pirandello già segnato da sospetti psicanalitici, è ben tratteggiato anche dagli altri attori: una smarrita Marianella Laszlo, un indovinato Aldo Alori, un'inquietante Patrizia Punzo. Antonella Esposito

UNA RECENSIONE IN VERSI
SULL'ULTIMA LETTURA SCENICA DI SOFOCLE

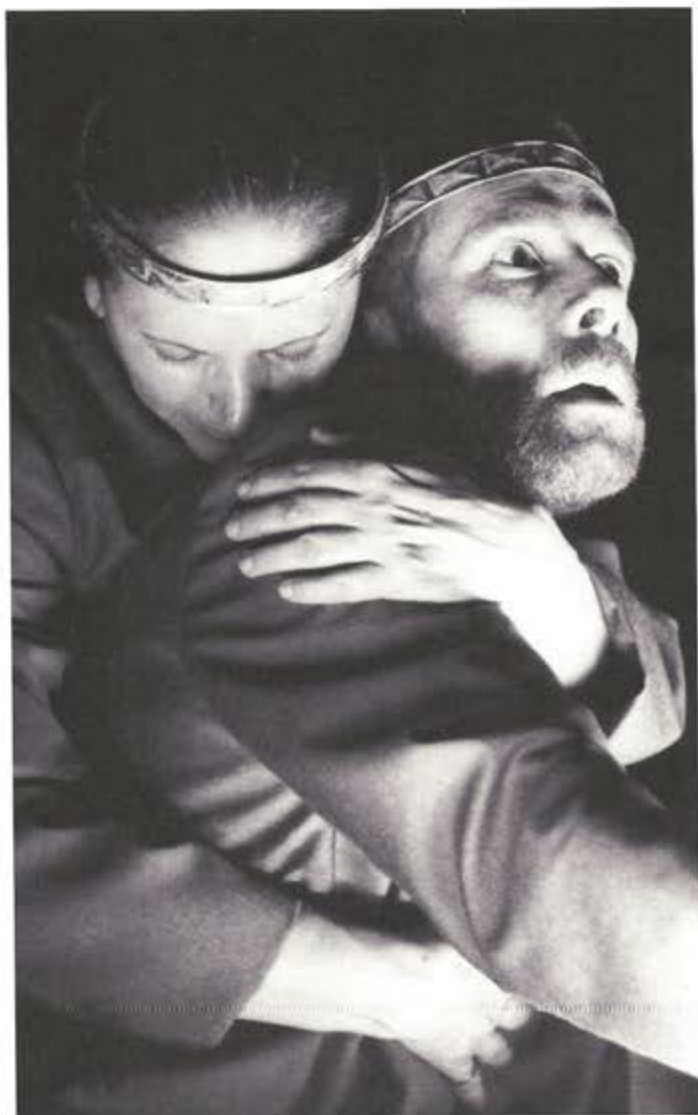
LAVIA, EDIPO E LA SFINGE

GILBERTO FINZI

La Sfinge finge di non essere più,
in membra glaciali spezzata; così,
come una sineddoche (la parte per il tutto) giace
sul campo della scena: Tebe,
inganno teso alla giovane età,
mente aguzza involontaria rovina
del vedere e non sapere, ovvero
del sapere e non vedere. Se
le cose fossero ferme, posto un
ragionato quesito tautologico,
non avrebbero Edipo-Lavia e Giocasta-Guerritore
nel godioso tálamo provocato e acceso
un certo viennese dottor Freud.
Conoscere l'inconoscibile è forte lama,
anzi spillo spillone o fibula per
accecare occhi già ciechi
e, chiusi, vedenti renderli all'ironia.

Eventualmente la vicenda potrebbe chiamarsi
«storia di vivi», e pronunciare per tradizione
il nome del padre, l'assassinio per indipendenza,
il matricidio per sonnolenza, il carro quadrato al quadrivio, ma
Laio non esiste — Edipo è un coro —
Lavia urla bisurla scappa scova
in se stesso un buon lettore di Quasimodo —
Edipo-Edipo scatta scanta scena su scena, grigioferro, attratta
dal cuore di Mefisto delle cose fatte, non fatte,
non fattibili — vorrei / vorresti / vorrebbe
uccidere la madre — dormire col padre
rimiscolare le carte fino a un certo verso, uno solo,
mirifico, terribile, impossibile
aurorale-autunnale, edipico come la
sommatoria delle miliardiche esistenze nude,
divise come le mule del pozzo archetipico,
molte e moltiplicate come il mito, che
trasfonde l'albergo-uomo in foglia — o in follia? —
che mena a casa la profonda
malinconia di un instabile fondo (infando)
di lingua di Sfinge — nessuna madre, moglie o figlia
mente alla truce analogia
della vita vivente e insieme perdente
come l'ansia fosca dell'eternità messa in scena:
«Felicità è un'ombra,
un'ombra che scollina, scene e non
vede, non sente, non è niente».

Ti perdono, Lavia, Édipo e la Sfinge;
perdono Edipo
nel nome delle cose che sono e di quelle che non sono —
per un verso labile, un andare veloce
nel mondo delle voci, delle obnubilazioni:
purtroppo niente torna, va e ritorna
nelle colorazioni della vuota mente.



La distanza e soprattutto la diversità fra le settecentesche Ville Vesuviane e la piazzezza pragmatica del corso di Porta Romana, a Milano, dove, al teatro Carcano, la compagnia Lavia-Guerritore rappresentava *Edipo re* di Sofocle nella bella — anzi, insuperata — traduzione di Salvatore Quasimodo, non hanno impedito a Gilberto Finzi di scrivere una seconda «recensione in versi». Anche in questo caso l'attenzione dello scrittore è andata più nella direzione del personaggio (Edipo) che in quella della vera e propria rappresentazione, pur non trascurando la dimensione scenica e la resa teatrale di un testo che è l'archetipo non soltanto della psicanalisi, ma anche dell'attuale «lettura» dell'io psicologico ed esistenziale. □

*SFOGLIARLI E' UN PIACERE.
LEggerLI UNA EMOZIONE.
COLLEZIONARLI, UNA PASSIONE.*



dcp mondadori

I MERIDIANI.

La grande letteratura da tutto il mondo.

Arnoldo Mondadori Editore

TRE INIZIATIVE A LONDRA, COIMBRA E TRIESTE

SALTO DI QUALITÀ NEI RAPPORTI FRA IL TEATRO E GLI ATENEI

Aumentano gli scambi internazionali e diventano più concreti e specifici gli argomenti di incontro tra gli studiosi delle diverse Università.

SARA MAMONE

Tre episodi concentrati nel giro di pochissimi giorni fanno pensare che la storia dello spettacolo sia forse giunta ad una seconda fase della sua esistenza, dopo quella pionieristica e doverosamente semiclandestina del ventennio che è ormai agli sgoccioli. Si tratta di tre episodi assai diversi che la cronologia avvicina con didattico effetto: a Londra, nei giorni 11 e 12 novembre presso l'Istituto di Cultura italiano si è svolto un convegno dal titolo apparentemente bizzarro, organizzato da Christopher Cairns; *La Commedia dell'arte dal Rinascimento a Dario Fo* con nutritissima presenza di studiosi inglesi, americani e scelta compagnia italiana (Andrews, Erenstein, Richards, Scott, Ferrone, Tessari), a Coimbra dal 17 al 27 dello stesso mese si è svolto un meeting sulle *Riviste di teatro e centri di documentazione*; a Trieste, il 18 e 19 novembre si sono incontrati i docenti e i ricercatori di storia dello spettacolo per due giornate di studio organizzate da Silvana Monti su *Le discipline dello spettacolo: problema e metodologia, strumenti di lavoro e rapporti tra l'Università e le istituzioni teatrali*. Si ha l'impressione che un'area autonoma, sia di ricerca che di azione, si sia finalmente definita ed ora si trovi alle soglie di una seconda fase, quella in cui l'energia d'assalto per difendere il diritto di esistenza di una fetta della cultura contemporanea e storica possa considerarsi esaurita, per permettere di passare ad una fase più matura e però, per certi versi, ancora assai insidiosa. Si tratta infatti di rendere di più agevole godimento i risultati di una disciplina che ha finalmente scardinato la vecchia miope convinzione della superiorità del testo (sia esso letterario, pittorico etc.) e ha restituito all'oggi uno strumento nuovo di indagine per meglio conoscere i meccanismi che hanno mosso le civiltà, tutte le civiltà, poiché nessuna ha mai saputo né voluto prescindere dall'espriarsi attraverso quella forma particolarissima (in cui si mescolano capacità imitativa, desiderio di comunicazione, abilità performativa etc.) che chiamiamo spettacolo. Ed è proprio quello che la concentrazione cronologica di iniziative tanto diverse rende così evidente. La storia dello spettacolo, sia pur tra ostacoli e difficoltà, è ormai presente costantemente nel panorama delle iniziative cul-

turali, non deve più difendere (o almeno non dovrebbe più difendere) il suo diritto di esistenza ma, semmai, maturare per far fronte ai suoi doveri di disciplina alla quale si avvicina un numero progressivamente crescente di studiosi, studenti, curiosi. Il convegno di Londra ha dimostrato che anche in questa disciplina la qualità del *Made in Italy* è non solo competitiva ma nettamente più alta, fantasiosa, solida di quella degli ateliers scientifici di mezzo mondo. Ma come è il nostro *prêt à porter*? e quale è il suo rapporto con l'alta moda? Fuor di metafora: è arrivato il momento di fare il punto su questa disciplina, per permetterle di affrontare con maggior forza, anche se non necessariamente con unità metodologica, le sfide che l'aspettano, che non son di piccolo momento e che possono contribuire a far diventare l'Università un centro di ricerca e di propositi culturali o contribuire ad adagiarla nella situazione (oggi prevalente non certo per richiesta ed interesse degli studenti, quanto per decisione d'autorità) che vede le università umanistiche come «liceoni», propaggini enfatiche di un sapere impartito secondo sicurezze e tradizioni, non problematico né «sperimentale». Non certo di eliminare Manzoni dai licei classici hanno trattato a Trieste i docenti di storia dello spettacolo (tra essi Molinari, De Marinis, Livio, Meldolesi, Cruciani, Aliverti, Monti, Puppa e Allegri) quanto piuttosto della ricerca di quel denominatore comune che consenta di essere docenti di una disciplina con strumentazione anche didattica avanzata che faccia fronte sempre meglio a quelle richieste, forse confuse, ma certamente curiose e vitali che stanno crescendo da ogni parte. Queste richieste possono, è ovvio, essere soffocate, deviate, incanalate nei solchi di una più scontata didattica di tipo, appunto, liceale. Ma sarebbe un altro non piccolo passo, per accentuare quel clima di separazione dell'Università dalle curiosità e dalle esigenze autentiche dell'oggi che sta pericolosamente allontanando l'intera Università dalla società dinamica dei nostri giorni. □

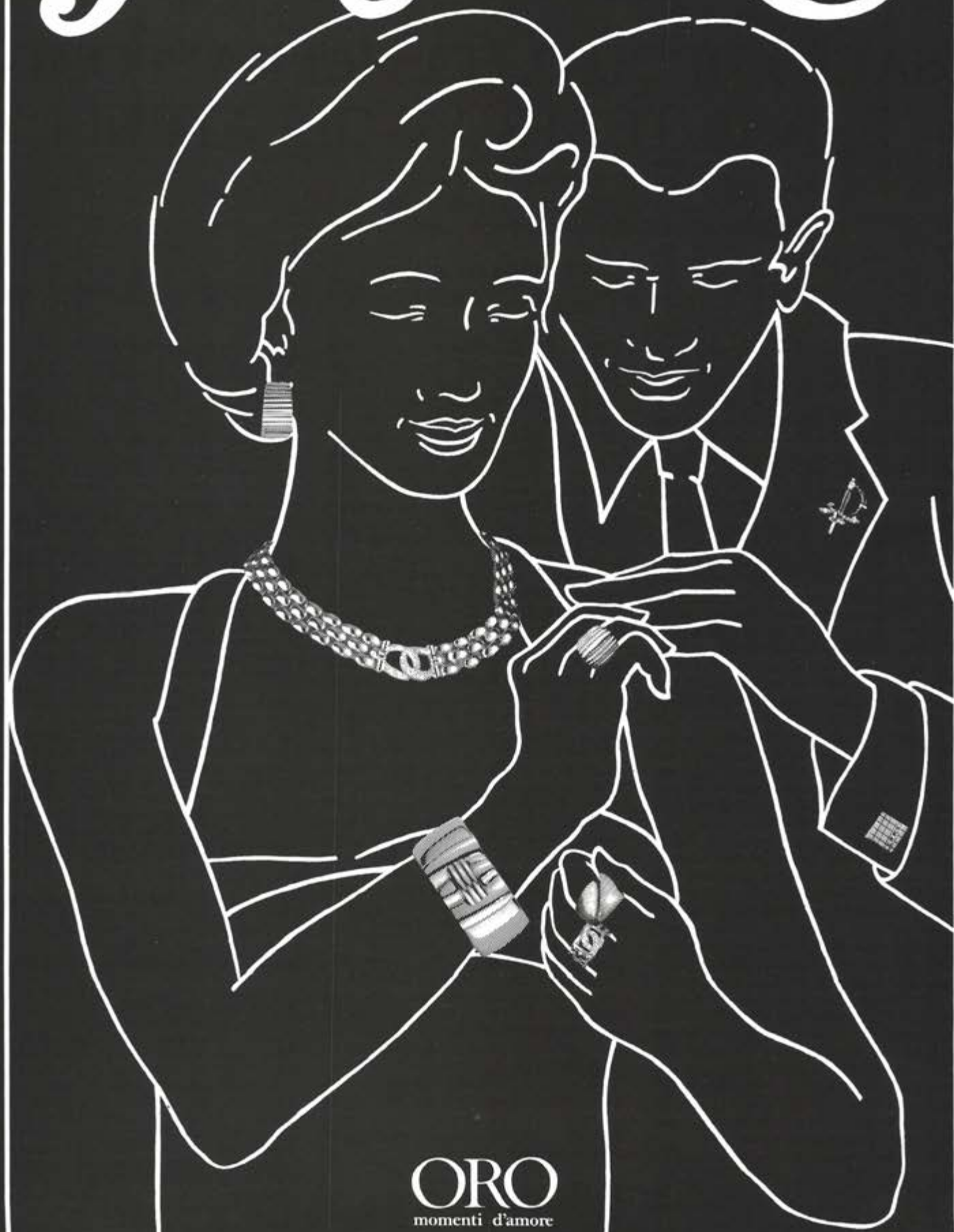
NOTIZIARIO

A Genova il Museo Biblioteca dell'Attore ha felicemente avviato il dibattito storiografico e teori-

co che parte dalla presentazione di alcune novità librarie; *Libri di teatro a confronto sei occasioni di dibattito*. Sono già stati presentati *Il metodo storiografico di Ludovico Zorzi*. Libri a confronto: L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola* (Einaudi) e Sara Mamone: *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici* (Silvana editoriale); Attore: J. Copeau *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti* a cura di M.I. Aliverti (Casa Usher); L. Jouvet, *Il mestiere dell'attore. Antologia degli scritti* a cura di S. De Matteis, M. Gianmusso; *La fabbrica degli attori. Accademia Nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni* (Presidenza del Consiglio). In programma il 27 gennaio ore 17,30: Due manuali per una storia: O.G. Brockett, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta* a cura di C. Vicentini (Marsilio); G. Wickam, *Storia del teatro* (Il Mulino). Introdurranno: S. Ferrone, G. Livio, G. Molinari. 27 febbraio ore 17,30: La concezione dell'attore: P. Brook, *Il punto in movimento 1947-1986* (Ubu libri); J. Kumiega, *Il teatro di Grotowski* con un intervento di F. Cruciani (Casa Usher). Introdurranno: F. Marotti, F. Quadri, N. Savarese. 9 marzo: Il ritorno di Brecht: L. Olivi, *Brecht regista. Memorie del Berliner*, con un saggio di C. Meldolesi (Il Mulino); P. Barbon, *Il signor BB* (Bouvier Verlag); A. Santacroce, *Ipotesi su Bertold Brecht* (Shakespeare & Company). Introdurranno: E. Buonaccorsi, P. Chiarini, C. Vicentini. 9 aprile: Teatro-danza: E. Casini Ropa, *La danza e l'agit prop* (Il Mulino); S. Schlicher, *Tanz-Theater* (Costa & Nolan). Introdurranno U. Artioli, L. Bentivoglio, F. Tavian.

Tra i corsi accademici dedicati alla riflessione anche teorica sul teatro si dà qui notizia di alcuni dedicati al Novecento. A Milano: presso l'Università cattolica del Sacro Cuore, cattedra di Drammaturgia teorica (Anna Maria Cascetta): *Lo statuto teorico del testo drammaturgico, la tipologia, le trasformazioni; problemi di lettura; Drammaturgia teatrale e drammaturgia televisiva; Le vie della ricerca teatrale; storia del teatro e dello spettacolo* (Sisto dalla Palma); *Problemi della drammaturgia contemporanea: crisi e restaurazione del testo*. A Macerata, presso la cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo (Marco De Marinis), alla parte storica (*Spazio scenico e luogo teatrale dall'antichità classica al Novecento*) si affianca una sezione specificamente metodologica: *Studiare il teatro: problemi di nuova teatralogia*. A Siena (Lia Lapini) è in corso una *Ricognizione sul teatro di regia*. Problemi metodologici di carattere più specificatamente storico e di ricerca documentaria sono affrontati a Firenze, presso la cattedra di Storia dello spettacolo della facoltà di Lettere (Siro Ferrone) con un corso su *La nascita dell'attore*. □

Gold Market,



ORO
momenti d'amore

Gold Market, - nella via dei Transiti - MM Pasteur (MI)



Il lascito di Camus va oltre l'assurdo

Albert Camus, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano 1988, pagg. 247, L. 20.000.

Camus è spesso ricordato come il filosofo dell'assurdo eretto a visione del mondo, come il pensatore che, insieme a Sartre, ispirò quel clima esistenzialista che andrebbe ridiscusso e reinterpretato con minore disinvoltura speculativa. Meno nota è la sua frequentazione teatrale nelle vesti di attore e regista; e non fu un caso se a vent'anni formò una compagnia teatrale perché, non potendo vedere il teatro a lui più gradito, aveva deciso di farlo personalmente. Il teatro fu per Camus il più elevato dei generi letterari e una passione esclusiva che separa da tutto. La ristampa della Bompiani, ancora priva di un apparato critico o quantomeno di una semplice prefazione, non ci aiuta a rivisitare i motivi di un teatro (Camus amò molto, soprattutto all'inizio, gli scritti di Copeau) a tesi e fortemente ideologico, che apparve come il rovescio creativo, ma ancora ragionato, del prosatore e del saggista. I quattro drammi: la *pièce noire* del *Malinteso*, il delirio pedagogico del *Caligola*, il più politico, *Lo stato d'assedio*, e quella meditazione sul terrorismo che è *I giusti*, benché intrisi di un eccessivo intento didascalico, offrono un quadro esauriente del passaggio dal cosiddetto ciclo negativo a quello positivo, solidaristico, dialogistico; il lascito della tragedia a favore del dramma in cui il mito e l'eroe senza Dio, nella loro dissolvenza, rivalorizzano l'esistenza, e un'etica fondata sull'appello all'uomo. Il finale de *Lo stato d'assedio* è esemplare: «Io so troppe cose, e persino il disprezzo ha fatto il suo tempo. Addio, brava gente: un giorno imparerete che non si può vivere bene sapendo che l'uomo è nulla, e che il volto di Dio è tremendo». Carmelo Pistillo

Carlo Goldoni e le sue donne

Carlo Goldoni, *Il campiello*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 1988, pagg. 127, L. 9.000.

Carlo Goldoni, *Le donne gelose*, *Le donne curiose*, *Le donne de casa soa*, a cura di Gastone Geron, Mursia, Milano 1988, pagg. 282, L. 9.000. Con l'avvicinarsi del 1993, anno in cui ricorrerà il

bicentenario della morte di Carlo Goldoni, si infittiscono le riedizioni delle sue commedie: Einaudi ristampa *Il campiello* (1756) e l'editore Mursia pubblica il suo terzo trittico di commedie goldoniane riunite questa volta, oltre che per motivi cronologici e tematici, soprattutto per il comune destino di essere state dimenticate dai «comici» e trascurate dai critici.

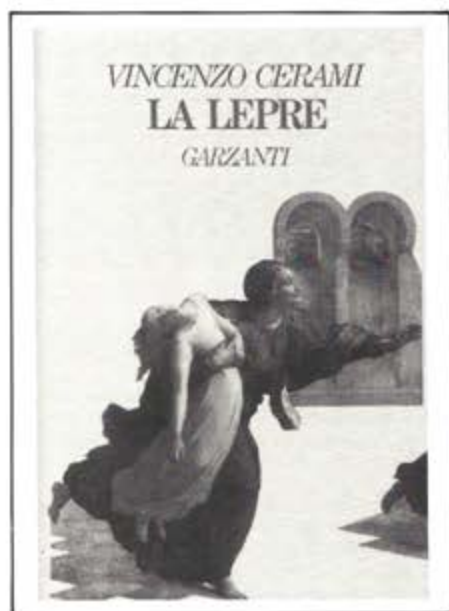
L'universo muliebre è al centro — come sappiamo — di gran parte della produzione drammaturgica goldoniana. Così nel *Campiello* — commedia in versi e in dialetto veneziano — se pure nel titolo è richiamata la piazzetta periferica di Venezia intorno a cui si affacciano le povere case di gente semplice, alle prese con i problemi del vivere quotidiano, le autentiche protagoniste sono le donne che nella piazzetta vivono, chiacchierano, si azzuffano e giocano, mentre il Carnevale compie il suo rito risvegliando istinti e vitalità.

Gastone Geron, curatore della triade *Le donne gelose*, *Le donne curiose* e *Le donne de casa soa* (1752-1755), nonché studioso appassionato dell'opera di Goldoni, nell'introduzione ci informa che: «L'esplorazione dell'universo femminile risulta particolarmente penetrante sul versante delle commedie in dialetto, che rimandano appieno la realtà socio-economica, e in senso lato politica, di una città-Stato ormai presaga dell'inevitabile tramonto». L'analisi della psicologia femminile diventa un mezzo efficace ed emblematico per descrivere la società veneziana del Settecento, e andare al centro di una crisi che ne sta mutando le consuetudini e la sostanza. L'edizione è completata dalla rassegna delle rappresentazioni delle tre commedie dalla data di composizione ai giorni nostri, da una nota biografica e da note di commento ai testi. A Luisa Marrè

Se l'attore si muove sulla scena buia

Daniele Finzi Pasca, *Viaggio al confine*, Ed. Casagrande, Bellinzona 1988, pagg. 93, L. 12.000.

Il libro è il testo della recente esperienza teatrale del «Teatro Intimo Sunil» che, diretto da Finzi Pasca, ha creato a Magadino, presso Lugano, un centro-laboratorio sullo spettacolo che riunisce progetti appartenenti a linguaggi artistici diversi: il teatro, il circo, l'improvvisazione, la danza. «Viaggio oltre il confine», portato in *tournee* in Italia, Francia e Grecia, propone il problema delle origini raccontato attraverso la favola. Scrive Michele Picard nella prefazione: «È la favola di due esseri umani ai confini tra giorno e notte, tra veglia e son-



no, tra il barcollare incerto e la scelta di una direzione precisa; nell'oscuro della scena, con qualche povero lumignolo sparso, non sono nemmeno ancora due forme umane, ma soltanto due gridi». Finzi Pasca racconta nelle «Note di regia» la storia di questo testo: «I primi mesi di lavoro furono dedicati a scoprire una precisa relazione con l'apparizione. Lavorammo sempre di notte e spesso al buio, imparando presto a muoverci con molta eleganza fra gli oggetti. Si arrivò così a creare una relazione quasi affettiva con la scenografia». Giancarlo Ricci

L'impianto teatrale in Cerami romanziera

Vincenzo Cerami, *La Lepre*, Garzanti, Milano 1988, pagg. 185, L. 20.000.

L'espedito è quello classico: il ritrovamento di alcuni vecchi documenti e le rivisitazioni di antiche contrade. L'atteggiamento di Cerami, anche uomo di teatro e di cinema, nei confronti della storia è quello del cronista preoccupato di mantenersi in equilibrio tra menzogna e verità. Il romanzo si costruisce, così, fra fonti storiche, fantasie descrittive e citazioni di maestri quali Ovidio, Tolstoj, Stendhal. È la storia di un amore drammatico tra un protofisico che dirige un Istituto di Cura e una giovane luetica avvolta nel mistero di una vita precedente vissuta da «lepre». La ricostruzione dell'ambientazione operata dal Cerami è molto convincente ed affascinante: il senso della malattia che perseguita l'uomo sotto nomi diversi, lebbra, sifilide; le pratiche mediche, i riti religiosi e gli esorcismi mischiati alle superstizioni degli alchimisti e al rigore della scienza in accanita evoluzione. Tra i caratteri delineati dei personaggi, i loro dubbi e le loro emozioni, i risvolti psicologici e il labirinto dell'istinto, in bilico tra il delirio di un'epoca remota e la forza di un'umanità condannata alla sventura e all'esperienza, si insinua l'autore con sottile ironia.

È la sua presenza che sostiene l'impalcatura del romanzo, ordinandolo in una regia credibile, ad evocare la drammaturgia teatrale. Silvia Borromeo

Quando il semiologo esplora la scena

Maurizio Grande, *Le voci del soggetto*, Dismisurati, Frosinone 1988, pagg. 23, L. 3.000.

Poche pagine, ma dove occorre costruirsi un iti-

nerario mentale atto alla decodificazione. Poche pagine, dunque, per addetti ai lavori con solide basi di semiologia. Il testo nasce da una conferenza del 1985, nel corso della manifestazione *Dal teatro oltre il teatro - Parola oh cara!* organizzato dalla Compagnia dell'Appeso. Ed è proprio sulla differenza tra teatro di parola e teatro della parola, tra soggetto e identità, tra vocalità e verbalità, tra attore che si aliena nel ruolo e attore che tradisce il personaggio, che l'autore ci invita a riflettere. E ancora sulla centralità della parola come ribalta del *pathos*, come tensione verso un senso che non è solo linguistico, sulla *phonè* come evocazione della realtà e manifestazione della propria presenza nel mondo. Per concludere che «è compito dell'attore musicale, soggetto teatrale allo stato puro, portare sulla scena la pressione della parola liberata dal significato». *Silvia Borromeo*

Eterna giovinezza della marionetta

AA. VV., *Puck. La marionette et les autres arts*, rivista semestrale edita da l'Institut International de la Marionette e l'Age d'Homme, Charleville-Mézières 1988, n. 1, pagg. 79, 85 F.

La rivista, diretta da Margareta Niculescu, si propone di essere una sede di informazione sugli studi relativi al teatro delle marionette, punto d'incontro tra arti visive e arti plastiche. Brunella Eruli, nella presentazione, sottolinea lo stretto legame tra l'impiego della marionetta e il rinnovamento del teatro nel Novecento grazie alle avanguardie, e sottolinea altresì la crescita dell'interesse verso la marionetta negli ultimi anni, nelle occasioni in cui l'allestimento dimostra una specifica vocazione multimediale. Il primo numero della rivista, che avrà carattere monografico, raccoglie una serie di saggi sul tema *L'avant-gard et la marionette*, a partire da alcune riflessioni sulla marionetta «letteraria» di Maeterlinck, Claudel e Pirandello, che esprimono il disagio nei confronti della rappresentazione naturalista della realtà. I saggi successivi mirano a una storicizzazione dell'impiego della marionetta nella prassi scenica delle avanguardie del primo ventennio del Novecento e mettono in luce da un lato l'affermazione di Gordon Craig, dall'altro l'estensione di questo tipo di teatro come forma autonoma di rappresentazione. Ciò si è realizzato soprattutto in Italia grazie alla stretta collaborazione tra Prampolini e il Teatro dei Piccoli di Podrecca, che ha portato a varie realizzazioni, tra le quali *Matoum e Trévirar* (1919), che è considerato il punto di partenza delle idee della cosiddetta «sceno-dinamica» futurista. Ricco corredo iconografico sia in b.n. che in colore. *E.B.*

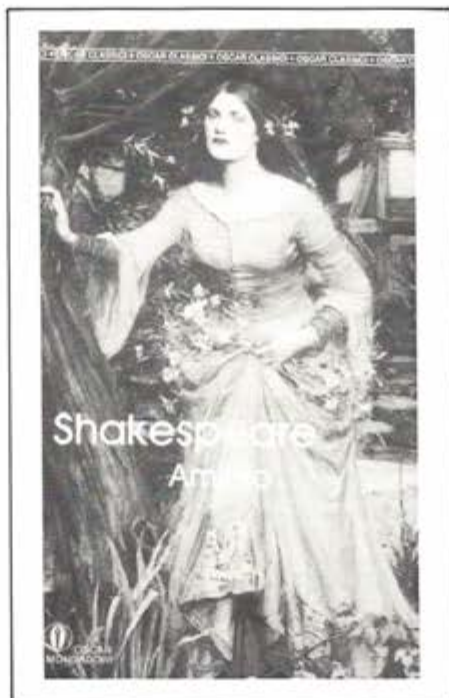
Zorzi cerca il teatro nella pittura

Ludovico Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, Einaudi, Torino 1988, pp. 220, L. 42.000.

Teatro e Cultura della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel '400, a cura di Raimondo Guarino, Marsilio, pagg. 376, L. 36.000.

A Ludovico Zorzi dobbiamo, oltre al memorabile lavoro su Ruzante, un altro testo esemplare: *Il teatro e la città*, che segna una svolta nella storia dello spettacolo, poiché l'autore vi si accosta seguendo un'ottica intersettoriale che coinvolge luoghi, figurazioni, pubblico, scena ecc., con una riflessione sullo spazio-spettacolo legato più ai centri di cultura rinascimentale che a delle proprie mescolanze, più all'ambiente che al palcoscenico, esplorato per intenderci, non più come luogo deputato, ma come uno dei luoghi di teatralizzazione, che vanno dalla chiesa alla sala, dal cortile alla piazza, dal giardino alla loggia, fino al dilatarsi verso la città, intesa come luogo totalizzante, come spazio collettivo.

Con il volume: *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, Ludovico Zorzi continua il lavoro dello studio precedente, specie di quello che riguar-



da il ciclo di affreschi del Palazzo di Schifanoia a Ferrara, per condurci verso un altro documento figurativo che avrebbe dovuto concludere un trittico formato da *Brunelleschi e la festa dell'Annunciazione* e *Benedetto Gozzoli e il ludus Magnus*. Credo che sia lo storico del teatro rinascimentale che il regista impegnato a mettere in scena testi di un così vasto repertorio, non possano fare a meno degli interventi interdisciplinari di Zorzi, delle sue ricerche sullo spettacolo quattrocentesco, attento a valorizzare lo spazio scenico non come luogo della rappresentazione, ma come luogo della visione, essendo l'intento dello studioso, ancora una volta, quello di partire dal documento pittorico per pervenire a visualizzare la sfera spettacolare; e di avvertire che, nella storia dipinta, va colto sia il livello di rappresentazione figurativa che quello della rappresentazione reale, a cui la figurazione rimanda. Zorzi è convinto, a ragione, che il maggior numero di informazioni sullo spettacolo veneziano di fine Quattrocento ci venga offerto proprio dai gruppi di dipinti esaminati, che rimangono i testimoni più prossimi al fenomeno teatrale. A chi intendesse arricchire lo studio sul teatro del Quattrocento, proporrei ancora: *Teatro e Cultura della rappresentazione* a cura di Raimondo Guarino che, oltre a contenere il saggio di Zorzi sul ciclo di Schifanoia, ne raccoglie altri dieci di noti studiosi divisi in tre sezioni: *Le culture della festa; Le forme della drammaturgia; Immagini della scena, idee del teatro*. Guarino fa precedere ciascuna di queste sezioni da una premessa, cui va aggiunta un'introduzione sulle ambiguità storiche e storiografiche del Quattrocento, in cui vengono esaminati i fatti di spettacolo e le forme rappresentative del secolo XV, che partecipano di uno statuto storiografico lacerato dalla tensione verso i due punti cardinali della riflessione: quella della creazione collettiva dello spettacolo medievale e quella, più compatta e delineata, dello spettacolo cinquecentesco, cui si arriva grazie alle sperimentazioni quattrocentesche. *Andrea Bisicchia*

L'Amleto splendente di Eugenio Montale

William Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, introduzione di Anna Luisa Zazo, Oscar classici Mondadori, pagg. 303, L. 8.000.

Testo originale a fronte, viene riproposta questa traduzione di Montale già presente nelle Opere complete di Shakespeare dei *Meridiani*, e che il poeta pensò per l'attore Renato Cialente, il quale però non riuscì mai a recitare. Precede il testo il saggio della Zazo su Shakespeare come interprete delle

contraddizioni e dell'originalità del Rinascimento inglese, e sulla figura di Amleto che attraversa, sotto diverse spoglie, l'intera opera del drammaturgo. Nell'ambiguità, tipica nei suoi contemporanei, tra amore per la vita, l'avventura e la conoscenza, e l'orrore della morte, della guerra e della miseria quotidiana, Shakespeare — indica la prefatrice — si pone già in un superamento della sua epoca, trovandone la sintesi nell'illusione teatrale. Amleto è la «maschera» che incarna questa sintesi, che è illustrazione di un disagio esistenziale, ma anche puntuale discorso sul teatro. *Antonella Esposito*

Teatro africano tra vissuto e scena

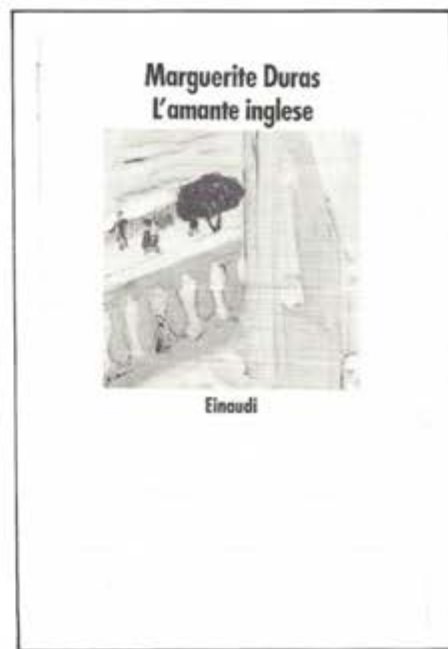
Michel Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 86, L. 13.000.

