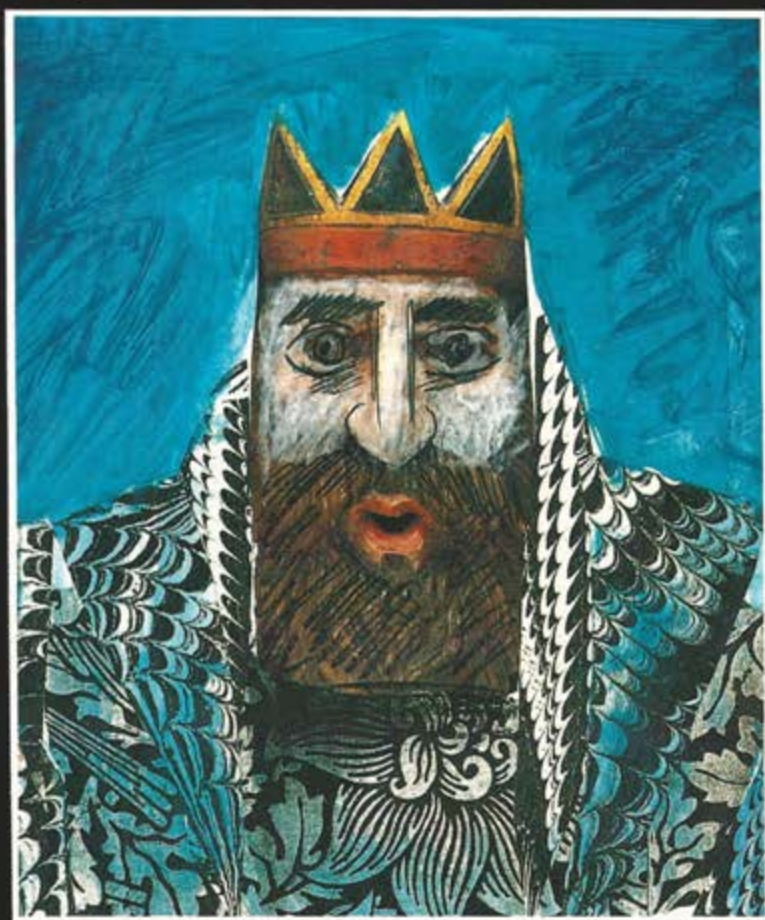


HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



NERO CARDINALE

LA COMMEDIA DI UGO CHITI PREMIO RICCIONE

LE MAGIE DI LELE LUZZATI

CON UNA "UTOPIA SCENOGRAFICA" E DISEGNI INEDITI

RONCONI AL LAVORO A TORINO

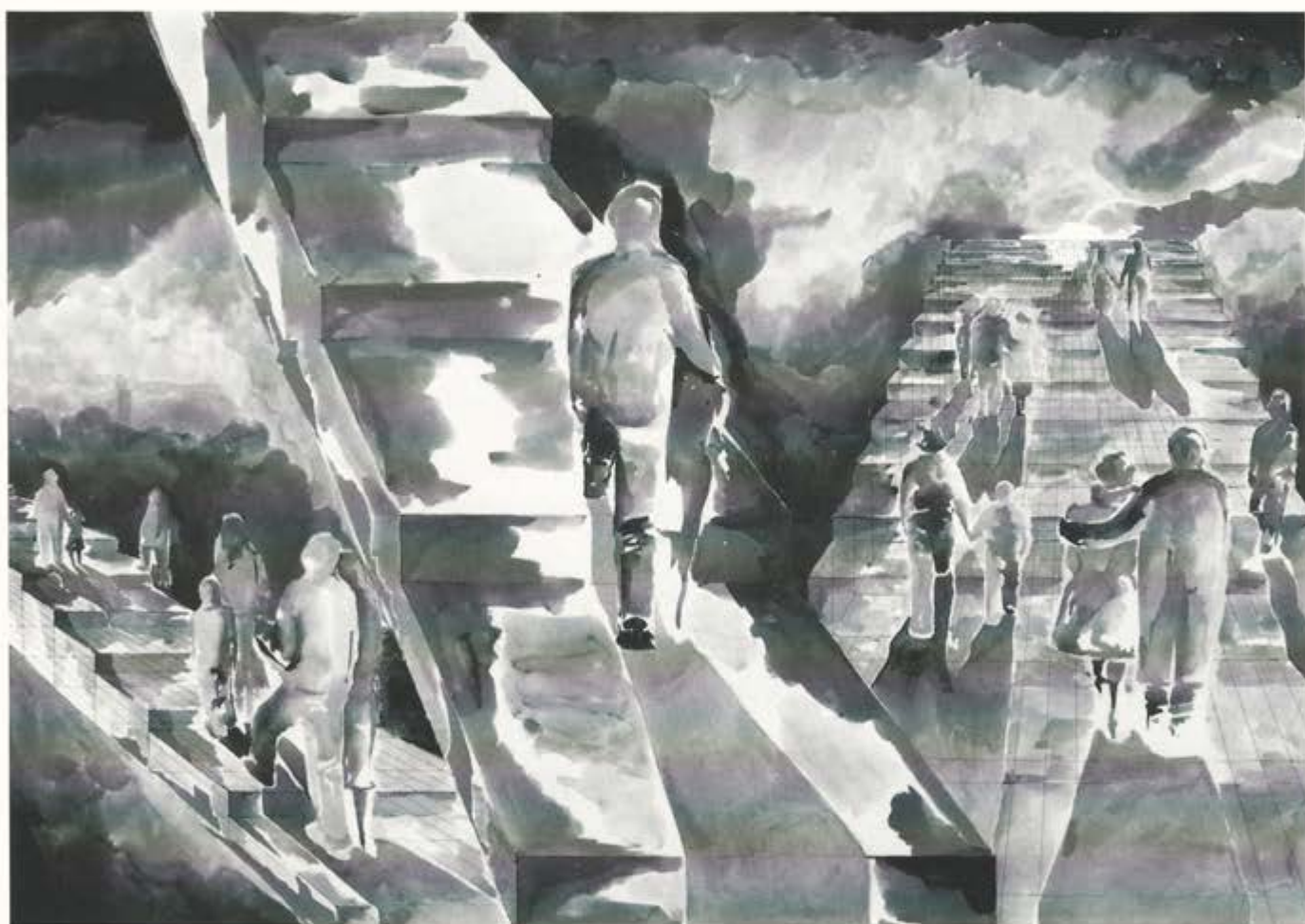
IN DUE INTERVISTE, UN BILANCIO E IL FUTURO

L'officina segreta di Pirandello - Il teatro del '900 e le nostre amnesie - La Biennale dei giovani a Bologna - Trionfo: i miei anni all'Accademia - Bernhard esule della letteratura - Festival: ci sarà del nuovo? - Strehler e il Faust: come leggere Goethe - Le regine della scena: interviste a Paola Borboni, Rossella Falk, Giuliana De Sio, Laura Marinoni, Galatea Ranzi - Gina Lagorio: il mio teatro - Pinter: il linguaggio è un'arma

Almansi - Andreucci - Antonucci - Artioli - Banu - Borromeo - Caleffi
- Chinazzi - Esposito - Finzi - Forni - Guiducci - Mamone - Marré -
Miele - Minotti - Pistillo - Reborra - Ricci - Rose - Saba Sardi - Vaccarino

PIOVAN EDITORE

BANCA, GARANZIA DI CRESCITA



BANCARIA

Rivista dell'Associazione
Bancaria Italiana

BILANCIO SENZA COMPIACENZE DELLA BIENNALE BOLOGNESE

L' ALLEGRA BABELE DEI GIOVANI ARTISTI

Sono stati 700 i partecipanti alla rassegna e fra citazioni di Chaplin, Buñuel e Kantor non sono mancate alcune «promesse» - Ma le critiche hanno denunciato selezioni oscure, spazi inadatti, assenze degli operatori che contano - La formula è buona, la realizzazione lascia a desiderare.

SILVIA BORROMEIO



La quarta edizione della Biennale Giovani si è svolta lo scorso dicembre in Italia. La città prescelta non poteva essere che Bologna: un territorio fertile e promettente, con la sua popolazione di giovani studenti e di forestieri, con i suoi spazi teatrali ritagliati nelle vecchie costruzioni in mattoni rossi, negli edifici storici del centro, tra le insegne dei locali e delle osterie sotto i portici e fuori porta. Una Biennale viva ed eclatante a giudicare dalla partecipazione annunciata di settecento giovani promesse e di Pigmalioni in cerca di nuovi talenti. Dieci giorni programmati minuto per minuto, una maratona *non stop* di concerti, mostre, conferenze, danza, teatro, cinema: una Babele di linguaggi, espressioni e discordie naturalmente. Non potendo vedere tutto si è cercato di seguire i giovani teatranti, raggiungendoli nel cuore della notte ora alla Multisala, spazio ricavato dall'ex-Mercato bestiame, ora al S. Leonardo di via S. Vitale, cercando di ricostruire le tappe e i momenti della Biennale istituzionale e di quella cosiddetta *off*, e di raccogliere i fermenti dei giovani al loro esordio.

«Questa Biennale è un'occasione per noi attori alla prima esperienza. È uno spazio che si apre e che non troviamo altrove» afferma una giovane regista di Futura Corporation, un neo-gruppo milanese che inaugura la sezione teatro con *Paura del buio*, uno spettacolo che vuole riflettere sulla condizione esistenziale dei giovani partendo dalla vecchiaia, anzi dalla morte, attraverso la strada della conoscenza. Forse per immaturità lo spettacolo ha alcuni cedimenti che lo rendono un po' disorganico, mentre momenti di buon teatro si possono gustare nelle citazioni di Kantor, nella ricerca dell'equilibrio tra il dramma e l'ironia e nelle incursioni nel cinema (da Chaplin alle tecniche della moviola ecc.).

«Lo spettacolo ha reso al sessanta per cento. No, non è giusto che, perché siamo giovani e inesperti, ci trattino in questo modo. Abbiamo allestito le scene all'ultimo minuto, in questa sala da congressi dove l'acustica è pes-

UN CARTEGGIO, UN CONVEGNO E UNA MOSTRA

RITORNO A GORDON CRAIG PER UN TEATRO VIVENTE

*Gli studiosi italiani hanno riesplorato la figura e l'opera del teatrante
- Promettente la ripresa delle pubblicazioni sui problemi della scena.*

SARA MAMONE

Se la vitalità di un organismo si misura anche dalla sua capacità di proiettare al di fuori di sé (e cioè in relazione con gli altri) le proprie idee o comunque un'immagine di sé, il presente sembra essere piuttosto vitale per quanto riguarda le discipline di storia dello spettacolo. Al di là degli insegnamenti, che risultano sempre tra i più seguiti dagli studenti dei singoli atenei, si può ora tracciare, accanto ad un inventario dell'editoria specialistica più rinfrancata (*Ubu Libri, Il Mulino, Costa & Nolan, Casa Usher, etc.*) anche una mappa non troppo esangue delle riviste di settore. Di quelle riviste cioè che, più o meno direttamente legate alla ricerca universitaria, danno conto con una certa (relativa) sollecitudine dei risultati del lavoro scientifico, costituendo comunque un'occasione di confronto più agile e sollecita di quella legata alle lunghe liste d'attesa dell'edizione di un libro. Non si parla qui delle riviste che occasionalmente ospitano — a volte con gentilezza, a volte con sufficienza — contributi personali considerati curiosi e un po' bizzarri, bensì delle riviste specifiche che assegnano alla storia dello spettacolo il posto che le compete nella ricerca scientifica. Diretta da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari, l'antesignana *Biblioteca teatrale* ha ripreso, dopo una sospensione di alcuni anni, il suo cammino; edita da Bulzoni fin dal 1971, ha rappresentato per anni l'unico strumento di informazione alternando ai volumi miscelanei le sempre utili monografie, come la recente dedicata a *Le capitali dello spettacolo: Venezia*, nella quale — accanto ai più noti momenti dello splendore della Serenissima — vengono anche indagati i meno noti secoli intermedi, contribuendo così a spiegare con una più precisa prospettiva storica le ragioni profonde di quei successi. Più legato all'ideologia e all'analisi metodologica di una disciplina che comunque ancora ha bisogno di riflessioni attente, *Teatro e Storia* (edita dal Mulino, semestrale a cura di Casini Ropa, Cruciani, Meldolesi, Ruffini, Savarese, Seragnoli e Taviani) giunge al suo terzo anno di vita con un numero dedicato in gran parte al teatro contemporaneo legato alle esperienze di Grotowskij e Barba. Apre Ruffini con *L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale. Intorno a «il performer» di Jerzy Grotowskij*. Si segnalano interventi di Bacci, Brook, Taviani, Ruffini, Cruciani e Barba in persona. Di argomento più propriamente storico la pubblicazione di tre scene inedite da *Il convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini (a cura di Carandini-Mariti), che fornisce un contributo testuale del sempre indagato e mai esaurito mondo della Commedia dell'Arte.

Freschissima, è da appena due numeri all'onore del mondo con un titolo criptico ma certo suggestivo,



Il castello di Elsinore (Roseberg & Sellier, a cura di Alonge, Artioli, Ferrone, Tessari, Sinisi e Vicentini), divisa giudiziosamente nella triplice categoria «saggi», «materiali» e «spettacoli». Senza giungere alla monografia, la prima sezione segue comunque un raggruppamento per temi (nel primo numero *Ancora Pirandello*, con i contributi di Artioli, Vicentini, Sinisi, Livio e un saggio di Alonge su Zacconi e le manipolazioni dei copioni di Ibsen; nel secondo numero *I comici dell'Arte, maledetti emigranti*, con saggi di Ferrone, Tessari, Burtatelli e Megale, oltre ad un intervento di Alonge su Giacomo Puccini, «insospettato drammaturgo di respiro europeo». Inoltre «Materiali» di Fadini, sul ventennale dell'incontro di Ivrea che tanto decise dei fasti e nefasti del teatro di ricerca, e un intervento di Fazio su Kiesler, Gropius e l'architettura teatrale degli anni Venti e Trenta.

Dopo qualche sbandamento anche *Teatro Archivio*, bollettino del Civico Museo-Biblioteca dell'Ateneo di Genova, ha ripreso la sua utilissima funzio-

ne volta in particolare alla pubblicazione di inediti contenuti nel ricchissimo fondo del museo e alla loro valutazione critica. Il numero odoroso di stampa (dodicesimo della serie curata da D'Amico, Tinterri e Vizziano per l'editore Bulzoni) è dedicato ad un solo soggetto documentario: *Il carteggio tra Edward Gordon Craig e Olga Resnevic Signorelli (1934-1954)*, a cura di Alberto Rossatti. Il carteggio copre l'arco trentennale di un'amicizia e di una corrispondenza intellettuale conclusasi soltanto con l'estrema vecchiezza del grande «teatrante» inglese, che si sarebbe spento 94enne, due anni dopo, in Francia. Per una felice coincidenza il numero di *Teatro Archivio* ha visto la luce nei giorni del convegno (27-29 gennaio) dedicato dal comune di Campi Bisenzio e dall'individuale passione di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà proprio a lui, Gordon Craig. Sotto il titolo *Per un teatro vivente: Gordon Craig in Italia*, Isola e Pedullà, insieme a Lapini e Sardelli, hanno coordinato anche una mostra dei molti materiali elaborati dal geniale ed inquieto sperimentatore nella sua frammentata e febbrile esistenza.

I LETTORI DI «MASK»

Tra le varie fasi della sua vita (iniziata come attore a tredici anni nella compagnia della madre, Ellen Terry, la più celebre attrice inglese del tempo, durante una *tournee* negli Stati Uniti, e conclusa circa un secolo dopo in Francia con l'intervallo di due guerre mondiali, di una rivoluzione russa che fa nascere speranze anche al suo genio innovatore, soggiorni romani e liguri, protezioni e abbandoni da parte dei mecenati) in rilievo doveroso il lungo soggiorno fiorentino e la fondazione e direzione di *The Mask*, dal 1908 al 1929, con la collaborazione di Dorothy Lees. Il convegno ha esplorato molti aspetti dell'attività di Craig, evidenziando il suo ruolo innovatore nel teatro del Novecento e l'influenza esercitata anche in forma indiretta su molti grandi del teatro. L'indice degli abbonamenti a *The Mask* mostra che la rivista era letta da quasi tutti coloro che avrebbero contribuito a innovare il teatro del Novecento. Tra gli interventi al convegno si segnalano quelli di Marotti, Caretti, Lapini, Sardelli, Isola, Attolini, Pedullà, Banu, Borie. Una menzione speciale, tra riconoscenza ed emozione per David Lees, figlio di Craig e di Dorothy, cui si devono molti dei ritratti fotografici del padre e per Maria, figlia di Olga Signorelli, illustratrice senza retorica dell'esperienza familiare con il «maestro». □

Nella foto, Edward Gordon Craig (1872-1966).

pic celebri delle nostre scene, ma — come dicono in Liguria — «è la bella di Torrighia: tutti la vogliono e nessuno la piglia». Scrivere per il teatro e non essere rappresentati è un po' malinconico, certo.

H. - Questo però, non è più il suo caso. Mondadori ha dedicato un Oscar alle sue opere teatrali.

L. - Ne sono molto contenta. Anche per quella sorta di desiderio che prende a una certa età, di sistemare le proprie cose o, come diceva Petrarca, di preparare le valigie. Ha messo ordine nei miei testi, inediti o pubblicati su riviste, un critico che stimo, Odoardo Bertani. Purtroppo, per ragioni di economia editoriale, nell'Oscar Mondadori non potranno uscire i testi scritti a quattro mani, con Vico Faggi e Sandro Bigli.

H. - Se non sbaglia, il suo primo lavoro teatrale lo ha scritto proprio con Vico Faggi.

L. - Sì, con il titolo *Non più mille. Proposta per un'identificazione*. Il mio carissimo amico Vico Faggi e io ambientammo una nostra storia di amori e di politica, di vita e di teatro, nell'oscuro tormento del primo Medioevo, con cui proponevamo di identificare la nostra età di transizione. E questo, curiosamente, prima che sul Medioevo, sentito come uno specchio dell'oggi, fiorissero saggi considerati emblematici del nostro tempo, come quello celebratissimo di Umberto Eco.

SPAZIO ALLE VOCI DI OGGI

H. - Lei è stata eletta deputato della Sinistra Indipendente e fa parte della 7ª Commissione, che si occupa anche di teatro. Cosa può dirci della travagliata gestazione di una legge sul teatro?