L'ex surrealista Leiris, che partecipò negli anni '30 alla prima spedizione antropologica in Etiopia sotto la guida di Marcel Griaule, riconsidera quella straordinaria esperienza rileggendo il fenomeno con lo sguardo disincantato dello studioso. Da grande narratore Leiris analizza le cerimonie, i comportamenti rituali, le azioni e i gesti dei posseduti per individuare le distanze e le convergenze fra «teatro recitato» e «teatro vissuto» sullo sfondo di Gondar, città di frontiera e quindi luogo di scambio e di contagio tra diverse culture. Se da una parte esplora la possessione come divertimento e arte, dall'altra si interroga sulla coscienza o incoscienza nei protagonisti delle scene di possessione. «La possessione — scrive — è definibile sia come spettacolo nel senso proprio della parola, sia come teatro per quanto vi è di stereotipato nelle forme fissate dal rituale, e soprattutto, perché vi interviene un gruppo di personalità immaginarie con tratti prefissati». *Giancarlo Ricci*

Il teatro-tribunale di Marguerite Duras

Marguerite Duras, *L'amante inglese*, Einaudi, Milano 1988, pagg. 157, L. 12.000.

Partendo dal concetto che i fatti sono ciechi e occorre un'interpretazione per renderli umani, un autore, assumendo il ruolo dell'investigatore, interroga i protagonisti di una storia delittuosa realmente avvenuta in Francia, a Viorne. Nasce così una serie di dialoghi tra l'autore-lettore e i personaggi che accettano di rispondere, in questo tribunale letterario, a domande che, spesso, poco o nulla riguardano il delitto, ma li coinvolgono in una specie di confessione totale della propria vita. Il libro procede, ostentando una certa, ma irrilevante con-



fusione di ruoli, tra un fitto incalzare di domande e risposte che si rivela fecondo materiale per psicanalisti e psichiatri. Tra l'autore, che vuole andare al di là dei verbali della polizia e delle curiosità dei giornali dell'epoca e i quattro protagonisti della vicenda, come impossessati da un irresistibile desiderio di raccontarsi, gli elementi per una *pièce* teatrale sono assicurati, anche se manca qualunque tipo di indicazione per le scene e la realizzazione. La pubblicazione in Italia dell'*Amante inglese* risale al 1973, ma la nuova edizione contiene una recentissima intervista tra la Duras e Edda Melon, curatrice dell'opera. *Silvia Borromeo*

Visita ai contemporanei della Gran Bretagna

Rosemary Pountney, *Theatre of the Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988, pagg. 309, £ 18.50.

Questo studio, che prende in esame i drammi del periodo centrale della produzione di Beckett, è di particolare interesse in quanto rivela il processo creativo del drammaturgo attraverso i numerosi manoscritti che stanno alla base di ogni suo testo teatrale. Seguendo lo sviluppo dei manoscritti, l'autore dimostra come Beckett, nel corso di vent'anni, abbia progressivamente abbandonato l'espressione concreta in favore di un'astrazione e un modello sempre più marcati. Nella seconda parte, il saggio discute l'aspetto performativo dei testi beckettiani. La Pountney, studiosa di Beckett, è anche un'attrice che ha sovente interpretato ruoli beckettiani, e questa sua doppia specializzazione arricchisce la sua analisi. *M.R.*

Richard Allen Cave, *New British Drama in Performance on the London Stage 1970-1985*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988, pagg. 322, s.i.p.

Dall'elevato numero di opere teatrali esaminate in questo volume — non meno di centosessanta — sembrerebbe che l'autore passi la vita intera nei teatri londinesi. Concentrandosi su otto autori contemporanei (Beckett, Pinter, Stoppard, Storey, Ayckbourn, Hare, Griffiths e Bond) analizza una vasta gamma di lavori dal punto di vista della performance. Solleva anche altre problematiche, come l'attuale forma della commedia leggera e del dramma storico. Mette anche a fuoco il ruolo del drammaturgo-regista e le relazioni fra lui e l'attore, oggi sempre più complesse. *M.R.*

La carica umana di Angelo Musco

Angelo Musco, *Cerca che trovi...*, a cura di Domenico Danzuso, Giuseppe Maimone Editore, Catania, 1987, pagg. 173, ill., L. 30.000.

Domenico Danzuso, nell'ambito delle iniziative per celebrare il cinquantennio della scomparsa di Angelo Musco, ha curato con amore la riedizione dell'ormai introvabile autobiografia del grande attore catanese. Il testo, redatto da Musco con l'aiuto dell'amico Enrico Serretta, è ricco di dialoghi, aneddoti, humour: emerge il ritratto umano dell'attore che conquistò il successo a prezzo di enormi sacrifici ma che, nonostante questo, non perse mai la sua carica di autoironia e di simpatia. Il volume è corredato da una ricca documentazione fotografica e da un esauriente saggio introduttivo dello stesso Danzuso. *E.B.*

Ritorna il Dada in una antologia

Teatro dada, a cura di Gian Renzo Morfeo e Ippolito Simonis, Einaudi, Torino 1988, pagg. 359, L. 20.000.

Gian Renzo Morfeo e Ippolito Simonis ripropongono per Einaudi la loro raccolta di *pièces dada*, la cui prima edizione risale al 1969. I curatori hanno limitato la selezione ai testi e agli autori del *Dada* parigino, che viene considerato il più rappresentativo e il più compiuto. Vi compaiono Georges

Tutto il nuovo teatro in una mostra itinerante



MELINA MIELE

Curata da Oliviero Ponte di Pino, per incarico dell'Etè e della Maison du Spectacle di Bruxelles (dove è approdata dopo il debutto milanese ampliata da una sezione di confronto con il «giovane teatro belga») la mostra *Il nuovo teatro italiano: 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti* è da valutarsi positivamente se inserita nell'insieme di iniziative in cui il progetto è stato articolato.

Mescolando foto di spettacoli e dichiarazioni di poetica, video e costumi, elementi scenografici e locandine si è voluto delineare — con un criterio antologico — il percorso di un'esperienza di innegabile interesse quale il teatro di gruppo, che ha caratterizzato la più recente storia teatrale.

Si è scelta però la piatta esposizione dei materiali, compressa nello spazio poco agevole del Teatro dell'Arte di Milano, il Crt ha infatti voluto condividere l'operazione nella legittima posizione di centro che ha garantito a Milano, nel bene e nel male, produzioni e ospitalità a molti di questi gruppi. All'allestimento — che, tornato dal Belgio, dovrebbe girare in varie città italiane ed estere — è stata affiancata una rassegna di spettacoli di giovani compagnie e la pubblicazione di un catalogo (Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano: 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Usher, 1988, pagg. 215, L. 28.000) che fissa, in una sorta di «memoria a breve termine», tracce e testimonianze da cui attingere i temi di una riflessione e di un dibattito ancora da cominciare.

Da una parte, quindi, il tentativo di corrispondere alla necessità, sentita da più parti, di sistematizzare il patrimonio di pratiche ed elaborazioni teoriche sedimentate in questi anni, dall'altra il segno di una volontà (politica?) dell'Ente Teatrale Italiano, che poco ha fatto fino ad oggi per questo teatro, di assumersi la propria responsabilità di organismo di promozione della cultura teatrale nelle sue diverse manifestazioni. La documentazione fotografica è integrata, nella pubblicazione, da una teatralogia delle compagnie e degli spettacoli, e da una bibliografia essenziale sugli scritti e sugli interventi elaborati, spesso dagli stessi gruppi, su importanti linee della ricerca teatrale di questi anni. Accanto ai nuclei «storici» — i Magazzini, l'ex-Gaia Scienza, Santagata e Morganti, Falso Movi-

mento, o la più giovane Valdoca — sono presenti le compagnie emergenti: Albem, Raffaello Sanzio, Marcido Marcidoris, Giardini Pensili, o gruppi meno conosciuti come il Cada Die, Teatro Akroama, Transteatro, Out Off. Per citare, a caso, solo alcuni fra i quarantaquattro gruppi di cui si fa memoria nel catalogo. Molti restano, comunque, gli assenti. Alcuni scomparsi non per carenza di idee o di qualità, ma per mancanza di strutture adeguate all'evolversi di una situazione che inseguiva (condizionata dai criteri di finanziamento ministeriali, che trovano eco anche nei centri) i tempi produttivi e i modelli distributivi del teatro ufficiale. Quest'elemento meritava, forse, qualche riga nell'introduzione di Ponte di Pino, affiancata da brevi contributi di Giuseppe Bartolucci, Gianni Manzella e Renata Molinari, in cui si tracciano peraltro importanti argomenti per una più approfondita riflessione. Quale, per esempio, la scelta del teatro come forma privilegiata da parte di numerosi esponenti della stessa fascia generazionale, che ha permesso l'innestarsi di una «cultura della differenza» e delle forme di aggregazione proprie degli anni Settanta al solitario e sovversivo lavoro di scardinamento delle regole teatrali già iniziato dieci anni prima da Leo e Perla, Bene, Perlini, Vasilicò e gli altri artisti delle cantine romane, rendendo più rapido e dirompente il processo di rinnovamento del linguaggio teatrale e dei suoi contenuti. O il nuovo ruolo dell'attore-autore che crea e interpreta la propria soggettiva visione di un universo di conflitti e tensioni legate alla contemporaneità, anche quando riprenderà gli antichi e i classici. L'innovazione di un confronto attivo con il pubblico, sollecitato a riscoprire nuovi nessi e nuove relazioni logiche e analogiche, di là del senso. Chiamato ad accompagnare l'evoluzione del gruppo riconoscendo la progettualità che è alla base dei vari spettacoli. Le nuove forme organizzative, introdotte dai gruppi, questi e altri importanti elementi di una discussione necessaria e vitale al processo di aggiornamento del teatro italiano.

Parte consistente nel volume è infine una serie di interviste-conversazioni con alcuni protagonisti come Tiezzi, Marco Solari e Alessandra Vanzì, Barberio Corsetti, Roberto Bacci, Mario Martone, Gabriele Vacis e altri, che per spazio, non è possibile nominare. □

Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Francis Picabia, André Breton, Roger Vitrac, Philippe Soupault, Louis Aragon e Antonin Artaud. La raccolta, nel suo insieme, mette in luce la carica eversiva del *Dada* contro ogni convenzione del linguaggio: il significante è spesso sciolto dal suo significato, il fonema ripetuto può costituire il nerbo di una battuta, mentre la replica non è sempre consequenziale alla battuta. L'introduzione, dei curatori, è sintetica ma esauriente. *E.B.*

Ultime forme del lavoro teatrale

Antonio Attisani, *Il dramma della tradizione interrotta*, Dismisuratesti, Frosinone 1988, pagg. 24, L. 3.000.

Questo breve saggio propone una sintetica analisi delle forme teatrali che si sono delineate in questi ultimi anni e della mancanza di comunicazione tra queste e il teatro di tradizione. Distanze, quest'ultime, che non vengono superate dall'apparente consenso suscitato dal nuovo teatro in questi ultimi anni e neppure dalla necessità di ricambio generazionale che ha aperto in tempi recenti le istituzioni teatrali a nuovi apporti. Nel lavoro di Leo, di Barberio Corsetti, della Valdoca, di Santagata e Morganti o della più giovane formazione Raffaelo Sanzio, l'autore individua la nascita, oltre che di nuove estetiche e nuove pratiche teatrali, di una nuova professionalità che recupera il senso di *responsabilità dell'artista* che si contrappone al protagonismo narcisistico dell'attore borghese. Responsabile inoltre di questa profonda crisi è la mancanza di cultura teatrale, ovvero di quel tessuto connettivo che unisce artista, pubblico e società, non a caso «ma secondo precise regole, con un'intelligenza "politica" costruttiva che preveda il confronto e la ricomposizione di una nuova complessità a cui non sia estranea nessuna specie teatrale». *M.M.*

Ed ecco il Goldoni vestito da soldato

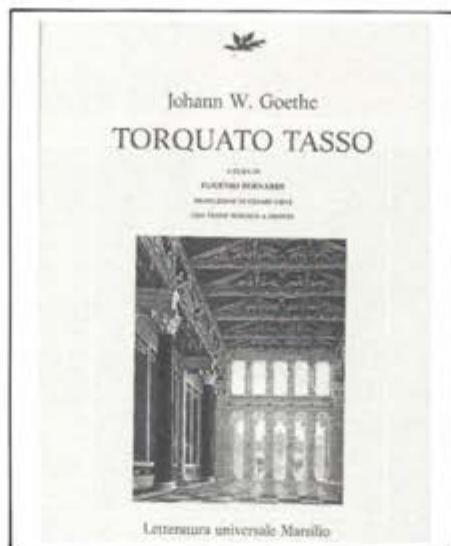
Carlo Goldoni, *La guerra e il quartiere fortunato*, introduzione e note di Franco Fido, Maria Pacini Fazi ed., 1988.

Sono stati ristampati, in questo volume, due scritti goldoniani minori, ispirati al mondo militare. *La guerra* è una commedia del 1760, pubblicata nel 1762, mentre *Il quartiere fortunato* è un breve intermezzo, precedente ma di data incerta. Goldoni trasse ispirazione per questi lavori da esperienze militari di gioventù, quando partecipò ad alcuni episodi della guerra di successione polacca (1733-34) e austriaca (1743-44). Franco Fido, nell'introduzione, mette in relazione le due opere non solo con il resto del teatro goldoniano, ma anche con le visioni e le opinioni settecentesche sulla guerra e sulla carriera delle armi. Lo «spirito del tempo», infatti, si evidenzia nella centralità dei temi dell'onore e dei codici cavallereschi. *M.M.*

Da tutto il mondo a parlare di festival

Al passo col futuro - Prospettive dei festival internazionali di teatro, Atti del convegno dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, Roma 1988, s.i.p.

Operatori di tutto il mondo sono convenuti a Roma dal 7 al 9 ottobre 1987 su invito dell'Anct italiana per discutere dei festival che li vedono coinvolti come direttori, partecipanti, osservatori. Il volume degli atti offre una lettura interessante per una fascia ristretta degli addetti ai lavori, e ciò per diversi motivi: vuoi per il linguaggio «cifrato» di molti interventi, vuoi perché nel tempo trascorso da allora molte cose sono cambiate, vuoi infine perché mancano le voci di alcuni festival significativi. Tant'è. Giorgio Ursini Ursi e Renzo Tian erano incaricati rispettivamente della relazione introduttiva e delle conclusioni. I relatori italiani erano:



Franco Ruggieri per Spoleto, Sisto Dalla Palma, Graziano Melano del Teatro dell'Angolo, Maria Teresa Canitano del Teatro di Roma, Gabriele Feraboschi per Micro Macro di Reggio Emilia, Guido Davico Bonino, Bruno Borghi per il Festival dell'attore di Parma, Roberto Cimetta per Polverigi. Gli ospiti stranieri: Bernard Faivre D'Arcier per Avignone, Christiane Kreppel, Carlos Gimenez per i festival in Sudamerica, Philippe Tiry, Mira Trailovic per il Bifet di Belgrado, Moncef Suissi, Morten Bachke per i festival della Scandinavia, Frank Dunlop per la Gran Bretagna, Martin Segal, Buguslaw Litwiniec, Oded Kotler, Shinji Ishikawa, Maurice Yendt, Arthur Wilson, David Johnston, Fernand Garnier, Thomas Schumacher, Oscar Ciccone, Ivan Nagel, Gordana Vnuk di Zagabria, Emilio Cardenas, Andrej Drupal, Marie-Hélène Falcon, Arthur Sonnen, Hugo de Greef, John Adler, Robert Brookman, José Monlleón. Dall'elenco dei nomi ognuno può dedurre il proprio grado di interesse per il volumetto. *W.B.*

Quando i traduttori praticano la scena

Johan W. Goethe, *Torquato Tasso*, a cura di Eugenio Bernardi, trad. di Cesare Lievi, Marsilio, Venezia 1988, pagg. 268, L. 18.000.
Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dörr, trad. di Claudio Magris, Marsilio, Venezia 1988, pagg. 174, L. 14.000.

Originale a fronte anche per questi testi pubblicati nella collana «Letteratura universale» e, in questo caso, con un occhio di riguardo verso curatori e traduttori che praticano la scena. Il traduttore del *Torquato Tasso* Cesare Lievi ha ricevuto il premio Montecchio 1987 e ha messo in scena il testo goe-



thiano. Mentre Magris, che ora ha debuttato anche come drammaturgo, propone una versione di *Woyzeck* «pensata soprattutto per la rappresentazione» (presumibilmente quella che sta curando Mario Martone per Emilia-Romagna Teatro). *A.A.*

Come ballava la gente lombarda

Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo*, Vita e Pensiero, Milano, 1987, pagg. 250, ill., L. 40.000.

Il cosiddetto «ballare lombardo» nasce nel ducato di Milano nel corso del Quattrocento: si tratta della prima tecnica coreutica codificata, giunta fino a noi attraverso i trattati latini di Domenico da Piacenza (o da Ferrara), Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo e Giovanni Ambrosio da Pesaro, maestri e teorici della danza. Alessandro Pontremoli e Patrizia La Rocca, specialisti di danza storica, hanno cercato di interpretare con precisione il contenuto dei trattati, risolvendone i problemi filologici e indagandone la tradizione manoscritta, ma hanno anche ricercato, nella seconda parte del libro, la funzione della danza all'interno della visione del mondo umanista. Il gesto coreutico catalizza e proietta infatti ideali e valori della cultura di corte in chiave encomiastica. Il lavoro è di grande interesse ed è ricco di spunti per ulteriori ricerche che meriterebbero, in Italia, quella dignità accademica che in altri Paesi è un dato acquisito già da molti anni. *E.B.*

Torna l'astigiano quasi dimenticato

Federico Della Valle, *Tragedie*, a cura di Andrea Gareffi, Mursia, Milano 1988, pagg. 297, L. 12.000.

Nato probabilmente ad Asti intorno al 1560 e vissuto prima alla corte di Torino e poi a Milano — dove morì nel 1628 — Federico Della Valle è un autore che, nell'ambito della produzione teatrale dell'età barocca, merita più di una attenzione. A ciò si applica, dopo anni di incuria editoriale, Andrea Gareffi in questa edizione delle tragedie: *Iudith* (1627), *Ester* (1627), *La Regina di Scozia* (1628). Nell'approfondita introduzione vengono tracciati i punti di congiunzione tra le fonti bibliche e la mitologia greca, opportunamente rielaborate dall'autore nello spirito della controriforma. Si puntualizza poi l'influenza di Seneca — non quello dell'«orrore», del Girardi Cinzio, ma quello attinto attraverso l'esaltazione dei padri della Chiesa — e dei maggiori autori tragici del Cinquecento, sull'impianto formale delle sue tragedie.

Le coordinate che delimitano queste opere in un genere di teatro saldamente legato a un preciso momento storico-religioso, alla tradizione culturale greca, a quella cristiano-gesuitica, rivelano altresì un'originale ispirazione artistica. Completano l'edizione una esauriente nota bibliografica, una biografia, note ai testi (in riferimento all'edizione *princeps* a cui si è qui ricorso) e commenti alle tre tragedie. *A. Luisa Marrè*

Ritratti teatrali in bianco e nero

Maurizio Buscarino, *Il popolo del teatro*, a cura di Roberta Valtorta, Electa, Milano 1988, pagg. 99, 71 fotografie a piena pagina, s.i.p.

Dall'ennesima, e sempre meritata, esposizione dei ritratti teatrali di Maurizio Buscarino si è ricavato questo catalogo superbamente stampato da Electa e curato da Roberta Valtorta. Il saggio introduttivo della curatrice fa perno su sei parole-chiave per capire l'opera di Buscarino: volto, sguardo, gesto, buio, morte, memoria. Davvero una scelta essenziale e pertinente, corredata da autorevoli citazioni (sarebbe opportuno cogliere, forse, anche come lo sguardo di Buscarino fa reagire il maschile e il femminile: fondendoli nella solitudine). La sezione delle immagini è preceduta ancora da uno scritto di Ugo Volli, appassionata esegesi. *E.D.*

IL TEATRO ITALIANO CIFRA PER CIFRA

La prima ondata di acconti - Distribuito qualche miliardo in più rispetto alla scorsa stagione. Ecco le cifre ministeriali: giudichi il lettore.

Le sovvenzioni e i contributi per il teatro di prosa relativi alla stagione in corso ammontano a 132 miliardi 492 milioni di lire. In dicembre il ministero ha provveduto a una prima assegnazione per un totale di 77 miliardi 659 milioni, così ripartiti.

Ai quattordici teatri stabili pubblici riconosciuti toccano 23 miliardi 986 milioni: Piccolo Teatro 3.800.000.000; Teatro Stabile di Genova 3.210.000.000; Teatro di Roma 2.630.000.000; Teatro Stabile di Torino 2.235.000.000; Teatro Stabile di Catania 1.760.000.000; Teatro Stabile di Trieste 1.755.000.000; Venetoteatro 1.325.000.000; Teatro Biondo di Palermo 1.450.000.000; Teatro Stabile Sloveno 800.000.000; Centro Teatrale Bresciano 1.305.000.000; Ater 1.330.000.000; Teatro Stabile di Bolzano 1.100.000.000; Teatro Stabile dell'Aquila 640.000.000; Consorzio Teatrale Calabrese 646.000.000.

Ai nove teatri stabili privati toccano 12 miliardi 620 milioni: Teatro Vittoria di Roma 1.610.000.000; Eliseo 2.900.000.000; Collettivo di Parma 1.540.000.000; Niccolini 1.516.000.000; Elfo 1.150.000.000; Nuova Scena 1.350.000.000; Gruppo della Rocca 1.320.000.000; Teatro di Porta Romana 620.000.000; Attori e Tecnici 986.000.000.

I quindici Centri di ricerca (nella stagione precedente ne erano riconosciuti diciannove) hanno ricevuto complessivamente 6 miliardi 493 milioni: Crt Milano 1.055.000.000; Cabaret Voltaire 570.000.000; Centro Pontedera 720.000.000; Zattera di Babele 635.000.000; Spazio Zero 250.000.000; Beat 72 520.000.000; Trianon 400.000.000; La Maschera (sospesa); Centro Servizi e spettacoli di Udine 400.000.000; RAT Cosenza 250.000.000; Politecnico Roma (sospesa); Cras Napoli 255.000.000; Crpt Palermo 250.000.000; Akroama Cagliari 335.000.000; TTB Bergamo 177.000.000; La Comunità Roma (sospesa); Drama Teatri San Geminiano Modena 358.000.000; Out Off Milano (sospesa); Teatro Nuovo Napoli 300.000.000.

I venti Centri di teatro ragazzi riconosciuti (erano diciotto) ricevono 5 miliardi 181 milioni. Tra essi: Briciole Parma 500.000.000; Buratto Milano 500.000.000; Assemblea Teatro Torino 425.000.000; Teatro dell'Angolo Torino 400.000.000; La Baracca Bologna 320.000.000; Ruotalibera Roma 244.000.000; Teatro delle Pulci Pisa 235.000.000; Aida Verona 207.000.000; Lupi Torino 200.000.000; Teatranti Reggio Emilia 235.000.000; Teatro Viaggio Bergamo (sospesa); Teatro delle Mani Cagliari 220.000.000; Teatro del Canguro Ancona 150.000.000; Fontemaggiore Perugia 200.000.000; Teatro Evento Bologna 200.000.000; Sole e Luna Napoli 190.000.000; Piccionia Vicenza 304.000.000; Instabile Oristano 150.000.000.

Sono riconosciuti come Centri con decreto ministeriale anche Laboratorio Teatro Settimo (160.000.000), Associazione Inteatro di Polverigi, Teatro Giocovita di Piacenza (210.000.000), Accademia Perduta di Ravenna (133.000.000), Marionette Accetella di Roma (135.000.000), Amici del Teatro per ragazzi di Milano (210.000.000). A novantasei compagnie teatrali sono stati assegna-

ti 25 miliardi 24 milioni (dei quali 14 a titolo di sovvenzione a sessantadue compagnie e 10 a titolo di contributo per le restanti). Qualche nome e cifra: Plexus 1.130.000.000; Teatro delle Arti 800.000.000; Compagnia Mauri 500.000.000; Compagnia Bosetti 300.000.000; Teatro Sistina 900.000.000; Carmelo Bene 500.000.000. I rientri sugli incassi, previsti solo per questa categoria, ammontano a circa 2 miliardi 500 milioni. Un acconto di 3 miliardi 522 milioni è stato assegnato ai diciassette circuiti teatrali pubblici.

In una seconda riunione in data 21 dicembre la commissione ha continuato le erogazioni, per un totale di 46 miliardi. Due decisioni (ma l'ultima parola spetta al ministro, essendo i pareri della commissione consultivi) hanno aperto l'ennesima polemica: il «no» al finanziamento del progetto del circuito umbro dell'Audac per un *Tutto Ibsen* cu-

rato da Ronconi (la motivazione sembra solida: incompatibilità con la nomina del regista alla direzione dello Stabile di Torino) e rifiuto di includere nelle sovvenzioni il progetto *Pentesilea* di Carmelo Bene, di cui la maggioranza non ha riconosciuto «la specialità» (ma l'attore ha subito ravvisato un regolamento di conti contro di lui). Riconosciuta invece come neo-stabile privato La Contrada di Trieste, cui andranno 725 milioni.

Eti, Idi e Inda hanno ottenuto 13 miliardi e mezzo; a 216 compagnie (su 320 che avevano fatto richiesta) sono andati 17 miliardi per attività a tempo determinato; 65 esercizi teatrali (su 114) avranno 5 miliardi e 800 milioni; 32 organismi (su 67) beneficeranno di 2 miliardi e 600 milioni; e toccheranno briciole a sette scuole riconosciute (460 milioni), associazioni amatoriali (105 milioni) e gruppi universitari vari (205 milioni).

È IL NUOVO DIRETTORE DELLO STABILE DI TORINO

Auguri, Luca Ronconi!

Dunque, è fatta. Lo Stabile di Torino ha offerto ai suoi abbonati una strenna natalizia: la nomina di Luca Ronconi a direttore artistico del teatro. Dopo Strehler, Ronconi è il regista di prosa italiano di più vasto credito internazionale, e la nomina va a tutto profitto dell'immagine dell'istituzione teatrale che, negli ultimi tempi, pareva perseguitata dal malocchio, imbroccava uno spettacolo su tre e si stingeva sotto una provinciale caligine.

All'orgoglio — un orgoglio legittimo — del consiglio di amministrazione per la scelta si è mescolata tuttavia qualche inquietudine. Ronconi, infatti, ha fama di regista spendaccione. Chi non lo ama dice che il suo penchant barocco per le macchine sceniche può mandare all'aria l'equilibrio di un bilancio e la stabilità di un consiglio di amministrazione.

La tecnologia monstre dispiegata alla Scala per il Guglielmo Tell, i cinquanta movimenti scenografici dei Dialoghi delle Carmelitane e la scenografia in muratura, dunque intrasportabile, per Ignorabimus al Fabbricone di Prato non sono certo precedenti atti a tranquillizzare gli amministratori piemontesi, abituati ad una cavourrina parsimonia. Si dice che lunghe e delicate siano state le trattative fra il regista e i responsabili della gestione, e che questi abbiano chiesto di distinguere fra desideri e realtà, che lo abbiano sollecitato a produrre spettacoli snelli, «da tournée», proponibili anche nel dimesso circuito piemontese.

Si vedrà. Sta di fatto, però, che sugli sperperi di Ronconi circolano anche leggende ingiuste. Ronconi, in fondo, ha sempre distinto fra gli sfarzi della scena lirica e il più contenuto rigore del palcoscenico di prosa. Due prove recenti: La serva amorosa di Goldoni, con la Guarnieri, realizzata accatastando financo i suoi mobili di casa per risparmiare, e la Mirra dell'Alfieri, rappresentata proprio in fine stagione a Torino, di una imponenza tutto sommato contenuta. Meno recente, un altro spettacolo aveva raggiunto alti risultati senza eccessi scenici: la Fedra di Racine, ancora con la Guarnieri.

Bisognerebbe chiedersi, piuttosto, se un regista così sollecitato dai teatri d'opera di mezzo mondo sarà capace di concentrarsi in un lavoro di rifondazione dello Stabile torinese che esige tempi non brevi, e il massimo di applicazione. Dopo le fasi pionieristiche caratterizzate dalle gestioni dei De Bosio e dei Messina, il teatro si era messo a fare la bella addormentata. La direzione Gregoretti non è stata avara di irrequieta fantasia, ma ha avuto il limite di una certa fragilità. Aggiungiamo che il contesto attuale non è certo favorevole al teatro pubblico.

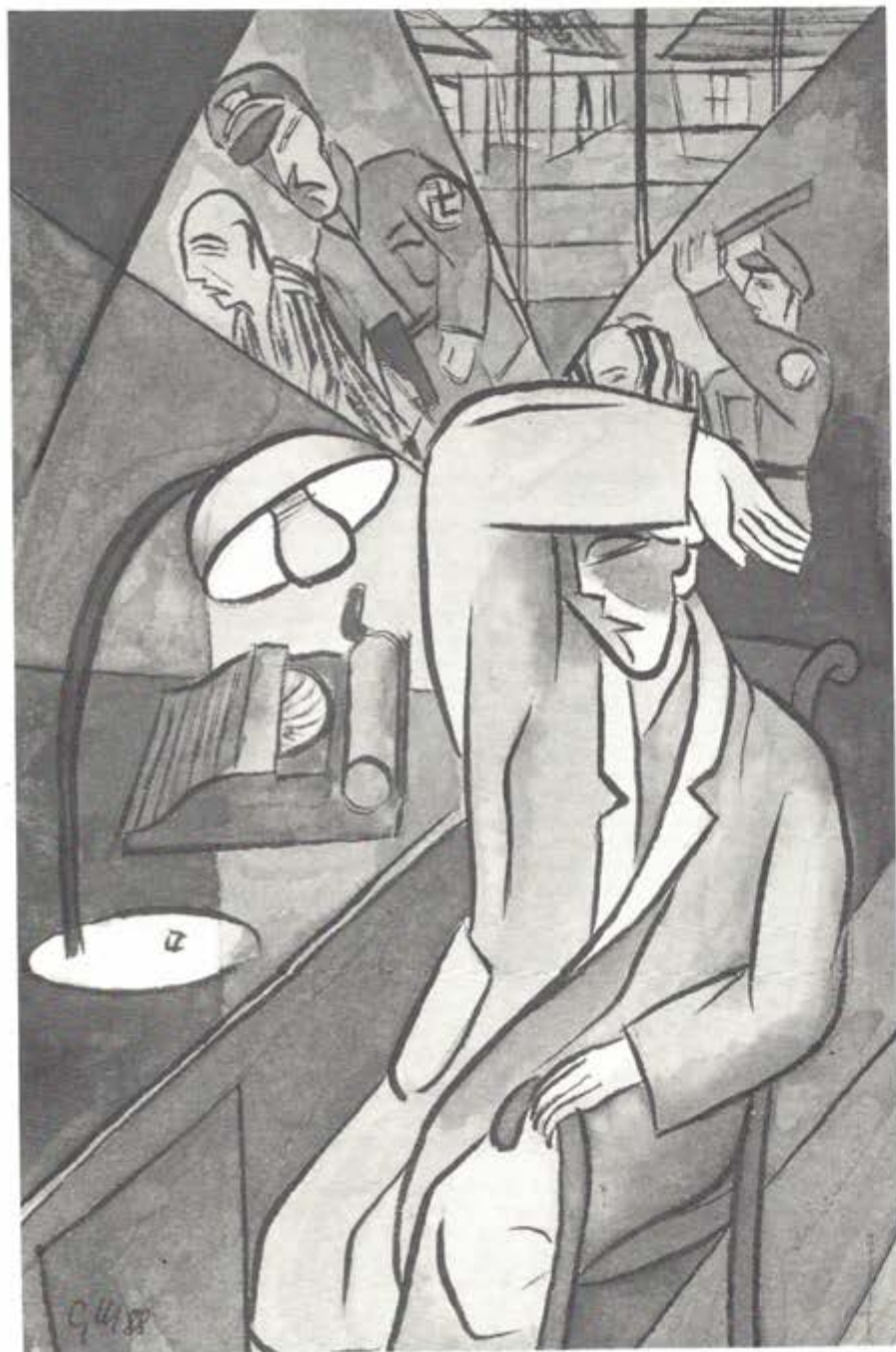
Ronconi avrà dunque bisogno di tutta l'autorità derivatagli dall'ormai mitico Orlando Furioso, dalle sue ricerche avanzate sulla drammaturgia dell'Ottocento, dai suoi recuperi mai banali dei classici e dalle sue prestigiose regie liriche. Avrà bisogno, anche, di avere al fianco organizzatori dinamici, affinché i suoi «prodotti d'arte» siano sorretti, nel prossimo biennio, da una managerialità che riesca a sfatare la fama di uno Stabile bugianen. Auguri, Luca Ronconi! U.R.

RENATO SARTI

RAVENSBRÜCK

Questo testo ha vinto il Premio Vallecorsi 1988. È stato depositato dall'autore, cui spettano tutti i diritti, alla SIAE il 31 marzo 1987, col n. 429. I disegni che illustrano la commedia sono stati eseguiti espressamente per *Hystrio* da Guido Menardi.

Una convenzione è stata stipulata tra il Vallecorsi e la nostra rivista per pubblicare ogni anno i testi premiati.



PRIMA PARTE

Si apre il sipario.

L'ispettore è appoggiato allo stipite della porta. Aspetta qualcuno. Squilla il telefono.

ISPETTORE - Sì... a chi lo dici. Anch'io voglio andare a casa, cosa credi. (...) Va bè, ma anche se fa la furba? Cosa devo fare? Sbattere la testa di una vecchia contro il muro? (...) Lo so meglio di te che le impronte sono sue, il coltello pure e che di alibi non se ne parla. Il problema è strappare una bella confessione, così non se ne parla più.

Certo è che ne ho visti pochi di assassini così... fra vecchie donne... mah!

Si sentono delle urla provenire da fuori.

ISPETTORE - Ci sentiamo. È tornata...

L'ispettore abbassa la cornetta e va alla porta. Si sente uno scoppio. Un urlo di una vecchia e delle risate di scherno. Entra la vecchia.

VECCHIA - (infuriata) Io con quelli ci mangio! Lo vuol capire?

ISPETTORE - Aspetti un attimo... (verso fuori)

Allora! Cosa succede!

VECCHIA - Mi costano duemila l'uno...

ISPETTORE - Lei stia dentro! Mezz'ora è stata al gabinetto!

VECCHIA - Tre ore mi ha fatto aspettare... avevo la vescica che stava per scoppiare.

ISPETTORE - Dentro!

VECCHIA - Ma la mia roba...

ISPETTORE - (verso fuori) Se vi provate ancora a toccare la roba della signora poveri voi! Chiaro? *L'ispettore chiude la porta.*

VECCHIA - È tutto quello che ho... chi mi rimborsa.

ISPETTORE - Si sieda...

VECCHIA - (piagnucola) Chi me li rimborsa i miei palloncini...

ISPETTORE - Purché non piagnucoli di nuovo glieli rimborso io. Si sieda!

VECCHIA - (si siede) Quando?

ISPETTORE - Cosa?

VECCHIA - Quando me li rimborsa? Non sarebbe la prima volta che lo stato mi frega... nonostante quello che ho fatto...

ISPETTORE - Dopo. Adesso parliamo seriamente.

VECCHIA - E chi scherza... dopo quando?

ISPETTORE - Dopo!

VECCHIA - Eh, la miseria... chiedevo semplicemente quando...

L'ispettore alza minaccioso una mano.

ISPETTORE - Quando mi avrà detto tutto quello che mi deve dire. Chiaro!

VECCHIA - Come ti agiti figlio mio...

ISPETTORE - Non sono figlio suo!

VECCHIA - ... Mah... Sì...

ISPETTORE - Senta bene: voleva che mandassi fuori tutti gli agenti? E io l'ho fatto nonostante che il regolamento lo vieti assolutamente...

VECCHIA - Si prendevano gioco di me, mi burlavano.

ISPETTORE - In quello che mi è stato possibile ho cercato di accontentarla, vero? Vero sì o no?

VECCHIA - Si potrebbe spegnere questa lampada, mi dà un fastidio!

ISPETTORE - Mah...

L'ispettore dopo una esitazione la spegne e si va a sedere in faccia alla vecchia, dall'altra parte della scrivania.

ISPETTORE - Adesso però facciamo i bravini e anche lei accenta me...

VECCHIA - Se mi fa avere la mia roba parlerò che sarà un piacere.

ISPETTORE - La sua roba è là fuori, al sicuro.

VECCHIA - La prego... cosa le costa?

ISPETTORE - No! Non si possono tenere oggetti personali...

VECCHIA - Ah! La metti così!

ISPETTORE - È vietato! Contro le regole!

VECCHIA - Anch'io lo sono.

ISPETTORE - Cosa?

VECCHIA - Contro le regole... o perlomeno quelle più cretine.

ISPETTORE - Non è possibile! Chiuso!

VECCHIA - Non urla. Ho capito... e va bene... l'ha voluto lei...

ISPETTORE - Non ricominci con le sue...

VECCHIA - Lo sapeva che a otto anni Hitler fu morso da un caprone proprio in quel posto lì?

ISPETTORE - No... no...

VECCHIA - Sì, come no. Non dico che con questo giustifico tutto il casino che ha fatto dopo, per carità! Però... non deve essere piacevole per un uomo, anzi un bambino... pensa che trauma! subire una menomazione di quel tipo.

L'ispettore con i gomiti sulla scrivania e mani fra i capelli.

ISPETTORE - Se non la finisce tutta quella robaccia che ha fuori gliela distruggo. Tutti i palloncini faccio scoppiare. Tutti!

Accende l'accendino in segno di minaccia.

ISPETTORE - O mi dice cosa ha fatto a quella povera disgraziata...

VECCHIA - Chi?

ISPETTORE - Quella che dormiva vicino a lei al dormitorio, o glieli faccio scoppiare tutti!

VECCHIA - Povera disgraziata quella... con i soldi nascosti... comunque io non credo ai ricatti. Non ho mai ceduto ad alcun ricatto in tutta la mia vita e non sarà certo un...

ISPETTORE - Mai?

VECCHIA - Mai!

ISPETTORE - C'è sempre una prima volta per tutti.

VECCHIA - Se ci prova questa bocca rimarrà chiusa, sigillata. Lei ci tiene al prosieguo dell'interrogatorio secondo uno svolgersi normale?

ISPETTORE - Normale? Lei vuole un interrogatorio normale? È questo che vuole!

VECCHIA - ... sì.

ISPETTORE - E va bene. L'accontento immediatamente. A questo punto lo preferisco anch'io.

L'ispettore solleva la vecchia senza brutalità ma con decisione. La avvicina al muro.

VECCHIA - Ma che intenzioni ha? Metta giù le mani...

ISPETTORE - Allora: se non risponde alle mie domande una bella testata sul muro. Va bene?

VECCHIA - Ohibò, va bene no! Questo sarebbe l'interrogatorio normale?

ISPETTORE - Non sempre. A volte peggio...

VECCHIA - Spero solo che lei stia scherzando.

ISPETTORE - Non sto scherzando affatto.

VECCHIA - Ne ho passate di peggio. Questi metodi non mi fanno né caldo né freddo.

ISPETTORE - Ne è così certa?

VECCHIA - (dopo una breve pausa) Sì. Al punto che ti risparmio la fatica, ma soprattutto la vergogna, e faccio da me!

La vecchia si libera da lui e sbatte violentemente la testa contro il muro. L'ispettore cerca di frenarla ma lei è scatenata.

ISPETTORE - Ferma! Che fa... non faccia sciocchezze!

Dedicato alle vittime

Di Ravensbrück, come per tutti gli altri miei testi, preferisco parlare il meno possibile. Uso le stesse parole che ho usato per presentare un altro mio testo e cioè: si tratta di una storia apparentemente quotidiana, «attuale». In realtà, nei miei progetti, vorrebbe sconfinare laddove le lacerazioni dell'animo umano sono ben più profonde e antiche. Nella speranza — pur sempre partendo dal presente — di recuperare una sacralità che il teatro (ahimé!) sembra aver smarrito.

P.S. Ritengo che uno dei più gravi buchi neri della giustizia e della coscienza sociale e civile del nostro Paese sia il «mancato» processo che si svolse a Trieste nel 1975 sui fatti ri-

guardanti la Risiera di S. Sabba (unico lager in Italia con forno crematorio - circa 5.000/6.000 morti! - e unico lager «urbano», cioè situato dentro le mura di una città). Questo testo lo voglio dedicare alle vittime della Seconda guerra mondiale. In particolare modo alle donne. Che non solo di quella guerra hanno patito le sofferenze più atroci, ma che hanno anche, troppo spesso, atteso invano — al di là di ipocrite celebrazioni di facciata — una giustizia.

Un ringraziamento al prof. Teodoro Sala, docente di Storia dell'Europa contemporanea all'Università di Trieste e alle autrici del libro Le donne di Ravensbrück, edito da Einaudi. R.S.

VECCHIA - Non ci credevi eh? Con voi le cose bisogna dirle sei volte prima che le capite... (altra testata) Ahia!

L'ispettore riesce finalmente a bloccarla. La porta a sedere.

ISPETTORE - Ma dico, è impazzita? Si calmi! Si calmi!

VECCHIA - (calmissima) Guarda che l'esagitato qua dentro sei tu, non io!

ISPETTORE - Stia qui. Ferma... non si muova.

L'ispettore va alla porta. La apre. Chiama qualcuno.

ISPETTORE - Portami del ghiaccio, cerotto e un po' di garza. Presto. Come? Non c'è bisogno. Mi arrangio da solo. Vai!

Chiude la porta e torna dalla vecchia.

VECCHIA - Non hai il coraggio di farli entrare... ti vergogni abbastanza della tua bravata vero?

ISPETTORE - ... ma guarda come si è concitata... tutti a me! Tutti a me li devono mandare. Perché? Questo mi chiedo, perché!

VECCHIA - Perché sei troppo buono... ecco perché! La prima cosa che ho pensato appena ti ho visto è stata questa: «Ma come fa a farlo un lavoro del genere uno così?»

ISPETTORE - Ah! È così che ha pensato...

VECCHIA - Mi sono accorta subito che sei negato. E ricordati le parole che sto per dirti: hai sba-

gliato mestiere. Di grosso! (confidenziale) A me lo puoi dire. Cos'è stato? La miseria?

ISPETTORE - Ma che dice...

VECCHIA - Non vorrei farmi credere che è stato l'amor patrio a farti prendere un simile abbaglio?

(silenzio) Non vuoi rispondere. È logico... capisco!

ISPETTORE - Ma che diavolo vuol capire... *L'ispettore va alla porta. La apre. Ritira qualcosa e rientra. Fascia la testa della vecchia dopo averla disinfectata.*

VECCHIA - Ci vuol ben altro carattere. Altra tempra! Oddio non è un lavoro facile nemmeno per quelli che ci sono tagliati. Figuriamoci per uno come... ahia!

ISPETTORE - Ferma con la testa...

VECCHIA - Non mi credi? Te lo dimostrerò con i fatti. Stanotte stessa. Vedrai!

ISPETTORE - ... purché stia ferma. *L'ispettore finisce la medicazione.*

VECCHIA - Povera disgraziata quella! Si vede che non hai occhio.

ISPETTORE - Quella chi?

La vecchia fa il gesto della pugnata.

ISPETTORE - Ah! Bè, una che dorme in un dormitorio pubblico sarà mica una regina.

VECCHIA - Regina no. Ma di soldi ne aveva. Pace all'anima sua ma fetenti come quella ne ho viste poche. Li teneva nascosti, non sempre i vecchi so-

I PERSONAGGI

ISPETTORE

Trentacinque anni circa. Aspetto giovanile. Vestito abbastanza alla moda.

VECCHIA

Sessant'anni circa. Aspetto fiero. Anche se vestita poveramente non sembra né trasandata né sporca. Ha con sé uno scialle nero.

LA SCENA

L'azione si svolge nell'ufficio dell'ispettore. L'aspetto dell'ufficio lascia decisamente a desiderare; qualche crepa sul muro; pareti leggermente affumicate; un vetro di una finestra con uno scotch da pacco... insomma un luogo pubblico piuttosto squallido come di quelli che si vedono spesso. Sulla parete di destra un enorme finestrone con il davanzale alto e un gradinone sotto.

Subito dopo il finestrone, verso la parete di fondo, una panchetta stile sottomarca thonet, appoggiata alla parete.

Sulla parete di fondo, a destra, degli armadietti di ferro. Spostata a sinistra la porta d'ingresso. Con a fianco l'attaccapanni.

Sulla parete di sinistra, verso il proscenio, sono appesi un crocifisso e la foto del presidente. Sotto la foto una crepa in bella evidenza.

Scostata ad un metro dalla parete una scrivania, con due sedie una al di qua e l'altra al di là della stessa.

Sulla scrivania una lampada da interrogatorio accesa, una macchina da scrivere un telefono e tante altre cose sparse.

CARTA D'IDENTITÀ DELL'AUTORE

La passione del palcoscenico Attore, regista, drammaturgo

Renato Sarti, triestino di nascita classe 1952, ma milanese di adozione («A Milano devo tanto, ma al centro del mio cuore rimane una alabarda»), da più di una dozzina d'anni lavora in teatro a Milano, anche se la prima esperienza importante l'ha fatta a Trieste con Margherita Walmann («una donna incredibile: forse con lei, anche se tramite la lirica, ho capito quanto poteva essere meraviglioso questo lavoro»).

A Milano ha cominciato a lavorare al Piccolo Teatro. Prima con Battistoni e poi con Giorgio Strehler («c'è poco da fare: è il Maestro!») e quindi più di sei anni all'Elfo («un'ottima palestra di teatro») in parecchi spettacoli fra i quali Sogno di una notte d'estate, Visi noti, sentimenti confusi, Comedians («un gruppo irripetibile»).

Fra uno spettacolo e l'altro altre varie esperienze, a detta sua molto importanti: aiuto scenografo, direttore di scena, macchinista, burattinaio, cabarettista e quindi quella importante di scrittore teatrale. Quattro testi in quattro anni («è stata una cosa improvvisa; pensavo fosse l'unica maniera per arrivare alla regia. Poi invece mi ha preso la mano»): Carla Nicoletti (Premio I.D.I. '87) Ravensbrück (Premio Vallecorsi '88) Libero (nel cartellone del Piccolo Teatro '88-89 per la regia di Giorgio Strehler) e 3386 (dramma in tre atti con quattordici personaggi).

Dopo moltissime difficoltà, nell'ottobre scorso, Sarti è regista del suo testo Carla Nicoletti al Litta («qualcuno avanza teorie strane sulla impossibilità per l'autore di essere anche regista di se stesso. Io li lascio parlare. La conciliabilità dipende solo dalle capacità. Se uno lo sa fare, perché no? O vogliamo dire che Eduardo e Fo — mi si perdoni i due esempi illustri — hanno sbagliato tutto? Scrivere soltanto non mi basta. Stare lontano dalle assi del palco non ci riesco, non posso né tanto meno voglio!»).

1974 Teatro Lirico G. Verdi (Ts), I diavoli di Loudun Regia M. Walmann

1975 C.I.R.T. (Ts), Piccola Alice di E. Albee. Regia G. Lepre.

1976 Teatro Lirico G. Verdi (Ts), Lohengrin

Piccolo Teatro (Mi), Le case del vedovo G.B. Shaw. Regia C. Battistoni.

Piccolo Teatro (Mi), La bambola abbandonata A. Sastre e B. Brecht. Regia Giorgio Strehler.

1977 Teatro Uomo (Mi), Io clown di Massimo Monaco.

Ripresa di Le case del vedovo e La bambola abbandonata.

1978 Piccolo Teatro (Mi), La tempesta W. Shakespeare. Regia G. Strehler.

1979 Teatro dell'Elfo (Mi), Dracula. Regia G. Salvatores.

1980 Direttore di scena al Teatro Carcano (Mi).

1981 Teatro dell'Elfo (Mi), Sogno di una notte d'estate W. Shakespeare. Regia G. Salvatores.

1982 Teatro dell'Elfo (Mi), Hellzapoppin. Regia G. Salvatores.

1983 Film Sogno di una notte d'estate, Regia G. Salvatores.

Teatro dell'Elfo (Mi), Fantasticks. Regia F. Bruni.

1984 Teatro dell'Elfo (Mi) Visi noti sentimenti confusi, B. Strauss. Regia E. De Capitani.

Teatro dell'Elfo (Mi), Amanti. Regia G. Salvatores.

Film, Notti e nebbie. Regia M.T. Giordana.

1985 Teatro dell'Elfo (Mi), Comedians di T.Griffiths. Regia G. Salvatores.

1986 Film Sotto il ristorante cinese di B. Bozzetto.

1987 Vincitore Premio I.D.I. (Istituto del Dramma Italiano) con Carla Nicoletti.

1988 Film Kamikazen. Regia G. Salvatores.

Film I ragazzi di via Panisperna. Regia G. Amelio.

Varie serate di cabaret (fra le quali allo Zelig)

Autore di 40 puntate di Zanzibar, situation comedy per Canale 5.

Vincitore del premio Vallecorsi con Ravensbrück.

Regia di Carla Nicoletti, Teatro Litta, Milano.

Presente nel cartellone del Piccolo Teatro '88-89 con Libero per la messinscena di Giorgio Strehler.

ISPETTORE - Anche lei... non poteva lasciarla nel dormitorio?

VECCHIA - Così faceva la fine del coltello!

ISPETTORE - Comunque: gli agenti sono fuori; la lampada è spenta; la sua cassetta è qui... quindi adesso o parla o...

VECCHIA - «... bramerei di parlarle da solo a solo, con suo comodo, per un affare di importanza...».

ISPETTORE - (stupito) Più soli di così...

VECCHIA - «Soggiunse poi all'orecchio Don Rodrigo. Bene, bene rispose questo. Ma intanto si porti da bere al padre!»

Da bere... ha capito... si porti da bere...

ISPETTORE - (non comprende) Ma cosa vuole?

VECCHIA - Vino, cognac... quello che fa piacere a lei, per me va bene tutto.

ISPETTORE - Ah! Tutto questo giro di parole per...

VECCHIA - «I promessi sposi» - capitolo V verso 200 - lo chiama giro di parole?

ISPETTORE - Prima le ho chiesto se voleva da bere. Ha rifiutato? Sì! Allora chiuso!

VECCHIA - Me l'ha offerto sì! Ma perché? Per brindare insieme forse?

ISPETTORE - Non bevo. Sono astemio!

VECCHIA - Ah! E io che volevo... meglio. Dicevo: lei mi ha offerto da bere solo per ubriacarmi nella speranza di farmi parlare...

L'ispettore si alza. Va alla porta. La apre.

ISPETTORE - Va bene, va bene... facciamo anche questa. Tanto ormai... Dopo deve parlare, però! Se non parla... Se non...

VECCHIA - Lo giuro sui miei figli che parlerò. Lo giuro! Parlerò!

L'ispettore non vede nessuno. Esce un attimo. Come sparisce, la vecchia si alza, va dall'altra parte della scrivania. Apre il cassetto. Sta per infilare dentro la mano quando sente il rumore di passi vicino alla porta. Chiude il cassetto e va alla finestra. La apre. Rientra l'ispettore, con una bottiglia in mano.

ISPETTORE - Ma che fa?

VECCHIA - Non ho intenzione di buttarmi, stia tranquillo... visto che cielo?

ISPETTORE - Chiuda...

VECCHIA - Arancione, quasi di piombo... basso basso. Appena ce ne andiamo a dormire... ci copre con il suo manto bianco. Stanotte nevica. L'aria pizzica, taglia la faccia... è gelida.

ISPETTORE - Appunto...

VECCHIA - Ma non fa freddo. Se è questo che intende. Questo freddo è niente. Glielo assicura una che il freddo l'ha conosciuto veramente. Lo sente questo silenzio?

ISPETTORE - Se sento cosa?

VECCHIA - Anche il silenzio ha il suo rumore. Con la neve ne ha uno tutto particolare...

ISPETTORE - (fra sé) ... questa è toccata forte.

VECCHIA - Ne ho vista di gente nella neve... sparire nel silenzio... nemmeno quando cadevano facevano rumore. Un fruscio... un tonfo sordo e via un altro. Un'altra macchia scura nella neve. E guai fermarsi. Guai! Bisognava muoversi sempre... chi si fermava era perduto.

ISPETTORE - Finito?

VECCHIA - E pensare che qualcuno ha detto che il silenzio è l'alcova della gioia...

ISPETTORE - Chi? Un suo amico ubriacone?

VECCHIA - No, un certo William. Shakespeare!

ISPETTORE - Però, li esibisce bene i suoi studi.

VECCHIA - Non ho studiato. Ho avuto molto tempo per leggere. Questo sì. Troppo tempo... e tutto colpa o merito di chi? (silenzio) Lo sa di chi e perché? (silenzio).

Hitler non ci voleva. Noi italiani, in Russia non ci voleva proprio. Sa dove voleva mandarli i nostri uomini? Invece della Russia. Lo sa dove?

In Africa! Altro che trenta sotto. Trenta sopra! Solo sessanta gradi di differenza...

Ed invece basta un Mussolini qualsiasi e duecentomila — dico duecentomila! — fra padri, mariti, figli, fratelli tutti invece di andare al solleone — non che li se la sono passata bene, per carità! — ma comunque, dove te li mandano invece? In pieno gelo! Neve fino qui! Capito? Tutto perché non voleva essere a meno della Slovacchia. Imbecille...

ISPETTORE - Sì, adesso però...

no saggi. Anzi, spesso sono rimbacilliti.

ISPETTORE - Ha fatto la fine che si meritava allora?

VECCHIA - La morte non la si augura a nessuno. Ma in questo caso si può dire: Dio vede Dio provvede!

ISPETTORE - (legge da dei fogli) Tre giorni fa... le aveva promesso che prima o poi le avrebbe piantato un coltello nella schiena. È vero?

VECCHIA - Chi le ha detto 'sta roba? Una di quelle vecchie mummie spione? Non capisco perché tenerle ancora in vita! Invece che al dormitorio le metterei sotto terra. L'unica cosa di buono che possono fare ancora quelle, è radicchio!

ISPETTORE - È vero? Che l'ha minacciata di piantarle...

VECCHIA - Non ricordo. Comunque certe cose non le mando mica a dire io.

Uno scoppio da fuori. Seguito da risate. La vecchia si alza. L'ispettore va alla porta.

VECCHIA - Visto! La mia roba è al sicuro vero! È così che è al sicuro.

ISPETTORE - Ma allora siete proprio scemi... andate via! Via!

L'ispettore ritira da fuori una cassetta piena di giocattoli. Al manico della cassetta sono attaccati parecchi palloncini colorati. Mette la cassetta vicino alla vecchia e chiude la porta.

VECCHIA - E noi madri, sorelle, figlie, mogli tutte a casa ad aspettare! C'è qualcuna che aspetta ancora! *(ride)* capisce? Ancora oggi aspetta... *(ride)*. Ma io, al momento giusto, sono andata a cercarmelo da me il mio uomo! *(si batte la mano sul petto)* Ho lasciato tutto e tutti e via! Schildberg! Lodz! Biala... Biala Podlaska! E poi Bialystok, Gornel Vinnica. Ravensbrück... Ravensbrück!

Ci ho messo un po' ma l'ho trovato. Lo so, a lei forse queste cose non interessano molto...

ISPETTORE - Tolga tranquillamente il forse! Andiamo avanti, o ha intenzione di trattenermi tutta la notte qui a parlare di cazzate?

VECCHIA - Cazzate...

La vecchia lo guarda con odio. Lui capisce di aver esagerato.

Lei chiude la finestra. Si avvolge, con un gesto rapido, lo scialle sulle spalle. Si avvicina minacciosa alla scrivania. L'ispettore, senza farsi vedere, apre il cassetto ed infila dentro una mano. Lei arriva alla scrivania, minacciosa.

VECCHIA - Stanotte nevicherà!

ISPETTORE - Fa piacere avere una maga fra di noi.

VECCHIA - Stanotte nevicherà. Qualsiasi manifestazione della natura, cambia l'animo umano. Terremoti, vento, sole o pioggia. Sì, anche una piccola pioggerellina...

ISPETTORE - Tutto questo per dire cosa alla fine?

VECCHIA - Con la neve si diventa più candidi, si torna un po' bambini.

ISPETTORE - Se lo dice lei... o porco cane! Ho dimenticato il ciuccio a casa. *(ride)*.

VECCHIA - Domattina noi non saremo più gli stessi. Anche tu sarai cambiato, cosa pensi! Non sarà lo stesso...

ISPETTORE - Se proprio devi trasformarmi, io preferirei Cucciolo, dei sette nani.

La vecchia si siede mentre lui ride. Prende il bicchiere e se lo riempie.

VECCHIA - Allora! Lo continuiamo questo interrogatorio? Avanti, ha perso la lingua? La pagano per questo. Si spicci!

ISPETTORE - Sì: il coltello è suo?

VECCHIA - Se ci sono tracce di cipolla e pecorino sicuramente sì. Perché mi fa questa domanda?

ISPETTORE - Ci sono le sue impronte digitali.

VECCHIA - Se il coltello è mio di chi dovrebbero essere, di mia zia?

ISPETTORE - Pensa di essere spiritosa?

VECCHIA - E lei intelligente?

ISPETTORE - Se continua così va a finire male. Vecchia o non vecchia che sia.

VECCHIA - Parla con me? Ma come si permette, villano!

ISPETTORE - Cosa ha fatto dalle 24 alle tre di stanotte?

VECCHIA - Praticamente sta chiedendo se ho un alibi.

ISPETTORE - Più o meno...

VECCHIA - Allora! Sarà stata mezzanotte circa, quando sono uscita dal... no, anzi: mi hanno buttata fuori dal bar. Sa di quale parlo?

ISPETTORE - Sì.

VECCHIA - Cosa? Conosce quel postaccio?

ISPETTORE - Lo conosco per via delle indagini. Non lo frequento...

VECCHIA - Volevo ben dire... un astemio lì. Ti fanno un culo che ti distruggono in un secondo.

ISPETTORE - Una volta buttata fuori?

VECCHIA - Vuol sapere perché mi hanno buttata fuori?

ISPETTORE - Se non ha attinenza con le indagini assolutamente no!

VECCHIA - Peccato, era divertente... comunque. Dove eravamo rimasti? Ah, sì. Esco. Faccio 20, 50, forse 200 metri, chi lo sa. Cosa mi succede? Patapam!

La vecchia cade a terra fra la sedia e la scrivania tirando giù qualcosa dalla scrivania.

ISPETTORE - Ma che fa!

VECCHIA - Sono rimasta circa così, fino alle tre. Fra due macchine, a terra.

La vecchia si rialza e si spolvera.

ISPETTORE - L'interpretazione è eccellente. Come alibi fa schifo.

VECCHIA - Lo ammetto. Raccontassero a me una



storia così non ci crederei manco morta.

ISPETTORE - Peccato che l'alibi sia suo.

VECCHIA - Già.

ISPETTORE - Tre ore stesa a terra con sette gradi sotto zero? Nessuno le crederà. Se qualcuno l'avesse vista a terra allora forse...

VECCHIA - Ma c'è stato uno che mi ha visto. Mi ha anche chiesto se volevo una mano. Un ragazzo... sui 25...

ISPETTORE - E lo dice adesso? Chi era, com'era vestito?

VECCHIA - Ricordo solo che aveva posteggiato la macchina di fronte a dove ero stesa io. E aveva un collo di pelliccia marron. Quello mi ha mandato in bestia subito.

ISPETTORE - Cos'è successo esattamente?

VECCHIA - Mi ha chiesto se volevo una mano per rialzarmi e io gli ho risposto di filare via. «Go Away!» gli ho gridato! «Va a fare l'assistente sociale!»

ISPETTORE - E poi?

VECCHIA - E poi... sono rimasta a terra sola. Ma si può essere più cretini di così! Perché poi mi penso. Immaneabilmente. Ma al momento è più forte di me. Quello che mi passa per la mente devo dirlo...

L'ispettore alza la cornetta.

ISPETTORE - *(al telefono)* Passami il tenente. *(alla vecchia)* Aveva qualche inflessione dialettale? Qualche segno particolare?

VECCHIA - No... ricordo solo questo collo di pelliccia marron. Così giovane con quella robaccia...

ISPETTORE - *(al telefono)* Ascoltami bene. Vicino al bar dove... esatto, quello. Li vicino dovrebbe essere passato ieri notte un ragazzo sui venticin-

que anni. Aveva una macchina... *(alla vecchia)* Che macchina?

VECCHIA - Non conosco le marche.

ISPETTORE - Colore?

VECCHIA - Non ricordo... forse chiara.

ISPETTORE - *(al telefono)* Aveva una macchina. Non si sa. Ed inoltre un cappotto con un collo di pelliccia color...

VECCHIA - Nero!

ISPETTORE - Come nero? Ha detto marron.

VECCHIA - Ho detto marron?

ISPETTORE - Sì.

VECCHIA - Che strano... vorrà dire che... ci sarà una ragione perché abbia detto marron. O no?

ISPETTORE - Lo chiede a me? Allora, che colore?

VECCHIA - Ma... mi ricordo nero... però... bordeaux! Rosso bordeaux!

ISPETTORE - *(al telefono)* Aspetta. *(alla vecchia)* Senta, vuol prendermi per il sedere?

VECCHIA - Adesso ricordo. La macchina è rosso bordeaux. La pelliccia... invece... marron. Rosso più nero fa? Marron appunto. Forse per questo... mi sono... confusa...

ISPETTORE - *(al telefono)* No, niente. Lascia stare.

L'ispettore abbassa la cornetta. Guarda minacciosamente la vecchia. Le gira intorno. Poi vede la cassetta dei giocattoli. Con un piede la sposta di un paio di metri.

ISPETTORE - Eppure ci deve essere qualcosa per poterla ricattare. È vero o inventato l'alibi che mi ha raccontato?

VECCHIA - No... è vero!

ISPETTORE - Ah sì? Bene... ma chi vuol prendere in giro?

ANALISI DELLA COMMEDIA

La vecchia, l'ispettore e i misteri della vita

CARLO MARIA PENZA

Una piccola ma forse non insignificante curiosità: al Premio Vallecorsi le copie della commedia di Renato Sarti arrivarono anonime, com'è prescritto, ma anche prive del motto di riconoscimento. C'era soltanto il titolo, La flora, e nessuno dei commissari di lettura capì che cosa significasse. Forse il nome della protagonista, nell'elenco dei personaggi indicata semplicemente come La Vecchia, ancorché quella effe minuscola non convalidasse la supposizione. Nonostante i dubbi, la commedia volò senza intoppi al traguardo. Finalmente, quando fu aperta la busta si capì che «la flora» era il motto di riconoscimento, e si apprese che il titolo era, ed è, Ravensbrück.

Ecco dunque una commedia che ha i suoi risvolti di mistero, attorno ai quali Sarti conduce il discorso lasciandosi appresso, quasi, una nube dall'odor di zolfo. Ravensbrück, perché? «Io», dice la Vecchia, «al momento giusto sono andata a cercarmelo da me, il mio uomo! Ho lasciato tutto e tutti e via! Schildberg! Lodz! Biala... Biala Podlaska! E poi Bialystok, Gornel Vinnica. Ravensbrück... Ravensbrück!»

È la geografia della guerra non dimenticata. «Quando sono arrivata a Ravensbrück...», dirà poi. Ravensbrück era un campo di concentramento tedesco per sole donne. E forse è questa l'unica verità, tra infinite bugie.

La Vecchia. L'altro personaggio è l'Ispettore. L'ha uccisa lei, con una coltellata, la sua vicina di letto al dormitorio? Potrebbe, il dramma, scorrere nel labirinto della solita inchiesta poliziesca o, peggio, di un giallo all'antica. Ed è, invece, una parabola amara e ironica, struggente e aspra, sulla solitudine e l'inutile rivolta delle umane creature. Ma quel che soprattutto sorprende, nella scrittura così frantumata e coerente del Sarti, è il continuo accendersi di interesse su realtà sempre diverse, in un incastro di situazioni che montano e si dissolvono come in puzzle di cui sia impossibile la soluzione.

Due personaggi viso a viso, in un duello senza esclusione di colpi. Tra la crudezza e la tenerezza. Quella voglia d'amore e di maternità nella Vecchia ingannata dalla vita, perduta nella ricordanza lontana ma imperativa di Ravensbrück... E quel bisogno d'essere uomo, nell'Ispettore, semplicemente uomo, non burocrate delle indagini di polizia, di fronte alla sua antagonista terribile, bugiarda, malfida e dolce. Lui, a un certo punto, ostaggio nelle mani di lei. Lei disposta, finalmente, a camminare incontro al suo ultimo destino.

Sconcertante commedia, tirata via sui ritmi di una affabulazione che si stacca già nettamente dagli asciutti linguaggi del nuovo teatro. Eppure commedia umana, vincolata alle leggi dei buoni sentimenti come alla prepotenza della trasgressione. Premiandola, la giuria del Vallecorsi ha inteso riconoscervi i meriti di un incedere drammaturgicamente diverso, e la capacità di raccontare, attraverso i profili dei due personaggi, una fitta trama di vita; riconoscervi insomma un autore che passa il mistero della nostra quotidianità senza svelarlo mai. □

L'ispettore giocchicchia a calcio con la cassetta. Qualche giocattolo esce dalla cassetta.

VECCHIA - No la prego!

ISPETTORE - Sei l'unica persona che ho incontrato nella mia vita che usa il lei e il tu a seconda dell'umore del momento. Allora è vero l'alibi?

VECCHIA - Sì lo giuro...

L'ispettore dà un tremendo calcione alla cassetta. I giocattoli volano in tutta la stanza. Alcuni palloncini scoppiano.

VECCHIA - (disperata) Nooo!

ISPETTORE - È vero l'alibi?

La vecchia non risponde. Si getta a terra piangente a raccogliere i giocattoli. L'ispettore gliene schiaccia qualcuno sotto gli occhi.

VECCHIA - No... no... non può fare questo... L'ispettore torna a sedersi. Prende un foglio, lo inserisce nella macchina da scrivere. Incomincia a battere.

ISPETTORE - Se l'è cercato lei. A me fare certe cose non diverte affatto. Ma in casi come questi,

non mi resta altro. Forse le rinfresca le idee.

L'ispettore estrae il foglio. Lo firma. Lo timbra ed infila in una busta. Si alza e va alla porta. Apre, si guarda intorno per vedere se c'è qualcuno. Gira le spalle alla vecchia che sta raccattando i giocattoli.

Improvvisamente la vecchia va al cassetto e, senza che lui se ne accorga, lo apre. Infilò dentro una mano e combina qualcosa che il pubblico non può vedere perché, lei stessa, copre quello che fa. Poi lascia di proposito il cassetto spalancato.

ISPETTORE - Ehi! Porta giù questa e digli di preparare un cellulare.

La vecchia torna a raccattare la sua roba. L'ispettore richiude la porta. Infilò il cappotto. Prende in mano il cappello e la sciarpa. Squilla il telefono. Va a rispondere.

ISPETTORE - Sta arrivando adesso il foglio di trasferimento. Quale scorta? L'hai vista alme...

Sta per chiudere il cassetto ma resta senza fiato. Guarda la vecchia impaurito. Non sa cosa dire.

ISPETTORE - (al telefono) Quale studente?... digli di... sì di aspettare... come? No... tut... tutto bene... (tossicchia) sì...

VECCHIA - (con una mano in tasca) Posa la cornetta!

ISPETTORE - Ma...

VECCHIA - Posala!

ISPETTORE - Non fa che peggiorare la sua posizione.

VECCHIA - Se non posi la cornetta la tua posizione peggiorerà più della mia.

L'ispettore posa la cornetta. L'atmosfera è tesa. Lui si sfilò il cappotto. Si avvicina all'attaccapanni.

VECCHIA - ... ti consiglio di non avvicinarti troppo a quella porta...

Non ha nemmeno finito di dire la frase che l'ispettore le getta addosso il cappotto, spegne la luce immediatamente. Ma altrettanto subito si sentono nel buio due specie di spari con piccole fiammate.

ISPETTORE - No! Non sparare! Sto fermo! Sono fermo... fermo!... non scappo vedi.

VECCHIA - Accendi la luce.

L'ispettore tutto tremante accende la luce. Lei invece tiene fra le mani, ben stretta, una pistola.

VECCHIA - Non riprovarci più. Adesso ascolta ben bene. Chiudi la porta a chiave. Non fare scherzi. Non ho nulla da perdere. Chiudi e lanciami la chiave. Credevi di essere furbo tu... se nessuno ci ha pensato ancora te la insegno io l'educazione!