L. - Quella del teatro è una questione così antica, così fervida di generose dedizioni, ma anche di frustrazioni, che parlarne serenamente è arduo. Figurarsi legiferarne! Io credo che non tutti i nodi potranno essere sciolti; e basta citarne uno: quello che contrappone il cosiddetto Teatro d'Arte a quello commerciale, come se successo e qualità, gloria della parola e applauso del pubblico non potessero coesistere. Ci sono i Teatri Stabili, con una tradizione preziosa; ci sono le esperienze dei giovani, altrettanto preziose per freschezza d'ingegno e fioritura di idee. E ci sono le iniziative dei Comuni e quelle delle Regioni, e tante altre contrastanti correnti che fanno gorgo perché

un po' di luce riesca a farsi finalmente nell'intricata e spesso non chiara situazione del nostro vivere teatrale. Una legge dovrà tenere conto di molte, forse troppe cose. Alcune se ne dovranno sacrificare. Ma io spero che la legge si faccia eco soprattutto dell'esperienza di chi al teatro ha dato non soltanto la fatica e l'attenzione ma la dedizione di una vita. Perché non c'è vocazione che regga senza un solido mestiere; questo non va dimenticato. E il mestiere va premiato, va aiutato con gli strumenti più adatti di cui soltanto una valida struttura pubblica può farsi carico. Penso alla scuola, per esempio, all'università che è ancora povera di cattedre di discipline teatrali. Penso all'Accademia di Arte Drammatica, che lavora soprattutto per la generosità di maestri appassionati e di scolari ai quali non vanno le borse di studio, destinate invece ad altri corsi simili e paralleli. Penso alla discriminazione che si fa ancora nelle scuole, anche di ordine superiore, fra autori di teatro e autori di narrativa, come se si potesse misurare con diversa bilancia la poesia. E non dimentichiamo quale cassa di risonanza potrebbe essere per il teatro non solo la radio, ma anche la televisione, che, invece, al teatro par riservare la parte di Cenerentola, con la surrettizia ragione che il pubblico non ama il teatro. Io non credo che a scelte giuste e coraggiose non possa rispondere il consenso degli ascoltatori. Certo, non s'inventa nulla e ogni linguaggio dev'essere recepito tramite una giusta preparazione. Se non chiediamo un respiro largo e un linguaggio «alto» nel far cultura, agli organi che la società civile elegge a questo scopo, a chi dovremmo rivolgerci? Per quanto mi concerne, io chiederò che questa legge non dimentichi che il teatro è parte della nostra storia e, perciò, deve nutrirsi dei nostri classici, ma insieme dare spazio alle voci di oggi, se tentano di tessere la memoria futura con una loro originale espressione. E non voglio dimenticare chi del teatro vive, avendone fatto la sua professione, con fatica e con amore, e che la dignità del teatro difende col lavoro di una vita. Come tale deve essere riconosciuto, e ricompensato. □

A pagina 27, un ritratto della scrittrice Gina Lagorio.

IL PITTORE IN PLATEA COL CRITICO

Si chiama Scemulillo l'antieroe di Viviani



FATTO DI CRONACA, di Raffaele Viviani. Regia (ben concertata) di Maurizio Scaparro. Scene (in stile littorio) di Bruno Buoincontri. Costumi (anni Venti) di Roberto Francia. Musiche di Viviani elaborate da Pasquale Scialò. Con Nello Mascia (molto bravo), Nuccia Fumo, Tommaso Bianco, Maria Basile, Francesco De Rosa, Paolo Falace, Graziella Marino, Gino Monteleone, Nando Paoone, Bruno Sorrentino, Rosella Baldari, Francesco Castiglia, Lucio Ciotola, Luciano Fruttalido, Loredana Giordano, Adele Pandolfi, Enzo Perna. I musicisti Gino Evangelista, Pasquale Maddaluno, Mimmo Sepe. Produzione Cooperativa Gli Ipcriti.

Raffaele Viviani imparò l'alfabeto sulle insegne dei negozi. A sette anni, insieme alla sorella, si cimentò in duetti musicali. Fu cantante, musicista, acrobata e scrittore, oltre che attore e macchietista di successo. Il 1988 è stato l'anno delle celebrazioni del centenario della nascita di questo straordinario autodidatta e l'occasione per la riscoperta del suo teatro, troppo offuscato da quello di Eduardo. La Cooperativa Gli Ipcriti ha voluto rendergli omaggio con il «Progetto Viviani» comprendente convegni, iniziative editoriali, una mostra itinerante e gli spettacoli *L'ultimo scugnizzo*, con la regia di Gregoretti, e *Fatto di cronaca*, con quella di Maurizio Scaparro.

Fatto di cronaca trae origine da una scenetta legata al periodo del Viviani macchietista, antecedente a quello del commediografo maturo. Scritta nel 1922 e rappresentata due anni dopo, la storia ci introduce nel teatro napoletano dei vicoli. Protagonista è Gennaro Palumbo, detto Scemulillo per via di una meningite, che si ritrova unico testimone oculare della morte accidentale di una donna adultera, precipitata dal terrazzo in seguito alle minacce e alla violenta gelosia del marito, rientrato inaspettatamente da un viaggio. Benché sconvolto, Scemulillo conserva un ricordo chiaro di quell'episodio tragico e soltanto perché la gente della borgata incalza affinché racconti al commissario la realtà dell'accaduto, che scagionerebbe il marito tradito, il nostro, con la sua agitata e confusa testimonianza, lascia intravedere la colpevolezza del coniuge. Allarmato dalle conseguenze che gli potrebbero derivare dalla incompleta versione dei fatti, pirandellianamente, Scemulillo si finge pazzo, per poi confessare la parte mancante della verità, che lo condurrà in prigione per falsa testimonianza.



Inframezzato da canzoni scritte all'epoca dallo stesso Viviani e qui eseguite dal vivo, lo spettacolo di Scaparro evita il bozzetto e sa indicare il dolente itinerario di Scemulillo nei suoi rapporti con la gente *d'o vico* e con la giustizia. La scena di Buoincontri, realizzata verticalmente, rende dall'alto come un senso metafisico della colpa che grava sugli indifesi e i diseredati, «disadorni» come la cornice che li racchiude. Nello Mascia ci dà un'intelligente e meditata interpretazione di Scemulillo (vittima lucidissima di un equivoco più della giustizia che suo). Molto funzionale l'intero cast, modificato rispetto all'edizione napoletana. Carmelo Pistillo

I disegni per «Fatto di cronaca» sono stati espressamente eseguiti per Hystrio dal pittore Luigi Le Voci.

A COLLOQUIO CON GINA LAGORIO

IL TEATRO? UN AMORE TROPPO POCO CORRISPOSTO

*Scrittrice e saggista apprezzata ma drammaturga poco rappresentata - Finalmente il suo *La crepa*, sul tema del terrorismo, è stato scelto dal Piccolo - Mentre gli Oscar Mondadori raccolgono i suoi copioni, l'onorevole Lagorio si batte per una legge sul teatro - «I giovani devono capire che non c'è vocazione che regga senza un solido mestiere».*

MAURA CHINAZZI

HYSTRIO - Lei, signora Lagorio, è affermata scrittrice di narrativa e saggistica, ma si è dedicata anche al teatro. Quale genere la interessa maggiormente?

LAGORIO - Stabilire un genere è difficile. Diciamo che a scrivere, tanto di narrativa che per il teatro, mi spinge sempre un problema che mi appassiona o, per meglio dire, una situazione. Esempificando: se per *Tosca dei Gatti* il tema portante è la solitudine non scelta, ma subita, *Appassionato per difetto* si snoda intorno al nucleo centrale della malattia e della morte, con interrogazioni sull'eterno problema del tempo. Ho scritto *Raccontami quella di Flick* perché l'angoscia di quegli anni mi premeva dentro, tanto che fu naturale, a un certo momento, darle sbocco in una commedia. Anche qui, il tema del terrorismo è vissuto a modo mio, all'interno di una famiglia, fra le mura domestiche, dove la scelta della clandestinità in un figlio è stata certo — e forse, purtroppo, è ancora — dirompente.

H. - Questa commedia aveva vinto il Premio Flaiano per il teatro nel 1984 e ora è nel cartellone del Piccolo di Milano.

L. - Sì, ma con altro titolo. È piaciuta a Giorgio Strehler, che l'ha inserita in una rassegna di autori italiani, affidandola alla regia di Gino Zampieri. Il titolo però non piaceva a nessuno. Io l'avevo ricavato da un'intervista, era la preghiera che il bambino rivolgeva a suo padre. Così l'ho cambiato in *La crepa*, a indicare la lacerazione profonda che il terrorismo ha inferito nelle case, nelle famiglie, nel corpo della società.

LA TENTAZIONE TEATRALE

H. - Per un autore italiano non incluso nell'Olimpo dei grandi drammaturghi non è facile trovare spazio sulle nostre scene, vero?

L. - È vero. Il teatro è stato a lungo per me come un amore clandestino: il teatro creativo, se mi si consente quest'aggettivo, che a me — sbarbariana persuasa — suona pomposo. Conoscere i grandi del passato voleva dire aver ben chiara la consapevolezza che la parola del teatro è tutt'altro da quella che nasce dalla penna dello scrittore, anche se l'ha scritta pensando al momento in cui vivrà per bocca di un attore nello spazio teatrale. È come se due correnti vitali e parallele, ma diverse, s'incontrassero nel mondo teatrale, la cui ambigua natura determina una sorta di magia, difficilmente definibile e, tuttavia, di trionfante verità. Così, finivo sempre per scrivere e mettere nel cassetto, senza nemmeno pensare alla strada, che mi sembrava terribilmente ambiziosa, della rappresentazione. Mi capitò allora di lavorare per la radio. Ma l'emozione, difficilmente superabile in intensità, di ascoltare la parola nata da me e trasformata dalla voce, dai suoni e dalle vibrazioni di un interprete che agisce sotto i miei occhi, la provai per la prima volta ad Arezzo, il 21 maggio del 1982, quando un mio atto unico, *La dolce Susanna*, fu rappresentata dai giovani del Piccolo Teatro di quella città. Cominciai allora a mandare qualche copione a dei concorsi, ma ero ormai sfiduciata sulla



possibilità di superare la barriera, che mi sembrava tanto più minacciosa quanto più sconosciuta nella sua realtà, fatta di luoghi, di persone, di leggi specifiche, forse di tattiche.

UN CERTO PETER O'BRIEN

H. - E invece, un riconoscimento importante lo ha avuto: ha vinto il Premio Riccione.

L. - Già. Insieme a un amico, Sandro Baijani. Scrivemmo una commedia in due monologhi: il primo atto, per un attore, è di mano sua; il secondo atto, per un'attrice, è mio. La intitolammo *Dinner*, e l'immaginaria paternità l'attribuimmo ad un autore inglese: un certo Peter O'Brien. Il bando del concorso consentiva l'anonimato, il cui mistero aveva la sua soluzione in busta chiusa. Con grande nostro divertimento, vincemmo il primo premio e da allora *Dinner* è stato concupito, vezzeggiato, chiesto per giuste nozze teatrali da alcune cop-

gazzi che vanno a visitare la Turchia e non hanno visto San Gimignano, e magari stanno a Firenze.

H. - A Milano, inoltre, ci sono due scuole, un doppione.

T. - Doppione che a me è sempre parso incomprensibile. Il problema va affrontato.

H. - Non crede, inoltre, che le scuole private debbano essere regolamentate?

T. - Per aprire un negozio di merceria ci vuole una licenza; anche per il teatro ci vuole chi controlli, almeno che non ci sia un imbroglio, come a volte succede. Prendono dei poveretti, spillano loro delle rette facendo loro delle promesse, poi li mollano per la strada oppure, ed è peggio, li mollano nella pornografia. Certo, ci sono le scuole serie, perlomeno oneste. C'è l'ex-Sharof, a Milano il Filodrammatici, e poi Cavalli.

H. - Secondo lei, allora, Comuni, Provincie e Regioni possono avere istituzioni di insegnamento autonome? C'è qualche possibilità che alcuni poli universitari abbiano scuole di teatro?

T. - Teoricamente sì. In pratica, credo che gli enti locali abbiano dato risultati pessimi, addirittura controproducenti, per accontentare questo o quell'assessore. In teoria tutto dovrebbe essere bello, ma lei sa che in Italia tra teoria e pratica c'è sempre uno scarto. Lo stesso vale per le scuole universitarie, perché si alimenta ulteriormente il rischio del clientelismo.

H. - Potrebbe cercare di definire, anche schematicamente, e in base alle sue esperienze, il programma ideale di una scuola di teatro: durata, materie fondamentali, secondarie e facoltative, principi didattici?

T. - Sembrerà presuntuoso, da parte mia, anche perché non siamo ancora arrivati al traguardo, ma questo tipo di scuola ideale è proprio l'Accademia, ammesso che realizzi i suoi postulati statutari. Perché in Accademia si studiano tutte le materie fondamentali: storia dello spettacolo e del teatro; musica, canto, danza, educazione del corpo, mimo, maschere e loro uso, educazione della voce, dizione. C'è inoltre un corpo insegnante che copre circa metà dei corsi ed è composto da registi e attori, a rotazione. Ci sono contatti, da ampliare, con lo Stabile di Roma e altre compagnie. Ci sono compagnie formate quasi esclusivamente da allievi dell'Accademia, con uno o due attori famosi. Per esempio, la compagnia di Ronconi è quasi tutta formata da allievi dell'Accademia, e così fanno Bossetti e lo Stabile dell'Aquila. Nelle compagnie di giro, invece, gli allievi dell'Accademia sono ancora molto, troppo scarsi.

La durata ideale per formare un attore mi sembra essere tre anni, a tempo pieno, con la possibilità di lavorare in proprio solo in estate. Un'altra cosa: invitare ai saggi, che devono essere veri e propri spettacoli, il maggior numero possibile di operatori teatrali, e far partecipare i gruppi dell'Accademia a quanti più festival è possibile. □

A pag. 24, da «La fabbrica degli attori» di Maurizio Giammusso sull'Accademia d'Arte Drammatica (libro al quale è andato il Premio Fabbri 1989): Aldo Trionfo prova «Incantesimi e magie» (1982). A pag. 25, una regia dannunziana di Trionfo, del 1988, «La città morta», con Alida Valli, Raffaella Azim, Antonietta Carbonetti.

LA LEZIONE DEL MAGISTERO DI TRIONFO

Una ricerca inquieta fra gusto e cultura

FURIO GUNNELLA

La notizia dolorosa della morte di Aldo Trionfo ci ha raggiunti mentre, qui a Hystrio, si stava preparando un omaggio a Lele Luzzati, che del regista scomparso è stato amico, sodale, complice fino dai primi anni Cinquanta. Trionfo, nato il 10 febbraio 1921, è morto il 6 febbraio scorso, alla vigilia del sessantottesimo compleanno.

Nel mondo del teatro Trionfo rimane legato a una pratica di alta professionalità coniugata a una grande cultura, non solo teatrale, e a un gusto della ricerca e del rischio che, già negli anni Cinquanta, lo avevano segnalato come una figura di prua della scena italiana. Gli ultimi suoi anni di attività, poi — con tre infarti e un'operazione a cuore aperto — resteranno nella memoria del teatro italiano non soltanto per l'energia profusa, per la vita spesa così generosamente, ma per le scelte di repertorio e i risultati.

Si ricordano la sua «allergia» per Pirandello e l'esito innovatore della sua trilogia dannunziana: La città morta, la Francesca da Rimini e infine La nave, portata a Parigi in maggio. Ma si deve ricordare come non secondario il suo impegno con il Teatro della Tosse di Genova (vale a dire con Tonino Conte e Lele Luzzati): qui le sue ultime prove si erano segnalate per la novità dell'impianto drammaturgico e per la sua tipica, straordinaria capacità di valorizzare giovani attori. Con Umberto Albini aveva curato un collage di testi aristofaneschi e, ultima sua regia, aveva riproposto l'elisabettiano John Ford, significando la modernità del suo approccio fino dalla traduzione del titolo: Peccato, però era una gran puttana.

È doveroso ricordare il suo rapporto con la tradizione, mai ovvio: i suoi Ibsen (memorabile un Peer Gynt con Corrado Pani), i suoi Brecht (un Puntilla non ortodosso con Tino Buazzelli), i suoi Shakespeare (un indimenticabile Tito Andronico, non inferiore a quello di Peter Brook, con Glauco Mauri) stanno in primo piano nella storia della scena italiana del dopoguerra. E si mettano nel conto del suo interesse per il passaggio del sapere teatrale da una generazione all'altra il suo impegno decennale come direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, e la sua assiduità di giurato al Premio Riccione.

Ma ciò che non bisogna dimenticare (è invece accaduto ad alcuni cronisti dopo la sua morte), è l'impegno profondamente innovatore di Aldo Trionfo, Dado per gli amici. Rampollo di una facoltosa famiglia ebrea di Genova, ingegnere, esiliato per motivi razziali e poi, di nuovo in Italia, collaboratore di Fantasio Piccoli e di Luchino Visconti, Trionfo fondava nel '57 a Genova La Borsa di Arlecchino, con la quale proponeva autori come Ionesco e Artaud, e guidava le prime prove di una leva di nuovi attori, tra i quali Paolo Poli.

A prima vista la sua biografia presentava un'oscillazione tra l'avanguardia e la tradizione, e la critica ha considerato tra i suoi esiti migliori quegli spettacoli che sembravano mediare tra le due. Eppure, a meglio guardare, la lezione di Trionfo è un'altra: più alta, difficile e scomoda, nonché incomprensibile a un teatro come il nostro di oggi, diviso fino all'exasperazione. Per Trionfo la ricerca era qualcosa di ineludibile, una necessità etica e un'operosità poetica con la quale investire tutta la cultura teatrale. Non di «mediare» si trattava per lui, ma di lavorare a un teatro di oggi e consapevole delle sue radici. Forse per questo Trionfo era capace di grandi riuscite e di grandi scarti insieme, mentre la maggior parte dei registi di oggi sono, ognuno al proprio livello, prevedibili.

Quasi nessuno ha ricordato che il «vecchio» Trionfo aveva creato uno degli spettacoli più significativi del '68, a Parigi perdipiù. Nella febbre del maggio aveva diretto un testo di Renée Ehni intitolato Cosa farete a novembre?. Alcuni dei suoi destinatari tra il pubblico reagirono con violenza al personaggio elegante che ordinava: «Taxi, alla manifestazione!».

Ma, ripeto, pensando oggi a Trionfo, ciò di cui maggiormente si sente la mancanza è uno spirito: quel rigoroso anticonformismo che è il solo grembo di un'arte del presente. □

condo, perché i ragazzi si abituassero ad essere visti. Una scuola il più possibile aperta alle prospettive di inserimento. L'ultimo anno che ero all'Accademia ho avuto la soddisfazione di vedere tutti i miei allievi occupati. Alcuni bene, altri in piccoli ruoli; solo due o tre, forse giustamente, non avevano trovato.

H. - Qual'era il budget di dotazione annuale, e quanto invece sarebbe occorso per fare funzionare la scuola?

T. - Mi è difficile rispondere, anche per via della svalutazione. Indicativamente, il budget non doveva superare i cento milioni, era molto basso. Ma non possiamo giudicare con esattezza perché, ad esempio, gli insegnanti di ruolo venivano pagati direttamente dal ministero, quindi non pesavano sul bilancio interno. Non c'era neppure un bilancio per le spese fisse come l'affitto, che erano pagate dallo Stato. Non esisteva dotazione in denaro, esisteva uno stanziamento, che amministrava il ministero. Questo stanziamento era difficilissimo da gestire; anche per cambiare una lampadina c'era tutto un iter, senza contare gli stanziamenti retrodatati. Noi però avevamo un altro stanziamento, dal ministero dello Spettacolo, che riguardava l'attività strettamente teatrale, in pratica i saggi finali. Anche quello si aggirava sul centinaio di milioni, ma dipendeva dal ministro in carica.

H. - E le entrate costituite dalle tasse degli studenti?

T. - Erano tasse statali, sulle trentamila lire all'anno. In totale, il budget rappresentava un decimo di quello che ci sarebbe servito.

LE LOTTIZZAZIONI

H. - Si può parlare di mancanza di autonomia gestionale? Di pesante dipendenza dall'autorità di tutela?

T. - Sì, il ministero della Pubblica Istruzione non capiva bene cosa fossimo; tra le scuole cosiddette «anomale»; come i Conservatori, noi eravamo la più anomala di tutte, unica nel suo genere. Le dirò, in confidenza, che avremmo avuto la possibilità di svincolarci dalla Pubblica Istruzione per passare allo Spettacolo, ma ci siamo accorti che sarebbe stato peggio. Infatti, mentre le carenze da parte dell'Istruzione erano dovute a disaffezione, il ministero dello Spettacolo ci avrebbe afflitto con tutte le lottizzazioni interne al settore. Sicché abbiamo lasciato cadere questa soluzione, che sarebbe stata la più logica.

H. - In una geografia teatrale oggi mutata, secondo lei, ha senso che ci sia ancora un'istituzione centralizzata come l'Accademia di Roma, che raccoglie studenti di tutta Italia? O conviene rafforzare la tendenza al decentramento, per fare confluire su varie scuole i futuri quadri? Come si pone l'Accademia di fronte a questa nuova situazione? Dev'essere una specie di super-scuola centrale?

T. - Sì, il quadro teatrale è mutato, ma fino ad un certo punto. I due grandi centri teatrali sono Milano e Roma, anche se poi gli spettacoli si realizzano a Prato o altrove. Ma il punto è che questi due centri offrono agli allievi opportunità lavorative che non sono esclusivamente legate al palcoscenico: il cinema, la televisione, la radio, il doppiaggio, eccetera. Io preparavo gli allievi a tutte queste cose. Per gli audiovisivi avevamo cominciato con De Bosio in una stanza di pochi metri quadrati, poi abbiamo avuto un padiglione. Abbiamo ottenuto il finanziamento per tut-



ta l'attrezzatura, che prima dovevamo affittare. Abbiamo deciso, cioè, di guardare non tanto e non solo alla commedia tradizionale ma a tutto lo spettacolo, senza volerci sostituire per questo al Centro sperimentale, o ad altre scuole del genere. Del resto, oltre all'Accademia, a Milano esiste la Civica Scuola d'Arte Drammatica che non è statale, ma con la quale l'Accademia ha molte cose in comune. Per il resto auspico che si decentrino alcune scuole, ma non vedo come e dove. Personalmente ho aperto la scuola di Torino, con sei sparuti allievi, che mi sentivo in dovere di impiegare come comparse nello Stabile. Così la scuola di Genova, che è morta lì.

H. - Eppure c'è chi sostiene che la sua scuola è un vivaio di giovani attori.

T. - Sì, ma un vivaio appunto, niente di più. Ho accettato a Genova di fare parte di una commissione che scegliesse dieci aspiranti attori da inserire, regolarmente retribuiti, nell'attività del Teatro della Tosse per un'intera stagione. Ma questo si può chiamare *addestramento*, non scuola. La scuola non si può fare se non esiste intorno un'adeguata società teatrale. Io direi, intanto, di portare le scuole esistenti a buoni livelli; dopo di che si potrebbero anche sdoppiare o triplicare. Ma finché in Italia il teatro rimane «di giro», e le città in cui puoi fermarti più di una settimana sono soltanto Milano e Roma, tutto il resto resta impensabile.

H. - Vediamo adesso di giudicare le scuole legate ai grandi attori, Gassman, Proietti o Albertazzi, che ogni tanto dice di voler animare una scuola di teatro. Scuole del genere aiutano l'assorbimento professionale?

VARIARE LO STUDIO

T. - Un conto è l'assorbimento nella professione dopo un lungo studio, e questo mi va bene. Altra cosa sono queste scuole che, anche supponendo la buona fede, che non sempre c'è, appartengono a una logica interna di compagnia, potrei dire all'antica: come quando il capocomico, senza usare termini come laboratorio, prendeva cinque ragazzi e li tirava su. Il concetto di bottega è valido ma appartiene, gira e rigira, sempre a un teatro all'antica. Ora l'Accademia è anche bottega, ma non può essere solo quello.

H. - L'Accademia ha anche il dovere di non creare dei sosia degli attori esistenti.

T. - Certo. Però, quando cercavo di variare proponendo agli allievi modelli diversi, la Vitti o la Fabbri, mi si rimproverava di confondere i ragazzi.

H. - Che cosa può auspicare per la scuola europea di Strehler?

T. - Non saprei. Bisognerebbe, credo, cominciare con una scuola nazionale, che esiste ancora allo stato embrionale. È come quei ra-

L'ULTIMA INTERVISTA, QUASI UN TESTAMENTO

TRIONFO: I MIEI ANNI COI GIOVANI DELL'ACCADEMIA

Il teatro è vitale se la cultura della scena circola fra le generazioni - L'allievo dev'essere in contatto costante con i registi e le compagnie - Troppe scuole sono fabbriche di illusioni e dunque dovrebbero essere chiuse.

ALDO TRIONFO



In una conversazione con il direttore di *Hystrio* svoltasi a Riccione, Aldo Trionfo aveva diffusamente parlato della formazione professionale degli attori, rifacendosi alla propria esperienza di direttore dell'Accademia d'Arte drammatica Silvio D'Amico. È con emozione che pubblichiamo questa testimonianza, che ricorda accanto al regista di talento anche l'educatore appassionato, al quale tanti giovani attori debbono molto.

TRIONFO - Quando dirigevo lo Stabile di Torino c'era, alla nostra scuola, la finlandese Rasmussen come insegnante fissa. Le avevo spiegato che andava benissimo quello che faceva, ma di stare anche attenta a essere capita bene, perché altrimenti il suo lavoro rischiava di essere inteso solo come tecnica. **HYSTRIO** - *La lezione dell'Actor's Studio aveva fatto qualche guasto, in effetti.*

T. - Sì, perché si pensava che recitare significasse avere dei tic...

H. - *Come ad esempio muovere le mani in un certo modo.*

T. - Tutte queste cose vanno applicate con discernimento, altrimenti diventano rovinose. Ma ci sono cose più rovinose di altre. In fondo, l'aspirante attore pigro crede di risolvere tutto imparando poche cose. Ma se vai a vedere Barba, se parli con i suoi attori, ti accorgi che il metodo per arrivare è diverso, che loro non improvvisano niente, o improvvisano sull'improvvisato.

H. - *Si ha l'impressione che da noi le scuole di teatro sottovalutino la gestualità, intesa come la parente povera della parola. Lei ha riscontrato questa tendenza all'Accademia?*

T. - No, le varie componenti didattiche coesistevano. Ma a questi giovani, se non gli si dà una sede e il minimo indispensabile per lavorare, cosa vuole che facciano? Negli anni in cui c'ero io, siamo riusciti ad avere la sede, arreararla, strutturarla, riscaldarla; e poi ci siamo messi a finalizzare lo studio. Non si può, finiti i corsi, abbandonare gli allievi. Bisogna cercare invece di avere rapporti continui con gli Stabili, con gli impresari. Io a ogni saggio, anche il più piccolo, invitavo tutti. Primo, perché vedessero i nostri allievi; se-

Anche il direttore dell'Ente Teatrale Fiesole ribadisce: «Il livello è molto discontinuo. Nei festival cercano un disperato trampolino di lancio imprese troppo fragili e progetti improvvisati, con effetto, il più delle volte, di dispersione delle risorse». Per quanto riguarda l'assetto istituzionale, a Fiesole si auspica il ricorso alla fondazione, che consentirebbe una buona «collaborazione fra pubblico e privato». Di conseguenza si propongono «consigli di amministrazione e direzioni artistiche e organizzative di tipo elettivo, alle quali venga garantita l'autonomia progettuale e operativa».

Più drastico è Alessandro Garzella, direttore artistico di Sipario Stregato (Cascina, Pisa): «Occorre ridefinire il concetto stesso di festival» dice; e precisa di prediligere «festival specializzati nella produzione e orientati verso la ricerca sui nuovi linguaggi. Le direzioni artistiche devono essere completamente autonome, con contratti triennali che consentano lo svolgimento di percorsi progettuali». Beno Mazzone, direttore di Incontroazione, festival di Palermo, solleva il problema delicato di una direzione responsabile sui diversi fronti. «Nel mio caso — dice — c'è confluenza fra direzione artistica, organizzativa e amministrativa, quindi la preoccupazione costante è quella di non "fallire". Ritengo naturalmente che questa mia situazione abbia dei pregi ma anche molti difetti. Infatti il rischio è che, con l'aria che tira, sia forse meglio smettere di rischiare personalmente e affidare il festival a un ente turistico, ma anche questo potrebbe significare un fallimento».

COORDINAMENTO

Per quanto possa sembrare strano, alcune novità sostanziali riguardanti la gestione dei festival possono essere già colte guardando ai programmi delle varie manifestazioni. Di Asti si è già detto: con il ritorno del Magopovero il festival si apre nuovamente alla giovane ricerca. Spoleto, per parte sua, ha in cartellone tre nomi che sono altrettanto «stelle fisse» del nuovo teatro italiano: Carlo Cecchi affronta per la prima volta un testo tragico, *Amlèto*; Leo de Berardinis si misura con il teatro di Eduardo De Filippo; Federico Tiezzi mette in scena *Porcile* di Pasolini con (udite udite) Giorgio Albertazzi come protagonista.

Resta da dire dei due festival che maggiormente si sono votati alla promozione del nuovo teatro, Polverigi e Santarcangelo. Tornati a una collaborazione dopo anni di reciproca indifferenza i due festival intendono lavorare, ognuno a proprio modo, sui «teatri d'Europa», ovvero su e con quel vasto movimento di compagnie indipendenti che rappresentano i migliori esiti teatrali e la punta più avanzata di una ricerca sul contemporaneo in Paesi che vanno dal Portogallo all'Unione Sovietica, dalla Francia alla Jugoslavia, dalla Gran Bretagna alla Grecia.

Il cambio di direzione a Santarcangelo è avvenuto in un clima polemico. L'ex direttore Roberto Bacci sostiene di non essere stato riconfermato a causa di «scorriere dei politici»; la presidenza del consorzio che gestisce il festival ha smentito le accuse e ha affermato che la nuova direzione artistica — che vede Antonio Attisani affiancato da Giorgio Sebastiano Brizio e Daniele Brolli — dà garanzie di continuità e di rinnovamento al tempo atteso. □

TEATROMONDO

YEPETO ALLA RASSEGNA
«WIWA ARGENTINA»

Cossa si è ispirato al «Pinocchio» di Collodi



ANGELA CASTELLANOS

YEPETO, di Roberto Cossa. Regia, dinamica, di Omar Grasso. Scenografia, quasi surrealistica, e costumi di Marcela Polischer. Musica di Jorge Valcarcel. Luci di Jorge Pastorino Cane e Omar Grasso. Assistente alla regia: Tito Otero. Interpreti: Ulises Dumont, Dario Grandinetti, Gabriela Flores. Premi ricevuti: Premio «A.P.I.» (1987) e premio «Meridiano de Cultura» (1988) al migliore spettacolo; premio «Maria Guerrero» al migliore autore; premio «Molière» al migliore attore; premio «Molière» al migliore regista.

Yepeto è la pronuncia argentina del nome del vecchio falegname che creò Pinocchio da un pezzo di legno e che, scoprendo che il burattino era vivo, lo considerò come figlio adottivo. In *Yepeto* di Cossa Pinocchio è un giovane, aitante sportivo di cui un professore di lettere si incarica di educare lo spirito. La storia è semplice: Yepeto, cinquantenne, professore di letteratura e scrittore, e Antonio, il giovane sportivo, sono rivali per amore di Cecilia, una ragazza di 17 anni amante di quest'ultimo e allieva del professore.

Come se l'è cavata l'autore, inserendo in una trama così tradizionale e abusata come il triangolo amoroso, la storia di una marionetta che si trasforma in essere umano? Cossa riprende l'idea originale e la lavora attingendo alla propria esperienza di professore, che per sei mesi si è incontrato con un gruppo di allievi che studiavano teatro, e insieme con loro si è divertito a scambiare battute sui temi dell'età, delle generazioni, della cultura, della saggezza, dell'inesperienza.

L'incontro di due esistenze così differenti — l'insegnante e il ragazzo — permette all'autore di proporre il ruolo sociale dello scrittore: «dare la vita all'anima».

Nell'opera di Cossa la donna non rappresenta l'amata ma la donna in generale, ed è appena una suggestione, un gioco d'immagini, una presenza poetica che, senza pronunciare una parola, genera un'atmosfera e una storia nella quale si infiltrano frustrazioni e aspettative, disincanti e speranze. Oltretutto, è la prima volta che Cossa scrive sulla donna e la rende depositaria del suo mistero di creatura inaccessibile, l'immagine stessa della poesia, con la quale l'uomo si scontra.

L'intenzione dell'autore pare quella di sottolineare il ruolo svolto dalla comunicazione nelle sue diverse forme (dialogo, letteratura), giungendo a farne uno strumento drammaturgico. Il testo è costruito come una serie di sette incontri nel bar o nella casa del professore. Alla fine, attraverso il dialogo, l'antagonismo dei due uomini si trasforma in amicizia. In *Yepeto*, inoltre, si ipotizza qualcosa di difficile da accettare nel contesto notoriamente maschilista del teatro argentino: «nessuno di noi va bene per gli altri».

Alla fine, insieme a una soluzione malinconica che vede il professore rimanere solo col suo racconto terminato, ma senza affetti, trionfa la comunicazione, grazie alla quale il giovane si è trasformato in un altro uomo, assimilando addirittura i gesti e gli atteggiamenti dello scrittore.

Omar Grasso ha dato dinamismo a una buona messa in scena, traducendo il testo in quadri scenici di una bellezza commovente. Sicura è anche la direzione degli attori.

L'interpretazione che del professore dà Ulises Dumont — attore famoso in Argentina per i suoi lavori teatrali e cinematografici — è caratterizzata da una grande duttilità di stile: tragico, lirico, istrionico. Dario Grandinetti, nel ruolo del giovane sportivo, si disimpegna con disinvoltura. La qualità della sua interpretazione si apprezza nei cambiamenti che il personaggio vive nel corso dell'opera.

La scenografia utilizza simultaneamente tutto lo spazio: il letto nel disordine della stanza del solitario professore; il bancone, i tavolini e le sedie di un bar; uno specchio, un violino, nubi. □

I «CANTIERI» DEL TEATRO D'ESTATE

I FESTIVAL FRA CRISI E RIPRESA PROGETTUALE

È da migliorare il rapporto tra investimenti e risultati culturali, sono da chiarire le funzioni fra amministratori e responsabili artistici - Il ruolo promozionale delle manifestazioni minori - Aria nuova a Spoleto e ad Asti - Europa e teatro indipendente a Polverigi e a Santarcangelo.

MELINA MIELE

IL 1789 NELLA CITTÀ DEI PAPI

E Avignone rima con Rivoluzione

Avignone si prepara a celebrare il bicentenario della Rivoluzione francese. La *vague* celebrativa arriverà, inarrestabile, nella Città dei Papi, darà la sua impronta alla rassegna dell'off (250 compagnie e 400 spettacoli nell'88) e figurerà anche nel cartellone vero e proprio.

Ma Avignone '89 non sarà un festival celebrativo-monotematico: su questo punto Alain Crombeque, direttore del festival più importante di Francia, è categorico. «Il bicentenario sarà un appuntamento fisso in tutto il mondo. Verranno presentati un po' dappertutto gli autori della Bastiglia e anche i precursori e i successori, Schiller e Goethe, Laclot e Büchner fino ai contemporanei, Weiss o la Mnouchkine. Non aveva senso trasformare Avignone '89 in un'idea fissa, bloccarci in uno schema celebrativo tutto volto al passato. Meglio mostrare che la storia, dal 1789, è andata avanti».

Così, accanto al *Marat-Sade* di Weiss, allestito da Gélas e già in cartellone all'Opéra d'Avignon, è previsto un omaggio a Aimé Césaire, il poeta e drammaturgo martinicano di lingua francese che è stato con Senghor il fondatore del movimento della negritudine e ha animato con la poesia e con l'azione politica il processo di decolonizzazione delle Antille. Un omaggio, dunque, a un «figlio della rivoluzione». La parte storico-celebrativa verrà dosata e tradotta il più possibile in linguaggio contemporaneo.

Il Festival di quest'anno — che comincerà più tardi del solito, più a ridosso del 14 luglio — dedicherà proprio al 1789 la sua serata d'apertura nella Cour d'Honneur con un megaspettacolo coreografico (40 esecutori e orchestra dal vivo) firmato da Maguy Marin.

Per la danza si prosegue con la formula «carta bianca» a una personalità di rilievo nel settore, mentre per la musica l'invitato d'onore sarà quest'anno Luigi Nono. Altra partecipazione italiana ad Avignone: una mostra sui quarant'anni del Piccolo ospitata alla Maison Vilar, per la cui inaugurazione è previsto l'arrivo di Strehler.

Avignone, però, è soprattutto la prosa, nel segno di Vilar. Due anni dopo l'applaudito *Soulier de Satin* di Claudel, torna Vitez, come neodirettore della Comédie Française, accompagnato da Jeanne Moreau che sarà l'interprete della *Celestina* di De Rojas.

Si continuerà a dare spazio alla nuova drammaturgia, particolarmente a quella francese, con l'ospitalità di gruppi emergenti, come i parigini Grands Magazines, che hanno elaborato una drammaturgia composita, attenta alle arti figurative, aperta alla contemporaneità. È prevista anche un'esposizione di sculture di Mirò. □

Icantieri dei festival estivi sono in attività. Si fanno già dei nomi e dei titoli per i cartelloni, ma il dibattito è entrato per ora su questioni di metodo e di gestione. *Hystrio* continuerà a seguire con attenzione questa vicenda. Siamo convinti che una volta chiarito il rapporto tra investimenti e produttività culturale e impostando correttamente il rapporto tra responsabili politici e responsabili artistici, i festival possano assolvere a un'importante funzione, consistente nel permettere una visione d'insieme del teatro al di fuori dei circuiti abituali e soprattutto, di cogliere e valorizzare le tendenze emergenti. Sul presente e il futuro dei festival la nostra rivista ha avviato una vasta consultazione presso i responsabili e gli interessati. Anticipiamo qualche opinione, riservandoci un più ampio resoconto per il prossimo numero. Tra le prime risposte alcune riguardano i festival minori (per le dimensioni, non per l'interesse). Sono risposte sintomatiche, a nostro parere, di un disagio diffuso e, nello stesso tempo, di una certa ripresa progettuale.