L'ispettore chiude a chiave la porta con due mandate. Poi lancia le chiavi alla vecchia. La quale le prende al volo e le rigetta immediatamente all'ispettore.

VECCHIA - Da quando in qua per chiudere la porta si gira la chiave una volta a destra e una a sinistra? Tu non ti rendi conto cosa rischi a fare il furbo con me...

Lui ripete l'operazione. Lei infila in tasca le chiavi. Si sentono dei rumori provenire da fuori la porta.

VOCI - (fuori scena) Ispettore! Ispettore!

ISPETTORE - (alla vecchia) Che faccio?

VECCHIA - Rispondi.

ISPETTORE - Che c'è!

VOCI - (f.s.) Abbiamo sentito degli spari. Ho fatto fuori la vecchia tacchina? (risate).

ISPETTORE - Ha la mia pistola! Mi tiene sotto minaccia. Non fate i cretini.

VOCI - (f.s.) Non faccia i suoi soliti scherzi ispettore.

VECCHIA - (suggerisce) Questa è pazza! Ha l'occhio sbarrato. Trema tutta! Muoviti.

ISPETTORE - Che cosa?

VECCHIA - Questa è pazza! Ha l'occhio sbarrato. Trema tutta! Dai, muoviti...

ISPETTORE - (verso fuori) Questa è pazza... ha l'occhio...

VECCHIA - Più grinta! Più forte!

ISPETTORE - Questa è pazza! Ha l'occhio sbarrato. Trema tutta!

VOCI - (f.s.) La smetta ispettore!

VECCHIA - Andate via brutti stronzi...

ISPETTORE - Andate via brutti stronzi! Questa è pericolosa! Non sto scherzando. Ha la mia pistola in mano lo volete capire o no.

VECCHIA - (urla fortissimo). Non voglio nessuno sul piano. Se qualcuno si avvicina alla porta faccio fuori questo rimbambito!

Le persone vanno via. Si sente rumore di passi.

VECCHIA - Telefona giù e digli di non fare scherzi se ci tengono a te. Dai!

ISPETTORE - (al telefono) Pronto... sì... ascolta! La vecchia mi ha preso la pistola. Mi tiene sotto minaccia. Non fate niente. Non salite al piano.

Mi raccomando questa è... (la guarda).

VECCHIA - Di pure...

ISPETTORE - Questa è pazza. Meglio non fidarsi. Ti farò sapere io.

Abbassa la cornetta e si siede davanti al cassetto della scrivania.

VECCHIA - Dove posso trovare un paio di manette?

ISPETTORE - ... qui non ci sono!

VECCHIA - Allora vuoi proprio farmi incazzare! Le ho viste là nel cassetto!

ISPETTORE - Allora perché me lo chiedi!

VECCHIA - Per metterti alla prova. E non urlare! Spostatati. Siediti su questa panchetta.

La vecchia va alla scrivania mentre l'ispettore va a sedersi sulla panchetta. La vecchia trova le manette e le lancia all'altro.

VECCHIA - Legati alla panchetta. Muoviti!
ISPETTORE - Dieci anni non glieli leva nessuno.
VECCHIA - (al telefono) Pronto? Salve. Ascoltami bene: visto che sono qui da più di tre ore e non avete pensato di offrire ad una povera vecchia nemmeno un caffè, allora se adesso ci tenete al vostro... vostro... non mi viene nemmeno un nome per lui. Beh, se ci tenete portate subito in fretta una cena per due. Con un paio di bottiglie di rosso. Entro un quarto d'ora al massimo. Come? E gli elicotteri cosa li tenete a fare? Non badate a spese! (chiude).

La vecchia si siede bella spaparanzata sulla sedia dell'ispettore.

VECCHIA - Ma cosa tieni in quella testa? Mandorle! Lasciare la pistola nel cassetto, così! Tzc... Eh, te lo avevo detto io che non sei tagliato per questo lavoro. Lo sbaglio principale sta a monte: mai dare troppa confidenza a vecchi e bambini. Possono essere pericolosi. Non offenderti sai, ma se hai veramente intenzione di continuare questo lavoro, non dico che devi fare proprio l'infame, come prima in qualche momento hai fatto, ma nemmeno comportarti con tanta mollezza. La confidenza data a chi non ne è degno, è solo fonte di enormi disastri.

ISPETTORE - Stia tranquilla che non succederà mai più...

VECCHIA - Del resto come si dice: chi si scotta con l'olio bollente poi soffia anche sul gelato. È comprensibile l'errore che hai fatto. Non essendo convinto che io sia il vero assassino l'hai presa alla leggera...

ISPETTORE - Ne sono convinto! Ed anche pericoloso.

VECCHIA - Ah sì? E semini sempre pistole in giro come noccioline quando interroghi un pericoloso assassino? Ammetto che sto tradendo una certa fiducia che mi avevi dato. Ma quando ti ho visto prendere a calci la roba... non c'ho visto più. Questa me la paga! Mi sono detta. E difatti...

ISPETTORE - Mi farebbe telefonare a mia moglie?

VECCHIA - Perché mai?

ISPETTORE - Sviene per un nonnulla. È meglio se la avverto direttamente io. È ipersensibile.

VECCHIA - Dimmi il numero. (prende la cornetta).

ISPETTORE - 8357270

La vecchia compone il numero e passa la cornetta all'ispettore.

ISPETTORE - Ciao cara... no, si lo so che ore sono... No! Non sono a scorazzare con la pattuglia in giro! È successo un piccolo incidente. C'è qui una tipa... Ma! Ma quale mai solo! Mi fai finire almeno!

L'ispettore rimane con la cornetta in mano. La guarda. La ripassa alla vecchia.

VECCHIA - Ha chiuso?

ISPETTORE - Sì.

La vecchia prende in mano la cornetta. Compone un numero infuriata.

VECCHIA - Ma è così che si fa? Ma dico... suo marito è qui, prigioniero e lei...

ISPETTORE - Ma che fa?

VECCHIA - Te la sistemo io, te la sistemo! (al telefono) No... non sono di nuovo io! Come?... magari fossi l'amante... La smetti di urlare come una gallina, e mi stai ad ascoltare un attimo!... aah! Sei peggio della naftalina.

Ho preso in ostaggio suo marito... ma non si preoccupi. Come? (all'ispettore) Ride questa...

(al telefono) Come? (all'ispettore) Dice che non sai nemmeno trovare più le belle scuse di una volta...

... ride come una pazza. (al telefono) Ridi, ridi pure. Se domattina non lo vedi rientrare non ti preoccupare. Sarà all'obitorio!

Ride... dice che sei sempre stato un piffero, ma che non ti sequestrerebbe nemmeno...

ISPETTORE - Passa qua!

La vecchia passa la cornetta all'ispettore.

ISPETTORE - Sono io. No! Non è uno scherzo. Non lo è. Davvero. Ma come facevo a dirtelo prima se urlavi come una... sì con una pistola. La mia!

(alla vecchia) Porco cane...

VECCHIA - Beh?

ISPETTORE - O è caduta la linea, o è svenuta lei. La vecchia prende la cornetta di mano all'ispettore. Schiaccia il pulsante della linea interna.

VECCHIA - Mi dispiace... dammi le chiavi di casa tua. Lanciale veloce.

ISPETTORE - Che intenzioni hai? (le lancia).

VECCHIA - (al telefono) Pronto, senti. Adesso getterò giù dalla finestra un mazzo di chiavi. Prendete un medico ed andate a casa dell'ispettore. Sua moglie non l'ha presa molto bene ed è... come fa a saperlo? Ah! Non è la prima volta... andate comunque!

La vecchia abbassa la cornetta. Avvolge il mazzo di chiavi in un foglio di giornale. Va alla finestra, la apre e getta giù le chiavi. Chiude la finestra e torna a sedersi sulla sedia. Rimangono uno di fronte all'altro in silenzio per un po'.

ISPETTORE - Si può sapere cosa vuole da me?

VECCHIA - Non sono stata io a voler venire qui. Fosse per me non ci metterei piede in un posto come questo neanche se... e comunque, con quello che ho passato nella mia vita, pensavo di meritarmi almeno un trattamento migliore. Del resto questa non è una novità...

Una sirena rompe il silenzio. Una luce accecante illumina la finestra. Contemporaneamente un megafono ad alto volume si confonde con la sirena. La vecchia arretra ed ha una reazione evidentemente spropositata.

MEGAFONO - (forte) Getti l'arma! Non le sarà fatto alcun male! È meglio per lei!

VECCHIA - (ritraendosi) No... no, nooo!

MEGAFONO - Non insista in questa impresa assurda!

VECCHIA - (fuori di sé) Falli smettere! Falli smettere! O ti sparo. Ti sparo! (gli punta la pistola contro) Non li posso sentire... falli smettere o ti ammazzo!

L'ispettore è impressionato dalla reazione spropositata della vecchia. Si getta sotto la panchetta.

VECCHIA - Vigliacchi... vigliacchi! Cacciateli via! Cacciateli via! Cosa aspetti! Muoviti!

ISPETTORE - (tremante) Sì... sì subito...

MEGAFONO - «Posi la pistola ed esca a mani alzate.

La vecchia va vicino alla panca. Punta la pistola vicino alla faccia dell'impaurito ispettore. È isterica.

VECCHIA - Esci di lì sotto! Esci! Falli smettere! Falli smettere... Muoviti.

L'ispettore esce da sotto la panca, striscia verso la finestra.

VECCHIA - Apri la finestra... Fermali. Spegnete quel farooo!

MEGAFONO - Lo diciamo per il suo bene!

VECCHIA - Io ti sparo! Muoviti!

L'ispettore trascinandosi dietro la panchetta si avvicina alla finestra. La apre e a fatica si affaccia. Agita l'unico braccio libero.

ISPETTORE - Smettetela! Non fate i cretini! Questa mi ammazza veramente! Piantatelaaaa!

VECCHIA - Non posso... cosa mi hanno fatto... perché perché, perché... cosa mi hanno fatto... (piange).

ISPETTORE - Spegnete quel faro! La sirena! Andatevene!

La sirena lentamente si spegne. Si spegne anche la luce. Il megafono tace. L'ispettore rimane sulla finestra. Respira a fatica. La vecchia è distrutta in mezzo alla stanza. Abbassa la pistola e scoppia in lacrime.

ISPETTORE - (fuori) Non ci riprovate più. Questa ha il coraggio di farmi fuori. Chiaro?

MEGAFONO - Sì. Aspettiamo i tuoi ordini.

ISPETTORE - Cretini... quando non serve si muovono.

VECCHIA - ... non è stato già abbastanza... cosa vogliono ancora da me...

L'ispettore chiude la finestra. La vecchia continua a mugugnare frasi incomprensibili e torna lentamente verso la scrivania. Non si capisce chi dei due sia il più stremato. Lei si vergogna come una ladra. Passano parecchi secondi in silenzio.

Poi la vecchia beve mentre l'ispettore torna con la panchetta al suo posto.

La vecchia tira fuori dalla borsetta una spazzola. Si mette a posto i capelli come può. Si spolvera e

riasseta il vestito. Se prima si vergognava, adesso comincia a camminare avanti e indietro per la stanza con aspetto fiero. Man mano si carica. Si mette in centro scena, di fronte all'ispettore. Lo guarda dall'alto al basso. Sembra una regina offesa nel più profondo che cerca di ritrovare la sua dignità. Tocca a lei rompere l'imbarazzo.
VECCHIA - ... quanto ci mettono con questa cena?

ISPETTORE - Le ha preso fame con...

VECCHIA - Chi ti ha interpellato?

Va alla finestra. Riapre. Aspira profondamente! Ogni tanto lancia occhiate sdegnose all'altro.

Lunga pausa.

ISPETTORE - (timidamente) Non ho mai visto in vita mia una...

VECCHIA - Una?

ISPETTORE - Una cosa del genere.

VECCHIA - Peggio per te se non hai mai visto una cosa del genere prima di adesso.

ISPETTORE - Come mai vi siete spaventata a tal punto quando la sirena...

VECCHIA - Nevicherà! Ora ne sono certa.

ISPETTORE - Io non starei così vicino alla finestra. Ci potrebbero essere i cechini...

VECCHIA - Non lo faranno. A me non lo faranno. E anche se lo fanno...

È da anni che mi preparo alla morte. Ma quando ci sono vicina cambia tutto. Una cosa è pensarla, un'altra è viverla. Non le sembra?

ISPETTORE - A me interessa solo che si sposti di lì.

VECCHIA - Ci tiene così tanto a me?

ISPETTORE - No. Avrei delle grane. Allora? Perché si è spaventata...

VECCHIA - Ho una fame che non ci vedo!

ISPETTORE - Non faccia la finta tonta...

VECCHIA - La sai quella del terrone che viene al Nord?

L'ispettore la guarda senza rispondere. Lei lo sfida con lo sguardo.

VECCHIA - (prende forza) Bellissima! Allora: c'è un terrone che arriva a Torino. Tutto sporco... unto, puzzolente... senza la valigia, solo cartoni senza spago...

ISPETTORE - E allora? Dove vuol arrivare?

VECCHIA - Calma. Si reca all'anagrafe per farsi la residenza. E l'impiegato gli fa: «Nato a?» «Napoli» «Altre malattie?»

Ride come una pazza. L'ispettore rimane impassibile. Lei si ferma dal ridere da sola. Stuzzica.

VECCHIA - Non ti è piaciuta molto vero? Di dove sei tu?

ISPETTORE - Non sa più a quali bassezze aggrapparsi, pur di non rispondere alla mia domanda. Ogni tappeto ha la sua bella spazzatura sotto. Lasciamola dove è. Va bene?

VECCHIA - Ricordati giovanotto! Quando mio marito verrà a sapere come mi hai trattata, qualcuno, qui dentro passerà il brutto quarto d'ora.

Se vuoi un consiglio, esci dalla porta secondaria per almeno una settimana. Finché non gli saranno passati gli spiriti bollenti. Fa quasi settanta anni, ma quando gli girano i marroni non c'è ragazzino che possa stargli dietro!

Ha fatto la sua sparata. Lo guarda in silenzio. Lui sa di poter andare in vantaggio.

ISPETTORE - (sicuro) Se non siamo entrati proprio nel vivo... cominciamo ad essere nei pressi.

VECCHIA - Cosa?

ISPETTORE - Cosa fa suo marito?

VECCHIA - (non subito) L'ambulante...

ISPETTORE - Ah sì?

VECCHIA - Sì. Anche se... ultimamente non sta molto bene. Anni di vita all'aperto con tutti i climi, freddo, vento, pioggia... hanno lasciato traccia. Per fortuna c'è Gianni... prenderà lui in mano la bancarella. È da anni che sta lì, segue tutto, impara... Ormai è pronto.

ISPETTORE - Gianni?

VECCHIA - Il maggiore dei tre.

ISPETTORE - Tre figli?

VECCHIA - Due femmine e un maschio.

ISPETTORE - Tre figli lei?

VECCHIA - Tutti e tre sposati. Oh Dio, ce ne sarebbe anche un quarto, uno più giovane se... se Dio... non avesse voluto...

Non riesce a continuare. Singhiozza in silenzio. Si

soffia il naso.

ISPETTORE - Che c'è?

VECCHIA - Ma se Lui ha voluto così... bisogna arrendersi alla sua volontà... Ma come si fa! Al più piccolo ci si affeziona sempre di più... è così! Non sono mai riuscita a togliermelo dalla testa. Ne sono passati di anni eppure... eppure ancora oggi, non riesco a dimenticarlo. Ogni notte... ogni notte lo sogno. Me lo vedo davanti come fosse vivo... la stessa voce, stesso portamento... sguardo... (singhiozza) Ogni notte, ogni notte... tutte le notti...

Mi è morto nel fiore degli anni. Era così... così... un marcantonio di ragazzo, buono come il pane. Sapeva farsi amare da tutti...

La vecchia non riesce a continuare. L'ispettore si sente in imbarazzo.

ISPETTORE - Mi scusi... non pensavo che... Si calmi signora, non deve fare così. Ha degli altri figli, sicuramente dei nipotini.

La vecchia fa gesto con la mano «tre».

ISPETTORE - E allora? Sapesse quante donne della sua età stanno molto peggio di lei. Deve gioire di quello che ha. Non soffrire per quello che ha perso. Non è giusto per loro, per lei...

Non dico che deve dimenticare del tutto, ma nemmeno rimanerne schiava.

VECCHIA - Ha ragione...

ISPETTORE - Beva qualcosa.

VECCHIA - ... la realtà è che sono io a volere così. In fin dei conti è l'unico modo per poter restare ancora con lui...

(si illumina) Ogni notte lo accarezzo... gli parlo. Appoggio la testa sulle sue gambe e ce ne stiamo fermi, così, per ore e ore. Senza dirci niente... lui mi stringe forte.

(sospira)

Il guaio è che più mi illudo, più mi convinco che questa menzogna sia vera... più duro è il risveglio. Ecco la mia condanna: la gioia e il dolore vivono nella stessa illusione. Nello stesso sogno...

(beve)

Ho cercato di staccarmi. Sapesse quante volte... Ma poi mi sentivo sola. Troppo sola.

Non posso, non sono capace di stare senza di lui. Non voglio.

L'ispettore è commosso sinceramente. Le riempie il bicchiere un'altra volta. Silenzio fra i due.

La vecchia si riprende un pochino. Guarda l'ispettore. Gli fa un sorriso.

VECCHIA - (tutt'altro che ingenua) Lei ha dei figli?

ISPETTORE - No...

VECCHIA - Sposato da poco?

ISPETTORE - Tredici anni...

VECCHIA - Ah! (pausa) Scusi l'indelicatezza ma...

ISPETTORE - (la anticipa) Potremmo averne. Se lo volessimo. Potremmo...

VECCHIA - Ah, volevo ben dire io...

ISPETTORE - Lo trova così strano?

VECCHIA - No, perché? Assolutamente...

ISPETTORE - È una scelta anche questa, non le pare?

VECCHIA - Ci mancherebbe! Fossi stata capace io di fare così. Come mi guardava... tac, incinta!

Mah... certo che la vita però...

ISPETTORE - Però?

VECCHIA - Niente, niente... piuttosto: perché le interessava così tanto di sapere come mai mi ero spaventata prima?

ISPETTORE - (ovvio) Beh...

VECCHIA - Facevo impressione?

ISPETTORE - Direi.

VECCHIA - Quale pensa sia la causa?

ISPETTORE - Se non lo sai lei...

VECCHIA - Io lo so benissimo. Anche troppo. Volevo sentire lei.

ISPETTORE - Che ne so...

VECCHIA - Si sforzi. La prego.

ISPETTORE - Mh... un attacco epilettico...

VECCHIA - No...

ISPETTORE - No, appunto. È chiaro che non è quello. Le ricorda qualcosa di... mh? Giusto?

La vecchia non se l'aspettava. O meglio: comunque la trova impreparata. Non riesce a spiacciare parola. Rimane imbambolata.

Per sua fortuna le viene in soccorso il telefono che



squilla. Alza la cornetta. Risponde.

VECCHIA - Era ora! Mandate giù. Inutile raccomandare di non mettere alcunché nel cibo. Se ne accorgerebbe lui. (...) Cosa! Ma... No, no no. Anzi

si! Sì! Niente scherzi. Chiaro? (chiude)

ISPETTORE - La cena?

VECCHIA - Sì... con l'antipasto pure.

ISPETTORE - L'antipasto?

VECCHIA - (sorvola) Sì... ma adesso diamoci da fare. Per prima cosa prepariamo per benino la tavola...

Con una mano alza il telefono. Con l'altra spazza a terra tutto quello che sta sopra la scrivania, compresa macchina da scrivere e lampada.

ISPETTORE - No!

VECCHIA - Così abbiamo anche pareggiato il conto.

ISPETTORE - La stilo!

VECCHIA - Quale stilo?

L'ispettore si mette le mani fra i capelli. Impreca. La vecchia invece cerca a terra alla ricerca di qualcosa.

ISPETTORE - ... la terza in un anno.

La vecchia raccoglie una penna in due pezzi. Glieli mostra.

VECCHIA - È questa?

ISPETTORE - Sì... (fa per avvicinarsi).

VECCHIA - Fermo là! (guarda la penna) Però! Oro... (legge) ... cosa? (legge) «Pussy?» Non ti vergogni?

ISPETTORE - Mi fa un culo quella...

VECCHIA - E tu non dirglielo scusa. Che problemi ti fai? Se ti chiede qualcosa le dici che è nel cassetto. A posto... ssst!

La vecchia sente rumori fuori dalla porta. Punta decisa la pistola contro l'ispettore. Si avvicina alla porta.

VECCHIA - Ascoltami bene! Adesso apro la porta. Entra solo quando ti farò cenno io. Lo tengo sotto tiro! Entra in silenzio e con le mani sopra la testa. Chiaro? Niente scherzi!

La vecchia gira la chiave nella toppa. Con il piede spinge lentamente la porta.

Tensione.

Sulla porta compare un pezzo di un carrello con i piatti fumanti sopra. La vecchia fa un cenno con la mano di fermarsi a chi porta il carrello.

Con il tono da cerimoniere.

VECCHIA - L'antipasto!

Fa vedere la penna in due pezzi alla persona che porta il carrello.

VECCHIA - Il tuo Pussy ha fatto fuori anche questa. Cerca di non svenire adesso...

L'ispettore si sporge un po' sulla panchetta per vedere meglio la persona fuori dalla porta.

ISPETTORE - O no! (ha un mancamento).

VECCHIA - Si accomodi... si accomodi. Entri. Non faccia caso al disordine!

Si chiude il sipario.

FINE DELLA PRIMA PARTE

SECONDA PARTE

Si apre il sipario.

L'ufficio è illuminato soltanto da tre candele infilate nel collo di altrettante bottiglie vuote. Sulla scrivania ogni ben di Dio da mangiare.

La vecchia sta masticando tutta soddisfatta. L'ispettore ha la testa sul tavolo e mugugna non certo di felicità. I piatti dalla sua parte sono intatti e pieni di roba. Lui è ubriaco.

VECCHIA - (a bocca piena) Come diceva un mio amico greco: «se non ti sazi, fermati». Ottimo. Tutto! Da anni che non mangiavo così. Questa sì che è vita.

L'ispettore manda un gemito. Lei finisce di mangiare. Si toglie il tovagliolo. Finisce di bere. Schiocca le labbra.

VECCHIA - Però, veramente carina tua moglie... proprio carina!

Lui manda un gemito.

VECCHIA - Sapessi quanto mi è spiaciuto. Quanto m'è costato fare un simile gesto... Però anche tu sei un bel testone. Se ti fossi deciso a bere subito senza fare tutte quelle moine non sarei stata co-

stretta a minacciarla. Poverina...
ISPETTORE - ... maledetta...
VECCHIA - Chi l'avrebbe mai immaginato. Uno pensa che la moglie di un ispettore sia abituata a vedere qualche pistola... ed invece...
ISPETTORE - Mh...
VECCHIA - Cacchio che spavento mi son presa. Pensavo fosse morta. Si è afflosciata come... come un vestitino senza corpo. Per poco non svenivo anch'io ... bianca come un cencio!
L'ispettore fa dei versacci orribili.
VECCHIA - Se devi vomitare di nuovo avverti! Chiaro? *(fa il verso a sé stessa)* «... butta giù qualcosa». «Mettili qualcosa di solido in corpo». Ma lui niente. Duro! Ben ti sta! Eccoti il benservito.
ISPETTORE - Mmmhhh!
VECCHIA - Guarda che spreco... non hai toccato niente di niente...
Comunque devo farti i complimenti. Per essere la prima volta, per essere astemio, hai retto benissimo! Ero convinta che avresti dato in escandescenze.
ISPETTORE - Ci sto per arrivare...
VECCHIA - Va beh... la festa è finita diamoci una mossa!
Va ad accendere la luce. Spegne le candele.
VECCHIA - Dai. Alzati e torna alla tua cuccia. Muoviti!
L'ispettore si alza a fatica. Si tira dietro il cassetto al quale è ammantato. Tutta la roba che c'era dentro cade a terra. La vecchia ha un sussulto. Poi va a coprire con dei fogli qualcosa a terra.
ISPETTORE - Non ce la faccio... sto male...
Cade stravolto in mezzo alla scena. La vecchia si avvicina diffidente con la pistola in mano.
VECCHIA - Guarda che a me non mi fregghi. Vecchio il trucco... *(lo guarda meglio)* Ma... tu tremi. Sei tutto sudato... hai freddo?
ISPETTORE - Sì...
VECCHIA - Un bel cognachino è quello che...
ISPETTORE - No!
VECCHIA - Ah già! Hai ragione... scusa... meglio di no.
ISPETTORE - La testa... mi scoppia...
VECCHIA - Vai a sederti. Ci penso io a rimetterti a posto.
La vecchia prende il telefono in mano mentre l'ispettore si trascina come un verme alla panchetta. Si siede a fatica. Boccheggia.
VECCHIA - *(al telefono)* Pronto! Mandatemi sù, nel solito modo, un secchio d'acqua fresca, un paio di asciugamani e delle pastiglie contro il mal di testa e nausea. Ah, anche un paio di caffè belli forti! Come? (...) Ah, meno male. Adesso glielo dico. *(chiude)*.
(a lui) Tua moglie sta meglio. Si è ripresa.
ISPETTORE - Beata lei!
VECCHIA - Come ti senti?
ISPETTORE - Come un orso in Africa! Aria... ho bisogno di aria... mi manca il fiato...
VECCHIA - Subito...
La vecchia apre la finestra. Resta ammirata a guardare fuori.
ISPETTORE - Togliti di là subito. Quelli non scherzano. I cecchini non sono dei coglioni come me!
VECCHIA - *(rapita)* ... il mio cuore non mi tradisce. I primi fiocchi sono quelli che mi piacciono di più. Sono i più arditi. Eppure attaccano, fanno presa... se aumenta fra mezz'ora sarà tutto bianco...
ISPETTORE - Ho freddo...
VECCHIA - *(non lo sente)* ... come sono felice...
ISPETTORE - Anch'io tanto. Chiudi...
VECCHIA - Sto cambiando... sento che sto cambiando... anche tu... anche tu stai cambiando, vero?
ISPETTORE - Sì, ma non per quello che pensa lei. La vuol chiudere quella finestra. Ho chiesto un po' d'aria. Non di essere ibernato!
VECCHIA - Sì... sì.
La vecchia chiude la finestra. Va a prendere il cappotto di lui all'attaccapanni e glielo porta. Come sta per metterglielo sopra l'ispettore fa un gesto brusco e caccia un urlo forte per spaventarla. La vecchia fa un balzo indietro.
VECCHIA - Aaah!
ISPETTORE - *(ride)* Eccome se sono cambiato. Te ne accorgerai subito... ho scoperto tante cose su

di me. ...e anche su di te!
Si accende una sigaretta con molta calma.
VECCHIA - Mettiti il cappotto sopra che...
ISPETTORE - Del sottoscritto abbiamo scoperto... per esempio... che non è per nulla tagliato per questo lavoro. E su questo non ci piove. Secondo: ebbene sì, la moglie del sottoscritto è... è... come l'hai chiamata, oca vestita da tricheco? Ecco, va bene. E due! Terzo...
VECCHIA - Silenzio... ssst!
La vecchia sente dei rumori fuori. Si avvicina alla porta.
VECCHIA - Mi raccomando. Niente scherzi!
ISPETTORE - Te lo faccio io uno scherzo adesso...
La vecchia finge di non capire. Apre la porta. Qualcuno da fuori spinge dentro un secchio pieno d'acqua, un paio di asciugamani, un vassoio con un paio di tazze fumanti. Il tutto sospinto con una scopa. La vecchia rinchioda la porta.
VECCHIA - Ecco le pastiglie...
ISPETTORE - Terzo!
VECCHIA - Sciacquati, ti farà tornare in te...
ISPETTORE - Mai stato così tanto in me. Terzo! Io sono cambiato sì! E te lo voglio dimostrare immediatamente...
L'ispettore tuffa la testa nel secchio di colpo. La vecchia gli porge i due asciugamani. Lui si fa una specie di turbante in testa. È ubriaco. Ma ha una lucidità spietata.
ISPETTORE - La facciamo continuare questa macchina schiacciasassi? Visto che l'hai scaldata per ben bene...
VECCHIA - Che dici? Piantala...
ISPETTORE - Proprio adesso che tocca a me a guidare e a te stare stesa... no mia cara! Ti consiglio di sederti...
La vecchia gli porge una pastiglia sul palmo della mano. Lui con un colpetto la fa volare per aria.
ISPETTORE - Hai delle preferenze da dove partire?
VECCHIA - Smettila di fare il cretino...
ISPETTORE - Allora scegli io... *(pensa)* Ci sono! Mi spoglio dei miei abiti e chi ti divento? Chi? Non mi riconosci... Tuo figlio!
VECCHIA - Non scherzare su queste cose!
ISPETTORE - E chi scherza! Eccolo tuo figlio. Il marcantonio *(ride)* Quello morto nel fior fiore degli anni. *(si mette in posa)* Quello che sapeva farsi amare da tutti. Così buono che se non fosse nato, qualcuno avrebbe dovuto inventarlo... e a questo ci hai pensato tu - novella madre coraggio!
(ridacchia)
VECCHIA - Ti ho già detto tante volte che non devi osare darmi del tu!
ISPETTORE - *(calmissimo)* Ma vai a cacare, tu, il tu il lei e tutti quanti! È la verità, triste lo so, ma vera!
VECCHIA - Tu non sai quello che dici...
ISPETTORE - Questo è solo l'inizio... siediti. *(riprende a recitare)* Ma in fondo che male c'è? Anche se ti sei inventato un figlio; ne hai altri tre! Vivi e vegeti... sposati pure! Mh? *(ride di gusto)* Altri tre... *(ride)* Non poteva inventarne uno solo di figlio, lei. No! Lei è speciale. Quattro addirittura! È lì che ti sei fregata. Tutte balle!
VECCHIA - No... sei invidioso perché tu non puoi avere figli!
ISPETTORE - *(ride come un matto)* Sei irriducibile!
VECCHIA - Tu stai delirando...
ISPETTORE - E allora fammi delirare ancora un poco. Parliamo dell'uomo con il quale hai concepito questa bella nidiatà: l'ambulante!
VECCHIA - Basta!
ISPETTORE - Com'era la frase? Com'era... eh ecco: ... «ma al momento opportuno sono andata io a cerc...» *(scuote la testa)* No. Non era così. Hai usato una forma più colorita... più efficace. Com'era... era... sì: «sono andata a cercarmelo da me il mio uomo!» *(applaude)* Grande! Insuperabile... questa sì che è arte. Altro che! Chiunque ci sarebbe cascato.
Non fosse stato per i quattro fantasmi ci sarei caduto anch'io!
E dov'è che l'hai trovato il tuo uomo?
VECCHIA - Impiccati!
ISPETTORE - È tutta la tua parlantina che hai

sciorinato quando c'era mia moglie dove è finita? Dov'è che l'hai incontrato.
VECCHIA - In Lituania. Per davvero!
ISPETTORE - In Lituania?
VECCHIA - Sì!
ISPETTORE - Già! Ad un semaforo? *(silenzio)*
Un incrocio? Tu aspetti il rosso; c'è il verde. Intorno tutto bianco... e tu aspetti. Improvvisamente lo vedi dall'altra parte... lui!
VECCHIA - Vigliacco.
L'ispettore continua. Ma a fatica. Non gli viene più da ridere. Anzi è costretto a trattenersi per non commuoversi.
ISPETTORE - Il tuo uomo... incuranti del rosso e delle macchine che sfrecciavano vi siete gettati uno nelle braccia dell'altro... e vi siete stretti forte. Forte! Quando s'è mai visto un abbraccio così... così! Mai. Mai...
Si siede sfatto. Si copre la faccia con le mani. La vecchia è pure nella stessa posizione identica. Ha incassato un duro colpo.
VECCHIA - ... quando sono arrivata a Ravensbrück ero da quattro mesi in attesa di...
ISPETTORE - Ravensbrück?
VECCHIA - Sì, per sole donne. Mi hanno aiutata tanto. Ho cercato di mangiare di tutto pur di farlo nascere ma...
ISPETTORE - *(commosso)* Ti prego basta. Non devi dire altro.
VECCHIA - Capiresti meglio...
ISPETTORE - Ho capito tutto, credimi. Anche troppo.
I due rimangono così di fronte all'altro. Ad un certo punto la vecchia non ce la fa più e scoppia in un pianto ininterrotto, continuo.
Sbiaccia qualcosa di incomprensibile. Finisce di piangere. Lunga pausa. Dopo un bel po' di tempo l'ispettore prende il coraggio.
ISPETTORE - ... e così... ci siamo scottennati per ben bene. Non si sa perché lo si fa. Ma quelle rare volte che capita fa solo che bene. Purifica. Schiarisce ... sgorga soprattutto.
La vecchia è come se si risvegliasse. Si spolvera, abbottona ed altri gesti simili. Si rialza. Si intuisce già da come si muove che ha una grinta e una smania inaspettata addosso. L'ispettore si mette subito in allarme.
VECCHIA - Già. Ma bisogna andare sempre avanti nella vita. Non fermarsi mai.
Ti ho sottovalutato, lo ammetto...
ISPETTORE - Mi hai sottovalutato. Sei stata presuntuosa. E tanto, ecco dove hai sbagliato.
VECCHIA - Non alzare troppo la cresta adesso.
ISPETTORE - In fondo questo lavoro, si sappia o no, permette di stare a contatto con i problemi veri della gente.
VECCHIA - Cosa? Ma risparmiamele queste cazzate, ti prego. Quanto sei banale. Patetico... ma vola via per favore.
ISPETTORE - Non puoi sapere...
VECCHIA - E nemmeno mi interessa di sapere.
ISPETTORE - Non è mica colpa mia se non c'è una bella guerra mondiale in questo momento per farmi le ossa.
VECCHIA - Ma cosa dici? Una guerra c'è: contro la stupidità! Sai cos'è il tuo lavoro? Vuoi che te lo spiego io bene? Trovare una bella prova contro di me e mandarmi in galera per il resto dei miei giorni. Ecco cos'è! Un lavoro da bastardi!
ISPETTORE - Devono pur vivere anche loro. E poi qualcuno questo lavoro lo deve pur fare. Se non ci fossi io ci sarebbe qualcun altro al mio posto.
VECCHIA - E allora lascia che sia questo qualcun altro a sporcarsi le mani. Perché mai lo devi fare proprio tu!
ISPETTORE - Sei troppo categorica. Mi dispiace che la pensi così.
VECCHIA - È per te che devi dispiacerti, non per me!
La vecchia si è messa con intenzionalità davanti alla finestra. Guarda fuori attraverso i vetri.
ISPETTORE - Ti fanno fare la fine dei merli se stai lì! Dopo non dire che non t'ho avvisata.
Squilla il telefono. La vecchia va a rispondere. Alza la cornetta e ascolta a lungo prima di dire qualcosa.
VECCHIA - Studente? Ah! No! Se qualcuno si azzarda a salire lo faccio fuori in un secondo. Ho capito benissimo! Non me ne frega niente! Non so-