Ci scrive Luciano Nattino di Magopovero Produzioni (la compagnia che negli anni scorsi ha realizzato una sezione del festival di Asti): «A una discreta diffusione non corrisponde un adeguato livello qualitativo: troppi festival sono semplici vetrine dell'offerta di mercato, soprattutto quello legato ai grossi nomi di attori o dei classici in confezione estiva. Il rapporto tra investimenti e risultati è assolutamente inadeguato. Si realizzano produzioni troppo costose rispetto al reale utilizzo e alla circolazione delle stesse». «Noi — continua Nattino — preferiamo i festival come zone franche per la ricerca e la produzione».

Quest'anno il Magopovero prevede di tornare a gestire la sezione «Alfieri» di Astiteatro, dopo il ritiro dell'anno scorso a Castelburio per incomprensioni con il gruppo preposto alle scelte artistiche di quel festival. Il progetto per l'edizione '89 prevede i laboratori di tre compagnie e l'uso di uno spazio abbandonato e degradato nel centro storico, il noto «Caserme».

PROFILO DI LELE LUZZATI

Un gioco con le arti che dura da quarant'anni

Emanuele Luzzati è nato a Genova nel 1921 e ha compiuto i suoi studi all'Ecole des Beaux-arts di Losanna. Rientrato in Italia nel dopoguerra inizia la sua attività professionale firmando le scene e i costumi per *Lea Lebowitz*, scritto e diretto da Alessandro Fersen, per il teatro Nuovo di Milano (1947).

Nel 1948 fonda con lo stesso Fersen e Giannino Galloni il Piccolo Teatro Eleonora Duse, da cui scaturirà il nucleo primario del Teatro Stabile di Genova. Altra esperienza fondamentale nel capoluogo ligure è nel 1959/60, la creazione della Borsa di Arlecchino con Aldo Trionfo; si trattava di un piccolo locale dove veniva proposto un repertorio di avanguardia (Ionesco, Beckett, De Ghelderode, tra gli altri).

Nel 1961 costituisce la Compagnia dei Quattro con Franco Enriquez, Valeria Moriconi e Glauco Mauri. Due anni dopo (1963) firma le scenografie per *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht, drammaturgo con cui Luzzati avrà un lungo e fecondo rapporto (le più importanti realizzazioni a cui ha collaborato sono *Il signor Puntilla e il suo servo Matti*, con la regia di Aldo Trionfo, 1970, e *L'anima buona di Sezuan*, con la regia di Benno Besson, 1973).

Collabora alle realizzazioni di Gianfranco De Bosio che determinano la riscoperta di Ruzante (*L'Anconitana* e *Bilora* nel 1965 per lo Stabile di Torino e *La Moscheta*, nel 1970, per il Piccolo di Milano).

In questi anni Luzzati viene riconosciuto come una delle figure più significative del teatro italiano. La sua attività si amplia notevolmente anche verso realtà teatrali nuove, come la compagnia Attori e Tecnici o il Teatro della Tosse, di cui è condirettore dal 1975.

Una delle migliori prove del suo fervore creativo è stata *La donna serpente* di Carlo Gozzi, realizzata da Egisto Marcucci per il Teatro Stabile di Genova nel 1979: il palcoscenico era popolato da mascheroni, sagome animalesche, trucchi, sipari e invenzioni d'ogni genere. Fino dagli anni Cinquanta Luzzati, assecondando la sua innata passione musicale, lavora con alcuni tra i maggiori enti lirici italiani e stranieri (Chicago Lyric Opera, London Festival Ballet, Staatsoper di Vienna, Festival di Glyndebourne).

L'accettamento della creatività di Luzzati si evidenzia anche per la varietà dei mezzi espressivi adottati: ad Albissola intraprende con successo l'attività di ceramista; scrive e illustra libri per ragazzi ottenendo ampi consensi; si dedica al cinema di animazione, ottenendo i migliori risultati con Giulio Giannini (i titoli più noti sono: *La gazza ladra*, 1964, *Pulcinella*, 1973, e *Il flauto magico*, 1978).

Una caratteristica distintiva dell'arte di Luzzati consiste nella semplicità dell'inventiva fantastica che di volta in volta si esprime nei ritmi narrativi della favola, del gioco o della festa; sua abilità particolare è quella di riscattare materiali vari, anche poveri, e utilizzarli in collage o composizioni, ottenendo sempre risultati originali; è inoltre abilissimo nel costruire scenografie che, partendo da un singolo modulo si articolano dinamicamente nello spazio della rappresentazione.

Altra caratteristica delle scene di Luzzati è quella di essere libere dai limiti chiusi del palcoscenico detto all'italiana e di manipolare l'ambiente per inserirvi le stazioni di un viaggio immaginario (*Marco Polo*, 1981, *È arrivato un bastimento*, 1982, *Tristano* 1987). Spesso collabora anche alla regia degli spettacoli. C.A. □

Bibliografia essenziale: F. Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1980; S. Carandini-M. Fazio, *Il sipario magico di Emanuele Luzzati*, Roma 1980, AA. VV., *Il teatro come decalcomania*, Firenze 1984.

LA SOCIETÀ TEATRALE

Pippo Baudo o la potenza del video

Pippo Baudo, dunque, ce l'ha fatta: dallo scorso febbraio è direttore artistico del Teatro Stabile di Catania. Lo showman televisivo ha dunque assunto l'incarico che fu di Mario Giusti, sottolineando di avere accettato la nomina «per dovere verso la città» e per favorire l'afflusso dei contributi ministeriali, che non vengono elargiti se gli assetti statuari del teatro non sono in regola. La scelta di Baudo ha destato non poche polemiche.

L'Associazione nazionale dei Critici di teatro, in particolare, ha manifestato «stupore e perplessità» poiché non mancano certo, nel nostro Paese, personalità «più idonee per esperienza e cultura specifiche a continuare e rinnovare l'opera di Giusti, garantendo la precisa linea di uno Stabile che egli aveva fondato e consolidato, conferendogli un carattere unico nel panorama del teatro pubblico nazionale». Anche a noi pare opportuna qualche osservazione in proposito. Premettiamo che non ce l'abbiamo con Pippo Baudo. Anzi, riconosciamo la sua eleganza e professionalità nel presentare divi, lotterie e dettersivi in tv. Proprio a proposito di tv, ci sembra opportuno ricordare che Baudo sta rientrando in Rai per riprendersi da forti delusioni berlusconiane, e che ha un bel da fare per riproporre la propria immagine sul piccolo schermo.

Come si può conciliare un impegno così gravoso, in termini di tempo e attenzione, con quello, altrettanto gravoso, della direzione artistica di uno Stabile? Si cadrà nel dramma dei comitati e delle deleghe? Riesce difficile, a chi si occupa di teatro da sempre, trovare le motivazioni che hanno portato all'elezione di Baudo. Forse si è voluto consolare Baudo, deluso dalle reazioni negative nei confronti della sua frettolosa prima nomina dell'anno scorso, cui erano seguite encomiabili e dignitosissime dimissioni.

Oppure, ancora una volta, si è voluto testimoniare che le opinioni degli addetti ai lavori e la loro partecipazione al dibattito culturale nel nostro Paese hanno la sola funzione di essere smentite dalla logica di amministratori e politici.

Last but not least, ci sembra che questa nomina sia una spia pericolosa dello strapotere dei sostenitori della «nebulosa elettronica» nel nostro Paese, ovvero dell'assoluta mancanza di rispetto che si sta manifestando nei confronti dello specifico teatrale. Per dare lustro, per «fare immagine», in una sede di cultura quale dovrebbe essere un teatro pubblico, non si è infatti trovato di meglio che affidarne la direzione — cosiddetta artistica — al divo del fustino televisivo, con la speranza, forse, che il Nostro attiri al teatro quegli sponsor privati che consentirebbero allo Stato di disimpegnarsi? □

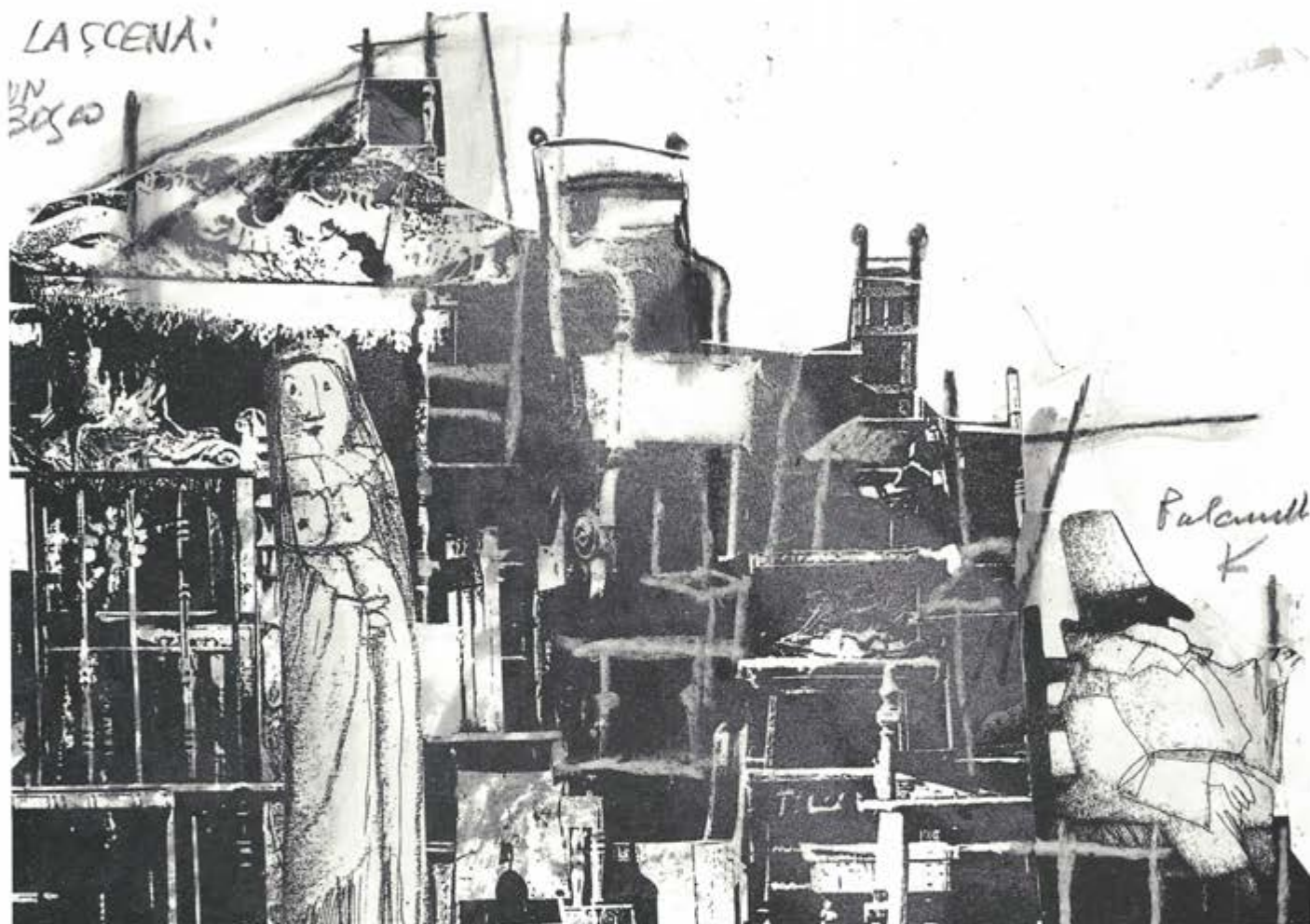


I disegni alle pagine 19, 20 e 21 sono stati eseguiti da Lele Luzzati espressamente per *Hystrio*, e illustrano l'«utopia scenografica» scritta di suo pugno.



UTOPIA SCENOGRAFICA DI LUZZATI PER *HYSTRIO*

NEL BOSCO MAGICO IN UNA NOTTE D'ESTATE



La mia scena è un bosco; è quasi sempre un bosco, ma al posto degli alberi ci sono vecchi mobili, raccattati da tutti i rovinecchi d'Italia o noleggiati dalla ditta Rancati — pile di sedie, armadi accatastati uno sull'altro, vecchi banchi di scuola, comodini da notte, spalliere di letti, e perfino vecchie auto rovesciate.

È sempre notte, fa caldo e siamo in estate.

Un raggio di luna illumina l'anta di un armadio che si apre lentamente al suono di un carillon ed esce fuori Papageno: agita i suoi campanellini e da sotto le sedie, da sotto i banchi escono a quattro zampe piano piano tutti gli altri personaggi: Tamino, Puck, la Donna Serpente, Calibano, il Mostro Turchino, Grosselmayer, Pannina, Paragone, Truffaldino, e tutti gli altri. Tamino sale sul tavolo più alto, suona il flauto magico e dalla buca del suggeritore escono tutti gli animali della foresta. La folla si spaventa e si rinchiede dentro gli armadi mentre in cima alla catasta dei mobili appare la «regina della notte» e col suo mantello coperto di stelle copre tutta la scena e la scena è il suo corpo da cui spunta solo la testa metà in ombra metà in luce: la sua bocca si spalanca ed emette una serie di gorgheggi e canta «Der Hölle Rache Kocht in meinem Herzen». Dopo l'ultimo gorgheggio ci accorgiamo che quella che credevamo la «regina della notte» altro non è che Titania e che canta in tedesco per non far capire le sue parole a Oberon. Questi infatti si insinua sotto il manto della regina Titania e lo muove a mo' di tempesta. Tutta la scena si trasforma in un mare agitato (come nel teatro giapponese) mentre la musica di Weber (Oberon: atto III) accompagna il movimento delle onde. La tempesta si calma, i teli vengono lentamente ritirati nelle

quinte e riappaiono tutti i nostri personaggi addormentati in un sonno profondo, accasciati sopra i vari mobili. Da un comodino da notte appare Puck con in mano un pitale e un fiore: intinge il fiore nell'orina e asperge uno per uno tutti i personaggi addormentati finché da un armadio centrale esce Garastro e intona un canto ebraico. Durante la preghiera i nostri personaggi si risvegliano, scandiscono in coro le magiche parole di Garastro e a poco a poco formano delle strane coppie: Papageno si unisce alla Donna Serpente, Pannina si accoppia col mostro Turchino, Grosselmayer con Calibano ecc... ed entrano negli armadi per consumare il loro strano matrimonio.

La scena resta vuota, la notte sta per finire e a poco a poco i mobili si muovono come in un allucinante balletto, avanzano, si scontrano, si girano, si ricompongono e riprendono la loro funzione naturale. In un angolo un tavolo con tutte le seggiole intorno ai letti poi comodini a lato, e tutta la scena diventa un grande appartamento con tutti gli oggetti al loro posto giusto, mentre la luce del giorno che sta per spuntare infonde un generale senso di tristezza. Garastro sale in cattedra e sui banchi siedono Pannina, Tamino, Papageno, pronti per la lezione come bravi bambini; a capo tavola siedono Titania e Oberon, riconciliati e festeggiati da Puck, Bottom, Calibano, Paragone ecc. Il Mostro Turchino e la Donna Serpente entrano negli armadi e spariscono per sempre e Truffaldino finalmente può sdraiarsi sul letto e riposare per tutte le sue fatiche. Tutto torna nell'ordine e nella normalità mentre la regina della notte, sconfitta dalla luce del giorno si avvia verso il fondo coprendo tutta la scena e tutti i personaggi col suo mantello di stelle a mo' di sipario. □



uomo di cultura, può non avere un forte impegno sociale e politico?

L. - Mi ricordo che nel '68, quando si dovevano dare messaggi politici a tutti i costi, Giannini e io avevamo fatto il cartone animato *La gazza ladra*. Ci rimproveravano di non aver lanciato messaggi oppure ciascuno ci leggeva quello che voleva. Io credo che un messaggio ci fosse. Se uno vive in una certa maniera e ragiona in una certa maniera, crede in certe cose, nel suo esprimersi esiste il suo messaggio, ma non deve imporsi di esprimerlo.

H. - La sua collaborazione a uno spettacolo spesso comprende anche la regia...

L. - Tutti gli scenografi dovrebbero collaborare alla regia. Tutti i ruoli sono comunque molto confusi, ora che spesso la scenografia è regia. Visconti ha firmato tante scene; Zeffirelli stesso è scenografo. Parecchie volte mi hanno chiesto di fare una regia. Ma per farla bisogna avere un carattere un po' autoritario, e io non ce l'ho per niente. Io non ci credo: se dico a una persona che bisogna entrare da quella porta e lui non vuole, per me può anche entrare dalla parte opposta. Ma allora è tutto finito. Perché dovrei fare la regia contro la mia natura. Adesso si vive un momento di grande confusione, non so bene se sia bene o male. È più facile che un regista sappia fare una buona scenografia, piuttosto che alcuni scenografi riescano a imporsi con la loro personalità registica. Ma l'eclettismo non è una cosa nuova: Pasolini, per esempio, faceva un po' tutto: cinema, poesia, teatro, e disegnava anche.

DOVE VA IL TEATRO? VERSO I SOGNI

H. - Che futuro ha, secondo lei, il teatro di prosa?

L. - È molto difficile capire dove va il teatro. Trovo che abbia fatto dei passi indietro da gigante. Ma non è lo spettacolo in generale, è un certo tipo di teatro di prosa in cui forse vent'anni fa abbiamo creduto. Abbiamo creduto che potesse dare dei risultati, svilupparsi in una certa maniera. Ma o non era abbastanza valido o c'è stato un riflusso, perché non ha dato nessun frutto questo teatro. Si è ritornati a un teatro noiosissimo... Devo dire la verità: non ho più voglia

di andare a teatro perché mi annoio.

Forse ci sono altre forme di teatro che l'hanno sostituito, per esempio un certo balletto come quello di Pina Bausch o Maguy Marin, perché raccontano delle storie. Forse è il mondo della parola a essere in crisi. Le racconto un fatto. Tre anni fa sono stato in America per un convegno dove si discutevano appunto le prospettive del teatro. Appena arrivato sono andato a Disneyland, con molta puzza al naso devo dire. Mi sono divertito da matti. Il giorno dopo eravamo riuniti e ci hanno chiesto in conversazione dove pensavamo che il teatro potesse andare. Sa cosa ho risposto? Io sono stato a Disneyland ieri e mi domando se il teatro non sia quello. C'è poi una differenza tra questo teatro e quello di Ronconi? Amo moltissimo Ronconi e con questo paragone non lo voglio sminuire, ma forse l'unica differenza è culturale.

H. - Lele Luzzati lavora per un teatro...

L. - Per un teatro della fantasia... Vorrei che il pubblico non credesse a quello che vede, ma fosse stimolato a vedere fantasticamente i fatti propri, a sognare.

Tipici del mondo infantile sono libri come *Alice e Pinocchio*, libri che si possono leggere a molti livelli. Nel mondo infantile c'è il gioco ma anche la paura. In *Pinocchio*, per esempio, c'è proprio tutto. Penso che sia il più grande romanzo mai scritto. Lo preferisco anche ai *Promessi sposi*.

H. - Quali sono i pittori che l'hanno influenzato?

L. - Risponderei tutti, ma qualcuno mi fa notare delle citazioni precise nei miei quadri. C'è comunque una differenza tra pittore e scenografo: quando i pittori fanno delle scenografie fanno spesso delle scene centrali. Ma la scenografia non è centrale, quindi in realtà fanno dei fondali. Questi pittori-scenografi secondo me sarebbero da eliminare. Escluso Picasso. Lui faceva bene qualunque cosa.

I giudizi più interessanti li ho ricevuti dai bambini. I grandi sono prevedibili. Quando mi fanno delle domande, i bambini mi mettono sempre in imbarazzo. Ma mi dà molta soddisfazione che riconoscano quello che faccio. Un bambino ha visto un manifesto dove avevo disegnato solo dei piedi, e ha detto alla mamma: «sono dello stesso che ha fatto Pulcinella». Ma come ha fatto! Mi infastidisce, invece, quando mi giudicano secondo dei cliché: che ho fantasia, o che sono modesto. Non è assolutamente vero.

H. - Quando ha preso coscienza della sua capacità d'artista?

L. - Artista è una parola che mi ha sempre dato noia. Le cose vengono da sole, magari noi le spieghiamo inconsciamente. Per esempio, non ho mai scritto poesie e, quando me l'hanno chiesto, mi è venuto spontaneo scriverle in rima. Non è poesia, ma tiritera, comunque è piaciuta molto. Penso che tutti abbiamo delle capacità, ma se non vengono stimolate non le tiriamo fuori. Per me è impossibile lavorare senza uno scopo, e lo stimolo principale mi viene dalla possibilità di risolvere un problema. Fare una scenografia è in definitiva risolvere un problema di spazio, di illustrazione, di spiegazione. I limiti mi stimolano molto di più dell'infinito. □



Nelle illustrazioni, momenti del lavoro di Lele Luzzati. A pag. 16, costume per *La donna serpente* di Gozzi con la regia di Egisto Marcucci (1979). A pag. 17 *Viva la pace*, da Aristofane, nell'allestimento del Teatro della Tosse di Genova (1988). A pag. 18, schizzi per un progetto di esecuzione con burattini de *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino: i materiali sono poi serviti per un'edizione illustrata dell'opera. Sopra, affiche per l'*Ubu Re* di Alfred Jarry.



io sono molto più pagato qui. Ultimamente sono andato a fare una scena a Saint Louis, negli Stati Uniti, e avevano dei preventivi molto stretti. Ho fatto il bozzetto della scena e dei costumi: i costumi entravano nel preventivo ma la scena era troppo costosa; allora, col regista, ci siamo messi lì a eliminare tutto quello che si poteva per rientrare nei costi previsti. In Italia non è mai successo. Dicono «è caro», ma poi si fa lo stesso. In Italia, succede, altra cosa grave, che poi magari i teatri non pagano, però spendono.

Ho avuto un esempio, proprio negli Usa, di come viene gestito diversamente il personale: c'era un coro di giovani che non si preoccupavano minimamente di fare anche lavori umili come quello di portare gli oggetti di scena o le scenografie. Facevano tutto senza brontolare. In Italia sarebbe successo di tutto. Ma l'affollamento c'è anche nei ministeri. Il teatro risente di questo elefantismo burocratico che esiste in tutto il sistema italiano. In realtà il teatro riflette il malcostume italiano.

SCENE PER ANDAR DAPPERTUTTO

H. - «Il mondo contemporaneo è dominato dall'immagine»: si dice. Lei, artista dell'immagine, potrebbe darci un giudizio su questa realtà e indicarci dove secondo lei porta questa strada?

L. - Trovo nocivo che questo bombardamento di immagini non sia selettivo. Qualsiasi cosa va bene. Quello che più mi ha stupito nella mia esperienza è che i ragazzi che arrivano avendo appena finito il liceo artistico, vogliono fare un mestiere come il mio, ma non conoscono il nome di uno scenografo, non conoscono il nome di un illustratore. Questo fatto mi dà l'idea che vedono delle immagini senza afferrare niente. Non voglio dire «ai miei tempi», però io sapevo qual-

cosa, forse esageravo anche, avevo dei culti, i francesi erano i miei dei. Questi ragazzi non ricordano un nome. Io mi domando perché abbiano scelto questo mestiere, forse perché li affascina l'idea. Però non basta, perché quando andranno da un editore saranno obbligati a sapere le cose, perché la concorrenza è spietata, e, se l'editore dice «questo disegno non mi piace, è brutto, fammelo con un po' di surrealismo alla Topor», dovranno pur sapere chi è Topor!

H. - Per lei, uomo di teatro, ha ancora senso che si agisca nel palcoscenico all'italiana, a diorama, dove l'attore è un semplice segno, dove tutto è piatto?

L. - Io ho sempre pensato che il teatro dev'essere dappertutto, che si può fare nelle sale, nelle stanze o nelle palestre, all'aperto o su un autobus, senza limiti. Certe specie hanno dei limiti: l'opera ad esempio non si può fare dappertutto, ci vuole l'orchestra, dev'essere frontale. In Italia anche il teatro di prosa è stato molto influenzato dall'opera, ma non facciamoci illusioni: il teatro italiano è il teatro d'opera; avremo avuto uno, al massimo due grandi scrittori di prosa. In Italia la prosa viene svolta in strutture di teatro d'opera, dove è impossibile fare uscire lo spettacolo dal palco, mentre all'estero le strutture lo permettono con molta facilità.

Vent'anni fa, in Inghilterra, esistevano già i teatri polivalenti, dove si possono spostare le poltrone in modo che diventino frontali o circolari o laterali.

La prima esperienza in questo senso l'ho fatta qui a Genova, negli anni Cinquanta, con la Borsa di Arlecchino, che era una sala con dei tavolini. Benché alcuni sostengano che costruendo lo spettacolo nella scatola ottica sia più facilmente trasportabile, io che ho fatto molto «teatro vagabondo» ho sempre cercato di costruire scenografie smontabili e trasformabili senza creare danni alla messa in scena.

H. - L'artista e il potere oggi, l'artista e la società. L'artista, come

AUTORITRATTO DI UN ILLUSTRATORE
CHE PREFERISCE I LIMITI ALL'INFINITO

LUZZATI SI RACCONTA

Gli entusiasmi giovanili degli anni di rinnovamento, della nascita dello Stabile e della mitica Borsa di Arlecchino - «A Genova si lavora bene, poi però occorre esportare» - Le sovvenzioni? Carraro ha ragione a voler risparmiare, ma non sa dove e come - I rischi di una civiltà drogata di immagini e degli illustratori ignoranti - La scenografia non è la pittura e la prosa non è l'opera - «A teatro oggi mi annoio: il futuro è forse Disneyland e Ronconi l'ha capito. Sono per un teatro che faccia sognare, dove ci siano gioco e paura, come in Pinocchio. I giudizi più interessanti li ho ricevuti dai bambini, quelli degli adulti sono prevedibili».

CRISTINA ARGENTI



HYSTRIO - Luzzati, come definirebbe la sua attività?

LUZZATI - Mi considero un illustratore, un interprete visivo di un certo mondo o se vuole anche uno che racconta delle storie attraverso i pannelli, le matite, i pezzi di carta. Opero una mediazione visiva sia nelle scenografie che nell'illustrazione, nel cartone animato, nella ceramica, eccetera.

H. - Lei è l'unico artista contemporaneo che, pur continuando a vivere nella sua città, ha avuto un successo internazionale. Cosa pensa della situazione culturale genovese?

L. - Genova è una città dove si lavora molto bene, si possono creare molte cose, prodotti artistici, bisogna però esportarli. D'altronde gli stessi problemi che noi lamentiamo, li sento anche da gente di Torino, Firenze... benché eccezioni sembrano Milano e Roma.

H. - Parliamo dei suoi rapporti con l'estero. In un'eventuale classifica europea a che punto collocherebbe l'Italia?

L. - Ho avuto molto dall'Inghilterra, in un certo periodo, in campo teatrale. Gli inglesi sono molto seri, però hanno anche fantasia, hanno la capacità di cambiare. I tedeschi, ad esempio sono molto seri, ma non si può più cambiare niente. Io preferisco gli inglesi o gli «anglosassoni» (anche in America ho lavorato bene) soprattutto perché hanno la capacità di programmare tutto, per cui si lavora con calma e precisione e nello stesso tempo hanno abbastanza fantasia per cambiare, in campo teatrale come per le altre arti: a Vienna, invece, se devi cambiare qualcosa è un disastro. Hai detto così e devi fare così. Tutto sommato preferisco ancora l'Italia. In Francia ho lavorato poco, ma penso che si debba lavorare altrettanto bene; le poche esperienze che ho avuto sono state positive.

H. - Gavazzoni ha deposto la sua bacchetta alla Fenice di Venezia per dire due parole a Carraro, lei vuole deporre il suo pennello per dirci come pensa sia giusto regolamentare le sovvenzioni?

L. - Mah, sono molto imbarazzato, perché, dico la verità, come principio Carraro non ha tutti i torti. All'estero, per esempio, si risparmia molto di più. In Italia buttiamo via i soldi per gli allestimenti: paghiamo di più gli attori, paghiamo di più i cantanti. Siamo uno dei Paesi che scialacqua di più e in questo il ministro ha ragione; ma forse non si rende conto che, per esempio, penalizzare i gruppi di ricerca è una cosa gravissima. Mi sembra che non conosca bene la situazione. Quello che non osa dire, perché è impopolare, è che bisogna eliminare tutti questi impiegati. A Roma, per esempio, ci sono uffici, uffici e uffici, e portieri, portieri. Non penso che ci sia bisogno di così tanti impiegati. Ma ci sono diverse cose che vanno ridimensionate, anche le paghe degli artisti. Non mi vergogno a dire che

drammaturgia, sempre intrigante anche quando è irrisolta. Testi come *La bella addormentata*, *L'ospite desiderato*, *La cosa di carne*, *La scala*, *La signora Falkenstein*, *Lo spirito della morte* e l'ancora inedito *Mercoledì, luna piena* potrebbero offrire occasioni di rilievo a registi capaci di accostarsi al mondo espressivo del drammaturgo siciliano. Rosso, fra l'altro, è pubblicato in un'eccellente edizione curata dal compianto Ruggero Jacobbi, il maggiore studioso, insieme a Giovanni Calendoli, della sua opera.

Massimo Bontempelli viene considerato praticamente solo quale autore di *Minnie la candida*, ma perché non riproporre le sue *pièces* «avanguardistiche» e più legate all'esperienza futurista, come *La guardia alla luna* e *Siepe a nord-ovest*, estremamente interessanti proprio sul piano scenico?

Ed è proprio tutto da dimenticare il nostro teatro intimista? Fragile talvolta, ma non certo inutile. Almeno *Congedo* di Renato Simoni e *La donna di nessuno* di Cesare Vico Lodovici sono opere di sottigliezza psicologica e per nulla deboli drammaturgicamente.

Il teatro «delle rose scarlatte e dei telefoni bianchi» — come è stato felicemente ribattezzato — ha per anni suscitato il sarcasmo dei nostri teatranti, che ne parlavano malissimo senza naturalmente conoscerlo. In realtà, pur nei loro limiti di autori sostanzialmente consolatori, Aldo De Benedetti e Sergio Pugliese, per citare solo i più significativi esponenti del genere, hanno scritto alcune commedie di buona fattura e di elegante resa stilistica.

La nota, rappresentata in tutto il mondo, *Due dozzine di rose scarlatte* di De Benedetti non è l'unica *pièce* di questo repertorio. Come dimenticare dello stesso autore *Lohengrin* e l'amarissimo *Lo sbaglio di essere vivo* o, di Pugliese, i ritratti di costume di *Trampoli* e *de L'ippocampo*?

IL CASO BETTI

Ugo Betti è stato fin dalla fine degli anni Venti l'alternativa al teatro brillante-sentimentale, anche se ha scritto delle commedie assai fini in quel genere, come *Una bella domenica di settembre*, *I nostri sogni*, *Il paese delle vacanze*. Betti ha rappresentato per oltre vent'anni l'immagine di un teatro inquieto, di problemi etici e morali, che ha scontentato un po' tutti, in una cultura conformista o, peggio, falsamente rivoluzionaria come la nostra. Il fatto è incredibile, ma ormai sono vent'anni e più che i suoi drammi maggiori sono o totalmente dimenticati o riproposti occasionalmente, spesso in circostanze celebrative. Ma è possibile trascurare un capolavoro come *Frana allo scalo Nord*? Ed è possibile fare a meno di testi, rappresentati con successo in tutto il mondo, come *Il vento notturno*, *Ispezione*, *Marito e moglie*, *Lotta fino all'alba*, *Delitto all'isola delle capre*, *Irene innocente*, *Spiritismo nell'antica casa*? Teatranti e critici da salotto li hanno mai letti?

Le stesse resistenze e soprattutto gli stessi pregiudizi verso Betti si ritrovano tutti, perfino moltiplicati, nei confronti di Diego Fabbri. Anche Fabbri, nonostante il successo che lo ha accompagnato in vita, ha scritto dei testi che meriterebbero di essere sottratti all'oblio in cui sono caduti. Se ne possono citare almeno cinque: *Processo di famiglia*, più attuale oggi di quando fu scritto, *Figli d'arte*, che



non a caso fu messo in scena da Luchino Visconti, *Ritratto d'ignoto*, *Lo scoiattolo* e *L'avvenimento*.

Il discorso potrebbe continuare anche per autori più vicini a noi e oggi saltuariamente operanti sulle nostre scene. Ci fermiamo, per ora qui, ma prima vogliamo indicare due drammaturghi che costituiscono occasioni mancate della scena italiana: Carlo Terron e Ennio Flaiano. Terron ha avuto la sfortuna di nascere in un Paese come il nostro, ma il suo teatro resta comunque, anche nelle rare cadute, una delle punte più alte della drammaturgia del dopoguerra. Flaiano ha scritto saltuariamente per il palcoscenico, e con un clamoroso insuccesso (il tonfo di *Un marziano a Roma*); ma di lui restano due opere in cerca di una vera, adeguata realizzazione: la straordinaria *La guerra spiegata ai poveri*, e *Conversazione continuamente interrotta*, testamento di un drammaturgo fra i più significativi della sua generazione. □

A pag. 14, Rosso di San Secondo in una delle famose caricature di Onorato sul «Dramma» di Lucio Ridenti. In questa pagina, Massimo Bontempelli e Ugo Betti.

La «Campogalliani» ha portato Goldoni in USA

Sono piaciuti a New York Gli innamorati di Goldoni allestiti dall'Accademia teatrale Francesco Campogalliani, in attività a Mantova da più di quarant'anni. Il regista della Compagnia, Aldo Signorretti — che condivide questo ruolo, nel gruppo, con Maria Grazia Bettini e Silvano Palmierini — ha reso, secondo i commenti, un'elegante versione della *pièce goldoniana*, dirigendo all'affiatamento gli attori. Nonostante l'ostacolo della lingua, in parte rimosso grazie ad alcuni inserti in inglese, gli interpreti hanno saputo trasmettere l'umorismo, il mutare degli atteggiamenti, le caratterizzazioni dei personaggi, nell'eredità gestuale della *Commedia dell'Arte*. «Linguaggio del corpo», «lezione di teatro», hanno scritto i giornali americani: risultati che sono il frutto di una consolidata tradizione di studio e di pratica teatrale, che dal 1946 ha visto la Campogalliani affrontare un repertorio vario e spesso impegnativo, senza trascurare le novità italiane. Teatro dialettale, grandi classici, autori americani contemporanei sono nella programmazione dell'Accademia, che conta attualmente, della famiglia fondatrice, Ettore Campogalliani, musicista e educatore delle grandi voci del melodramma italiano odierno, in qualità di presidente, dal 1946, e Francesca Campogalliani, come apprezzata caratterista del gruppo. Apprezzato burattinaio, Francesco Campogalliani — a cui è intitolata l'Accademia — ha in certo modo trasmesso la sua arte ad artisti quali Fellini e Zavattini, che hanno apertamente dichiarato il loro debito e la loro riconoscenza al maestro.

Per la prima de L'abisso; di Silvio Giovaninetti, che inaugurava il Festival Nazionale di Pesaro nel 1949, la gente si mise in coda per sedici ore al botteghino, a testimonianza di un favore che già allora investiva la neonata Compagnia. Nel corso del tempo, la Campogalliani ha affinato le sue competenze nell'ambito della scuola d'attore e della cura scenografica, tanto che, nel '54, anche se centro filodrammatico, viene inserita nel Festival di prosa al Comune di Bologna, per professionisti. Riceve il I° Premio assoluto a Pesaro, nel '57; nel '62, rispettivamente per la messinscena di *Un albergo sul porto*, di Ugo Betti, e di *Morte di un commesso viaggiatore*, di Miller; ancora nell'85, il riconoscimento «La rosa di Pesaro», per L'aratro e le stelle di Sean O'Casey.

Tra le attività collaterali dell'Accademia, che aderisce all'Unione italiana Libero Teatro, c'è la gestione di una biblioteca e la pubblicazione di testi teatrali, quali la commedia *Il Trigamo* o la spartizione, di Piero Chiara, in occasione della sua messinscena al Teatro D'Arco di Mantova, nell'84, con il contributo di Aldo Trionfo. Uno degli ultimi allestimenti è *La via del tabacco*, tre atti di Erskine Caldwell e Jack Kirkland, dal romanzo di Caldwell. Di questo testo si ricorda la prova di Visconti nel 1945. (Antonella Esposito)

FIRENZE - Vittorio Gassman ha dovuto rinunciare al tour del suo spettacolo *Canti e vocalizzi*, oltre che al suo saggio finale con gli allievi della Bottega, a causa di un improvviso ricovero in clinica.

BARI - Vittorio Franchini ha ideato e allestito *Tangheria*, sorta di conferenza in musica sulla storia del tango. In scena la cantante Grazia De Marchi, specialista di tanghi argentini, il fisarmonicista Gianni Coscia, proveniente dal jazz, e i chitarristi Marco Lauria e Alfredo Nicoletti.

MILANO - Il Teatro del Buratto ha messo in scena *Segnali di fumo*, spettacolo di attore, di figure, di ombre su nero ispirato alla cultura degli indiani d'America. Nato da un lavoro di documentazione sulla storia e l'iconografia indiane, propone una concezione di vita non violenta e rispettosa della natura, avvalendosi di un impasto musicale di rock, jazz e ballate.