no scema. So quello che faccio! *(chiude)*
 ISPETTORE - Lo studente cosa?
 VECCHIA - Niente.
 ISPETTORE - Cosa volevano?
 VECCHIA - Affari che non ti riguardano.
La vecchia torna alla finestra. Guarda fuori.
 ISPETTORE - Come non mi riguardano? Si può sapere fino a quando vorrà continuare questa sceneggiata?
 VECCHIA - Fino a quando ne avrò voglia. Non dimenticare che sei un ostaggio. Comunque mi ha fatto una specie di ultimatum.
 ISPETTORE - Ascolta me. Da questa storia non ci ricaverai che guai.
 VECCHIA - Proprio tu lo dici? Allora non hai capito nien... oh mio Dio!
 ISPETTORE - Che c'è?
La vecchia rimane come paralizzata dalla paura.
 ISPETTORE - Cosa hai visto?
 VECCHIA - Ecco il perché dell'ultimatum... mio Dio.
 ISPETTORE - Ma che dice! Che c'è!
 VECCHIA - Nella palazzina di fronte... ha già... ha già il fucile puntato verso di qua... uno di quelli.
 ISPETTORE - I ceccchini. Ti avevo detto, porco cane!
 VECCHIA - ... ho paura... cosa faccio?
 ISPETTORE - Muoviti con il corpo, ondeggia in continuazione! Come se tu avessi freddo!
La vecchia non ci riesce. È paralizzata dalla paura.
 VECCHIA - Non ce la faccio... non ce la faccio...
 ISPETTORE - *(fuori di sé)* Muoviti! La testa, non fermarti mai con la testa! Muoviti!!!
La vecchia finalmente ondeggia.
 VECCHIA - Non voglio morire adesso. Non proprio adesso. Non così. Non voglio! No!
 ISPETTORE - Dove è appostato?
 VECCHIA - In alto a... ce n'è un altro! Un altro! Un altro! Aiutoooo!
L'ispettore si alza e si trascina dietro la panchetta per andare verso l'interruttore della luce.
 ISPETTORE - Io adesso chiudo la luce. Come la spengo gettati nell'angolo. Chiaro?
 VECCHIA - Sì, sì fai presto...
 ISPETTORE - ... cacchio di panchetta! Ci siamo... ci siamo, un attimo ancora e... e
L'ispettore posa la mano sull'interruttore. Spegne la luce.
 ISPETTORE - Fatta!
Immediatamente si sente un forte botto, dei vetri che si spaccano e la vecchia che urla come una pazza.
 VECCHIA - Nooo! Nooo... aiuto... no.
Nella penombra l'ispettore va a chiudere le persiane mentre la vecchia rantola penosamente. Con uno strattone forte lui si libera della panchetta, spaccando il bracciolo.
 ISPETTORE - Te l'avevo detto... te l'avevo detto... quelli non scherzano. Te l'avevo detto, porca di una miseria ladra!
L'ispettore va ad accendere la luce. La vecchia, di spalle è china sulla scrivania. Crolla a terra tirandosi dietro la tovaglia con tutto quello che ci sta sopra.
Rimane a terra ai piedi della scrivania. Rantola. Non si vede la faccia. L'ispettore non ha nemmeno il coraggio di avvicinarsi.
 VECCHIA - Non vedo più. Non vedo più santo Dio. Cosa mi hanno fatto! Cosa mi hanno fatto... la testa mi scoppia... aiutoooo...
L'ispettore si avvicina a lei. La vede un attimo perché lei si gira verso la scrivania. Fa un passo indietro inorridito. Si tappa la bocca.
 VECCHIA - Non guardarmi. Non voglio che nessuno mi veda in questi stati. Dammi gli asciugamani... dammeli subito.
 ISPETTORE - Sì... si calmati. Ora te li dò...
L'ispettore prende gli asciugamani e glieli porge. Lei se li avvolge attorno al capo.
 ISPETTORE - Vuole una mano?
 VECCHIA - No! Faccio da me... non guardarmi...
 ISPETTORE - Chiamo l'ambulanza...
 VECCHIA - Nooo! Non voglio nessuno. Mi duole... mi duole...
 ISPETTORE - Perché, perché questo strazio... chiamano un dottore!
 VECCHIA - Cosa vuoi che serva un dottore? Non capisci... mettimi il cappotto sotto la testa ti pre-



go. Mi resta poco tempo. Fammelo passare qui. Preferisco stare qui, con te. Non voglio morire sola! Sono stata una vita intera sola... Stringimi forte... vieni qui...
L'ispettore arriva vicino a lei con il cappotto. Glielo mette sotto il capo.
 VECCHIA - Ah! Ahh! Mi fa male... non riesco a stare stesa! Aiuto... mettimi in ginocchio...
 ISPETTORE - Vuoi appoggiare la testa sopra le mie...
 VECCHIA - Sì. Sìiii.
L'ispettore si mette in ginocchio e poi si appoggia la testa di lei sopra le sue coscine. La stringe a sé. Sembra la posizione della pietà di Michelangelo. Rimangono per un bel po' così.
 ISPETTORE - Così va meglio?
 VECCHIA - Sì, molto. Grazie. Tu... tu sei... mi ricordi...
 ISPETTORE - Non si affatichi. Pensi solo a riposare.
 VECCHIA - Ne avrò di tempo per riposare... tu sei buono, tanto buono. Ho messo in un bel guaio

anche te, vero?
 ISPETTORE - Non si preoccupi per me. Chiamiamo un dottore? La prego.
 VECCHIA - Io... io sono felice. Oh come sono felice! Tu non puoi capire. Ma sono felice. Nevica ancora?
 ISPETTORE - Non si agiti. Non si vede. Ho chiuso le persiane.
 VECCHIA - *(smaniosa)* Aprile. Aprile subito.
 ISPETTORE - Ma...
 VECCHIA - Ti dico di aprirle!
 ISPETTORE - D'accordo... adesso vado a vedere.
L'ispettore adagia piano la testa della vecchia e va ad aprire le persiane. Guarda fuori.
 VECCHIA - Nevica ancora, vero?
 ISPETTORE - *(la guarda stupito. Mente)* ... sì. Viene giù che è un piacere. Ha ragione, sà. È proprio bella. Peccato non possa vederla?...
 VECCHIA - Cosa si vede?
 ISPETTORE - I rami degli alberi... i tetti delle macchine... fra un po' sarà tutto bianco.
 VECCHIA - Portami lì!

ISPETTORE - Ma è impazzita? Non...
VECCHIA - Sto morendo! Lo capisci sì o no che sto morendo! Portami là. Dai, sù... muoviti...
ISPETTORE - Io chiamerei un dottore...
VECCHIA - Sto morendo! Lo vuoi capire! Portami lì.
L'ispettore la va a sollevare e la accompagna sotto la finestra.
VECCHIA - Apri le finestre! Aprile!
L'ispettore esegue. Lei si sporge più che può fuori dalla finestra.
VECCHIA - Com'è bella... (singhiozza) Com'è bella... lo senti il profumo... oh neve... neve! (recita) Neve...
neve che cade dall'alto e noi copri, coprici ancora all'infinito. Imbianca la città con le case e con le chiese, il porto con le navi; le distese dei prati, i mari agghiaccia; della terra fa — tu augusta e pudica — un astro spento, una gran pace di morte; ... e che tale (vacilla) essa rimanga un tempo interminato, un lungo... (vacilla di nuovo) ubio... un lungo volgere... d'evi.
Ha un tracollo forte. L'ispettore è costretto a sorreggerla. Poi la porta via di lì e la adagia a terra. Chiude la finestra.
VECCHIA - Dove sei? Dove sei?
ISPETTORE - Sono qui... sono qui con te...
Si rimettono nella stessa posizione di prima.
VECCHIA - Ti è piaciuta questa poesia?
ISPETTORE - Molto.
VECCHIA - È una delle tante che ho scritto. Aaah! È finita... presto, un registratore.
ISPETTORE - Cosa ne devi fare?
VECCHIA - Presto! Sento che le forze mi... dai!
L'ispettore allunga il braccio e lo prende in mezzo a quel disordine totale. Schiaccia il bottone della registrazione.
ISPETTORE - Puoi parlare...
VECCHIA - (tossicchia) Io, io ho ucciso la mia vicina di letto al dormitorio.
Pretendeva dei soldi dalla gente per avere un letto. (tossicchia) ... era... era esosa. Avida! Pretendeva soldi da chi non ne aveva...
Ho fatto male, lo so.
Le ho piantato il coltello nella schiena... mentre dormiva... spero nella misericordia di Dio.
ISPETTORE - Finito!
La vecchia fa cenno di sì. L'ispettore spegne il registratore.
VECCHIA - (ora proprio allo stremo) La cassetta... dei giocattoli ha un sottofondo... ci sono dei giocattoli... che tengo da... da tanti anni. Non ho mai voluto venderli... sono per te. Prendili. Siano... Aaah! Siano di buon auspicio... capisci cosa intendo. Tu che puoi averli...
ISPETTORE - Sì. Sì... capisco...
VECCHIA - La conosci «La traviata»?
ISPETTORE - Mh... no!
VECCHIA - (canta con molto sforzo)
«O come son mutati...
Addio del passato dei sogni ridenti
A lei perdona, tu accogli o Dio,
Ah, tutto, tutto fini
Le gioie e i dolori fra poco avran fine
La tomba ai mortali di tutto ciò è confine
Ah tutto fini... tutto fin...nì!
La vecchia spira.
L'ispettore la continua a stringere. Rimane così per un bel po'.
Poi scoppia a piangere come un bambino. È un pianto sofferto, incontenibile.
Dopo un po' la adagia con amore a terra. La copre con il cappotto.
Si rialza. Sembra un uomo finito.
Prende la cassetta dei giocattoli. Apre il sottofondo. Tira fuori dei giocattoli. Se li rimira. A terra ritrova anche la sua pistola. La mette in tasca.
Va alla porta, la apre. Si gira a guardare per l'ultima volta la vecchia.
Prende cappotto, sciarpa e cappello. Spigne la luce ed esce.
Pausa lunga.
Nella penombra si vede che la vecchia si rialza. Incespica contro qualcosa.
VECCHIA - Bah, che schifo... sulla pasta sarà anche ottimo... ma in faccia... bah!
Ne deve mangiare ancora di sassi quello... prima di fregare la sottoscritta...
Accende la lampada che prima serviva per l'inter-

rogatorio. La copre con qualcosa per attenuare la luminosità.
Appena la luce si accende la vecchia si toglie l'asciugamano e si sciacqua la faccia in uno dei due secchi.
Finito, si asciuga e va verso gli armadietti. Li apre, cerca qualcosa dentro.
VECCHIA - Dove l'ha messa... eccola!
Tira fuori una corda.
Va alla finestra ed assicura la corda ad un gancio sotto la finestra.
VECCHIA - Mettersi a parlare con questi della guerra?... inutile. Con quei pochi che ho cercato o se la sono svignata, o, se rimanevano ad ascoltare, non li ho mai più rivisti...
Non gliene frega niente! Ecco la verità! Niente di niente! Non conosce nemmeno le poesie di Saba...
Mette una sedia sotto la finestra. Sale sopra e guarda di sotto.
Ma guarda te! Mai visto una nebbia scendere così. La si taglia a fette. Ha imparato presto la lezione il bastardo! A dirla tutta, del resto... ma perché diavolo dovrebbe interessargliene? Hanno la possibilità di vivere meglio... e lo fanno. Senza tanti... si divertono più che possono... quando ne sono capaci.
... però a volte... sembrano così, così... mah!
Che sia più facile gustare la vita quando... No! Non è possibile... eppure, mi sa che è proprio così!
La vecchia piuttosto goffamente si arrampica sulla finestra mentre la porta d'ingresso si apre lentamente. Entra l'ispettore e va a nascondersi dietro l'attaccapanni. La vecchia dopo varie peripezie riesce a sedersi sul davanzale della finestra. Si tiene stretta alla corda.
Vuoi vedere che questa volta m'ammazzo davvero! Mh! (ridacchia) Voglio proprio vedere se non farà fare una bella nidiata di pargoli all'oca? (ride) ...del resto ci hanno già i giocattoli... quelli che non vendo mai... i più antichi...
Fesso! Roba falsa per turisti scemi!
(ride)
Si gira per prepararsi a scendere. L'ispettore accende la luce. La vecchia rimane imbambolata.
VECCHIA - ... eh... io... miracolo! Sono stata miracolata!
ISPETTORE - Finiscila.
L'ispettore prende un coltellino e va verso la finestra. Incomincia a tagliare la corda.
VECCHIA - Che fai! È impazzito! Mi fa volare giù!
ISPETTORE - Chiaro che ora mi dà del lei... invece di sbraitare ti conviene trovare un appiglio...
Lui continua a tagliare la corda impertinno. Lei si afferra al davanzale stesso. La corda si spezza in due un attimo dopo.
VECCHIA - Assassino! Ti fa rabbia che ti ho fregato di brutto! T'han detto dello studente altrimenti saresti andato ad annegarti.
ISPETTORE - Quale studente? Cos'è che ha detto?
VECCHIA - Non te lo dirò mai!
ISPETTORE - Ah no?
Va a prendere l'attaccapanni e la spinge per buttarla di sotto.
VECCHIA - Te lo dico! Te lo dico!
L'ispettore posa l'attaccapanni.
VECCHIA - Prima al telefono mi avevano detto che confermava la mia versione. Era rimasto in piedi tutta la notte a studiare. Ogni volta che si è affacciato mi ha sempre visto stesa. Fino alle tre e passa.
ISPETTORE - Allora quando hai fatto finta di... sapevi già tutto. Quindi l'hai fatto solo... solo.
VECCHIA - Per te, sì! Come hai fatto ad accorgerti che...
ISPETTORE - (alza la pistola) Scarica!
ISPETTORE - Dammi la tua...
La vecchia ne tira fuori una che ha in tasca. Gliela lancia.
VECCHIA - Fa degli schizzi stupendi!
ISPETTORE - Cosa?
VECCHIA - Gli scoppi li ho fatti così: un colpo di cendino sui palloni. Provacì...
L'ispettore spegne la luce un attimo e prova. Riaccende la luce.
ISPETTORE - Bastarda... che allocco.
VECCHIA - Mai vantarsene. Anche se non ho mai visto spaccare una finestra dall'esterno e i vetri vo-

lare fuori. Fammi scendere... sono stanca morta.
L'ispettore toglie la sedia di sotto.
ISPETTORE - Se resisti c'è un bel premio per te: il carcere.
VECCHIA - Ti rode che t'ho preso per il sedere! Io in carcere non ci metto piede nemmeno un'ora! Piuttosto mi ammazzo.
ISPETTORE - Vuoi una spinta o ce la fai da sola?
VECCHIA - Dopo non piangere come prima...
ISPETTORE - Ti muovi o no? C'è una cella che è un...
VECCHIA - Mai! ... l'hai voluto tu! Guarda che mi butto...
ISPETTORE - Il carcere non te lo leva nessuno!
VECCHIA - Mi avrai sulla coscienza... Mi buttooo (sparisce) Aaaahhhh!
L'ispettore si avvicina con tutta calma alla finestra. Sconfortato.
ISPETTORE - La finisci? Non sei la prima ad aver visto quel cornicione...
La testa della vecchia ricompare.
VECCHIA - Mi fai scendere... ho un freddo!
ISPETTORE - Cosa vuoi che sia per te questo freddo... hai indovinato! Bella la neve. Fatti assumere dalle previsioni del tempo!
L'ispettore si avvia alla porta. Spigne la luce. Apre la porta.
VECCHIA - Tirami giù! La prego!
ISPETTORE - (calmo) Ah, dimenticavo: attenta ai ceccchini!
L'ispettore esce. Lei imbestialita non riesce a scendere.
VECCHIA - Bastardo! Figlio di... e va bene. Bene! (urla) Il portafoglio! Il portafoglio!
Attende. L'ispettore dopo una decina di secondi rientra. Accende la luce.
ISPETTORE - (le fa il verso) ... sto morendo... stringimi forte sto morendo... eh?
Tende la mano alla vecchia. La quale tira fuori dal petto il portafoglio e lo tiene fra due dita fuori dalla finestra nel vuoto.
VECCHIA - Se non mi fai scendere lo vai a cercare nella nebbia!
ISPETTORE - Bastarda. Credimi che è stato un bene che non ne hai avuti di figli. Chissà che genia...
VECCHIA - Cosa? Chi? Chi non ha avuto figli? Io ne ho avuti di figli. Più figli di tutte le mamme del mondo. Ricordatelo! Cento, duecento mille! Al giorno! (l'ispettore scuote il capo) Ah no! E chi può impedirmelo? Chi! Avanti fammi scendere... ne ho avuti tanti, tutti quelli che si sono avvicinati. E li amo tutti. Tutti! Anche quelli rimbambiti come te!
L'ispettore sospira. Va a prendere la sedia. La mette sotto. La aiuta a scendere. Si trovano abbracciati. Lui si ritrae. Prende il portafoglio. Guarda dentro.
VECCHIA - Come sei diffidente...
La vecchia estrae dal petto alcune banconote e le rende all'altro.
ISPETTORE - Andiamo!
VECCHIA - Peccato... (si guarda intorno) Mi ero quasi affezionata a questo posto...
L'ispettore la precede ed esce.
VECCHIA - La luce!
L'ispettore rientra. Spigne la luce. Lei prende il suo cappotto sottobraccio. Dal corridoio entra un riverbero di luce. L'unica fonte di luce in scena.
VECCHIA - Ma non puoi stare un po' dritto; sembri il Rigoletto con quella schiena! ... la camicia tutta fuori... Puah!
ISPETTORE - Andiamo!
VECCHIA - Andiamo... e i giocattoli? Ma sì... possiamo tornare anche domani... a proposito: a che ora scendiamo? Io farei sul presto. C'è da fare un ordine qui, da cima a fondo! ... mh? Andiamo!

L'ispettore non ha nemmeno la forza per reagire. Le fa strada. Esce lei. Esce lui.

VECCHIA - (fuori scena) La porta!

Dopo alcuni secondi la porta si chiude sbattendo. Buio.

SIPARIO

POESIA

Il primo mensile italiano di cultura poetica internazionale

In era di effimero, di top, di sponsor, di ferree leggi di mercato, POESIA vuole darti la gioia del gioco più inutile: se stessa. «Cos'è la Poesia se non follia?», recita un abusato luogo comune...

Leggila! Dalle respiro, sarai gioioso come il più cromatico dei caleidoscopi. Tra le sue pagine troverai, anche e al di là di qualsiasi mercantile seduzione, i visi belli, brutti, meno belli, meno brutti, bellissimi, forse bruttissimi, dei poeti di tutti i tempi e di tutti i paesi; le meraviglie di una terra altra, fidata, esiliata, patria di te e in te, finalmente.



POESIA è in vendita nelle edicole
Per informazioni, pubblicità, abbonamenti e arretrati rivolgersi a CROCKETT EDITORE,
via E. Falck 53, 20151 MILANO, tel. 3538.277

REBORA SU RENATO SARTI

ATTORE COMMEDIografo O COMMEDIografo ATTORE?

ROBERTO REBORA

Renato Sarti attore commediografo, o commediografo attore, con la dichiarata volontà di svolgere attività registica nei confronti dei propri testi e, probabilmente, anche di quelli degli altri. Un nome nuovo di fronte al quale non bisogna farsi catturare da risultati apparenti e cercare invece di rispondere alle sollecitazioni che lo scrittore stesso cerca di chiarirsi. L'aver appena usata la parola *scrittore* a scapito della parola *attore* è già forse una scelta o un'indicazione? Probabilmente no, anche perché Renato Sarti l'ho sentito recitare una volta sola. Tuttavia alcuni suoi testi mi sembrano indicativi di possibilità non condizionate dalla conoscenza e dalla pratica d'altro che non sia la scrittura. Almeno in modo prevalente e pratico.

Parlando con lui, prima di avere letti i testi ai quali ho accennato, mi era nato un sospetto, risultato subito infondato. Sospetto riguardante i due aspetti paralleli dell'attività di Sarti divisa (o unita) tra palcoscenico e tavolino. Nella quale attività supponevo (a torto) operare una preferenza che chiamerò di mestiere. Dirò allora subito che il mestiere (il recitare che si confronta con lo scrivere) esiste nel commediografo triestino come esigenza e condizione ma non pretende, anzi nega, mi pare, la funzionalità prevalente dell'atto scenico. Perché l'atto scenico fa parte del linguaggio scritto. Si scrive teatro e non per il teatro, il che (voglio dire *se si crede a questo*) esclude in partenza, cosciente o non cosciente, ogni volontà di compromesso e, peggio, di sottomissione a modi di essere preconstituiti.

Penso che Renato Sarti senta o intuisca questo stato di cose e che il suo lavoro creativo cerchi la propria indipendenza e il proprio chiarimento in un *fare* unico che comprenda nella sua unicità tutti i momenti della vita del teatro, da origine a destinazione. Momenti della vita determinati da leggi? Certamente, ma dobbiamo ricordare che tutti gli aspetti dell'esistenza si appoggiano a leggi non scritte (i grandi del passato l'hanno detto) che, frequentemente, operano contro le leggi scritte. Ma rimaniamo a Renato Sarti e al suo lavoro dai molti aspetti, per i quali ho sentito la necessità di usare la parola *chiarimento*. A tale necessità aggiungo subito una domanda che in parte l'annulla. Perché chiarire? Una realtà chiarita e definita è una realtà conclusa, una fine, un atto che forse è stato vitale ma che ha cessato di essere, perfino qualcosa che soffoca ciò che spinge alla ricerca della chiarezza individuando la meta raggiunta. La storia di ogni processo creativo, piccolo o grande nella sua sostanza, è un movimento, un mutamento continuo, senza fine, impegnato a proporre un seguito di approssimazioni significative che costituiscono il progressivo avvicinarsi a una meta paradossalmente sentita come qualcosa da non raggiungere e, tuttavia, da superare. Anche gli esempi più vivi del passato non si fermano mai nella loro apparente completezza. In un tempo ogni volta scoperto (una scoperta che lo scrittore paga sempre consumandosi nel dire e nel fare e avvicinandosi a quanto sente sfuggirgli) continuano ad aggiungere o a perdere qualcosa lungo la strada che percorrono, se la sanno percorrere, ovviamente, evitando la *fermata definitiva*.

Lo scrittore triestino del quale mi sto occupando (insisto sulla sua *triestinità* perché Trieste ha una dimensione culturale ben definita e una costante umana pur nei suoi diversi aspetti) ha certamente stimoli creativi derivati dal *luogo* scenico, stimoli che vogliono rispondere al problema generale della comunicazione. Essere scrittore e attore è qualcosa che riguarda prima di tutto lui, Sarti, che (notiamolo) sembra sentire (no *sembra*, è proprio così) il luogo scenico come parte integrante dell'alfabeto usato. E qui, mi pare, si può individuare il centro della sua tensione creativa e l'attenzione nostra all'unità dei suoi non unici interessi. Non unici ma affatto contraddittori, minacciati soltanto da una possibile scelta funzionale. Scrivere e recitare (e non tralasciamo di considerare la sua attenzione alle marionette, ai fantocci che sa costruire e usare con fantasia) sono per Renato Sarti le indicazioni di una strada che punta alla comunicazione. La quale, ovviamente, appartiene al problema dell'essere che è individuale e collettivo insieme. Collettivo come funzione, individuale come responsabilità.

Se pensiamo a qualche importante esempio di attore scrittore del passato anche recente (Eduardo) ci rendiamo conto che la funzionalità del recitare è la conseguenza dello scrivere anche se il primo contatto con la creatività è legato quasi sempre al palcoscenico e agli invitanti bagliori dell'effimero. Che agli attori dalla doppia personalità si impone a un certo punto la necessità di una scelta. Ma una scelta interiore, non una scelta pratica che sveli una preferenza. O un chiarimento (se vogliamo essere più precisi, tanto da accettare per una volta l'aiuto della parola chiarezza) che individui, o accenni alla loro pre-



senza, le origini di un linguaggio non influenzato dal palcoscenico ma dal teatro. Ho detto poco fa che si scrive teatro e non per il teatro. Molière, Eduardo, Shakespeare (ci dimentichiamo sempre che è stato attore, un modesto attore a quanto pare che amava fare lo spettro) sono protagonisti di tre storie creative diversissime, anche storicamente, nelle quali le inconfrontabili loro stature intellettuali e poetiche hanno una caratteristica di origine che li unisce. *Hanno scritto teatro* e probabilmente quando hanno ceduto alle esigenze immediate della ribalta (con successo) il risultato della loro scrittura è stato inferiore. Ma non voglio portare avanti un discorso troppo astratto o correre il rischio di essere frainteso.

Smetto di divagare (ma senza essermi allontanato troppo dall'argomento affrontato) e passo a dire qualcosa della commedia intitolata *Ravensbrück*, che nel giovane lavoro di Renato Sarti è una preziosa indicazione di impegno e dice molto sul dualismo dello scrittore, apparente e non apparente... È una bella commedia, comica e drammatica, di una particolare drammaticità remota e non operante in modo concreto sui personaggi ma interna alla loro memoria. Personaggi che sono soltanto due (altri non si vedranno, agendo come un necessario sfondo significante) e danno vita a un lungo duello di azioni e di parole tra una vecchia e un commissario di polizia che l'interroga. Non è una prova di bravura, una scommessa da vincere quella che Sarti propone. O non è soltanto quanto potrebbe costituire un limite alla valutazione del testo, se vogliamo affidarci alla prima impressione. Come accade in altre sue prove, anche qui, in modo prevalente e di sicuro più ricco, i dialoghi sono accompagnati da una sorta di echeggiamento che li allarga, li allontana e li avvicina contemporaneamente, li sospende su un possibile che pretende un'attesa indistinta. Il vivissimo personaggio della vecchia interrogata dal patetico, grottesco, umano commissario di polizia per l'omicidio di un'altra vecchia, riesce a creare una verità di allusioni intorno all'ambiente della giustizia che non costituisce il tentativo di sviare le indagini ma diventa, inaspettatamente per il commissario — che gradatamente viene catturato dall'immaginazione della vecchia — come un'autobiografia dei due personaggi, un po' immaginata e un po' vera, che rende straziante la girandola di comicità che la donna sa mettere in moto.

Il testo è molto abile, l'ho accennato; ma l'abilità non si consuma in sé stessa ed appare invece per quello che effettivamente è: voglio dire la necessità di comunicare che si vale dell'essere abile per andare oltre l'abilità stessa. Siamo una volta di più di fronte al dualismo di Renato Sarti che tuttavia mostra di intendere bene cosa significa l'autonomia della scrittura e punta sulla parola (in questi tempi di balbettamenti) per tentare un confronto senza il quale non è concepibile il *fare* creativo. □

Una scena di «Carla Nicoletti» di Sarti, andata in scena al Teatro Litta di Milano con la regia dell'autore.

STORIA DEI TRENTOTTO ANNI DEL «VALLECORSI»

E IL REPARTO BREDA DIVENTA PALCOSCENICO

La premiazione si trasforma ogni anno in festa popolare all'interno dello stabilimento di costruzioni ferroviarie - Il premio teatrale più longevo dopo il «Riccione» ricorda la passione per la scena di un modesto «attore della domenica» - Da concorso per atti unici alla rinomanza attuale.

NILO NEGRI



Il 1949, quarto anno del Dopoguerra. Un tempo difficile, delicato, con tanti problemi da risolvere e, al tempo stesso, un tempo ricco di fermenti, di idee, di libertà. Il «Vallecorsi» nacque allora, a Pistoia, la città di Cino, l'amoroso poeta contemporaneo di Dante, fra le maestranze del vecchio Stabilimento «San Giorgio» e i reparti di lavoro che stavano faticosamente risorgendo dalla distruzione bellica. Un atto di sfida, di risveglio.

Vallecorsi: perché quel nome? C'era, fra le maestranze, un dipendente che oltre ad essere un ottimo impiegato tecnico, era anche un grande appassionato del teatro di prosa. La filodrammatica aziendale la dirigeva lui ed era, al tempo stesso, attore, macchinista, scenografo, suggeritore: l'anima di quel complesso.

Francesco Vallecorsi detto Cecco. Non sembrava destinato a grandi riconoscimenti. Un bravo impiegato. Un uomo tranquillo. Faceva teatro per necessità interiore. Lì, sul piccolo palcoscenico di via Pacinotti, era un altro. Si recitavano Benelli, Niccodemi, Giacosa, Forzano.

Il Paese stava andando verso la sua infausta avventura di guerra. Tempi da «Vinceremo!». Ma nell'angusto teatrino a ridosso della terza cerchia di mura, resistevano i miti di un teatro ignaro di «fatali destini». E lui, Cecco, li a inchiodare, recitare, dirigere. Una seconda vita senza sogni o ambizioni se non quello di mettere una parrucca o indossare un costume.

La guerra arrivò anche a Pistoia e la gente se ne andò. Chi al Nord, chi per la campagna a mescolarsi ai contadini, chi in montagna a fare il partigiano. La tragedia, lontana dal teatro, era entrata nelle strade, nelle case. Si combatteva.

Il Dopoguerra trovò tutti diversi. Come se nel volgere di pochi anni fossero passati tempi estremamente decisivi ed intensi. Ma quella passione, Vallecorsi la ritrovò intatta e subito pensò di adattarla ai tempi

nuovi, così ricchi di stimoli. Non fece in tempo. La sua giornata era finita. Era il 1947. Per questo, due anni dopo, nacque il premio: una testimonianza per un Carneade del teatro domenicale, applaudito da parenti e amici.

L'idea, stimolata dal sottoscritto e dal poeta pistoiese Giulio Fiorini, fu, all'inizio, modesta com'era stata la dimensione dell'uomo che l'aveva suggerita: atti unici per gli scrittori della provincia. Due anni di prova; poi, visto che la cosa funzionava (atti unici regolarmente rappresentati), il premio si affacciò nell'ambito regionale suscitando subito largo interesse, tanto che i lavori premiati finirono sui palcoscenici della vicina Firenze. Altri quattro anni di rodaggio e poi via, il grande salto; il Vallecorsi diventa nazionale. Anno di nascita 1957. E subito, ad attenderlo, trova un nome destinato ad una grande popolarità, Paolo Cavallina che, in coppia con Lelio Albani, apre la nuova era del premio. Un felice avvio, anche perché il lavoro premiato, Un levriero pieno di pulci, finisce negli studi della Rai, affidato alla bravura di Elsa Merlini ed Ernesto Calindri e alla sapiente regia di Umberto Benedetto.

CHE COS'È, FORSE UNA VALLATA?

Partenza euforica, certo, ma non priva di difficoltà. Un premio chiamato Vallecorsi non può stare pari a pari con altri che si avvalgono di riferimenti ben qualificati e identificabili: il «Riccione», il «Pirandello», il «Ruggero Ruggeri». In loro compagnia è una specie di handicappato. Che cos'è: una stazione termale, un posto di villeggiatura o una vallata, come l'aveva immaginato Mario Federici? Quanta strada per farsi conoscere fuori dalle mura cittadine. Cinque, dieci, venti anni. Copioni, cerimonie, gente. Tanta gente. «Ah, il Vallecorsi, certo». Parole, discorsi, elogi. L'esaltazione del Carneade.



Tempi lontani quelli del '49 e dintorni, quando le cerimonie conclusive del premio sapevano di battesimo o di prima comunione. Oggi il Vallecorsi è un premio affermato, conosciuto e seguito, che ha coinvolto, a suo sostegno, un'intera città, attraverso le persone e gli Enti responsabili: il Comune, la Provincia, la Camera di Commercio, l'Ente provinciale per il Turismo, la Cassa di Risparmio. Al vertice rimane la direzione dello stabilimento, oggi diventato Breda Costruzioni Ferroviarie facente parte del Gruppo Efim, che ha custodito e rafforzato, nel tempo, l'iniziale matrice del premio, nato fra i lavoratori e che lì, nei suoi grandi reparti, ogni anno si conclude. E certo, il caso di un'Azienda che ferma una catena di montaggio (produce veicoli ferrovia-strada) per trasformare il reparto in un vero e proprio teatro per la cerimonia della premiazione è, oggi, unico. Lì, in quel giorno, convergono autori, attori, critici, ospiti, autorità e tanto pubblico, invitato fin dal mattino a visitare il grande e moderno stabilimento di livello europeo, sorto in quello che un tempo era l'aeroporto militare della città.

Questa, in breve, la storia del Vallecorsi, costellata di tanti episodi (famoso quello della Borboni che «strigliò», con malizioso garbo, l'allora ministro della Marina Mercantile, Spagnoli, giunto in ritardo alla cerimonia; ma potremmo andare avanti ricordando Alberto Lupo assediato, nella portineria dello stabilimento, dalle sue ammiratrici o l'enorme folla che richiamò Vittorio Gassman, tanto da indurre la locale Questura a fare scattare un servizio d'emergenza). Un'infinità di autori noti e sconosciuti che hanno partecipato al premio. Ne ricordiamo alcuni: Enzo Mauri e Giuliano Parenti, gli unici che siano riusciti, fino ad oggi, a fare il bis, Carlo Maria Pensa ed Eva Franchi (che entreranno, poi, a far parte della commissione giudicatrice), Luigi Candoni, Franco Cuomo, Gian Luigi Gazzetti, Renato Lipari, Giuseppe Fava, Roberto Mazzucco, Mario Fratti, Giovanni Guaita, Ermanno Carsana, Carlo Tritto, Giorgio Fontanelli, Carlo Trabucco, Renato Lelli, Dante Guardamagna, Anton Gaetano Parodi, Claudia Poggiani, Maria Rebecca Krieg, Daria Martelli, Paolo Levi, Gianni Clerici, fino ad arrivare a Renato Sarti, il vincitore dell'ultima edizione. E gli attori? Tutti sono passati da Pistoia: da Stoppa a Buazzelli, da Fo a Brazzi a Turi Ferro, Albertazzi, la Guarnieri, la Toccafondi, la Maltagliati, Fantoni, Valli, la Falk, Bosetti, Foà, la Pavlova, Alberto Lionello, Pagliai, Lavia, Besozzi, Carmelo Bene, Montagnani, Ranieri e tanti, tanti altri.