TROPPI I NOSTRI AUTORI DIMENTICATI

BILANCIO DELLE AMNESIE E DELLE INGIUSTIZIE

Il teatro italiano del secolo non è soltanto Pirandello - A partire da D'Annunzio esiste una schiera di drammaturghi significativi ma ignorati, rovinati da registi mediocri o stroncati da critici impreparati - Dei nomi? Rosso di San Secondo, Bontempelli, Simoni, Chiarelli, Betti, Fabbri, e ancora Terron e Flaiano - Perché non verificarne la tenuta sulla scena?

GIOVANNI ANTONUCCI

Il paradosso della scena italiana della fine degli anni Ottanta è rappresentato dalla crescita del pubblico e insieme dalla progressiva, preoccupante degradazione del livello artistico-culturale degli spettacoli. Un pubblico, in gran parte di giovani, sempre più attratto dal teatro come antidoto e alternativa alla comunicazione elettronica, ma un teatro che risponde con mezzi inadeguati o addirittura sbagliati (lo sfruttamento dei divi del cinema e della televisione) alla domanda crescente.

In questo sistema, il repertorio rappresenta uno dei punti di maggiore debolezza, con le sue scelte iterative, banali e conformistiche. Se poi il discorso si ferma alla nostra drammaturgia del Novecento, il buio è pressoché totale, con la solita eccezione di Pirandello. Per molti teatranti, anzi la stragrande maggioranza, il teatro italiano è Pirandello e basta (Fo e Eduardo sono un caso a parte). Gli altri autori non sono mai esistiti, tanto che di essi si ignora tutto, perfino l'esistenza di volumi contenenti le loro opere. L'assurda frattura, esclusivamente italiana, fra la storiografia teatrale e la scena spiega questa situazione. Ma il fenomeno coinvolge anche gran parte della critica militante: basta leggere le recensioni che hanno accolto la riproposta di *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo per accorgersi dell'ignoranza dell'opera di uno dei maggiori autori italiani di questo secolo. Lo stesso discorso, d'altra parte si potrebbe fare per D'Annunzio, sul quale i nostri recensori continuano a scrivere senza tener conto del lavoro critico degli ultimi vent'anni. E per Ugo Betti, la cui *Regina e gli insorti*, diretta da Zanussi, ha partorito articoli in puro stile stalinista degli anni Cinquanta.

Chi scrive è autore di una più recente *Storia del teatro italiano del Novecento* (ed. Studium). Fra i suoi lettori, in maggioranza giovani, i teatranti sono stati rarissimi, e talvolta solo per ragioni di vanità.



Il problema, insomma, ancora una volta è culturale: i nostri direttori artistici, registi e attori non conoscono i testi e, fatto ancora più grave, non hanno nessuna voglia di ampliare la loro modestissima cultura teatrale. Se leggessero un po' di più, forse scoprirebbero che nella drammaturgia italiana del Novecento, esistono testi di rilievo, mai più proposti scenicamente. Comunque, fermandoci ai nostri autori di questo secolo, i copioni da recuperare sono tanti che c'è davvero l'imbarazzo della scelta.

Seguendo un ordine cronologico — e partendo da D'Annunzio, dal quale inizia la drammaturgia del Novecento — il discorso si fa su-

bito interessante. Certo, le riproposte — soprattutto di queste due ultime stagioni — sono state significative al di là di alcune infelici messinscena come la *Fedra* diretta da Massimo Castri. Trionfo, ad esempio, ha recuperato *La città morta*, *La nave* e la *Francesca da Rimini*. Ma perché nessuno ha affrontato l'ultima tragedia dannunziana, *Il ferro*, che anticipa sorprendentemente Pirandello e che ha singolari affinità con il teatro di Strindberg? E la stessa *Parisina*, rappresentata trionfalmente da Ruggeri e da Alda Borelli nel 1921, è proprio un testo del tutto datato o ha delle straordinarie analogie con la *Francesca da Rimini*? Quanto al teatro d'imitazione dannunziana, c'è indubbiamente poco da salvare, ma conviene ricordare che il suo maggiore esponente, Sem Benelli, ha scritto un dramma di taglio intimista, *Tignola*, che conserva un certo interesse e che si avvale di una scrittura drammaturgica, lontana dalle ridondanze dei suoi testi più fortunati.

GLI INTIMISTI

Una vera e propria miniera di opere ancora oggi utilizzabili la si trova sia negli autori del «grottesco» che, soprattutto, in Rosso di San Secondo. *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli è un titolo tanto citato quanto ignoto ai nostri spettatori, particolarmente giovani. D'altra parte, l'edizione che ne diede una decina d'anni fa Edmo Fenoglio per la Tieri-Lojodice fu talmente infelice, nel suo pretenzioso didascalismo, da occultare la perfezione del meccanismo scenico e l'abile «capovolgimento» finale.

Ma anche *L'uomo che incontrò se stesso* di Luigi Antonelli, pur con i suoi limiti, è una *pièce* interessante, storicamente e scenicamente ancora viva. Quanto a Rosso, si tratta, nonostante la recente messinscena di Sepe, del più illustre esiliato dai nostri palcoscenici, se si pensa all'originalità della sua

ogni anno organizza una settimana pirandelliana, con una quindicina di giorni di rappresentazioni di stabili di tutt'Italia, il che costituisce un contributo allo studio e alla conoscenza dell'opera pirandelliana. Ci sono poi tentativi notevoli a Palermo, soprattutto il desiderio degli agrigentini di vedere finalmente restaurato e messo in attività il Teatro Pirandello, ancora in condizioni precarie.

H. - *A proposito del teatro siciliano, un Turi Ferro è paragonabile ad Angelo Musco?*

L. - Angelo Musco giocava più sul comico e sul grottesco, mentre Turi Ferro è più vicino a Pirandello perché è riuscito a cogliere l'umorismo di cui Pirandello parla nel suo saggio: un comico che si fa tragico. Sotto questo aspetto preferisco Turi Ferro.

H. - *Un altro problema aperto riguarda la casa di Pirandello: mi pare ci fossero progetti di restauro e riutilizzazione non ancora andati a buon fine.*

L. - Sì, la Regione Siciliana ha stanziato con legge speciale una somma per riorganizzare la casa di Pirandello e trasformarla in biblioteca-museo. Io sono contrario al termine *museo*, prima di tutto perché non c'è nulla, qui ad Agrigento, che possa essere presentato in un museo; ma l'idea stessa del museo contrasta vistosamente con tutta l'arte e il pensiero di Pirandello, contrario alla forma ben definita e cifrata. Invece, la biblioteca mi sembra una soluzione interessante, soprattutto come videoteca e emeroteca, per tutto quel materiale di facile consultazione che noi abbiamo raccolto e curato fino ad ora, pur senza avere grandi mezzi.

H. - *Un convegno come questo, naturalmente su un altro tema, con altre ottiche, potrà ripetersi periodicamente?*

L. - Già in passato abbiamo organizzato «Pirandello e Svevo» a Verona, «Pirandello e D'Annunzio» a Gardone Riviera. L'anno prossimo il convegno sarà tematico e affronterà il problema fondamentale dell'identità personale nell'opera di Luigi Pirandello.

H. - *Personalmente ho sempre nutrito una profonda stima per il Pirandello narratore. Ritengo le Novelle per un anno e i romanzi fra le espressioni più alte della nostra letteratura. Il Pirandello teatrale mi è sempre parso invece poco scenico, e questa sensazione l'ho provata anche di fronte a messinscena famose. Cosa ne pensa?*

L. - Sono anch'io dell'opinione che l'opera maggiore di Pirandello sia incentrata sul narrare. Anche quando fa teatro, ripete l'arte narrativa nel teatro, attraverso le didascalie. Ed è proprio vero che certe opere sono scarsamente rappresentabili, perché così dense di pensiero che difficilmente questo ragionare, malattia del personaggio pirandelliano, riesce a trascinare il pubblico, specialmente quando non viene secondato da una messinscena geniale. Ritengo che la pagina scritta, quella dei romanzi e specialmente quella degli ultimi tre (*Si gira*, *Uno, nessuno, centomila*, *Il fu Mattia Pascal*), assieme alle novelle, sia meno nota rispetto al teatro, perché il teatro è più facilmente proponibile. Sarebbe invece opportuna un'inversione di tendenza, nel senso di una lettura contestuale del teatro e della narrativa: da quest'insieme verrebbe fuori il Pirandello completo. □



QUATTRO GIORNATE E UN PREMIO

Organizzato dal Centro nazionale studi pirandelliani si è svolto ad Agrigento, nel dicembre scorso, il 21° Convegno internazionale su Pirandello e D'Annunzio.

L'incontro agrigentino è andato ad aggiungersi alle numerose altre iniziative del Centro, fra cui manifestazioni teatrali e musicali, mostre e momenti di incontro in città italiane ed estere, oltre alla pubblicazione degli atti dei Convegni, di nuovi saggi critici e di una rivista specializzata.

Da quattro anni la giornata conclusiva dei Convegni registra l'assegnazione dei Premi Pirandello. Quest'anno Vasco Pratolini è stato premiato per la narrativa. Le targhe d'argento «Maschere Nude» — assegnate a personalità italiane e straniere particolarmente distinte nella diffusione dell'opera pirandelliana — sono andate a Giuseppe Patroni Griffi, al Teatro Stabile di Trieste, al Teatro Stabile di Catania e al Piccolo Teatro Pirandelliano di Agrigento.

Durante le quattro giornate di studio si sono avvicendati relatori italiani e stranieri per esporre i contributi più recenti della critica sui due scrittori presi in esame. Perché Pirandello e D'Annunzio? Prendendo lo spunto dal cinquantenario della morte di quest'ultimo si è voluto accostarlo a Pirandello «per sottolineare il diverso modo di reagire alle ideologie, alla poetica, al successo, al potere». Il terreno comune del teatro, della novella, del romanzo e del cinema, è diventato il luogo entro cui misurare il genio, l'intuito, lo stile, la parola e il senso della vita dei due scrittori che, nello stesso arco di tempo hanno vissuto diversamente la loro avventura.

Di particolare interesse sono stati gli interventi di Giuseppe Petronio (Pirandello e D'Annunzio tra l'arte e il successo), Renato Barilli (Estetica e poetica in Pirandello e D'Annunzio), Antonio Costa (Pirandello, D'Annunzio e il cinema), Mario Ricciardi (sul romanzo), Romano Luperini (sulla novella) e Franca Angelini (sul teatro). Infine, sul rapporto tra l'intellettuale e il potere hanno parlato Leonardo Sciascia e Arcangelo Leone De Castris.

A conclusione di ciascuna giornata del Convegno sono stati presentati spettacoli tratti da testi di D'Annunzio e Pirandello e un video dal titolo *Pirandello, la diva, il set*, prodotto dal Centro pirandelliano e realizzato dall'équipe della cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo dell'Università di Palermo, con materiali d'archivio. (A.L.M.)

Le immagini del nostro dossier «Laboratorio» su Pirandello. A pag. 8, un fotomontaggio surreale col volto dello scrittore. A pag. 9, Pirandello attore nel corso di una recita studentesca. A pag. 10, dall'alto in basso e da sinistra a destra: La prima dei «Sei personaggi» con la Compagnia Niccode-mi - Pirandello con Marta Abba alla prova de «La Nuova Colonia» (1928) - Con la compagnia al completo mentre spiega una scena dello stesso dramma - L'attore Blasko Péter nel ruolo di Serafino Gubbio in «Si gira», film dell'ungherese János Dömölki - Giorgio Albertazzi come «Enrico IV», regia di Calenda (1981). A pag. 12, il pino — (oggi malato) — e la semplice tomba di Pirandello al «Caos», Agrigento. In questa pagina, bozzetto di Renato Guttuso per «La Giara», musicata da Alfredo Casella.

Le commedie nel cassetto di Pratolini

Il premio Pirandello 1988 è andato a Vasco Pratolini (nelle passate edizioni era stato assegnato a Natalia Ginzburg, Moravia e Bassani). Il premio, conferito allo scrittore per il complesso della sua opera, è stato preceduto da una tavola rotonda le cui risultanze verranno pubblicate e completate da una antologia ideale preparata dallo stesso Pratolini.

Allo scrittore, Hystrio ha chiesto quali siano e siano stati i suoi rapporti col teatro. **PRATOLINI** - Pratolini ragazzo voleva fare l'architetto o il commediografo... Quindi non ho fatto nessuna delle due cose: l'architetto era fuori discussione, bisognava studiare il disegno. Il teatro invece l'ho molto bazzicato, sempre, come spettatore, ma anche come attore: ho fatto parte della filodrammatica di un certo Vanni Annaratone. Ricordo la messa in scena di una commedia antinglese. Io m'ero messo in mente che ci fosse Soffici in platea, ero tremendamente imbarazzato. **HYSTRIO** - Qui si è parlato di Pratolini sceneggiatore cinematografico. Parliamo ora di Pratolini autore di teatro.

P. - Sì, ho scritto alcune cose di teatro, ma bruttissime, e non ne vorrei parlare.

H. - Quindi c'è qualche testo di teatro nel cassetto?

P. - Sì. È sempre stata la mia ambizione scrivere per il teatro. Ora, io non credo alla superstizione, ma non mi va di parlarne. A proposito, ho fatto anche il critico teatrale, sul Nuovo Corriere (il giornale fiorentino diretto da Romano Bilenchi fino al '56), per alcuni anni. Tornando al teatro, una mia cosa, brutta, decisamente brutta, la dettero alla televisione, e io non l'ho più rivista da allora. Interpreti erano Paolo Stoppa e Andreina Pagnani: parliamo di una ventina di anni fa. Molto più di recente, c'è stata la Ninì della Villorosi, una riduzione da Lo scialo. Una sceneggiatura che approvo in pieno, mentre la messa in scena... non ne posso parlare, perché non l'ho proprio vista. Mi mandò una copia di lavorazione lei, la Villorosi (che mi sembra molto brava). Del resto come potevo andare a teatro in queste condizioni, in carrozzella... (Gilberto Finzi) □

LAURETTA: BILANCIO DELLE GIORNATE DI AGRIGENTO

FINORA PIRANDELLO È STATO DIMEZZATO

Si è tenuto separato il drammaturgo dal narratore, mentre è giusto vederli uniti - Bilancio di due diversi destini nel confronto con D'Annunzio - Il progetto di una biblioteca-emeroteca nella restaurata casa natale.

GILBERTO FINZI



HYSTRIO - *Dalle giornate pirandelliane di Agrigento, ma non solo da queste, cosa emerge sulla situazione della memoria di Pirandello in Sicilia?*

LAURETTA - La memoria storica di Pirandello in Sicilia è strettamente legata al fatto letterario e alla rivoluzione da lui operata sulla scena teatrale, ma soprattutto nella pagina letteraria del Novecento. Nel nostro convegno si trattava di analizzare l'opera di Pirandello in rapporto a quella di D'Annunzio, non tanto per ricavarne motivi di rassomiglianza, ma piuttosto per capire come questi due scrittori, così diversi per ideologia, poetica e concezione dell'estetica, così diversi per la drammaturgia e per la maniera di raccontare, oltre che per la poesia, abbiano operato tutt'e due nell'ambito di un Novecento così inquieto, attraversato da un regime politico nel quale i due sono stati implicati.

Ritengo che da questa indagine convegnistica sia emersa una figura di Pirandello più rassomigliante a quella che noi vogliamo che sia, sul piano della scrittura e della rappresentazione, ma soprattutto sul piano della testimonianza che Pirandello ha offerto rispetto ai problemi dell'uomo, alle sue profonde lacerazioni, alla sua inventiva, al suo coraggio di affrontare la realtà. È l'uomo che lui ha voluto cogliere nelle sue uscite di sicurezza, anche se poi ha concluso che queste ultime si rivelano perfettamente inutili. Il discorso su D'Annunzio è stato in un certo senso più facile perché, anche se in maniera complessa, D'Annunzio ha rappresentato un momento trionfalistico dell'io, e assieme quello dell'arte: dell'arte sopra ogni cosa, dell'arte pura, dell'estetica, come superamento della condizione dell'uomo. Ma quest'arte come «uscita di sicurezza», come motivo di evasione dai problemi della vita, è stata poi calpestata dai «giganti della montagna»: perciò, anche per Pirandello rappresenta non un motivo di evasione, ma un motivo profondo di tormento e di tortura.

MUSCO E FERRO

H. - *Tornando a Pirandello, e pensando soprattutto al suo teatro, che cosa si fa in Sicilia oggi? Si rappresenta Pirandello, dove, come? Esistono delle peculiarità siciliane del mettere in scena Pirandello?*

L. - Ci sono due momenti interessanti da segnalare: quello del Teatro Stabile di Catania, che ogni anno mette in cartellone un'opera di Pirandello, allestita in seguito ad un impegno di studio e di analisi assolutamente da lodare. L'altro è quello del Piccolo Teatro Pirandelliano Città di Agrigento — premiato quest'anno assieme allo Stabile del Friuli Venezia Giulia e al Teatro Stabile di Catania — che

statuto del rapporto tra scrittura e scena, proprio perché la scena gli appare sempre più capace di possibilità linguistiche non dico pari, ma sorprendentemente affini, per certi aspetti, a quelli della scrittura. Pirandello comunque non arriva mai a dire che essa è pari alla scrittura.

Nell'ultimo testo ricompare ancora quello che dovrebbe essere il teatro puro, se potesse liberarsi dagli elementi della materia. Nei *Giganti della montagna*, infatti, mai concluso, le due vicine si materializzano d'incanto davanti a Ilse, sono pura luce, come nel caso dell'epifania di Madama Pace nei *Sei personaggi*. Nonostante Cotrone arrivi a concepire un teatro puro, nonostante il prodigio dell'apparizione, Ilse non accetta e osa l'inosabile, cioè di rappresentare lei, attrice in carne e ossa, la favola, pur sapendo che rischia lo *sparagmòs*, lo smembramento orfico finale. Ilse accetta di essere una figura iniziatica, liminale, che porta in sé il destino di propagare, incarnare la parola poetica. Si contrappone a quel «teatro mentale», cioè al teatro la cui icona sia custodita nel *dentro*, senza transitare nel *fuori* demente, rappresentato dai giganti, dalla grossolanità della materia. Contrasta il rischio della vicinanza all'elemento originario, spirituale, immateriale, che può far venir meno l'impegno sociale, l'idea di un teatro come comunicazione, come conversione dell'altro. In un momento in cui i giganti — che sono qui coloro che hanno i sensi, i giganti del *Genesi*, riletti tramite Filone Alessandrino — diventano ottusi, occorre che il personaggio femminile continui, con l'ostinazione della terra, a portare avanti quest'opera. Ma il dissidio, lo *sparagmòs*, è di Pirandello, lacerato di fronte a queste due possibilità rappresentate da Ilse e Cotrone.

COME ARTAUD

H. - La sua interpretazione di Pirandello presuppone un modo molto diverso di metterlo in scena rispetto a quello, perlopiù realistico, adottato fino a oggi?

A. - Ritengo che la pluralità degli strati del testo pirandelliano implichi una compresenza. Credo che Pirandello, sapendo come operava, proponesse una fruizione che mi ricorda certi passi di Artaud, mutuati da testi orientali: il Grossolano, il Sottile, il Molto Sottile. C'è un primo stadio, percepibile da tutti, quindi credo sarebbe tradire il testo pirandelliano dimenticare gli elementi di carattere naturalista, basso mimetico, di cui pullulano i suoi testi. Pirandello dice, in una famosa dichiarazione «artaudiana», del '36, mai considerata: «La mia drammaturgia, i miei testi dovrebbero essere messi in scena come misteri moderni». Per Pirandello, senza questo tipo di messinscena, i suoi testi non possono essere accolti dal grosso pubblico. Sempre in quell'intervista, dice che il suo è «un teatro di rivoluzione». Se Nietzsche afferma che i Greci mettevano davanti all'orrido abisso bianche statue a parare l'orrore, Pirandello lo vuole svelare. Interpretando quindi a suo modo il senso dell'apollineo, rispetto al dionisiaco, procede in maniera contraria a Nietzsche. Nel suo teatro rivoluzionario, soltanto dopo la distruzione è possibile la costruzione. Bisogna agire come Faust, discendere nel regno delle Madri; per risalire bisogna prima sprofondare. (A cura di Antonio Attisani) □

LA SUA OPERA IN GERMANIA E IN ARGENTINA

Trionfi e ombre di Pirandello nel mondo

Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, Edizioni Novecento, Palermo 1988, pp. 398, L. 70.000

Gabriel Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Edizioni Novecento, Palermo 1988, pp. 302, L. 70.000

La fortuna, le gioie, le amarezze, i trionfi di Pirandello fuori dall'Italia andrebbero rivisitati, in sede storico-critica, con maggiore approfondimento, data l'universalità dell'autore, la complessità della sua opera. L'attività capocomicale, oltre che di scrittore, la presenza dal 1924 in poi, quasi costante, in tutti i teatri del mondo. I contributi del Giudici, di Büdel, di Rauhut, di Chiarini, di Hirdt, di Ringger, hanno più valore indicativo e saggistico che monografico, e sono rivolti soprattutto al periodo giovanile, quello di Bonn, della sua tesi di laurea e delle produzioni poetiche. A livello comparativo, Paolo Chiarini, in uno studio che risale a più di vent'anni fa, quando era di moda Brecht, tentò un parallelo tra il grande agrigentino e l'ausburghese; più recentemente una monografia della Corsinovi ha analizzato il rapporto con l'Espressionismo; mentre il Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, nell'84, organizzò un convegno su «Pirandello e la Germania», i cui atti furono raccolti in volume, nello stesso anno.

Le due pubblicazioni della casa Editrice Novecento sull'attività di Pirandello in Germania e in Argentina, costituiscono due preziosissime fonti d'informazione, perché gli autori, avendo potuto consultare vari archivi e biblioteche, hanno offerto una enorme mole di documenti, dichiarazioni, interviste, lettere, conferenze, frasi fortuite, ritagli di giornali, fotografie, caricature, ecc., che andrebbero sfruttate in sede di storiografia teatrale.

Poiché i viaggi avvengono tra il 1924-26 (Germania), 1927 (Argentina), 1928-30 (Germania), 1933 (Argentina), tentiamo un discorso cronologicamente organico, che ci permetta di unificare i due lavori che si somigliano per l'alto valore documentaristico.

Come è noto, la messinscena berlinese dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1924), con la regia di Max Reinhardt, fu accompagnata da una campagna stampa paragonabile a quella su certi divi americani degli anni Cinquanta: i giornali di Berlino fecero a gara nel presentare l'opera e l'autore che, nell'aprile dello stesso anno, aveva debuttato con *So ist es ist es no?* (*Così è, se vi pare*) al Theater der Königgrätzerstrasse, con esito normale. Di questa serata rimangono scarse testimonianze; qualche anonimo recensore azzarda un parallelo con Shaw e si meraviglia del debutto di Pirandello, come autore, a sessant'anni. In verità, quel giornalista non era ben informato, dato che l'attività di drammaturgo di Pirandello risale al 1915-16 e quindi a quarantotto anni.

Berlino lo consacra, nel bene e nel male, grazie alla prestigiosa regia di Reinhardt che, permettendosi certe varianti e manipolazioni, aveva fatto parlare di fascinosa ambiguità, di marionette della vita, di aspetti metateatrali, di rapporti con Kant, Simmel, Schnitzler; ma che aveva anche generato dei giudizi non sempre lusinghieri, se non delle vere e proprie accuse, riguardanti le assenze di profondità, di risonanze dell'anima, la mancanza di passioni e l'uso di un naturalismo convenzionale. Walter Steintal paragonò il «sacro realismo» al dettato fascista dell'attivismo spirituale, definendolo: «la tensione nichilista di un conservatore radicale». Il mito di Pirandello, però, non fu intaccato da qualche critica negativa, anzi, tra il 1924-26 si contano ben cento allestimenti dei *Sei personaggi* in tutta la Germania, e altri successi con *Enrico IV*; *Il piacere dell'onestà*; *L'uomo, la bestia e la virtù*; *Come prima, meglio di prima*; *La vita che ti diedi*; *Vestire gli ignudi*, tutti realizzati da attori e attrici famosi.

Nel biennio 1925-26, Pirandello ritorna in Germania con la Compagnia del Teatro d'Arte, con la quale, l'anno successivo, si reca in Argentina dove, oltre a mettere in scena il suo repertorio, è invitato a una serie di conferenze, affollate sempre da un pubblico incuriosito più dal personaggio, che dall'opera. Il quotidiano argentino *La Prensa* esalta la genialità di Pirandello che riscuote subito un enorme successo con *Diana e la Tuda*, primo debutto della compagnia. L'anno successivo, Pirandello ritorna in Germania, per rimanervi due anni (1928-1930) che chiamerà di esilio volontario.

Al Neues Schauspielhaus di Königsberg (gennaio 1930), va in scena la prima mondiale di *Questa sera si recita a soggetto*, che verrà ripresa, con la regia di Gustav Hartung, al Lessing-Theater di Berlino (maggio 1930) con esito molto incerto, poiché genera un vespaio di pettegolezzi, avendo l'autore, nella patria della regia, discusso la funzione del regista.

Nel 1933 ritorna in Argentina dove nel mese di settembre, al teatro Odeón di Buenos Aires, assiste alla prima mondiale di *Quando se es alguien* (*Quando si è qualcuno*). La gente attende l'autore in delirio, bloccando il traffico per festeggiarlo. Nel 1934 ritorna sulla scena tedesca con *La favola del figlio cambiato*, messa in musica da G. F. Malipiero, con un pubblico attento che ne decreta il successo dinanzi al cancelliere del Reich Adolf Hitler, spettatore d'eccezione. Poco tempo dopo il governo decreta un'improvvisa e inspiegabile censura. Nel 1936 Pirandello avrebbe dovuto compiere il terzo viaggio in Argentina, per una serie di conferenze e per assistere alla prima, in spagnolo, di *Non si sa come*, ma la salute glielo impedì.

In una lettera dell'amico Giacompoli scrive: «(...) Ho sessantotto anni, sono cioè nell'età in cui si muore. Ho detto sempre di voler morire in piedi, ma Le confesso che mi scerebbe assai morire fuori dal mio Paese». Qualche mese dopo Pirandello morirà a Roma (10 dicembre). *Andrea Bisicchia*



gista. Come ha cercato di risolvere questo problema? Quali sono le concezioni sceniche da lui ritenute utili allo scopo?

A. - La mia opinione, anche tenendo conto dell'ottimo catalogo a cura di Sandro D'A-mico, che evidenzia i procedimenti attuati da Pirandello per il Teatro degli Undici, è grosso modo questa: Pirandello, quando scrive i *Sei personaggi*, nel '21, non è ancora al corrente della grande teoresi scenica europea.

LE LEZIONE DI CRAIG

Analizzando alcuni suoi saggi sullo spazio, sull'attore, sulla rappresentazione, e qualsiasi dichiarazione precedente ai *Sei personaggi*, possiamo vedere sullo sfondo le grandi figure della teatrologia del primo Novecento: per esempio un rapporto con Craig sembrereb-

be emergere in maniera immediata. In realtà, ho la sensazione che la teoresi di Pirandello sia autoctona. Una riprova è questa: quando scrive i *Sei personaggi* non parla di regista, benché tutta la scena europea avesse già adottato il termine. Pirandello è ancorato alla vecchia figura del capocomico e il modello che funziona nella sua polemiologia, fino a quell'epoca, è la Commedia dell'Arte, che curiosamente viene da lui a volte accusata di un eccesso di spontaneità, a volte di un eccesso di stereotipia. Per spontaneità intendi la casualità dell'intervento rispetto alla concertazione della scrittura drammatica. Con stereotipia intendi i tipi fissi, dunque, immobilizzati in un'incapacità di approfondimento. Mentre invece la Commedia dell'Arte è la grande risorsa attorno a cui si muove il pensiero teatrologico russo (Vachtan-

gov, Mejerchl'd, Tairov). Sul piano dell'informazione teatrale, dunque, Pirandello dà l'impressione di essere stato fuori dal panorama culturale europeo. Se leggi invece le sue acute riflessioni sul teatro, che sono ovviamente dalla parte del drammaturgo, contro il «regista» sembra di trovarsi di fronte a un Craig rovesciato: Craig nega l'attore in nome del regista, Pirandello nega l'attore in nome del drammaturgo.

In quegli anni Pirandello si rende conto che la grande regia (di cui ha modo di conoscere le prove su sé stesso: i *Sei personaggi* sono messi in scena da Max Reinhardt, da Pitoëff, un po' dappertutto, da Falkenberg in Austria...), cioè il linguaggio della luce, dello spazio e del corpo, era in grado di discernere quello spirituale, per lui prerogativa della scrittura. Torna allora a riflettere sul vecchio

ad uno schema dialogico tradizionale, senza sfruttare ad esempio i personaggi muti, i due bambini. Poi scrive un testo, *I misteri dell'amore*, parodia di alcune parti dei *Sei personaggi*.

L'ultimo capitolo del mio libro, oltre alle conclusioni e al materiale raccolto, accoglie l'ipotesi che dietro *L'esclusa* ci sia un altro testo, *Luca l'evangelista*, dove Marta e Maria non sono personaggi, ma un'allegoresi medievale della virtù attiva e contemplativa.

LA NUOVA CRITICA

H. - Come si inserisce il suo studio nell'ambito della critica pirandelliana?

A. - Ritengo che all'immagine codificata del Pirandello decostruttore e nichilista, del «pirandellismo» insomma, si opponga un'altra immagine, meno vulgata, di un Pirandello che sotteraneamente rimette in circuito frammenti di carattere mitopoietico. Non sono il solo a collocarmi in questa direttrice: penso a un lavoro di Roberto Alonge, del '72, intitolato *Pirandello tra realismo e mistificazione*. Il libro rientrava nell'ambito della lettura «realistica» di Pirandello ma Alonge, con grande intuito, riusciva a comprendere come lo scrittore, contro la critica degli anni Cinquanta e Sessanta, in realtà presentasse motivazioni «decadenti», in linea con l'approccio al mito, molto consistenti. In questo libro Alonge ripropone un'immagine di Pirandello legata a schemi di carattere archetipico. Ovviamente in Alonge persiste l'elemento realistico, tant'è che la mitizzazione diventa una mistificazione. Fa funzionare i materiali prelevati in negativo, parlando di un Pirandello apologeta dell'eterno ritorno, di una società immobile, di miti arcaici, come quello della grande madre, citando Mircea Eliade, cosa che gli è costata un attacco tremendo da parte di Petronio.

Il secondo critico che citerei, anche se la sua posizione è molto diversa, è Gardair, alla cui opera in Italia venne attribuito il titolo parartaudiano di *Pirandello e il suo doppio*. Gardair fa una lettura di carattere strutturale mettendo a nudo i meccanismi, l'officina visibile di Pirandello. Scopre ad esempio i procedimenti di simmetria rovesciata, le figure del parallelismo, il metodo della *mise-en-abyme*, per esempio, in alcune novelle pirandelliane. È un libro importante, che io condivido nello smontaggio del testo pirandelliano, ma non quando l'autore passa a un tentativo di decodifica del senso, per il quale si riferisce al piano biografico, con prestiti psicanalitici spesso gravi o dubbi.

Il terzo critico cui devo fare riferimento è Roberto Tessari, che si è occupato di Pirandello in varie fasi, elaborando quest'idea di archetipi profondi presenti dietro la struttura novellistica, romanzesca e drammaturgica dell'autore. Io e Tessari lavoriamo spesso in sintonia, e ci è comune l'interesse per i materiali a carattere mitologico. Tessari sviluppa, anche se in maniera non organica, l'ipotesi di una lettura particolare, vicina a cadenze gnostiche, dell'autore siciliano, per esempio analizzando la figura di Maria Maddalena ne *I giganti*.

H. - Lei sostiene che Pirandello soffriva dell'inadeguatezza della rappresentazione, del momento della carne insomma, nell'impersonare il momento dello spirito, quell'immaterialità che la grafia riesce invece a esprimere e proteggere. Ma Pirandello è stato anche re-

Un dibattito da portare avanti

In occasione della prima rappresentazione di *Lazzaro* al Teatro Sociale di Lecco, il 9 gennaio scorso, si è tenuto un seminario sui miti pirandelliani. Erano presenti Memè Perlino, regista dello spettacolo prodotto dal Teatro Popolare di Roma, e la compagnia, diretta da Piero Nuti e Adriana Innocenti. Relatori erano Umberto Artioli, docente di storia del teatro all'università di Padova, Antonio Attisani, Enzo Lauretta, direttore del Centro studi pirandelliani, e Ugo Ronfani. L'intervento di Artioli precedeva di qualche settimana l'uscita del suo libro *L'officina segreta di Pirandello* presso l'editore Laterza. Il saggio, ora disponibile ai lettori, segna una vera rivoluzione negli studi pirandelliani. In esso si dimostra che il Pirandello dei «miti» non è soltanto quello della tarda maturità, ma che fin dagli esordi lo scrittore siciliano ha concepito le proprie opere su strutture e frammenti di carattere mitopoietico, usando il realismo (che si vuole sua chiave predominante) come terreno linguistico del suo tempo e del pubblico che voleva raggiungere. I risultati cui giunge Artioli sono dimostrati e inoppugnabili. E risultano sconvolgenti, pur portando alla luce una verità macroscopica, finora ignorata. Si consideri, a mo' di esempio, la scoperta dell'*Itinerarium mentis in Deo* del francescano Bonaventura da Bagnoregio come «struttura segreta» dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Considerato lo straordinario interesse di questa ricerca, degna di figurare negli scaffali accanto alle opere di Giovanni Macchia sullo stesso Pirandello (*La stanza della tortura*) e su Molière (*Il segreto di Molière*), abbiamo chiesto a Umberto Artioli di illustrare ai lettori di *Hystrio*, con questa intervista, le sue ipotesi e le implicazioni che possono derivarne per la messa in scena di Pirandello.

Le altre relazioni toccavano argomenti diversi. Il professor Lauretta ha parlato del rapporto tra Pirandello e la fede. Attisani ha inserito lo scrittore siciliano nel filone di una «teatralità gnostica» che nel Novecento assume forme originali, sinora pressoché ignorate. Ronfani ha sottolineato come in certi Paesi e momenti di questo secolo si siano creati potenti crogiuoli di cultura e come diversi drammaturghi, Pirandello tra essi, siano stati capaci di sintesi inaudite. Tutte le relazioni, insomma, presupponevano una ripresa di studi sullo scrittore siciliano secondo nuove direttrici. □

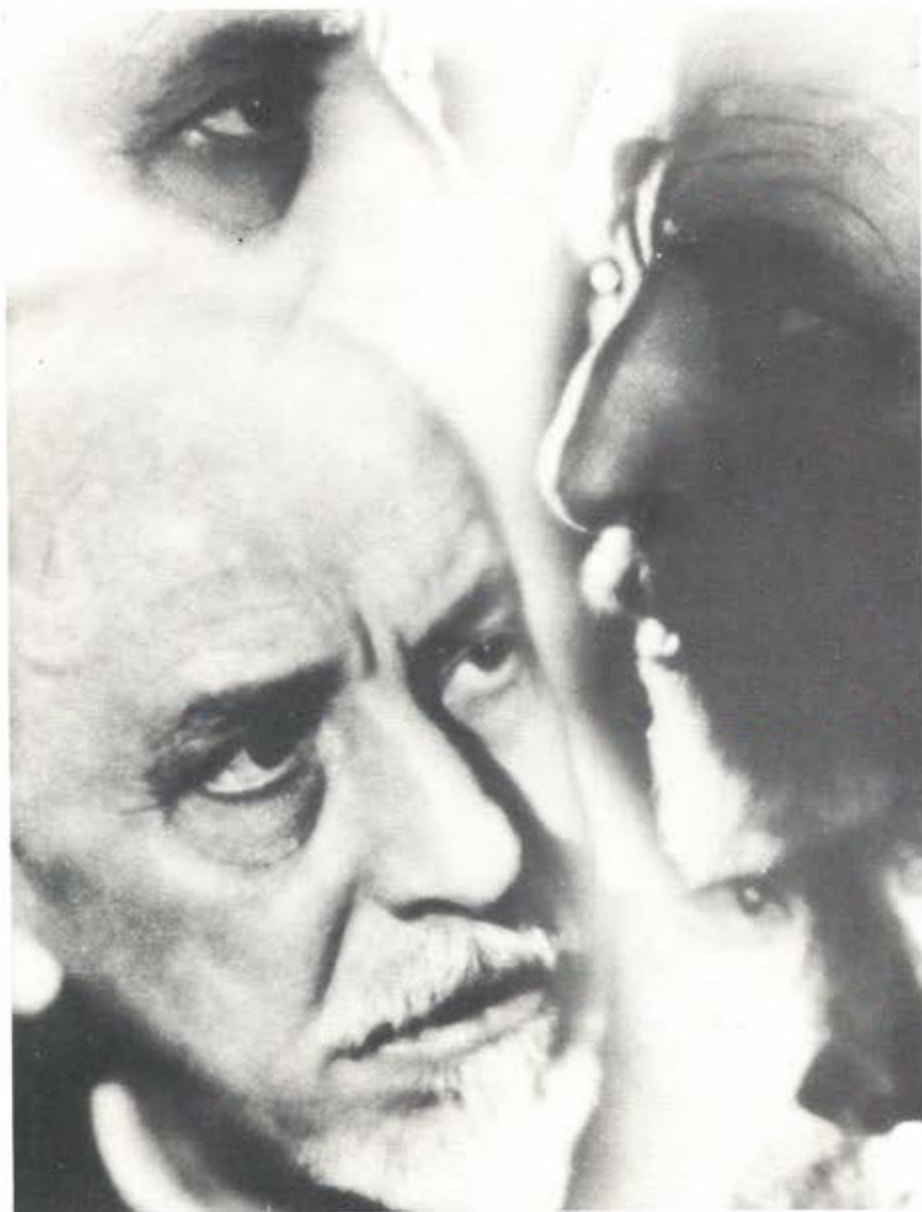


IL SEGRETO DI PIRANDELLO: UN SAGGIO CAPITALE DI ARTIOLI

UN TEATRO EDIFICATO SULLE STRUTTURE DEL MITO

Con questo libro, che ha l'importanza di La stanza della tortura di Macchia, il docente patavino propone un'interpretazione globalmente nuova dell'opera del siciliano - Sotto la maschera del realismo, i materiali mitopoietici dei drammi principali - L'itinerarium di Bonaventura come schema compositivo dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore - I rapporti con Craig e con gli altri grandi della scena del Novecento.