AL «DRAMMA» SUBENTRA «HYSTRIO»

Alla base di questa lunga e feconda vita, sta la commissione giudicatrice, rinnovatasi nel tempo perché legata alle vicende della vita, ma salda nel suo capostipite, il regista Umberto Benedetto, che la presiede dal '57, anno di nascita del Vallecorsi nazionale. Molti sono stati gli avvicendamenti: da Alfredo de Sanctis, alla fine di una gloriosa carriera, a Cesare Vico Ludovici che, insieme a Giulio Bucciolini e Nando Vitali, fecero parte della prima commissione, a tutti gli altri venuti successivamente: Sergio Surchi, Paolo Emilio Poesio, Vittorio Vecchi, Alessandro Brissoni, Mario Cimnaghi, Giuseppe Patroni Griffi, Carlo d'Angelo, Fabio Giovannelli, Carlo Miniati, Riccardo Rangoni, Sandro Bolchi, Daniele D'Anza, Anna Proclemer, Diego Fabbri, Ivo Chiesa, Luigi Vanucchi. Attualmente la commissione, oltre ai nomi già citati (Benedetto, Eva Franchi, Pensa) è composta da Mauro Bolognini, Nando Gazzolo, Valeria Moriconi, Fabrizio Rafanelli e Luigi Squarzina.

Nomi, date, avvenimenti e siamo arrivati ai trentotto anni del premio. Un'età rispettabile preceduta, in Italia, solo dal «Riccione», di due anni più anziano. Oggi il Vallecorsi, con i suoi cinque milioni di premio e una preziosa opera in argento firmata dallo scultore Jorio Vivarelli, intitolata a Carlo D'Angelo e riservata al secondo clas-

sificato, rappresenta un ambito traguardo anche perché, spesso, riesce a tradursi in spettacolo. Dei trentuno testi (edizione nazionale), premiati fino ad oggi, ben quindici, infatti, sono quelli giunti al palcoscenico attraverso compagnie regolari o trasmessi dalla Rai. Inoltre, da questa edizione, il testo primo classificato entra nelle pagine di «Hystrio», giunta, molto opportunamente, a colmare il vuoto lasciato dall'indimenticabile «Il Dramma» di Lucio Ridenti, che già ospitava il Vallecorsi. Un altro significativo tassello, nel mosaico di un premio che raffigura, insieme, arte e lavoro. Lui, Cecco, a sua insaputa, è diventato importante. Lo meritava. □

Il bando del Vallecorsi 1989

È indetta per l'89 la XXXVIII edizione del Premio «Vallecorsi» per un lavoro teatrale in prosa e in lingua, al quale possono partecipare tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti.

I lavori concorrenti dovranno costituire spettacolo di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già rappresentati, trasmessi per radio o tv, pubblicati, che abbiano conseguito premi in altri concorsi, o già presentati a precedenti edizioni del Premio Vallecorsi.

Al lavoro primo classificato verrà assegnato un premio di lire 5 milioni. Il premio è indivisibile. Al secondo classificato verrà assegnato il «Premio Carlo D'Angelo» (opera in argento dello scultore Jorio Vivarelli).

Il lavoro primo classificato verrà pubblicato dalla rivista *Hystrio*.

Il Comitato del Premio s'impegna a segnalare alle Compagnie italiane i due lavori premiati.

I lavori concorrenti dovranno pervenire, a mezzo plico raccomandato e con la dicitura «dattiloscritto con lettera», alla Segreteria del Premio entro e non oltre il 31 gennaio 1989, in 8 copie dattiloscritte e ben leggibili.

I copioni dovranno essere contrassegnati da un motto.

Il nome e l'indirizzo di ciascun concorrente saranno indicati in busta chiusa, allegata ai copioni, sulla quale sarà ripetuto il motto prescelto.

Tale busta dovrà contenere, inoltre, una dichiarazione firmata dall'autore, attestante che il lavoro corrisponde alle condizioni di cui all'art. 1.

Il Comitato esclude ogni responsabilità per eventuali smarrimenti o disguidi. Nel caso che un lavoro concorrente venga premiato, durante lo svolgimento dell'edizione, in altro concorso, questo sarà automaticamente escluso dal giudizio della Commissione giudicatrice.

La premiazione avverrà a Pistoia nel giorno e con le modalità che saranno tempestivamente comunicate.

Segreteria del Premio: presso Breda Costruzioni Ferroviarie S.p.A. - Pistoia, Via Ciliegiole - Telefono (0573) 3701.

Commissione giudicatrice: Umberto Benedetto - presidente, Mauro Bolognini, Eva Franchi, Nando Gazzolo, Carlo Maria Pensa, Valeria Moriconi, Fabrizio Rafanelli, Luigi Squarzina.

Le commedie del Vallecorsi rappresentate: 1957, *Un levriero pieno di pulci* di Albani e Cavallina, trasmesso dalla Rai-Tv - 1961, *La draghignazza* di Giuliano Parenti, Teatro Stabile di Firenze - 1962, *Su tre colonne in cronaca* di Gian Luigi Gazzetti, Teatro Stabile di Firenze - 1963, *Sigfrido a Stalingrado* di Luigi Candoni, Teatro Stabile di Firenze - 1964, *I frigoriferi* di Mario Fratti, T.d.N. di Maner Lualdi - 1965, *L'andazzo* di Roberto Mazzucco, trasmesso dalla Rai-Tv - 1966, *Cronaca di un uomo* di Giuseppe Fava, Teatro Stabile di Catania - 1967, *Il grosso Ernestone* di Giovanni Guaita, Teatro Stabile di Torino - 1969, *Miladeci* di Carlo Maria Pensa, Teatro Stabile di Milano - 1970, *Tumbulus* di Francesco Monotti, trasmesso dalla Rai-Tv - 1976, *Io, Abramo* di Renato Lipari, Compagnia «Città di Pistoia» - 1982, *Ueh!* di Francesco Salvi, Compagnia del Pierrot di Napoli - 1983, *Una stella irregolare* di Bruno Zavagli, Accademia dei Riuniti di Roma - 1985, *Nero, rosso e fumé* di Carlo Tritto, Compagnia Bianca Toccafondi, Orso Maria Guerrini - 1988, *Serata d'onore* di Ugo Ronfani, Rai-Tv protagonista Umberto Orsini. □

Nella pagina precedente: invitati e pubblico nello Stabilimento San Giorgio per l'edizione 1965 del Premio Vallecorsi. In alto a sinistra: Elsa Merlini e Ernesto Calindri, interpreti del testo premiato nel '57, di Cavallina e Albani, *Un levriero pieno di pulci*. A destra, Francesco Vallecorsi.

CRONACHE

VENEZIA e ROMA - Quando il venerando maestro Gianandrea Gavazzeni sale sul podio e, prima di attaccare la seconda parte di un oratorio di Mendelssohn, pronuncia le faticose frasi contro il ministro dello Spettacolo Franco Carraro («incompetente», «indegno di rimanere sulla poltrona che occupa»), il pubblico prorompe in un applauso. Tutti i giornali danno rilievo alla notizia, ricordando l'unico precedente di questo tipo: Toscanini che abbandona il podio per non eseguire Giovinetti. Nei giorni seguenti il maestro affina la sua polemica: «Non mi metta in imbarazzo — dice al cronista — la mia era solo una battuta» e continua «Carraro è un grande esperto di calcio, ma i problemi della musica non li ha mai conosciuti. Si informi meglio prima di prendere simili provvedimenti».

Il ministro non può non rispondere. Per argomentare sui «tagli» al teatro di prosa e musicale dispone di una pagina di intervista su Repubblica, all'interno della quale è incastonata la replica per Gavazzeni: «Mi fa piacere che adesso in questi settori si abbia voglia di fare delle battute. Il precedente di Toscanini ha qualche analogia, ma aveva motivazioni molto serie».

ROMA - Jerzy Grotowski ha presentato al Teatro Ateneo la raccolta di saggi Il punto in movimento - 1946-1987, di Peter Brook, edita da Ubulibri. Un'occasione per rivedere «in scena» il maestro polacco e attraverso lui sintonizzarsi con la sensibilità teatrale di Brook. Sensibilità che per entrambi si radica fortemente nell'esistenza, in quella zona «oltre il teatro» che lo giustifica e lo trascende. Grotowski mira non tanto al prodotto-spettacolo, quanto al processo di ricerca che in Brook, pur ponendosi nell'apertura di un preciso punto di vista, è sempre suscettibile di modificazione, «in movimento» appunto. Al regista inglese Grotowski attribuisce quella misura «umana» che difficilmente si rintraccia negli eccessi dello sperimentalismo a oltranza o dell'arroccamento in uno «stile». La coerenza della sua ricerca teatrale viene ripercorsa nei viaggi antropologici, nelle svariatissime situazioni espressive affrontate, dal famoso Mahabharata al tentativo, poco conosciuto, di creare linguaggi significativi, al di là dei contenuti, a partire dai suoni, in stretto legame col movimento. L'«uscire da sé», in una tensione verso l'essenza della vita, accomuna il modo d'essere, nel teatro e nella vita, dei due artisti. Con una fondamentale differenza: Grotowski ha abbandonato ormai da tempo il campo della scena, operando altrove, mentre Brook continua la sua avventura offrendosi generosamente, e rischiando, per un pubblico.

ROMA - Un'opera inedita e incompiuta di Eduardo De Filippo è stata letta dalla vedova nel corso del convegno sull'autore-attore, organizzato dall'Università La Sapienza al Teatro Ateneo, in settembre. La commedia, dal titolo Carta canta, è una parabola sul potere, che prende spunto dallo smarrimento dell'unico copione esistente di uno spettacolo da parte della compagnia teatrale e inizia a sviluppare l'ipotesi della scomparsa di ogni forma cartacea, fatto che metterebbe in crisi gli industriali del settore, ma soprattutto la burocrazia.

ROMA - Istituire una vetrina permanente di nuovi autori italiani, le cui opere, selezionate, saranno poste all'attenzione dei mass media e potranno avere diffusione anche all'estero. È questo il progetto dell'Istituzione del Dramma diretto da Ghigo De Chiara, in collaborazione con lo stabile di Roma. Qualità, ma contenimento dei costi e coinvolgimento dei critici sono gli obiettivi dell'iniziativa.

ROMA - A cura del Dipartimento Scuola Educazione della Rai è stato inaugurato su Raitre il ci-

clo, previsto in 24 commedie, dal titolo Invito a Teatro. La rassegna (collocata di venerdì tra le 12 e le 14), attinge al repertorio già trasmesso in televisione dalla Rai, privilegiando testi della produzione italiana di fine Ottocento e primo Novecento.

TRIESTE - Nella sede radiofonica della Rai è stata registrata tutta la produzione teatrale di Italo Svevo, curata da Sandro Bolchi. Il ciclo, di 13 testi, prevede la partecipazione di 40 attori tra i quali figurano Nando Gazzolo, Pina Cel, Carlo Simoni, Angiola Bacci. Programmazione a febbraio, il sabato dalle 17,30 alle 19,30.

NAPOLI - Negli stessi giorni dell'incendio di Bolzano, ha preso fuoco anche il teatro Ausonia, in pieno giorno, durante i lavori di riassetto. Le fiamme, fermate prima che raggiungessero il palcoscenico, hanno divorato varie attrezzature tecniche e il magazzino degli abiti di scena. «Se non fossero stati attimi drammatici — ha commentato un testimone — si sarebbe potuto definire uno spettacolo bellissimo». L'attore-regista Mario Santella ha dichiarato che i danni sono ingentissimi, ma che i lavori proseguono fino al restauro completo e alla riapertura della sala.

HANNO DETTO

Si dice: «Ma il romanziere, ma il regista di cinema o di teatro, ma l'autore televisivo ha il pubblico che lo segue e lo conforta. Quando ha il pubblico dalla sua, può infischiarne del critico. Può, ma non lo fa. Per una ragione misteriosa, a me ancora oscura, sono proprio gli autori di maggior successo popolare a cercare nervosamente il consenso "anche" della critica».

BENIAMINO PLACIDO - La Repubblica

«Sì. Non ho nessuna speranza nel teatro italiano. È asfittico, ragnatelo, decrepito, è un vecchio armadio da rigatteria. È una convegnola da due lire, che non va d'accordo con la contemporaneità e nega diritto di cittadinanza a chi non segue i ghirigori snobistici del passatismo. Una roba da paruccioni. Le parucche non le portano gli attori nel teatro italiano, ma le istituzioni, prima tra tutte la critica».

MARIO MISSIROLI - Corriere della sera

«Un attore disoccupato è come un bambino senza giocattoli. Ve ne sono oltre diecimila a Parigi che aspettano che venga loro offerto un cavallo di cartapesta. Ma molti di loro sono condannati a essere sempre e soltanto bambini tristi».

JEROME SAVARY - Il Giornale

«La vita e il teatro sono più complessi di quel che appare, succede una incredibile quantità di cose nel tempo che Romeo impiega a dire a Giulietta che l'ama; e capire serve solo a rassicurare, a far adagiare l'attore e lo spettatore sulla prima buccia del testo».

ROBERT WILSON - La Repubblica

«Accettando di interpretare la protagonista di Les liasons dangereuses con Umberto Orsini, ho cercato di dare un'immagine più ufficiale alla mia carriera, diventando primadonna di una compagnia importante come l'Eliseo: ma i risultati sono stati catastrofici. Così me ne vado, rinuncio a un ruolo di protagonista in un teatro prestigioso e a una barca di quattrini».

PAMELA VILLORESI - Stampa Sera

«Alcuni critici dovrebbero rendersi conto dell'impegno degli attori italiani di teatro e delle grandi fatiche che compiono per tenere in piedi il teatro stesso. Ma vanno a simpatie. In genere sono spietati con i deboli e molto prudenti con i forti. Poi dominano manie snobistiche, l'ammirazione incondizionata per i registi stranieri. Per esempio i francesi, quasi sempre».

RENZO MONTAGNANI - La Stampa

«Si dice di noi che siamo pure ombre. A me piace immaginare il vero attore come uno scheletro. Ossa, solo ossa, sulle quali lui sistema e modella la carne, come uno scultore. Con il vantaggio che la sua creazione è animata. Lui, l'attore, può rendere la melodia dell'autore. L'immagine è stata creata, la visione è diventata realtà, le parole possono fluire».

LAURENCE OLIVIER - La Stampa

«Una volta recitai La signorina Giulia di Strindberg in un manicomio in Svezia. A un certo punto indicai, come voleva il testo, la porta in fondo alla sala, pronunciando la battuta: "Ecco mio padre!". Tutti i malati di mente si voltarono a guardare il punto indicato e restarono così per tutto il resto della rappresentazione».

INGRID THULIN - Corriere della sera

«Un attore ha la sublime facoltà di mostrare se stesso nella vita di un altro. Non parlo di arte. Parlo di rischio, di pratica, di lavoro difficilissimo, di comandi perfetti».

AROLDO TIERI - Il Messaggero

TEATRO MONDO

Fraysn «rivela» un nuovo Cecov

LONDRA - Aldwych Theatre. The Sneezee raccoglie insieme alcuni atti unici e novelle di Anton Cecov adattati e tradotti dal noto drammaturgo Michael Fraysn. Il programma comprende il famoso Canto del cigno e L'orso, oltre a quattro novelle adattate da Fraysn secondo un'operazione spesso effettuata dallo stesso Cecov. Erano stati proprio questi brevi «scherzi» o «vaudeilles» — secondo la definizione dell'autore — a dargli i primi successi teatrali quando i drammi più impegnativi non erano ancora noti al grande pubblico. The Sneezee (Lo straniero), la novella-dramma che dà il titolo allo spettacolo, drammatizza in maniera farsesca le vicissitudini di un ufficiale dell'esercito che si trova ad assistere a un balletto. In assenza della parola drammatica, lo starnutire dell'ufficiale riempie i silenzi.

Egli starnutisce forte e a ritmo incalzante, senza tregua, sulla testa di un suo superiore, al punto di farlo infuriare e costringerlo ad andarsene via. In questo ufficiale-pupazzo vediamo un esempio assai chiaro dei personaggi di tutti i vaudeilles cecoviani, che, travolti da un senso di rabbia per il mancato riconoscimento da parte degli altri — frustrati per questioni di denaro e di proprietà o, come in questo caso, per l'insoddisfatto status sociale — si trasformano in macchine cieche e inflessibili capaci di far scaturire effetti farseschi molto forti. Benché Cecov disprezzasse i propri vaudeilles e talvolta definisse il teatro in generale come «la malattia venerea delle città», questa splendida messa in scena di Michael Fraysn rivela la grande carica satirica degli atti unici cecoviani e la loro permanente attualità. Maggie Rose

EXIT

All'età di 68 anni è morto Adriano Magli. Era uno studioso della comunicazione di matrice cattolica, ma la sua personalità indipendente e la sua acutezza critica, nonché il suo disinteresse per le pubbliche relazioni, lo avevano costretto a un relativo isolamento. I suoi scritti, tra cui segnaliamo il prezioso Lo spettacolo sacro (Guanda 1964), sono molto apprezzati dagli addetti ai lavori. Negli ultimi anni Magli aveva abbandonato la radio dopo aver fornito sostanziali contributi pratici (ricordiamo Chiamate Roma 3131, primo esempio di diretta aperta al pubblico) e teorici; dedicava tutte le sue energie all'insegnamento del teatro presso l'Università di Roma.



Gli avvenimenti teatrali della stagione:

Stalin
di Gaston Salvatore

Le ossessioni, le paure, i fantasmi della mente
del tiranno che ha segnato un'epoca.

Traduzione di Riccardo Held.
«Supercoralli», pp. v-95, L. 16 000

Ubu re
di Alfred Jarry

Un classico della provocazione.

A cura di Gian Renzo Morteo.
«Collezione di teatro», pp. xiv-60, L. 8000

Einaudi

HY **HYSTRIO** - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 30.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome Cognome

Via Città Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Ho versato la quota di L. 30.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per la nostra rivista. Ogni beneficiario di un abbonamento dono sarà avvertito con indicazione della provenienza.

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 Dateo 5 (tel. 02-7381670)
Clued - via Celoria 20 (tel. 02-230529)
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)
Dello Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)
Unicopli - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

Gallarate:

Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

Como:

Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

Trento:

Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

Padova:

Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

Verona:

Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216333)

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)

Firenze - 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)

Libras - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messagerie - via della Mercedes 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Bianchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terzi:

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)

Bar:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

HYSTRIO

PIOVAN EDITORE

Via Montegrotto, 41

35031 ABANO TERME (PD)

L'editore è impegnato a migliorare la tempestiva consegna della rivista ai signori abbonati. Siccome sono stati riscontrati casi di disservizio postale, gli abbonati che non abbiano ricevuto, o abbiano ricevuto con eccessivo ritardo la rivista sono pregati di esporre direttamente i rilievi del caso, anche telefonicamente, a Piovan Editore - via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD).

AVVENIMENTO NEL SETTORE DELL' HOME-VIDEO

LE COMMEDIE DI EDUARDO A CASA NOSTRA QUANDO VOGLIAMO

In commercio dieci cassette con altrettante commedie del grande drammaturgo - È la prima tappa di un progetto di «teatro televisivo a domicilio» per i membri del Video Electronica Club - Così forse la tv, accusata di avere ucciso il teatro, ne aiuterà la rinascita - Il ruolo della Rai - Ingenti investimenti e ragionevoli speranze di aprire un mercato.

FURIO GUNNELLA

D'ora in poi i discorsi sui rapporti tra scena teatrale e televisione — basati finora, come sappiamo, sulla lamentela per la quasi scomparsa del repertorio teatrale dai palinsesti — dovranno tenere conto di un fatto nuovo, che potrebbe rivelarsi rivoluzionario: le videocassette. Con queste, infatti, ognuno potrà programmare a piacere il proprio «teatro televisivo», senza attendere la carità della Rai. L'ente di Stato, invero, è anche tra i protagonisti di questo recupero, giacché ha aperto gli archivi per fornire alla Video Electronics il materiale da immettere in circolazione. Ma procediamo con ordine.

La Video Electronics (una Spa per metà del gruppo Acqua Marcia e metà del gruppo Corona) inizia con l'offrire ai membri del proprio Club un cofanetto «Eduardo», contenente dieci cassette con altrettante commedie in versione televisiva, al prezzo di L. 950.000. Queste cassette, che non si trovano nei normali videoshop ma saranno vendute porta a porta e per corrispondenza, insomma con un «marketing mirato», sono acquistabili anche singolarmente a L. 95.000.

La selezione è stata curata dalla signora Isabella Quarantotti De Filippo, vedova di Eduardo, la quale si è avvalsa della consulenza di Ferruccio Morotti, il docente che ha ospitato all'Università della Sapienza di Roma il grande attore e drammaturgo per le sue ultime, memorabili lezioni. Ogni cassetta è corredata da una fotografia inedita e da una scheda che riporta la trama della commedia e un profilo critico, a cura di I. De Filippo. Questi i titoli (indichiamo tra parentesi l'anno dell'edizione televisiva): *Filumena Marturano* (1962), con Regina Bianchi che figura anche in *Napoli milionaria* (1962) e *Questi fantasmi* (1962); *Non ti pago* (1964), con Elena Tilena; *Uomo e galantuomo* (1975), dove figurano anche Luca De Filippo e Angelica Ippolito, presenti anche in *De Pretore Vincenzo* (1976) e *Gli esami non finiscono mai* (1976); *Natale in casa Cupiello*

(1977) e *Le voci di dentro* (1978), dove accanto a Eduardo e suo figlio Luca appare la grande Pupella Maggio; *Il sindaco del rione Sanità* (1979), cui prende parte anche Ferruccio De Ceresa. È prevista anche l'edizione di un pacchetto di cinque commedie, al prezzo di L. 485.000. Entrambe le collezioni video sono accompagnate da un omaggio: un libro su Eduardo curato da Marotti nel primo caso, la cassetta di *Natale in casa Cupiello* nel secondo.

Superfluo dire l'importanza di questo atto di fondazione di un teatro televisivo a domicilio, e il valore simbolico, oltre che intrinseco, dell'opera di Eduardo (autore-attore nel solco della grande tradizione italiana) come prima proposta al pubblico. Per questo si pensa che l'investimento di circa due miliardi richiesto dal «progetto Eduardo» dovrebbe essere largamente ripagato dal mercato non solo italiano (si pensa infatti anche a una diffusione delle cassette nei Paesi dove è forte la presenza culturale italiana, anche a causa dell'emigrazione, come gli Stati Uniti).

La Video Electronics ha previsto anche le due fasi successive. Il teatro in videocassetta dedicherà dei capitoli rispettivamente a Gilberto Govi e a Luigi Pirandello, con modalità ovviamente diverse ma sempre attingendo ai fondi d'archivio della Rai. Ancora la Rai consentirà di realizzare delle videocassette della fortunata trasmissione *Quark*, mentre l'Istituto Luce sarà il partner per due serie, dedicate rispettivamente alla storia dell'arte e della scienza. □

RICCIONE - Quarta edizione, dal 7 all'11 dicembre, dell'annuale rassegna TTVV (Teatro-Televisione-Video) promossa dal Comune, dall'Atter Emilia Romagna e dal Premio Riccione per il Teatro e diretta fin dall'origine da Franco Quadri. La giuria (Bartolucci, Farassino, Fink, Manzella, Spagnoletti) ha assegnato «il Sole d'oro» a *Nuit de Chine* di Claude Mourieras, Francia, di cui è sta-



ta apprezzata la novità delle figurazioni coreografiche della Monnier e del Duroure, e «i Soli blu» a *L'Hypothèse de Jouanneau*, da Pinget, con il grande Warrilow (ancora Francia) e a *Zampe di Bonsangue e Costa*, con Franco Scaldati. Un premio speciale è stato attribuito a Luca Barbareschi: il Trofeo Mediterraneo prima edizione, dello scultore Sergio Brizzolesi, patrocinato da Antonio Mirate e Romeo Corazza della società di gestione dell'Hotel Lido Mediterraneo di Riccione. La motivazione del premio indica in Barbareschi l'attore nuovo, di solida professionalità, capace di rendere il meglio di sé sia sulla scena che nel cinema e sul video, attento alla drammaturgia contemporanea di altri paesi, quella nordamericana in specie.

Video Electronics Club

presenta

IL TEATRO DI EDUARDO

Una produzione Videorai in esclusiva su videocassette Fonit Cetra

GRATIS
LA VIDEOCASSETTA
"NATALE IN CASA CUIELLO"



AUT. MIN. RICH.

Ritagliatevi un posto in prima fila. Il coupon qui a fianco è l'unico modo per avere subito «Il teatro di Eduardo» su videocassetta: un'opera esclusiva presentata da Video Electronics Club. Una penna, un paio di forbici, una busta e un francobollo: è tutto quello che vi serve per prenotarvi un posto in prima fila per «Il teatro di Eduardo».

Su il sipario. È di scena Eduardo. Appena spedito il coupon preparatevi ad assistere sul video alle commedie più significative del teatro di Eduardo in cinque rappresentazioni memorabili: Filumena Marturano, Napoli milionaria, Questi fantasmi, Il Sindaco del Rione Sanità, Le voci di dentro.

BUONO D'ORDINE

Vi prego di spedirmi il cofanetto contenente le 5 videocassette de «IL TEATRO DI EDUARDO». Inviando il presente buono d'ordine avrò diritto a ricevere in più e senza aggravio di spesa uno dei più noti capolavori di Eduardo De Filippo: «Natale in casa Cupiello», anch'esso su videocassetta. Resta inteso che con la prenotazione de «IL TEATRO DI EDUARDO» avrò inoltre diritto, a titolo gratuito, a:

- a. entrare a far parte del VIDEO ELECTRONICS CLUB
- b. ricevere la tessera che consente l'accesso ai servizi del Club
- c. ricevere in abbonamento la rivista VIDEO ELECTRONICS NEWS

Pagherò il relativo importo nel modo da me indicato con X

- 01 contrassegno parziale, al postino, di L. 100.000 (+L. 10.000 per contributo spese di spedizione) e n. 8 rate mensili consecutive di L. 55.000 ciascuna per un totale di L. 540.000
- 02 contrassegno totale, al postino, di L. 485.000 (+L. 10.000 per spese di spedizione) con un risparmio di ben 55.000 lire.

Cognome _____ Nome _____
Via _____ N. _____
Città _____ CAP _____ Prov. _____
Tel. _____ / _____

Firma _____
leggibile e non in stampatello
(per i minori è richiesta la firma del genitore)

Salvo accettazione di VIDEO ELECTRONICS CLUB

Le buone notizie non finiscono mai... Se, invece, lo avete già riempito e ritagliato ma non lo avete ancora spedito, non aspettate a farlo: chi prenota «Il teatro di Eduardo» riceverà gratis «Natale in casa Cupiello». Uno stupendo «fuoriprogramma» che farà ancora più ricco l'incontro con Eduardo.

...e in più sono gratis la tessera di Video Electronics Club e il Video Electronics News, la rivista guida dell'home video.

COMPILARE, RITAGLIARE E
SPEDIRE IN BUSTA CHIUSA A:
VIDEO ELECTRONICS CLUB
CASELLA POSTALE 2222
00185 ROMA A.D.

“Anche stasera mi batte il cuore
e continuerà a battere
perfino quando si sarà fermato”.

(Taormina, settembre 1984)

Guarolo



ROBERTO
DE MONTICELLI

L'ATTORE

Quarant'anni di teatro
vissuti da un grande critico.

Temi e figure della scena italiana
dal dopoguerra ad oggi.

GARZANTI

*A cura
di Odoardo
Bertani*

*Dello stesso
autore:*

**L'EDUCAZIONE
TEATRALE
Premio
Campione 1988**


sul moderno scenario dell'informatica

ODETTE®

nata per il teatro

- memorizza i programmi della stagione
- definisce profittabilità e ricavi
- suggerisce il prezzo ottimale dei vari posti
- registra abbonamenti e prenotazioni
- emette biglietti e programmi
- segue i contratti di artisti e collaboratori
- aggiorna ogni voce del singolo spettacolo
- controlla più spettacoli contemporaneamente
- stampa distinte-incasso in chiusura di botteghino
- assolve agli adempimenti SIAE e di legge
- contabilizza secondo le norme correnti
- elabora statistiche e proiezioni di ogni tipo
- segnala l'opportunità di iniziative correttive
- gestisce più teatri allo stesso tempo
- risponde ad ogni richiesta contingente
- si adegua ad ogni esigenza particolare
- valorizza sponsorizzazioni e contributi
- supporta l'amministrazione sino al bilancio

"Odette", sistema evoluto di programmi integrati, ha già debuttato con successo presso amministrazioni teatrali complesse e prestigiose, meritandosi ora il nome stabile in cartellone.


 servizi
gestionali

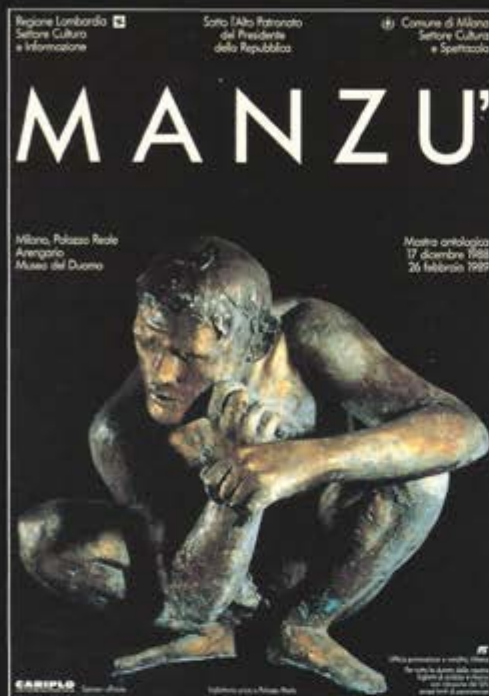
Direzione generale:
Via Bruno 19 - MILANO
Tel. 02/2551742-3 - 25553157
Telex 335490 SEGEST I - FAX 02/26300418
Filiali a BOLOGNA, PARMA, TORINO.

DUE GRANDI AVVENIMENTI D'ARTE A MILANO

 Regione Lombardia
Settore Cultura
e Informazione

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente
della Repubblica

 Comune di Milano
Settore Cultura
e Spettacolo



**Milano, Palazzo Reale
Arengario
Museo del Duomo**

**Mostra antologica
17 dicembre 1988
26 febbraio 1989**

CARIPL0

ESPOSIZIONE DI MUSEI DELLA PROVINCIA LOMBARDA

Sponsor ufficiale

Catalogo Electa

Comune di Milano
Settore Cultural
e Spettacolo

Fondazione
Cultura
Sovietica

AVANGUARDIA RUSSA 1904 - 1934

**Milano, Palazzo Reale
27 gennaio
5 marzo 1989**

134 opere di pittura e grafica
di 72 artisti, 37 manifesti
e porcellane provenienti
da 19 collezioni private
di Mosca, Leningrado e Kiev.



QUADERNI

di

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani

venetoteatro 

VERSO IL BICENTENARIO

GOLDONI VIVO



BATTISTINI - BOSETTI - COBELLI - DE BOSIO - GERON - GROPPALI - MANGINI - MESSINA - PADOAN - SCIACCALUGA - SQUARZINA - STREHLER

TUTTO IL MONDO SI PREPARA A CELEBRARE CON GOLDONI LA GIOVINEZZA DEL TEATRO

Dalla Svezia del 700
all'Inghilterra di oggi
il drammaturgo veneziano
è nel cuore
del repertorio europeo

NUCCIO MESSINA

Sei febbraio 1793: muore a Parigi Carlo Goldoni. Quattro anni ci separano dal secondo centenario di quella data. Un anniversario da celebrare nel ricordo affettuoso di un Autore che ben merita la più alta considerazione del teatro italiano e mondiale.

Il 1993 deve essere proclamato, e non solo dai teatranti, «Anno di Goldoni» e l'assunzione di questo impegno dev'essere immediata, a evitare che all'ultimo momento le iniziative si riducano a poche conferenze commemorative e a qualche articolo biografico.

Con il primo *Quaderno* dedicato al grande Veneziano, un *Quaderno* ricco di note di alcuni tra i suoi più devoti chierici italiani viventi, *Hystrio* e *Venetoteatro* assumono l'impegno formale per la chiamata all'appello dello Stato e degli enti locali (primi fra tutti la Regione Veneto e il Comune di Venezia), delle rappresentanze culturali, degli studiosi e dei critici, affinché la preparazione sia tempestiva e si coordinino sin d'ora i progetti da impostare.

Ai direttori dei teatri drammatici e musicali di tutto il mondo, ai registi, ai direttori d'orchestra, agli attori e ai cantanti l'invito è per una preparazione a lunga scadenza dei programmi per la messa in scena di testi goldoniani, in modo da creare nel 1993 un immenso festival ideale dedicato a Goldoni, con spettacoli e recite nei prin-

cipali teatri di tutte le nazioni. Alcuni di questi spettacoli potranno, poi, fornire materia e occasione per scambi culturali ed essere portati in Italia per una rassegna informativa a Venezia e in altre città.

E poi l'editoria, di cui si occupa ampiamente in queste pagine Nicola Mangini. Per questo settore fondamentale d'intervento vanno considerate anche due proposte interessanti di Ugo Ronfani: un volume di grande formato, di alto valore critico e di ricca iconografia d'epoca, sul periodo parigino di Carlo Goldoni; un "Piccolo Goldoni" a uso delle scuole con funzioni informative, divulgative e pedagogiche (basti pensare alle generazioni di spettatori che il teatro ha allevato attraverso le rappresentazioni di testi goldoniani per i ragazzi e i giovani).

La realizzazione del grande festival, che unirà i teatri dei cinque continenti in una comune attuazione dell'«Anno di Goldoni», non è proposizione chimerica. Basti ricordare la fortuna che il drammaturgo ebbe in tutta Europa sin dagli anni in cui era ancora in vita, in alcuni casi quasi contemporaneamente alla presentazione dei suoi testi in Italia, e nei due secoli successivi. In Svezia la prima rappresentazione (*Cecchina, ovvero la buona figliola*) risale al 1778. In Ungheria, già nel 1759 la compagnia italiana di Angelo Mingotti presentava le opere in musica *Arcadia in Brenta* e *Il filosofo di campagna*; il teatro tedesco di Presburgo portava nel 1774 *I pettegolezzi delle donne* e nel 1790, quando il teatro ungherese assunse l'uso della lingua nazionale, la prima compagnia drammatica mise subito in cartellone commedie di Goldoni. Molte le traduzioni in Inghilterra mentre Goldoni era in vita; l'ultima di cui si ha notizia (*Il campiello*) è dovuta a F.H. Davies di Edimburgo, nel 1971; ma il nuovo teatro stabile della città di Glasgow tiene alta la bandiera del Nostro, come ha ben dimostrato nelle sue tournées in Italia. Senza considerare la fortuna eccellente di Goldoni in Francia e in Germania, ricordiamo ancora che in Cecoslovacchia si ebbero sin dal 1783 esecuzioni di opere musicali di Goldoni, mentre il primo testo goldoniano non rimaneggiato fu recitato in lingua ceca al Teatro Nazionale di Praga nel 1893. E in Polonia Goldoni apparve sulle scene di Dresda e Varsavia nel 1756 con *La vedova scaltra* recitata dalla compagnia italiana Bertoldi; il 1957 (250 anni dalla nascita) offrì l'occasione per 42 allestimenti di nove commedie goldoniane nei teatri di tutto il territorio della Polonia. Immensa la sua popolarità da sempre in Russia, popolarità superiore a quella di Molière: traduzione di decine di commedie e libretti d'opera sin dal XVIII secolo, ed è del 1731 (!!) l'esecuzione al Cremlino de *La pellarina* da parte della compagnia lirica italiana di Tommaso Ristori.

L'elenco, lunghissimo, potrebbe coinvolgere la Grecia, nella quale è stato reperito all'inizio del nostro secolo, un manoscritto inedito del Settecento contenente la traduzione neo-greca anonima di dieci commedie di Goldoni; la Croazia, ricordando che la seconda stagione di prosa (1862) del teatro nazionale croato libero e stabile (ancora in attività a Zagabria) comprendeva *La locandiera*; e molti altri Paesi nei quali l'attivismo dei traduttori è stato di buon supporto alla conoscenza delle opere goldoniane da parte degli operatori teatrali.

Ma ancor più che la storia, basterebbe la cronaca dei nostri giorni, le platee esultanti e plaudenti che incontriamo quotidianamente con i nuovi allestimenti goldoniani, il compiaciuto stupore del pubblico straniero nelle Nazioni in cui giungono, come lampi di festoso incontro con la nostra cultura, le nostre agguerrite compagnie; basterebbe la realtà del successo di oggi a confermare la bontà del progetto di celebrare in palcoscenico questo bicentenario e la memoria di Carlo Goldoni. □

QUADERNI

di

HY HYSTRIO

SOMMARIO

Verso il bicentenario Nuccio Messina	pag. 2
Tappe del ritorno a Goldoni Gastone Geron	pag. 3
Vorrei fare Pantalone Giulio Bosetti	pag. 6
Alcune proposte degli esperti a cura di Roberta A. Rosada	pag. 7
Una nuova edizione dell'opera omnia Nicola Mangini	pag. 8
Comica guerra tra i sessi Gianfranco De Bosio	pag. 9
Il Goldoni di Strehler Fabio Battistini	pag. 10
La mia "scoperta" di Goldoni Luigi Squarzina	pag. 12
Il Goldoni caustico di Cobelli Enrico Groppali	pag. 14
Modernità della sua psicologia Marco Sciacaluga	pag. 15

In copertina: Carlo Goldoni ritratto da Giambattista Piazzetta e Marco Alvise Pitteri.

I Quaderni di Hystrio sono destinati a illustrare aspetti e realtà della scena italiana. I loro contenuti, definiti in autonomia, non impegnano la direzione della rivista.

Quest'anno, in Italia, così il teatro di Goldoni:
Il vero amico, compagnia Gabriele Lavia.
Le baruffe chiozzotte, Venetoteatro.
Il ventaglio, Teatro Stabile di Genova.
Una delle ultime sere di carnevale, Teatro di Roma.
La vedova scaltra, compagnia Marina Malfatti.

Tappe di un ritorno di Goldoni

UNA RINASCITA COMINCIATA NEGLI ANNI TRENTA

Non solo Strehler e Visconti ma,
prima, attori come Viviani e Zacconi,
registi come Simoni e Costa;
poi le frequenti regie del dopoguerra
e Squarzina, Ronconi, Cobelli...



Incisioni di Giambattista Pasquali (1762) per i testi delle *Baruffe* e de *I rusteghi*.

GASTONE GERON

La presa di distanza dai pseudo-goldoniani moduli recitativi di una consolidata involuzione ottocentesca — protrattasi più o meno stancamente fino a metà Novecento e ancora non del tutto accantonata — è solita ascrivere a merito di due personalità registiche le cui soluzioni di palcoscenico tradussero nei fatti le intuizioni critiche e le revisioni «ideologiche» degli studiosi più penetranti. Non è certo contestabile l'attribuzione alla lunga frequentazione di Strehler e alla dirompente incursione di Visconti dell'avvio di una riforma interpretativa in carattere con la Riforma per antonomasia che contrassegnò l'itinerario artistico dell'infaticabile poeta di

compagnia. Ma preme sottolineare che, forse, non vi sarebbero stati Strehler e Visconti senza i grandi spettacoli veneziani *en plein air* promossi negli anni Trenta-Quaranta dalla Biennale e affidati di volta in volta alla regia di Gino Rocca, Renato Simoni, Guido Salvini, Orazio Costa. La svolta decisiva che contrassegna il passaggio da una pseudo-tradizione goldoniana agli odierni conseguimenti rinnovatori muove, in definitiva, dai memorabili allestimenti di *La bottega del caffè* in Corte del Teatro, a San Luca, protagonista Raffaele Viviani; del *Ventaglio* in campo San Zaccaria con Ermete Zacconi; delle *Baruffe chiozzotte* alla Giudecca con Baseggio e Toti Dal Monte; del *Campiello* nel campiello, appunto, del Piovàn, alla Bragora, con Laura Adani; del *Poeta fanatico* ai Giardini della Biennale

con Annibale Ninchi; dell'*Impresario delle Smirne* con De Sica-Stoppa-Morelli-Ferrati e dei *Rusteghi* con Baseggio-Pilotto-Merlini, sempre nei Giardini dell'Esposizione.

1950: LA PUTTA ONORATA

Non a caso il breve e contrastato ritorno di Goldoni nel tessuto autenticamente teatrale della sua Venezia avvenne nel 1950 con *La putta onorata* allestita in campo San Trovaso proprio da Strehler, così come due anni dopo mosse da Venezia quell'iconoclastica *Locandiera* con cui Luchino fece deflagare la bomba di un modo nuovo di proporre il teatro del Riformatore, valorizzando la genuina musicalità al di fuori dei clichés del Settecento di maniera, dei riboboli del birignao, dell'insensatezza del

Tra i registi goldoniani:
 Piccoli, Enriquez, De Lullo,
 Scaparro, Sequi, Maffioli,
 Poli, Piccardi, Mezzadri,
 Bordon, Zucchi, Patroni Griffi...



Finale del primo tempo de *Il campiello* nell'allestimento di Venetoteatro: il pranzo offerto dal «cavaliere napoletano».

balletto, della riduttiva dimensione del dramma giocoso o, sul versante opposto, del mortificante bozzetto dialettale.

La lunga fedeltà goldoniana di Strehler — paradossalmente iniziata con un *Arlecchino servitore di due padroni* legato agli estremi bagliori dell'«Arte» contro cui il Veneziano condusse la sua vittoriosa battaglia — è trascorsa dalla frenesia delle otto commedie allestite in altrettante stagioni ai più meditati traguardi della *Trilogia*, delle *Baruffe*, del *Campiello* esaltanti appieno il realismo poetico della «commedia riformata». Il registro goldoniano del fondatore del Piccolo muove dalla consapevolezza non tanto del grado di autocoscienza del commediografo, e della sua sensibilità sociale, quanto dalla sincerità di fronte al reale, dalla capacità di innalzarlo a fatto d'arte per

tutti, con una sorta di incanto infantile dinanzi al miracolo del quotidiano, con lo stupore di scoperta che tanta parte della sua opera porta con sé. Nella rivisitazione viscontiana della *Locandiera*, e subito dopo dell' *Impresario delle Smirne*, la bancarotta del Settecento è esasperata dall'aura di decadenza in cui si consumano le brevi illusioni individuali, le notazioni neorealistiche del «particolare» riscattate dalla vibrazione poetica con cui è risvoltato il quotidiano.

In quegli stessi anni iniziava la lunga frequentazione goldoniana di Gianfranco De Bosio, avviata dai giorni animosi del Teatro universitario di Padova e dalla coraggiosa sfida del Teatro intitolato a Ruzante per poi concretarsi negli allestimenti con i teatri stabili di Torino e del Friuli Venezia-Giulia,

fino ai recenti conseguimenti con Venetoteatro, che in qualche modo riassumono ed esemplificano un coerente disegno che muove dai remoti *Pettegolezzi delle donne*, temerariamente proposti quarant'anni orsono alla Fenice di Venezia, fino ai recenti conseguimenti delle *Donne gelose* e delle *Donne de casa soa* — con cui ha proseguito un discorso chiarificatore sul rapporto di Goldoni con il personaggio femminile — e delle immortali *Baruffe*, tutti e tre gli allestimenti avendo avuto come suggestiva cornice il Teatro Romano di Verona. I disegni registici di De Bosio tendono a conciliare l'approfondimento dei singoli caratteri con l'evidenza dei rapporti interpersonali, ogni sforzo rivolto a «ridefinire un concetto di realismo non proclive a esaurirsi nell'imitazione e nell'interpretazione della realtà,

**Goldoni diretto dagli attori:
Lavia, Scaccia, Pambieri,
Sbragia, Moschin,
Bosetti, Tedeschi...**



La fotografia di Marcello Norberth restituisce il clima «realistico» nel quale Luca Ronconi ha ambientato *La serva amorosa*, uno dei suoi spettacoli di maggior successo.

bensi capace di rinnovarsi nel calcolo matematico di un'esatta scienza teatrale».

Un'anche sommaria disamina dei «nuovi modi di rappresentar Goldoni» dovrebbe tenere in debito conto le soluzioni registiche del compianto Fantasio Piccoli (dall'epopea giovanilistica del Carrozone ai più controversi esiti del San Babila); del poliedrico Franco Enriquez (soprattutto *La locandiera* e *La vedova scaltra*); di Giorgio De Lullo (*Le donne di buonumore*); del battitore libero Giovanni Poli (dal Teatro Universitario di Ca' Foscari alla coerente continuità dell'Avogaria, entrambi paradossalmente più apprezzati all'estero che in Italia); del generoso Giuseppe Maffioli (dal *Feudatario* in Asolo del 1966 alle *Baruffe dell'81* al Teatro Romano di Verona, suo canto del cigno).

Altrettanta attenzione dovrebbe essere riservata alle esperienze di Maurizio Scaparro (*Il feudatario*), Ugo Gregoretti (*Il bugiardo*), Eriprando Visconti (*Il teatro comico*), Mina Mezzadri (*Il cavaliere e la dama*), Furio Bordon (*La famiglia dell'antiquario*) e alla frequentazione assidua di Augusto Zucchi (*L'adulatore*, *La trilogia di Zelinda e Lindoro*, *La schiava d'Oriente*, *La vedova scaltra*, *Il giocatore*) nonché, e soprattutto al decennale impegno del milanese Teatro Filodrammatici (*Il matrimonio per concorso*, *La cameriera brillante*, *I rusteghi*, *L'apartista*, *Le smanie per la villeggiatura*, odierno anticipo dell'intera trilogia vacanziera). Ma la pretesa esaustiva sovrasta le dimensioni di un excursus fatalmente sommaro, sicché non si può nemmeno indugiare sull'assiduità goldoniana di Giuseppe Patroni

Griffi (*La bottega del caffè*, *Le femmine puntigliose*, *La locandiera*, *La vedova scaltra*); di Sandro Sequi (*La bella selvaggia*, *I pettegolezzi delle donne*, *Il campiello*, questi ultimi due nel felice allestimento di Veneto-teatro); di Mario Missiroli (*La locandiera* e *La villeggiatura*); di Marco Sciacaluga (*La putta onorata* e *La buona moglie*); di Marco Bernardi (*I due gemelli veneziani* e *L'impresario delle Smirne*), per tacere delle regie di attori di volta in volta firmate da Gabriele Lavia, Mario Scaccia, Giuseppe Pambieri, Giancarlo Sbragia, Gastone Moschin, Giulio Bosetti, Gianrico Tedeschi. Sicché sembra opportuno restringere l'attenzione ad altri tre soli nomi: Luigi Squarzina, Luca Ronconi, Giancarlo Cobelli.

Come Strehler, anche Squarzina arriva a Goldoni attraverso una commedia minore (l

SONO STATO "IL BUGIARDO" VORRO' ESSERE PANTALONE

GIULIO BOSETTI

due gemelli veneziani con Lionello) «spettacolo di tutta un'altra fase, tanto per l'autore, quanto per il regista» per dirla con le sue stesse parole. È nel decennio 1968-78 che egli scala le vette dell'universo goldoniano, allestendo nel giro di cinque stagioni *Una delle ultime sere di carnevale*, *I rusteghi* e *La casa nova* per lo Stabile di Genova e qualche anno più tardi *Il ventaglio* per il Teatro di Roma. L'aspetto più marcato che secondo il regista toscano tiene insieme il «trattico della partenza», ovvero del congedo del commediografo da Venezia, è il parigino *Ventaglio* è una certa follia che assale i personaggi, la nevrosi al limite della rottura, la reattività acuta dello stesso uomo Goldoni, specchio di una generale incertezza della vita veneziana, ma anche un'attrazione e un terrore delle contraddizioni di fondo dell'esistenza *tout court*, come testualmente scrive nel suo recentissimo *Da Dionisio a Brecht*, e come ha coerentemente immesso nella sua splendida quaterna di palcoscenico da iscriversi fra i conseguimenti più alti, assieme a quelli di Strehler e Visconti.

NEVROSI MODERNE

Con l'accoppiata *La putta onorata* e *La buona moglie* nasce addirittura alla regia Luca Ronconi che anni dopo trasporterà sui teleschermi lo stesso dittico sotto l'unico titolo di *Bettina*: ma bisognerà attendere il 1986 per assistere alla sua più felice realizzazione goldoniana, *La serva amorosa*, battezzata a Gubbio e cresimata a Parigi. Ronconi qui spia con una sorta di «candid camera» il contraddittorio Settecento veneziano, un quasi impalpabile velo di tulle a fare da quarta parete al nudo palcoscenico dove mobili e arredi sono ammassati alla rinfusa, come in un vasto solaio. Ancora più che nel dittico della sua giovinezza registica, Ronconi restituisce appieno la pittura impietosa di una società mercantile che idolatra il denaro, straparla d'amore senza amare, barricandosi dietro le differenze di classe per un'estrema difesa contro i tempi nuovi.

Di segno personalissimo, come tutte le sue regie, è infine l'approccio goldoniano di Giancarlo Cobelli, in linea con l'originaria vocazione mimico-clownesca dei suoi animosi cabaret degli anni Cinquanta-Sessanta. Nell'*Impresario delle Smirne*, nel *Mondo alla roversa*, ma soprattutto nella *Locandiera* — madrina del ricostruito teatro veneziano dei Vendramin intitolato al loro antico poeta di compagnia, Carlo Goldoni — Cobelli ha sottolineato la condanna di un'aristocrazia prossima alla ghigliottina e l'ascesa dell'emergente classe borghese con un'esasperazione giacobina dei contenuti sociali, dirottando per di più la vicenda verso i lidi del grottesco e della deformazione marionettistica, quasi a imparentarla con i capricci favolistici del rivale Carlo Gozzi. □

Ho incontrato presto Goldoni. Già da ragazzo avevo letto le sue memorie e m'ero entusiasta come a un libro di avventure. Poi, nel 1950 (non avevo ancora vent'anni) — poco dopo il mio debutto in teatro avvenuto con la *Moscheta* di Ruzante — recitai, con la regia di Gianfranco De Bosio, il ruolo di Ottavio ne *La cameriera brillante*. Fu un impatto difficile: ero giovane, sì, senza esperienza; pure capivo che non potevo risolvere con lo slancio e la freschezza, che era necessario essere padroni del proprio strumento. Riuscii a fare qualcosa di buono solo dopo molte repliche. Capivo che il personaggio era comico, doveva divertire, ma mi sentivo prigioniero del ritmo goldoniano, di quel linguaggio preciso e musicale. E a un tempo sentivo una grande affinità: la sua semplicità, la sua chiarezza, e quelle battute esatte, quasi fossero scritte in versi, erano uno stupendo trampolino per arrivare al pubblico. Goldoni è teatro, Goldoni è più bello recitato che letto.

Un po' più di libertà me la diede Brighella quando presi parte, in quel ruolo, a *La famiglia dell'antiquario*. Me ne rendo conto ora: le maschere possono sfuggire a certi canoni imposti dalla scrittura, è nella loro natura tradire, o «crearsi» sulle tavole del palcoscenico. Ma i personaggi sono perfetti, anche i meno riusciti, chiusi, bloccati; e questi binari di costruzione li ritrovai nel *Giacinto*, sempre ne *La famiglia dell'antiquario*, e nell'*Eugenio de La bottega del caffè*, che feci con Memo Benassi, a Trieste, nel 1956.

Il punto era riuscire a trovare la libertà, a scatenare la fantasia, ad arrivare a una grande invenzione di intonazioni, dentro quel linguaggio, dentro quei binari. Le stesse difficoltà di chi si accosta all'altro «massimo» italiano, a Pirandello, autore che ti condiziona, autore che devi assolutamente rispettare nelle virgole, nelle parentesi, in quella diversa musicalità tortuosa che ti costringe, che ti incatena.

Mi sentii realizzato, finalmente, ne *Il bugiardo*, uno spettacolo che ho replicato per più di trecento sere: le esperienze passate mi avevano aiutato, il mondo di Goldoni era divenuto cosa mia, e il suo linguaggio era ora un esaltante mezzo di espressione totale, stavo davanti al pubblico e parlavo con parole inventate, ma dentro un personaggio vero, di carne e di sangue.

Ho cercato, dopo Lelio, *Il bugiardo*, altri incontri, ma niente mi è parso potermi dare altrettanta soddisfazione.

Aspetto di invecchiare ancora un po' per ritornare alle maschere, e questa volta indossare i panni di *Pantalone*, dove la maschera si fa uomo. □



Le donne gelose, dalle stampe di Antonio Zatta e figli, tomo VII, delle *Commedie buffe*.

I suggerimenti di due esperti

DEV'ESSERE MONDIALE LA DIMENSIONE DELLE CELEBRAZIONI

Rilanciare il Teatro Goldoni, ospitare a Venezia un incontro internazionale coinvolgendo la Biennale e predisporre una grande mostra

ROBERTA A. ROSADA

Abbiamo chiesto a due esperti del Goldoni, il prof. Padoan e il prof. Mangini: "Che cosa pensa possa essere progettato e organizzato con anticipo per il bicentenario della morte di Goldoni, nel prossimo 1993?"

Risponde il prof. **Giorgio Padoan**, docente di letteratura italiana all'Università degli Studi di Venezia.

«La cosa più importante sarebbe risolvere finalmente il problema del Teatro Goldoni. È un problema aperto ormai da tanti, troppi anni. Devo dire che su questo punto sono pessimista perché le idee finora elaborate sono tutte molto belle, ma tutte astratte. Quello che occorre fare è trasformare il Teatro Goldoni, che attualmente è semplicemente una sala per spettacoli, in un momento propulsivo per la cultura teatrale in Italia, unificandone magari le attività con quelle del Museo Casa Goldoni, enti comunali entrambi che si ignorano a vicenda sul piano della programmazione e dell'esecuzione delle loro iniziative.

«Il Teatro Goldoni, potrebbe magari essere collegato a una scuola di teatro che verrebbe poi a stimolare una produzione di opere teatrali con sperimentazioni dedicate ai giovani. E per quanto riguarda i giovani, l'Esu (Ente per il diritto allo studio universitario - n.d.r.) ha in programma una convenzione con il Teatro all'Avogaria (fondato nel 1969 da Giovanni Poli, il quale in precedenza aveva dato vita a Venezia al Teatro dell'Università di Ca' Foscari - n.d.r.), per tentare in qualche modo di far rinascere il teatro universitario. Questo è un altro settore in cui dovrebbe essere coinvolto il Teatro Goldoni.

«Si potrebbe poi, per il 1993, organizzare un grande convegno di studi goldoniani collegato a rappresentazioni teatrali. Ma, ripeto, oggi come oggi non scorgo nei veneziani, nelle forze politiche e sociali veneziane, idee molto chiare. Può darsi che l'Università faccia qualcosa nel settore scientifico. Si potrebbe organizzare un convegno sul secolo di Goldoni o sulla cultura di Goldoni o sull'Illuminismo, o sul momento illuministico e Goldoni, ma la parte teatrale dovrebbe spettare al Teatro Goldoni, quindi al Comune e alla Biennale. E sarebbe bene che fosse fatta una cosa unica».

ANCHE LA BIENNALE

Risponde adesso il prof. **Nicola Mangini**, docente di storia del teatro all'Università degli Studi di Venezia.

«Prima di tutto voglio dire che non è troppo presto, come potrebbe sembrare, per pensare a queste cose. Innanzitutto ritengo che si debba organizzare un congresso internazionale in Venezia, che fac-



Scenografia di Mischa Scandella per le *Baruffe chiozzotte* nell'edizione diretta da Cesare Vico Lodovici all'Isola di San Giorgio nel 1954-55.

cia il punto sulla situazione del teatro goldoniano in Italia e all'estero, e per il quale mi permetterei di suggerire anche un tema: "La fortuna di Goldoni nel mondo". Non c'è dubbio, infatti, che dal precedente congresso del 1957 l'area di diffusione del teatro goldoniano si sia allargata molto. Tanto per dare un esempio, una delle recenti notizie è che *Arlucchino servitore di due padroni* è stato tradotto e rappresentato nel Kuwait. Quindi, prima di tutto è necessario pensare all'organizzazione del congresso coinvolgendo non soltanto gli enti veneziani, perché l'avvenimento ha un carattere nazionale.

«Poi, parallelamente al congresso, si dovrebbe organizzare un festival del teatro goldoniano, invitando — e la Biennale dovrebbe farsi carico della cosa, ma non solo la Biennale — le compagnie più importanti e più rappresentative di alcuni Paesi stranieri, a recitare un testo goldoniano nella loro lingua, per permettere un confronto tra stili e modi di rappresentazione del teatro goldoniano. Poi una grande mostra, che illustri i costumi con cui Goldoni viene rappresentato all'estero, le traduzioni, i testi, i manoscritti, le maschere che vengono usate, i libretti: mostra che potrebbe essere, per esempio, organizzata dalla Fondazione di Palazzo Grassi, in tal modo coinvolta nell'iniziativa.

«Inoltre sarà necessario guardare queste tre grandi manifestazioni nel corso dell'anno, tenendo presente che la ricorrenza è in febbraio, e attorno a esse si potrebbero anche organizzare iniziative più ridotte e locali, nuove edizioni dei testi goldoniani, qualche spettacolo particolare al di fuori del festival teatrale, ad esempio qualcuno dei "drammi giocosi" di Goldoni, alla Fenice. La manifestazione nel suo complesso, potrebbe essere aperta con un importante discorso tenuto in Palazzo Ducale da un illustre studioso italiano.

«Bisognerebbe insomma impegnare più enti, dando un'ampiezza notevole alla manifestazione, i cui aspetti sono molteplici. Questo come punto di partenza, poi si dovrebbero delineare con più esattezza i percorsi delle diverse manifestazioni, dando spazio anche alle iniziative individuali. Noi pensiamo all'Italia, ovviamente; ma bisognerà sollecitare i grandi centri stranieri per coinvolgerli, e sarà quindi necessario coordinare le varie manifestazioni.

«In questo periodo, ad esempio, siamo in contatto con l'Accademia delle Scienze di Mosca. Sta preparando una nuova edizione di traduzioni di Goldoni in ben quattro volumi, che potrebbe uscire in occasione di questa ricorrenza goldoniana, e alla quale un comitato di esperti italiani dà la sua collaborazione».

TRA EDIZIONI INTROVABILI E TESTI POCO CORRETTI GOLDONI ATTENDE GIUSTIZIA

I meriti di Ortolani
e la nuova ricerca.
Occorre ripubblicare
l'opera omnia.
Un vocabolario
in attesa di stampa

NICOLA MANGINI*

Il 6 febbraio 1993 cadrà il bicentenario della morte di Carlo Goldoni. Può sembrare una data ancora lontana, ma il tempo corre veloce, anche troppo, e si tratta di una scadenza a cui bisogna prepararsi fin da ora.

Il teatro di Goldoni, non da oggi, è una realtà di dimensioni internazionali, ma a cui, ovviamente, prima di tutti è interessata l'Italia, ed è per questo che gli enti responsabili, a tutti i livelli — comunale, provinciale, regionale e nazionale — dovranno cominciare a elaborare un piano operativo, in un quadro concordato, affinché le celebrazioni del bicentenario abbiano quella risonanza che l'avvenimento esige.

Lasciando a chi di dovere il compito di avanzare le proposte relative ai vari settori (convegni, mostre, spettacoli), cercherò di puntualizzare le iniziative che, a mio avviso, dovrebbero essere realizzate su un piano strettamente scientifico.

In primo luogo ritengo che si debba pensare a progettare una nuova edizione dell'*opera omnia* goldoniana. Ci sono almeno due validi motivi a sostegno di tale proposta, uno pratico e uno scientifico. Quello pratico nasce dalla constatazione che le due raccolte moderne delle opere complete di Goldoni — quella del Municipio di Venezia in 40 volumi e quella dei Classici Mondadori in 14 volumi, entrambe pubblicate in tempi ormai lontani — risultano pressoché introvabili o comunque difficilmente utilizzabili. In effetti, la monumentale edizione veneziana (in vendita presso il Museo Correr) è largamente incompleta, mentre quella milanese è di fatto esaurita. Senza dimenticare, poi, la questione dei costi.

VERIFICA DELLA LEZIONE TESTUALE

Di maggior rilevanza è tuttavia la ragione scientifica della suddetta proposta, onde sarà opportuno un cenno più dettagliato a proposito dello specifico problema del testo che, come ben sanno gli studiosi, non è un problema di facile soluzione. D'altra parte la soluzione a tutt'oggi comunemente accettata non risponde alle esigenze della scienza filologica contemporanea.

Come è noto, mancando gli originali delle opere goldoniane è da oltre mezzo secolo che è invalsa la consuetudine di riprodurre acriticamente la lezione proposta da Giuseppe Ortolani nelle due edizioni complete citate. Intendiamoci: l'Ortolani, lavorando in tempi difficili con grande intelligenza e scrupolosità, ha compiuto un'opera di straordinaria importanza, che è servita a spianare il terreno assai intricato dei molteplici problemi riguardanti una più accettabile sistemazione critica, storica e testuale di una produzione vastissima. E l'aver messo in circolazione il «tutto Goldoni» resta un grandissimo merito, che gli è stato universalmente riconosciuto.

Ma ogni lavoro ha i suoi limiti e richiede, col passare del tempo, necessari interventi in linea con i nuovi traguardi della ricerca scientifica. Per cui, se ancora dobbiamo ricorrere alla sterminata erudizione di Ortolani su tante questioni, e se certi suoi giudizi ci appaiono tuttora convincenti, è sul piano più propriamente filologico, della lezione testuale, che si sente l'esigenza di un'attenta verifica e quindi degli opportuni interventi correttivi in merito ai criteri di trascrizione e di stabilizzazione del testo goldoniano. Invero Ortolani seguiva un metodo filologico di matrice ottocentesca che oggi ci appare piuttosto approssimativo e spesso arbitrario, e quindi in pratica insoddisfacente.

PER UNA BIOGRAFIA «SCIENTIFICA»

Quel che, dunque, su questo punto si vorrebbe suggerire è la stampa di una nuova edizione che sul piano scientifico dovrebbe rifarsi con assoluto rigore alle più autorevoli edizioni settecentesche, oltre ad aggiornare le preziose note storiche, mentre sul piano pratico dovrebbe constare di singoli volumetti, contenenti uno o al più due lavori, il che consentirebbe — quel che attualmente non è



possibile — di reperire con facilità, e a un prezzo accessibile, anche quei lavori introvabili, separatamente, come, per fare qualche esempio (e mi limito alle commedie): *L'uomo di mondo*, *La scuola di ballo* o *L'amante di sé medesimo*. Certo si tratta di un'operazione impegnativa, che, però, affidata a una squadra di esperti (che ci sono), potrà essere portata a termine in un ragionevole lasso di tempo.

La seconda proposta riguarda la biografia. Potrà parere incredibile ma sta di fatto che, nella pur imponente produzione su Goldoni e sulle sue opere, manca un lavoro scientifico, e per quel che è possibile esauriente, sulla vita del nostro Autore. E quanto esso sia necessario, anche in rapporto alla migliore conoscenza della sua epoca storica e dalla sua multiforme operosità (non solo teatrale), non è difficile comprenderlo. La causa di una simile lacuna va individuata nell'esistenza di quelle memorie che Goldoni ci ha lasciato, in francese, e che hanno dissuaso gli studiosi dall'affrontare l'impresa di ricostruirne la lunga e movimentata vicenda. Non che siano mancati del tutto i tentativi (da Molmenti a Galanti, a Rabany, a Caprin, a Chatfield-Taylor, allo stesso Ortolani); ma in sostanza i risultati sono apparsi quanto meno parziali, se non proprio deludenti. La questione centrale è che i *Mémoires* goldoniani, come in genere le autobiografie, mirano a darci soprattutto un ritratto esemplare della sua vita con lo scopo dichiarato di documentare la sua verità in merito al cammino percorso, per realizzare la riforma del teatro comico. Si tratta, dunque, di una ricostruzione idealizzata, oltre al fatto che il suo racconto è spesso lacunoso e impreciso. Ne consegue che oggi appare più che mai necessaria una rigorosa biografia, che ora appunto sarebbe possibile, utilizzando quanto nell'arco di una più che secolare ricerca è stato verificato e registrato nell'ambito storico, critico, erudito e bibliografico. Forse il modo migliore per raggiungere lo scopo potrebbe essere quello di bandire un concorso, naturalmente a livello internazionale, dal momento che non sono pochi gli studiosi stranieri delle varie aree linguistiche che possono essere considerati degli specialisti dell'opera goldoniana.

NON C'È PIU' TEMPO DA PERDERE

C'è poi da augurarsi che un'altra importante iniziativa, avviata parecchio tempo fa e praticamente completata, possa finalmente giungere in porto. Mi riferisco all'auspicata pubblicazione di quel vocabolario veneziano di Goldoni che, raccolto sotto la direzione scientifica di Gianfranco Folena, si trova, depositato in schede, presso l'Istituto di Lettere e Teatro della Fondazione Giorgio Cini. Sarà questo — come ha scritto Folena — «un sussidio indispensabile per l'interpretazione e per l'analisi linguistica e stilistica delle commedie del Goldoni» e inoltre, fuori d'Italia, «agevolerebbe di molto il lavoro dei traduttori, oltre a migliorare il livello delle traduzioni, spesso di seconda e di terza mano».

Un'ultima indicazione: se si vogliono fare le cose per bene (e ciò vale anche per quelle proposte che saranno presentate negli altri settori), mi pare che non ci sia proprio tempo da perdere. □

* Nicola Mangini è il direttore della "Casa di Goldoni"

DE BOSIO: GOLDONI SCRUTAVA LA COMICA GUERRA FRA I SESSI

La non ancora esaurita interpretazione dei rapporti fra uomo e donna è, nelle sue commedie, un motivo inquietante

GIANFRANCO DE BOSIO

Negli ultimi trent'anni alcune messinscene del teatro di Goldoni hanno portato a compimento linee di ricerca che ne hanno trasformato l'interpretazione.

Preceduti dallo scavo critico di studiosi che reagivano alla scuola idealista (e sottolineo la linea innovativa degli specialisti d'area veneta, da Manlio Dazzi a Gianfranco Folena, da Mario Baratto al più giovane Franco Fido, per non citarne che alcuni), i registi del dopoguerra, da Visconti a Strehler, da Squarzina a Ronconi, che appartiene a una generazione successiva (e non solo loro) hanno penetrato il mondo espressivo di Goldoni con sonde rivelatrici: il realismo di origine marxiana, l'introspezione decadentista, il recupero delle testimonianze storiche e pittoriche settecentesche, l'analisi delle strutture della narrazione teatrale, l'ispezione puntigliosa del linguaggio.

In quest'ambito di ricerche, che hanno allontanato fino alla dimensione di vecchio teatro a derivazione ottocentesca la linea interpretativa bonaria e accomodante dei teatranti veneti, che dichiaravano massima fedeltà all'avvocato veneziano (indimenticabile, pur nei suoi gravi limiti, l'apporto di Cesco Baseggio), nel mezzo di queste ricerche la prima principale curiosità si è appuntata sul riconoscimento del rapporto inquieto e inquietante che il Goldoni sottintende nel descrivere l'interazione dei personaggi maschili con i personaggi femminili, inquietudine che mi sembra al centro delle sue problematiche segrete e quindi della sua ispirazione.

Il peso preponderante del personaggio femminile, che in Goldoni ha l'importanza che nell'opera del Ruzante assume il personaggio contadino, è costantemente svelato nei tardi *Mémoires*, in termini che eccitano la curiosità psicologica del lettore, e provocano fruttuose concatenazioni d'immagini.

Fin dall'inizio il personaggio femminile afferma la sua rilevanza: «*Ma mère prit le soin de mon éducation, mon père celui de m'amuser.*» (*Mémoires*, parte I, cap. I).

Questa divisione dei ruoli, subita dal giovanissimo Carlo, si manterrà come una costante ossessiva nell'opera teatrale: flagranti conferme permarranno fin nella tarda maturità, fino ai *Rusteghi* e al *Todera*; la risoluzione dei problemi di vita passa attraverso la forza di carattere e l'azione dei personaggi femminili. Ma ancor prima, negli anni del lavoro con i Medebac e dell'amicizia con la Marliani (*Mem.*, II, 14) che accende brillanti ispirazioni — sono gli anni delle mie amate *Donne gelose* e della *Lo-candiera* — è sempre il personaggio femminile, qui in un'accezione più scopertamente seduttiva, che domina il mondo ma-



Le Baruffe chiozzotte nell'edizione diretta da Gianfranco De Bosio. Da sinistra vediamo Michela Martini, Marcello Bartoli e Lucilla Morlacchi.

schile, fino alla pubblica umiliazione, come testimonia il Cavaliere di Ripafratta. Sembra che l'autore abbia constatato anche dentro di sé la difficoltà di identificazione del ruolo maschile, così come gli viene imposto dalla società, e probabilmente dalla stessa educazione materna, la sua incapacità di sentirsi «superiore», filtrata dal suo sguardo ironico nei confronti degli altri, costretti a una vana rivalità fra i sessi.

È interessante cogliere all'interno della creatività dirompente di Goldoni il procedere incrociato dell'osservazione critica del personaggio femminile con l'attrazione identificativa, oserei dire l'ammirazione e l'invidia della femminilità.

È in questa «perplexità partecipe», che il Croce attribuisce al Ruzante nei confronti del personaggio contadino, e che io volentieri estendo al Goldoni di fronte al personaggio femminile, che probabilmente si annida il germe della malattia che lo afflisse nell'arco della sua biografia.

Se ancora in giovane età i vapori, «*les vapeurs*», (*Mem.*, I, 18) i disturbi nervosi, l'ipocondria lo affliggono, essi lo attaccano nei momenti cruciali delle sue relazioni con le donne: vale per tutti il clamoroso episodio della prima notte di nozze: «*Mais pouvois - je avoir une satisfaction sans qu'elle fut suivie d'un désagrément? La première nuit de mon mariage, la fièvre me prend, et la petite vérole que j'avois eue à Rimini dans ma première jeunesse, vient m'attaquer pour la seconde fois*».

Ma nel 1754 dopo il distacco dai Medebac e dalla Marliani (*Mem.*, II, 22) «*les vapeurs*» lo assaltano con maggiore virulenza e lo conducono, per una sequenza di

malattie e di contrarietà, a un turbamento profondo, che lo condurrà a paragonarsi al Tasso, (*Mem.*, II, 32) e ad affrontarne un episodio di vita in un'opera teatrale in versi martelliani, che ebbe la fortuna d'ispirare Goethe.

È in questo contesto psicologico ch'egli scriverà una straordinaria commedia, di cui ho realizzato una felice messinscena, complice Lucilla Morlacchi, *Le donne de casa soa*, nella quale incattivisce il riconoscimento della «superiorità» del personaggio femminile, in questo caso Anzola, sugli uomini che la circondano. È un momento di livore, nell'intenzione del poeta e nella creazione realizzata:

«*I omeni, fia mia, i xe tutti compagni; basta per mantegnirne che i gh'abbia dei vadhagn/Basta che andar ve tocca con un omo d'onor./ Anca mi me mario l'ho tolto senza amor;/ e no gl'ho pensà gnente, e me son rassegnada/bastandome de dir: al fin son maridada*».

In questo spazio di ricerca mi sono mosso negli ultimi anni e intendo progredire nel futuro. La recente fortunata messinscena di *Le baruffe chiozzotte* mi ha confermato che l'attenzione focalizzata sul complesso rapporto d'amore e di rivalità, di sopraffazione e sottomissione di uomini e donne, sull'umoristico combattimento fra i sessi è un elemento portante dell'ispirazione goldoniana. Esso propone una linea di lettura che se facilita l'identificazione dei valori comici, li proietta con prepotenza nelle problematiche dello spettatore contemporaneo, in una visione artistica sovratemporale, che ne affronta il conscio e affonda nell'inconscio. □

Dall'«Arlecchino» al «Campiello»

STREHLER: LA MIA BATTAGLIA PER CARLO GOLDONI

FABIO BATTISTINI

Giorgio Strehler ha praticamente toccato i grandi momenti dell'opera di Goldoni con un percorso che attraverso i 41 anni della sua attività al Piccolo ha intrecciato all'«Arlecchino» altre opere, da *La putta onorata* a *Gli innamorati*, da *L'amante militare* a *La vedova scaltra*, fino alle *Villeggiature* e poi alle *Baruffe chiozzotte* e al *Campiello*. Fabio Battistini ha interrogato in proposito il regista.

STREHLER - Direi che sono stato insieme con Visconti il primo regista italiano che si è occupato profondamente dell'opera di Carlo Goldoni, che ho sempre considerato come un autore fondamentale della nostra letteratura e del nostro teatro. Il primo lavoro che ho fatto è stato quello di ottenere che il pubblico accettasse un autore fino ad allora assolutamente proibito e considerato un classico noiosissimo, che non avrebbe richiamato spettatori a teatro.

Questa battaglia vista da lontano sembra oggi molto facile, poiché è diventato quasi ovvio considerare Goldoni quello che è, ma fu una battaglia che costò molto, che ebbe molte avventure e che non è stata a mio avviso seguita dagli studiosi e dai critici con l'attenzione che essa meriterebbe, poiché si trattava di reimmettere nel circuito della cultura italiana un autore che ne era stato ingiustamente allontanato da una falsa tradizione e da una ignoranza costituzionale di fondo.

Il secondo lavoro è stato quello di cercare umilmente, nei primi anni soprattutto, di seguire lo sviluppo della drammaturgia goldoniana non con dei trattati, degli studi o degli articoli, ma seguendo con degli spettacoli il cammino della grande riforma goldoniana, dal teatro — diciamo — delle maschere al grande teatro realistico del Goldoni in dialetto o in lingua veneta. È stato un lavoro progressivo che ha portato alla rappresentazione di un certo numero di opere, quasi come una cronologia storica, per arrivare poi a un certo momento della mia vita alla *Trilogia della villeggiatura*, che era allora quasi sconosciuta. Questo è stato l'iter che ho seguito, e devo dire che il mio lavoro, insieme a quello di altri che poi si sono in un certo senso anche un po' accodati, mi ha dato la gioia culturale di vedere di nuovo ritornare Goldoni come un autore normale, naturale, nel teatro italiano, come dev'essere.

BATTISTINI - Ma perché poi a un certo punto non ha più fatto Goldoni, oltre al *Campiello*?

S. - Non l'ho più fatto, devo dirlo, per la storditezza o l'ingiustizia della critica, soprattutto, la quale ha incominciato a un certo punto della mia storia di teatro ad adoperare alcuni slogan quali «basta Strehler che fa sempre Goldoni» o «basta Strehler che fa sempre Brecht». Allora, anche per non



Silhouette di Arlecchino nell'«edizione dell'addio».

danneggiare l'istituzione che dirigo e per non danneggiare me stesso, è successo che Strehler non ha fatto più Goldoni e Brecht anche se altri hanno continuato a farlo (e a volte senza urgenze o interessi reali), e la percentuale delle mie messinscene (una decina di Goldoni e sette o otto Brecht) mi pare veramente irrisoria per questa polemica.

B. - Si può dire che storicamente si è verificato l'assurdo di uno Strehler che non ha fatto più Goldoni perché la critica l'ha spinto a non farlo o a non avere voglia di farlo, mentre più che ad ascriverlo come un demerito poteva spingerlo a continuare questo lavoro in profondità? Ma fra il primo Arlecchino e l'ultimo, quello che ha chiamato «dell'addio», quali sono le differenze?

S. - È uno spettacolo, quest'ultimo, completamente rinnovato e diversissimo. L'«Arlecchino» di oggi non ha niente a che fare con quello lontano del '47: è passato attraverso una serie di edizioni successive, alcune molto dissimili, che presentavano sempre dei lati nuovi sia dal punto di vista formale che sostanziale. Si può dire che l'ultimo è un po' la somma di un mestiere teatrale e delle esperienze che sono andate accumulandosi negli anni. Ecco, anche a proposito dell'«Arlecchino» non ho visto che sia stato capito il lavoro della invenzione-ricreazione continua dello spettacolo.

B. - Oltre alla sua sceneggiatura dei *Mémoires*, di cui ci darà un saggio al Teatro Studio, pensa di tornare a Goldoni?

S. - I *Mémoires* è un lavoro fatto per la tv che non ha avuto seguito ma che è stato

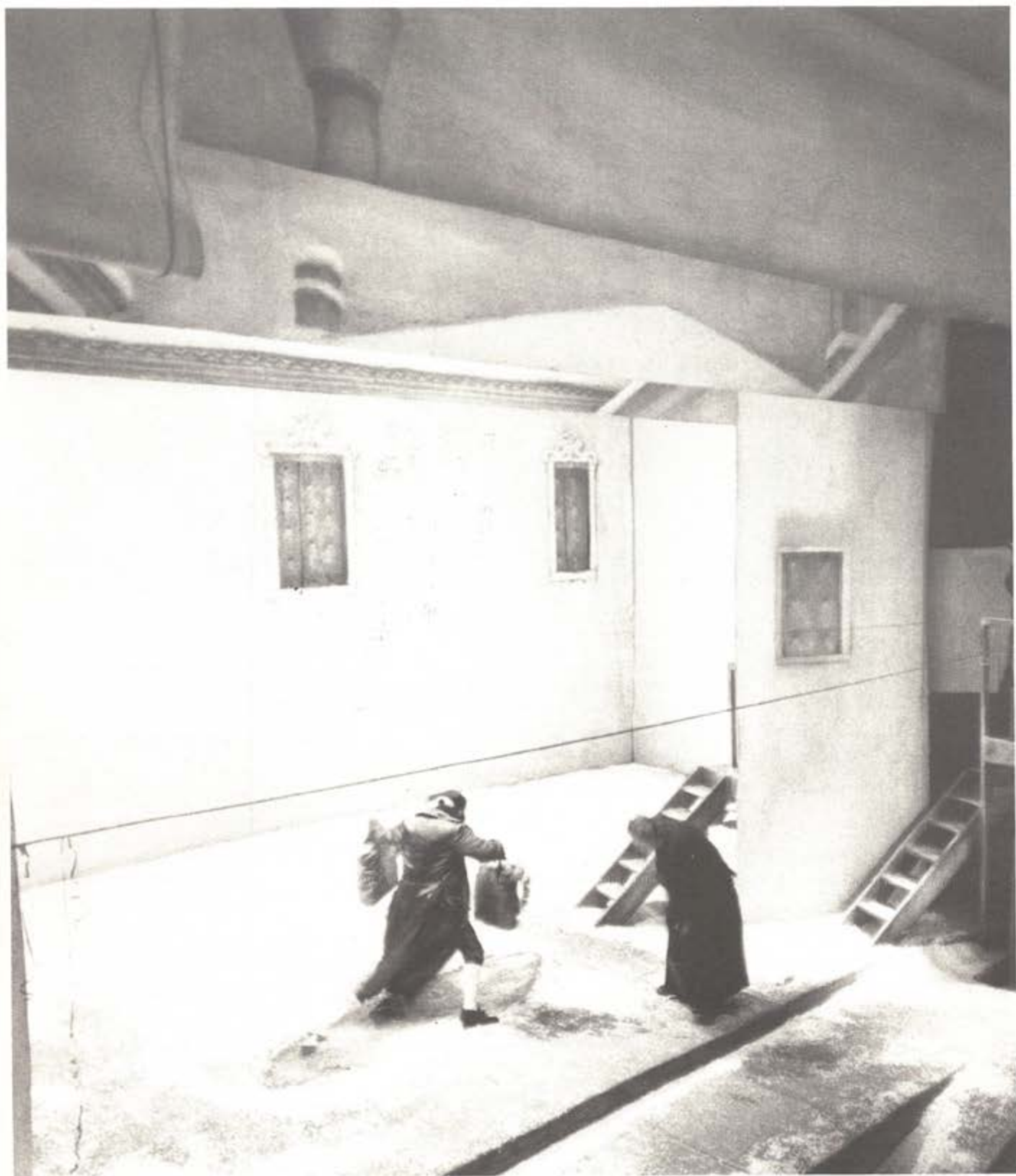
preparato, pensato con amore e attenzione negli anni in cui la Mnouchkine ha fatto il suo Molière. Perché poi la televisione italiana abbia pensato — o non abbia pensato — che fosse utile fare Molière e non Goldoni è una cosa che ancora mi sfugge. La realtà è che oggi esiste un bel film sulla vita di Molière ma non esistono altro che alcune pagine ponderose sulla vita del nostro grande autore; la lettura al Teatro Studio non può essere che la lettura di qualche pagina di quel lungo trattamento (6 episodi), e potrà forse dare appena un'idea di quello che poteva essere la trasposizione televisiva e che ho pensato fosse giusto portare a conoscenza del pubblico. Certamente penso di tornare a Goldoni, e penso che sarà alla prima occasione che avrò, un'occasione interiore beninteso...

Un'opera che ho sempre davanti è *Una delle ultime sere di carnevale*, ci pensavo già da quando l'ha fatta Squarzina, come penso del resto che non potrei non fare *I rusteghi* o altro che non voglio anticipare, ma devo ammettere che il mio rapporto con Goldoni è in fondo un rapporto privilegiato. Io l'ho amato quando era difficile da amare, l'ho fatto quando era difficilissimo fare. Quando Visconti faceva *La locandiera*, per esempio, era quasi impossibile, c'era il direttore del teatro che diceva «ma l'è matt, quel Luchino, l'è matt... il Goldoni, il Goldini, il Goldetti ma cus'è sta' roba chi!». Il clima era quello, come se oggi si volesse dimostrare che Alfieri è un grande tragedista; nel '47 era così per Goldoni ed era una questione di dovere nazionale come intellettuale italiano fare qualcosa perché questo fatto non si verificasse. E devo dire che non si è più verificato, questo sì. Per il resto, ci sono delle affinità profonde di certe cadenze tra me e Goldoni, però è il Goldoni osservatore della vita degli uomini, è il Goldoni cantore delle piccole cose «vere» della vita e in quanto vere, grandi, che mi ha sempre colpito e affascinato. Per esempio, questa sua capacità di farle lievitare in un'atmosfera poetica che non fosse quella di un grigio e semplice e puro realismo. Non c'è niente di meno realistico del *Campiello* e non c'è nulla di più realistico del *Campiello*, come non c'è niente di meno realistico di *Una delle ultime sere di carnevale*, e nel medesimo tempo non c'è nulla di più vero e più esatto dal punto di vista psicologico.

È come Cecov, o diciamo che Cecov è come Goldoni: sono quei grandi che si trovano nel cammino della storia del teatro e spiegano la verità dell'uomo attraverso le loro metafore, che non sono mai la copia esatta del mondo ma sono la metafora del mondo. □

Nella foto di Luigi Ciminaghi a pag. 11 un momento del memorabile *Campiello*.

**Un lungo percorso contro l'indifferenza
e la falsa tradizione, alla ricerca
della vera riforma goldoniana.
Storia di un film non fatto dai "Mémoires"**



«PER CAPIRE GOLDONI E POI AMARLO MI CI È VOLUTO TEMPO»



Nella stagione in corso lo Stabile di Genova ha affidato la regia del *Ventaglio* goldoniano ad Alfredo Arias, argentino trapiantato a Parigi, il quale a sua volta si è valso di Roberto Plate per le scene e di Françoise Tournafond per i costumi. Discusso per la contraddizione tra impianto realistico e recitazione sopra le righe, l'allestimento è tuttavia molto stimolante come rilettura in chiave satirico-fantastica del Goldoni. Lo spettacolo sta girando l'Italia con un buon successo di pubblico.

LUIGI SQUARZINA

Non è stato amore al primo sguardo. Nell'estate del 1950 feci, di solo mestiere (quanto potevo averne allora), una *Vedova scaltra* per una tournée estiva in Sud America della compagnia Torrieri-Gassman-Zareschi (allora si formavano dei complessi estemporanei per sfruttare il mercato estero); scena a siparietti e i bei costumi erano di Mario Chiari. Non sentii nessun brivido particolare. Nel 1962/63, inaugurando la mia direzione a Genova (con Ivo Chiesa), si trattava di creare uno spettacolo rutilante con al centro Alberto Lionello, un contrappeso (diciamo così) al *Diavolo e il buon Dio* sartriano; dovendo scegliere fra l'abbastanza consueto *Bugiardo* e gli allora quasi sconosciuti *Due gemelli veneziani* non esitai ad affrontare i Menecmi settecenteschi. Mi attiravano i vari aspetti: 1) il perdurare nel Goldoni giovane degli stilemi dell'Arte (maschere, equivoci, etc.); 2) la crudeltà e il cinismo della storia di un intelligente mascalzuncello che

stravince e di un bravo rustico che ci lascia la pelle; 3) la libertà di invenzione e di soggetti che lasciava a me e agli altri attori un testo "minore"; 4) l'eccezionale adattabilità di Lionello al doppio ruolo, che difatti lo rese famoso in tutto il mondo (vincemmo il Festival di Parigi; a Londra avemmo i complimenti di Olivier, a Mosca quelli di Lili Brik; fummo a New York e a Montreal per l'Expo, a Vienna e a Cuba, a Città del Messico e a Rio e Buenos Aires, a Bucarest e a Varsavia, a Leningrado e a Minsk...); 5) la straordinaria compagnia che stavamo mettendo insieme a Genova (Pagni, Antonutti, Milli, Brogi, la Morlacchi, la Guzzinati, la Mannoni; Fenzi e Sciaccalunga che facevano due guardie...) c'è n'è una registrazione tv fatta quattordici anni dopo, nel '76, al Teatro Parioli di Roma; era uno spettacolo coriaceamente immortale, insopprimibile, un po' come l'*Arlecchino* del Piccolo, a cui non saremmo riusciti a tirare il collo se l'ambizione e la versatilità di Lionello non lo avessero tirato da tutte le parti. Le scene frizzanti e i costumi erano di Padovani, le musiche di Chiaramello. Una bella esperienza, che

però non mi stimolò imperiosamente verso altri Goldoni. Lo stimolo venne sei anni dopo dal Festival del Teatro di Venezia, nel fatidico 1968; Vladimiro Dorigo interpellò lo Stabile di Genova proponendoci o i *Rusteghi* o *Una delle ultime sere di carnevale*. Ricordo bene che proprio non me la sentivo. La verità è che non avevo ancora «capito» l'immensità di Goldoni, non mi aveva ancora folgorato la sua capacità di creare universi con un gesto divino da Genesi, non avevo saputo accostarmi con sufficiente umiltà alla sua virtù di portare tutto in palcoscenico, ma tutto davvero, vita storia società cultura, passione e beffa, amore e calcolo, slancio dionisiaco e disfacimento nichilistico, senza zavorra e senza premeditazione. Fatto sta, dopo aver messo in croce Chiesa con i miei dubbi (gli chiesi perfino di rivolgersi a un mio collega che consideravo più "goldoniano" di me), finii per arrendermi; dicemmo di sì; e optai per il *Carnevale*. Il risultato è consegnato a una edizione televisiva in bianco e nero, che la irrisconoscenza tv di Stato ritira fuori ogni tanto come una chicca. C'erano prestazio-

**Da un inizio «senza brividi»
alla «trilogia della partenza»
passando per i memorabili
Due gemelli con Lionello**

ni monumentali, la Volonghi, Pagni e la Vazzoler; immagini deliziose, la Morlacchi e la Ruspoli; coppie irresistibili, Antonutti e la Benedetti, Fenzi e la Spina; Barpi marito-vittima e Milla paron de casa, e Zanetti a cui affidavo entro l'organismo della commedia una pagina dei *Mémoires* per dare tutto il senso della allegoria (dice la Prefazione: «In questa commedia c'è una allegoria...»), per illuminare questo sublime addio alla patria dell'intellettuale italiano costretto a cercare sicurezze e continuità di lavoro all'estero.

Cominciavo, così, una serie di spettacoli sul tema dello «artefex in fabula» (non sapevo che avrei fatto poche stagioni dopo il mio Molière-Bulgakov né che avrei lavorato oggi al *Byron* di Cimnaghi...).

Capii, allora, che Goldoni era grandissimo proprio nel mentire a sé stesso, nel dire

«arrivederci» a Venezia incarnandosi in un giovane *designer* di successo mentre non poteva non sentire che stava dando il suo addio di artista anziano e deluso, al quale il Comune di Venezia aveva rifiutato una pensione (la «delibera Goldoni» non passò...). Quel cosmo musicale e sfarinante, quel carnevale senza coriandoli, culminava nel prodigioso gioco della *meneghella*, una partitura aleatoria a dieci-dodici voci che facevo recitare senza rete, in avanscena. Seguirono, e ormai si trattava per me di un insaziabile *amour/passion*, i *Rusteghi* (ancora al Festival di Venezia), poi *La casa nova* (anche questa ben registrata in tv; mi dettero quello che era allora il massimo premio televisivo), sempre scene e costumi di Padovani, racchiudendo il congedo di Goldoni a Venezia in una «trilogia della partenza» creata via via con la collaborazione

di tre poeti della critica goldoniana, scomparsi ma presentissimi, Eugenio Ferdinando Palmieri, Ludovico Zorzi e Mario Baratto (la mia corrispondenza con Baratto per *La casa nova* l'ho ristampata recentemente in *Da Dioniso a Brecht*, quella con Palmieri per i *Rusteghi*, con la sua autorizzazione, anzi la sua esortazione a usare per la prima volta da chissà quando interpreti giovani, si legge in un volumetto della Collana del Teatro di Genova).

Una integrazione alla trilogia considero *Il ventaglio*, realizzato anni dopo al Teatro di Roma; una commedia investita dal magico quotidiano di un oggetto portento, il ventaglio, che passando di mano in mano sciamanizza una piazzetta lombarda, e dove secondo me Goldoni ormai prigioniero di Parigi riversa le ondate della sua malinconia, il sogno d'un ritorno impossibile. □

**Л Ж Е Ц Ъ,
ЗАБАВНОЕ ЗРЪЛИЩЕ.**

ВОЛЬНЫЙ ПЕРЕВОДЪ

изъ

ГОЛДОНІА



Продается въ Луговой Миліонной
улицѣ у Книгопрода. К. В. Миллера.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,
1774. Года



Due esempi fra i tanti della fortuna di Goldoni all'estero. A sinistra, il frontespizio dell'edizione in lingua russa del *Bugiardo* stampata a Pietroburgo nel 1774. A destra, una scena del *Servitore di due padroni* nell'allestimento del Teatro Nazionale Fiammingo, 1961.

GOLDONI SECONDO COBELLI: UN CRITICO CAUSTICO DELLA SOCIETÀ BORGHESE

Il regista affronta
"La vedova scaltra"
con Marina Malfatti.
Amore e morte
nel segno del business



Teatro Olimpico di Vicenza: la compagnia de *I pettegolezzi delle donne* nell'edizione 1982-83 diretta da Sandro Sequi.

ENRICO GROPPALI

«**P**arlare di Goldoni mi è difficile — dice Giancarlo Cobelli — probabilmente perché non considero affatto concluso il rapporto che il teatro italiano ha contratto nei confronti dell'autore dei *Mémoires*».

HYSTRIO - Ma se Goldoni riveste tanta importanza per lei, come mai ha così poco indagato, nel corso della sua carriera, le grandi commedie dell'apogeo, della crisi istituzionale di una società (penso, tanto per fare un esempio, alla Bottega del caffè)?

COBELLI - Io mi considero fortunatissimo: infatti ho scelto personalmente almeno tre dei quattro testi goldoniani (comprendo nel novero anche *La vedova scaltra* attualmente in prova) che ho nel mio carnet. E cioè *L'impresario delle Smirne*, *La locandiera* e *La Vedova*.

H. - Può spiegare la cifra allusiva e misteriosa che ha guidato non tanto le sue scelte ma la sua concezione della poetica goldoniana?

C. - *L'impresario* è stato un omaggio nei confronti di Luchino Visconti, in memoria di un allestimento memorabile che ha determinato la mia stessa vocazione registica. Ma è stata soprattutto l'amara riflessione sui limiti e la tortura della professione teatrale ciò che mi ha convinto, a tanti anni di distanza dal modello, a riproporlo in una chiave diversa. Nel 1973, data del mio primo allestimento (che ho ripreso, due anni dopo, con una diversa distribuzione), in Italia era ancora viva la lezione del teatro epico brechtiano. Ora, io ho tentato di applicare gli stilemi del dramma didattico al mondo apparentemente così frivolo e provinciale dell'*Impresario delle*

Smirne. *La locandiera*, invece, è stata un'operazione diversa. Quello che volevo dimostrare è lo iato irrimediabile che oppone *Mirandolina* alla nobiltà in sfacelo rappresentata dalle tre sinistre caricature del Conte, del Marchese e del Cavaliere (sì, anche il Cavaliere, che non è affatto un homo novus ma un uomo vecchissimo, un avventuriero sui generis, un piccolo narcisista che fa frustare i servi per soddisfare un suo latente sadismo) e a quel Terzo Stato imbelite e precario, rappresentato dalle vecchie comiche Ortensa e Dejanira che inseguono il fantasma della nobiltà. All'ombra inquietante del patibolo... *L'impostore* mi interessava per motivi opposti: la Compagnia di Gesù che promuove un teatrino di soli uomini, che delega a un drammaturgo la rappresentazione di una società chiusa che nemmeno la guerra può scalfire, fino al sacrificio dell'adepto che ne ha finora retto le sorti, mi sembrava un recupero importante.

H. - E *La vedova scaltra*? Non è una commedia minore? Non è sempre stata considerata più un veicolo di situazioni esilaranti, che un autentico exploit drammaturgico?

C. - Andiamoci piano con il vecchio adagio della commedia d'intrattenimento. A me sembra che in questo testo Goldoni riprenda e sviluppi, su notazioni sarcastiche che fanno pensare a Witkiewicz, il personaggio di *Mirandolina*. Rosaura, infatti, è un piccolo mostro che si ritaglia, appunto con "scaltrezza", il suo angolo tutt'altro che marginale di predominio e d'asservimento, portando la borghesia a una sorta di deflagrazione. Rosaura esce poco di casa perché la sua casa è Venezia, una Venezia sede della lex economica: la sua casa in senso letterale — la casa di Pantalone — è il fondaco di un mercan-

te che si ostina a considerare la Repubblica Veneta un'entità isolata e circoscritta, e non si avvede che già si intessono rapporti e interessi multinazionali. Rosaura ha già intuito le norme del nuovo assetto sociale e promuove, con lo spirito acre e gretto del grande imprenditore, la futura configurazione aziendale della vita associata. Per questo — come Margareth Thatcher, che è il suo modello — tiene destramente a bada i simboli (che sono derisori solo perché Goldoni li accosta a lei che li degrada a pedine della grande scacchiera del business) dei quattro principi virili. I quattro uomini sono, in realtà, i quattro Stati confederati destinati a soccombere, fagocitati da lei, neocittà-Stato.

H. - Può darci qualche anticipazione sullo spettacolo?

C. - La scena di Maurizio Balò è una tonda corrosa dalla salsedine, un'isola progressivamente erosa dalle correnti contrastanti, una Venezia-zattera alla deriva... I costumi di Zaira De Vincentiis nella loro calcolatissima simmetria rappresentano l'evasione nell'inconscio di queste figurine, che a tratti lievitano fino ad assumere peso autentico di personaggi. Marina Malfatti, infine, è *La vedova scaltra*. Aggiungo che sono particolarmente felice di tornare a collaborare con lei. Dopo Gigliola che, nella nostra edizione della *Fiaccola sotto il moggio*, era diventata una monaca laica prigioniera dell'ordine patriarcale, e dopo *Teresa Raquin*, l'immagine di una donna divorziata dall'ipotesi del delitto, oggi Marina è Rosaura, cioè un'egocentrica che diventa spietata solo per rimuovere la sua terribile solitudine esistenziale. Con la sua voce profonda, dalle ambigue risonanze, forse è la sola attrice cui potevo affidare la dimensione sociale, la radiografia critica del personaggio. □

Sciaccaluga: come sono arrivato a lui

TORNARE A GOLDONI: UNA NECESSITÀ PER "CERCARE NATURA"

La sua lezione è provvidenziale per gli attori: fare psicologia senza introspezione, cercare il personaggio nelle relazioni con gli altri

MARCO SCIACCALUGA

Non credo, in tutta franchezza, che un teatro, una compagnia, un regista italiani possano rimandare per troppo tempo un appuntamento con Carlo Goldoni.

Ricordo con una certa commozione il mio primo incontro con lui. È stata la prima volta che sono entrato in un teatro dove si rappresentavano commedie. Non ricordo l'anno, so che si rappresentavano *I due gemelli veneziani*. E ricordo con esattezza l'emozione di un istante. Quando, al termine di quella che era una strepitosa interpretazione, Alberto Lionello godeva i meriti applausi, il pubblico vedeva in lui le fattezze e le movenze e l'anima del gemello furbo Tonino. Zanetto, il gemello sciocco, era morto, irrimediabilmente. La prodigiosa finzione che aveva consentito di credere all'esistenza di due anime, nel momento dei ringraziamenti, lasciava posto alla realtà di un solo attore, di un solo corpo, di una unica identità. Quanto rimpianto per la tenerezza stupida di Zanetto, per la sua ingenuità ingannata!

TONINO E ZANETTO

Ma ecco che un ombrello, quell'ombrello che era stato per tutto il corso dell'azione l'unico elemento del costume che distingueva Zanetto da Tonino, spuntava dalla quinta ed ecco che Tonino andava a tirare quell'ombrello per portare a ringraziare il fratello segregato in quinta dalla certezza che l'ubiquità è impossibile. Ed ecco Tonino sparire dietro le scene per far riapparire Zanetto, impacciato, ma felice, e prendersi i suoi applausi.

Il teatro era un luogo ove si poteva resuscitare! La finzione celebrava il suo miracolo. Era contemporaneamente vera la consapevolezza che un attore aveva recitato la sua parte, in questo caso le sue parti, e l'illusione che un personaggio viveva davanti agli spettatori. L'ultimo lazzo, l'ultimo artificio aveva ricreato sulla scena quella che Goldoni chiama semplicemente e ambiziosamente «la natura».

Poi vennero altre bellissime esperienze di spettatore: *I Rusteghi* e *Una delle ultime sere di carnevale*. Ritrovai quel miracolo, nel lavoro di attori che poi sarebbero stati in gran parte compagni e colleghi e nel lavoro di un regista, Luigi Squarzina, che mi sarebbe presto stato maestro, e col quale avrei debuttato come attore ne *La casa nova*.

Venne poi per me il momento di dirigere *La putta onorata* e *La buona moglie*: queste due grandi commedie goldoniane, prime grandi tappe della sua riforma, affascinanti sintesi di popolare, romanzesco, comico e drammatico, affresco di una città e di avventure di uomini. Anche in questo caso, ciò che mi rimane di quell'esperienza è il senso profondo di una emozione.



Goldoni in Cecoslovacchia: *Il ventaglio* a Bratislava in una messinscena del 1961

Quando Mejerchol'd volle ricominciare l'avventura del suo teatro, disse «Torniamo a Ostrovskij», intendendo tornare all'autore più congeniale all'ispirazione dei suoi attori e all'esperienza dei suoi spettatori. Proprio come quando, nel '68, in un momento in cui sembrava obbligatorio allinearsi a uno spesso malinteso senso dell'impegno, Ivo Chiesa e Luigi Squarzina misero in repertorio Goldoni, non certo per trincerarsi in una reazionaria difesa dei classici, ma per affermare umilmente che senza i classici, senza *quel* classico, la vita di un teatro, dei suoi attori, dei suoi spettatori, manca del suo principale nutrimento. Analogamente, dire: «Torniamo a Goldoni» non è né un proclama, né una soluzione di comodo, e, in qualche modo, una semplice necessità, una via indispensabile per «cercare la natura». Oggi che ci prepariamo a celebrare il bicentenario della sua morte una cosa mi sento di poter dire per «celebrare» la sua modernità: ciò che non cessa mai di affascinarmi in Goldoni è la sua capacità di fare psicologia senza introspezione. Grande

scrittore teatrale, a lui interessano solo le relazioni interpersonali. Riesce a dare assoluta verosimiglianza a un personaggio senza bisogno di preoccuparsi di che cosa sta pensando, o quali siano i suoi roveli interiori.

LA SUA MODERNITÀ

Goldoni può avere una funzione pedagogica di straordinaria modernità. Il suo grande insegnamento è che fare l'attore significa stabilire dei rapporti con gli altri, guardare cosa c'è dietro gli occhi del nostro interlocutore. Ma questo contrasta spesso con la convinzione di chi crede che interpretare un personaggio significhi sempre entrare nell'abisso di un'anima per esprimerla. Niente di più falso per Goldoni: profondo conoscitore dell'uomo, metodologicamente più vicino agli psicoterapeuti di Palo Alto (occuparsi della nevrosi come prodotto di cortocircuiti interpersonali, ignorando provocatoriamente la scatola nera del cervello dei singoli), che ai teorici dell'Actor's Studio. □

Una grande stagione di rilancio, con la riconferma dei temi cari a Venetoteatro in linea con le proposte organiche che distinguono da sempre il teatro regionale del Veneto, organismo di promozione, di proposte e di servizio.

Goldoni, Byron, Ruzante, Parise e altri: i classici del teatro veneto, Venezia al centro del teatro universale, i contemporanei.

E poi i progetti culturali, il sostegno alla sperimentazione, l'impegno per le celebrazioni goldoniane del 1993, le tournées all'estero, i «quaderni» e i convegni.

Una stagione in linea con le ipotesi di «promozione del grande teatro nazionale d'arte e di tradizione».

Una risposta concreta e qualificata al patrocinio e ai suggerimenti dello Stato e della Regione Veneto.

1988

1989

venetoteatro

progetto biennio 1989/90

IL TEATRO VENETO CLASSICO

IL GRAN TEATRO DI VENEZIA

AUTORI VENETI CONTEMPORANEI

FESTIVAL DI TREVISO E ALTRE IPOTESI

PROGETTO PARIGI

GOLDONI DA PARIGI A PECHINO

LE PUBBLICAZIONI E I CONVEGNI

Carlo Goldoni
LE BARUFFE CHIOZZOTTE
IL CAMPIELLO

LORD BYRON PROVA LA RIVOLTA
«Marin Faliero» di G.G. Byron
azione drammatica di M.R. Cimnaghi

Goffredo Parise
L'ASSOLUTO NATURALE

Franz Wedekind
FRANZISKA

William Shakespeare
I DUE GENTILUOMINI DI VERONA

M. Roberto Cimnaghi
RITRATTO D'AMORE

Angelo Beolco, il Ruzante
LA PIOVANA
BILORA

Renato Simoni
CARLO GOZZI