UMBERTO ARTIOLI



HYSTRIO - Può accennare al contenuto del suo libro?

ARTIOLI - Il primo capitolo mostra il processo attraverso cui sono arrivato a identificare Bonaventura, l'*Itinerarium mentis in Deo*, come archetipo, come palinsesto del romanzo pirandelliano *Si gira*. Il secondo e il terzo capitolo sono dedicati all'analisi comparata, per mostrare filologicamente la derivazione e, nello stesso tempo, i distinguo di Pirandello rispetto all'opera originale, che sono in genere in chiave degradata, salvo i momenti in cui è in discussione il tema dell'arte, perché l'arte è l'occhio divino, la memoria dell'essere, l'unica forma, nella modernità, negativa e samsarica (il *Si gira* è la grande ruota samsarica). Tutto è doppio, non c'è alcuna affermazione che non abbia un sottosenso... Mi riferisco anche alle ipotesi avanzate dalla critica sulle fonti pirandelliane moderne, che hanno invece una esplicitazione prima in Agostino, in Filone e in fonti precedenti. Lui rielabora e legge i moderni tenendo sempre conto della sua cultura sostanzialmente alessandrino-medievale, con puntate molto forti nell'ambito greco. Il quarto capitolo è dedicato ai *Giganti della montagna*, dove ricorre questo tema della monade, del sette, del pitagorismo. Il quinto capitolo è sulla teoresi scenica; il sesto analizza l'immagine archetipica nella lettura che ne hanno fatto i surrealisti, Artaud e Vitrac soprattutto, Aragon (*Au pied du mur*) e un non-surrealista, ma vicino a loro, che è Tristan Zara (*Mouchoirs de nuages*). Roger Vitrac è citato per una recensione, seguita da un testo dove parla di Pirandello e dei *Sei personaggi*. È un inedito per l'Italia.

H. - Ce ne può parlare?

A. - Vitrac scrive una recensione dei *Sei personaggi* intitolata *Dormir*. Dice che è meglio stare a casa a dormire, affidarsi a quel teatro interiore che è il sogno, piuttosto che seguire le elucubrazioni pirandelliane dei *Sei personaggi*. Infatti per lui Pirandello, e qui sostiene il contrario di tutta la critica, ha osato troppo poco, è rimasto dentro, in fondo,

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 CROCETTI EDITORE,
via E. Falck 53, 20151 MILANO, tel. 3538.277

RONCONI CI PARLA DEI SUOI PROGETTI

ALLO STABILE DI TORINO, IO...

FRANCO GARNERO



Luca Ronconi è dunque, da aprile, il direttore del Teatro Stabile di Torino. Era stato designato a dicembre, in sostituzione di Ugo Gregoretti, che lo affianca per qualche mese nella conduzione e che ha già impostato il cartellone della stagione 1989/'90. Ricordiamo che quello di Torino è probabilmente l'unico Stabile d'Italia in cui le cariche di direttore artistico e amministrativo sono riunite nella stessa persona. Ronconi ha rilasciato questa intervista a Hystrio mentre si trovava a Gubbio, per le prove delle *Tre sorelle* di Cecov.

HYSTRIO - Lei ha dichiarato che intende dare una dimensione europea allo Stabile di Torino. Come crede di realizzare questo proposito?

RONCONI - Penso che si possano fare delle coproduzioni con le più importanti istituzioni europee, che si possano portare in tournée gli spettacoli di Torino e che si possano ospitare i più importanti spettacoli stranieri.

H. - Ha assunto la direzione di uno Stabile proprio quando si parla di crisi di questa istituzione. Non è un rischio? Cosa bisogna fare per uscire da questa crisi e cosa a Torino in particolare? Quali sono le regole del gioco?

R. - Le regole del gioco, ammesso che si sap-

piano, non bisogna insegnarle, se si vuole vincere. La crisi di cui si parla non è solo degli Stabili ma generale, soprattutto di idee, non certo di quantità o possibilità di lavoro.

H. - Si è parlato di coproduzioni e collaborazione con l'Eliseo di Roma. Siete già alla fase operativa?

R. - Per il momento no, ma c'è interesse ad avviare delle collaborazioni che non snaturino la personalità dello Stabile di Torino.

H. - Ha annunciato che intende lavorare con le sue attrici di fiducia. Quale spazio intende riservare agli attori che sinora hanno lavorato in modo continuativo con lo Stabile?

R. - Lavorerò con attori e con attrici di fiducia, torinesi e non, anche perché non mi sembra che a Torino vi sia una compagnia stabile.

H. - Come si caratterizzerà l'era Ronconi dal punto di vista organizzativo, gestionale e operativo? Quali rapporti intende instaurare con i Teatri di provincia e quali con gli altri Enti culturali della città? Aprirà una scuola di recitazione?

R. - Preferirei non parlare di era Ronconi perché mi sembra troppo enfatico. Siccome penso che la stanzialità sia una caratteristica importante degli Stabili e che una città non

vada separata dal suo territorio, saremo disponibili anche verso i fenomeni produttivi non torinesi. I rapporti con gli altri Enti poi sono indispensabili, a patto che non si esauriscano in una richiesta unilaterale di servizi allo Stabile. Per quanto riguarda la scuola di recitazione, confermo che mi interessa moltissimo, ma va rapportata a un Teatro con una fisionomia già ben delineata.

H. - Perché un programma biennale?

R. - Dal momento che intendo dare vita a una compagnia permanente e quindi avviare un discorso stabile, penso che sia giusta una programmazione a lunga scadenza.

H. - Ha avuto indicazioni sui tetti di spesa? Il budget è rigido oppure sono previsti altri stanziamenti?

R. - Sì, le ho avute e le ho accettate. □

Prima di assumere la direzione effettiva dello Stabile di Torino, Luca Ronconi ha presentato con successo vivissimo, il 28 marzo a Gubbio, il suo atteso allestimento delle «Tre sorelle» di Cecov, scene di Margherita Palli, con (da sinistra a destra nella foto) Franca Nuti, Mauro Avogadro, Toni Bertorelli, Gianni Garko, Antonio Puntillo, Luciano Virgilio, Annamaria Guarnieri, Marisa Fabbri, Ivo Garrani, Umberto Orsini, Delia Boccardo.

immaginato la macchina in funzione delle necessità del testo?

R. - Sì, però non voglio avere sulla scena quello che non riguarda un momento preciso della recita. Esistono pochissimi lavori nei quali un accessorio, una sedia o una finestra, siano necessari per tutta la durata dello spettacolo. Le mie macchine sono un po' come un proiettore, qualcosa che serve a focalizzare, ad accentrare l'attenzione dello spettatore su di un punto preciso. Una «macchina» è la riproduzione di un apparato barocco come l'uso del sipario, ma la cornice teatrale, la platea, i palchi, il mantello di Arlecchino, il palcoscenico, il teatro stesso, sono macchine. A eccezione di una parte del teatro del XIX° secolo, si sono sempre utilizzate le macchine. Lessing non le usava perché si rivolgeva a un pubblico che voleva vedere soltanto la sua immagine sulla scena.

Le macchine sviluppano sempre una poetica, un fascino a livello dell'immaginazione. Talvolta il testo è quasi un artificio. Quando ho diretto *Le Baccanti* c'era una donna seduta davanti a un tavolo che parlava, facendo pochissimi movimenti, ma non poteva esserci solo il rapporto tra un'attrice e gli spettatori: le macchine sono complementari al testo.

L'USO DEGLI ATTORI

B. - È stato notato che una volta lei trattava gli attori come agenti dinamici della messa in scena, fattori attivi che intervenivano nel bisogno di mobilità che animava i suoi spettacoli. Il lavoro puntava essenzialmente sull'aspetto plastico e fisico. Adesso l'abbiamo vista spingere le attrici di *Ignorabimus* a delle vere esibizioni recitative. In cosa è cambiato il suo rapporto con l'attore? L'attira qualcosa di diverso? Cerca altri valori?

R. - Ho sempre fatto delle regie e ho sempre lavorato nello stesso modo. Ancora oggi faccio degli spettacoli in cui l'aspetto plastico è più importante e quindici anni fa facevo ugualmente degli spettacoli nei quali dirigevo gli attori in modo rigoroso. Ma in generale esiste una parte del lavoro di regia che segue l'indirizzo della moda e di cui non ci si accorge.

D. - Questo significa che il lavoro con gli attori nell'*Orlando furioso* era altamente profondo e severo come quello di oggi, anche se allora si notava soprattutto l'aspetto dinamico della regia?

R. - Sì, le radici del linguaggio nell'*Orlando* furono curate e analizzate quanto lo sono state in *Ignorabimus*.

D. - Il lavoro sull'attore può non essere al centro della visione e della ricezione dello spettatore, ma per lei è sempre essenziale?

R. - Sì, il successo di *Ignorabimus* è dovuto proprio al lavoro di quelle cinque attrici, che d'altronde hanno sempre lavorato con me. Ma qualche anno fa il clamore poteva vertere sulla scenografia: quel museo di bitume di asfalto con alberi veri. Allora avrebbero detto: «Il teatro costa troppo». Perciò credo sia legato a una necessità: esiste un problema di formazione degli attori, un problema di scuola. Lo spettacolo è stato accolto come benefico per reazione alla mancanza di rigore e di coscienza degli attori odierni.

D. - Come li sceglie, i suoi attori?

R. - Ci scegliamo a vicenda. Ma è soprattutto lo scopo del lavoro che determina la mia scelta. Non mi piace lavorare con attori assetati di

«Il nostro pubblico è alfabeto dal punto di vista teatrale. Perciò il regista deve lavorare in due direzioni, quella dell'autore e quella del pubblico. Non sono un mediatore innocente, so bene che il pubblico della Scala non è quello del Piccolo di Milano».

gloria. D'altronde, quel genere di attori mi detesta. Dev'esserci una misura d'esperienza, di motivazione, di ricerca nel nostro lavoro. A questo livello, divento elitario perché voglio lavorare solo per attori che possano seguire, amare e capire. Talvolta s'incontrano grandi difficoltà di recitazione, per esempio quando si tratta di traduzioni difficili.

D. - Sono sempre traduzioni, oppure lavora anche su degli adattamenti?

R. - Non mi piace adattare. Ho sempre evitato di fare dei collages, dei montaggi, di raccontare, di interpretare. Preferisco una traduzione: un semplice punto tra la lingua di partenza e quella di arrivo; in certi casi una versione letterale per l'*Orestide* che avevo allestito in Italia. Era la traduzione di un universitario, una traduzione praticamente impronunciabile in italiano, tanto era filologica e attinente al modo di pensare greco. Obbligava gli attori a un linguaggio misto. Le traduzioni fatte in funzione di un'interpretazione non contengono quelle ruvidezze, quell'attrito.

D. - Preferisce un testo che bistratti l'italiano e non si presenti in una lingua elegante e duttile, già funzionale per il teatro?

R. - Sì, mi piace che si sentano delle frizioni, come dei piccoli ostacoli per la strada. La vera traduzione di un testo si elabora sul palcoscenico: dev'essere il risultato della rappresentazione, non la sua origine. La trasmissione del testo nella lingua del pubblico si fa con la voce degli attori; perciò preferisco una traduzione un po' grezza.

D. - Chi incarica per la traduzione? Degli scrittori, dei poeti? O degli universitari, degli specialisti?

«Le mie macchine sono un proiettore, qualcosa che serve per focalizzare l'attenzione dello spettatore, elementi dell'apparato barocco del teatro. - Io e i miei attori ci scegliamo a vicenda, in base a interessi comuni. Non mi interessa lavorare con attori assetati di gloria; d'altronde costoro mi detestano».

R. - Per l'*Orestide* la traduzione era stata già fatta da Edoardo Sanguineti, celebre professore e poeta. Ho chiesto quella di *Changeling* a un universitario che non ha niente a che vedere col teatro. *Riccardo III* è stato tradotto da un poeta.

LE LEGGI DELL'OPERA

D. - Lei ha messo in scena *Il mercante di Venezia* per la *Comédie Française*, in francese. Gli autori stranieri la interessano nelle altre lingue come in italiano?

R. - È sempre interessante trasferire delle immagini, delle idee, dei pensieri da una cultura a un'altra. Quando lavoro in Italia, sia a teatro che all'opera, trasferisco altri pensieri nella mia lingua, è diverso.

B. - In questi ultimi tempi, la sua attività si divide più di prima fra il teatro e l'opera. Le due forme di spettacolo funzionano per lei come forme complementari o, al contrario, sono totalmente diverse? Ci sono cose che passano dall'una all'altra? La sua regia ha risentito del bagaglio delle nuove esperienze già effettuate in campo teatrale?

R. - Torno a quello che dicevo poco fa: in Italia non c'è una tradizione teatrale e neppure delle note caratteristiche di una regia italiana. Il mio contatto con il teatro musicale, con l'opera, è semplicemente il contatto con la tradizione della teatralità italiana; per un regista francese corrisponde al mettere in scena Molière o Marivaux.

D. - Allora la tradizione, il repertorio è l'opera?

R. - Sì. E non è un lavoro complementare, perché in Italia una regia d'opera e una regia teatrale sono completamente diverse. Dico proprio in Italia perché in Germania, per esempio, il teatro musicale è una delle possibili forme del teatro di prosa. Per un regista tedesco il cantante somiglia a un attore, solo che ha una tecnica diversa. Per noi, un cantante è uno che canta, che non si muove. Quello che amo nella nostra tradizione italiana è che l'opera non ha un'evoluzione parallela a quella del teatro drammatico.

D. - Cosa pensa dell'importanza dei registi di prosa nell'opera?

R. - Penso che non si potrà arrivare a un vero rinnovamento dell'opera trasferendo un sistema di lavoro da un genere all'altro.

D. - La regola dell'immobilità in un'aria le sembra inamovibile e naturale? Nelle opere allestite da Chéreau c'è un'azione scenica sempre in movimento...

R. - Anche nelle mie, talvolta, ma non è una regola, non è il mio stile. Inoltre, Chéreau non ha mai allestito un'opera di Verdi, di Donizetti o di Bellini. Ha sempre messo in scena lavori di teatro musicale, Wagner, Berg. Ho allestito anch'io la *Tetralogia*, ma non posso dire che sia un'opera. È un'opera di Wagner. Tra le opere di Verdi, io ho messo in scena *Don Carlos*, *Ernani*, *Aida*, *Nabucco*: tra un'opera e l'altra ci sono differenze capitali che bisogna saper cogliere, ancor più che nel teatro di prosa. In quanto all'influenza delle nuove esperienze fatte in campo teatrale, non è possibile usufruirne perché, ad un certo momento, s'incontrano delle resistenze.

D. - Vuol dire che l'opera italiana resta tradizionale? In questa situazione, ha voglia di rompere con la tradizione o di effettuare un lavoro di modifica?

R. - Sì, l'opera è piuttosto l'arte della modifica, perché, se a teatro si tratta di lavorare sul testo, con l'opera si lavora sul pubblico.

D. - Ma il suo atteggiamento, non è di incoraggiare il pubblico al suo modello tradizionale di Aida?

R. - No, però mi è capitato di applicare delle regole lontanissime dall'opera, per *Aida* appunto, e di sentire che il pubblico le giudicava troppo moderne. Erano intollerabili per un pubblico abituato ad altre forme. (traduzione di Maura Chinazzi) □

sco allestire *Le Baccanti* secondo *Le Baccanti*, senza tener conto dei registi che mi hanno preceduto. In quanto italiano, poi, non saprei parlare di un autore o di un'opera, perché in Italia il teatro, molto più che da voi, è sempre stato discontinuo, legato a una circostanza, un'occasione, un incarico.

SCANDALO A VIENNA

D. - Possiamo ripercorrere la sua carriera? Esiste un'evoluzione nella sua esperienza di regista? Come la può descrivere?

R. - Certo che esiste. Uno spettacolo che ha successo condiziona la nostra attività, ma non bisogna continuare per forza sulla stessa strada. Per esempio, dopo *L'Orlando furioso* ho messo in scena *Orestide* di Eschilo in modo molto severo, molto contenuto, una specie di ribaltamento della grandiosità dello spazio di *Orlando*. Era, non voglio dire una lettura, ma una rappresentazione che voleva dare testimonianza di uno sguardo frammentario su di un testo senza la pretesa di presentare un'opera completa. Volevo lasciare incomprensibile quello che gli attori e io stesso, in quel momento, non potevamo capire; fare delle ipotesi dove pensavamo di poterne fare, mostrare delle parti chiare e lucide e delle altre oscure e incomprensibili. Volevo poter «raccontare» un testo in modo immediato, non filologico. Dieci anni fa, doveti allestire nuovamente *Orestide* per il Burgtheater di Vienna, in un ciclo di «Teatro antico» che comprendeva anche *Le Baccanti* e un testo di Aristofane. Per soddisfare quest'incarico di Vienna non era possibile ripetere *Orestide* che avevo allestito in un'altra lingua, tanto più che gli attori tedeschi vogliono capire quello che dicono, mentre l'attore italiano pensa: «Dirò quello che questa cosa mi dice, non voglio dire quello che so della cosa». Quando ho dovuto mettere in scena *Le Baccanti* a Vienna l'ho fatto come, a mio parere, dovevo farlo in quel teatro, in un'altra lingua, in quel momento e con quegli attori. Ho provocato uno scandalo.

«In Italia il teatro è sempre stato discontinuo, legato a un'occasione, a un incarico. Arlecchino era soltanto un nome prima di venire riscoperto dal meraviglioso spettacolo di Strehler ma man mano che si moltiplicano i suoi Arlecchini, abbiamo dei fantasmi, non una figura della Commedia dell'Arte».

Non hanno riconosciuto *Le Baccanti* di Euripide.

D. - La sua terza regia delle *Baccanti* era una lettura nel vero senso della parola?

R. - Infatti, in quel caso ho ritenuto essenziale fare leggere il testo da una sola attrice davanti a un ristretto numero di spettatori. Il lavoro puntava su ogni parola, ogni frase, su tutte le possibilità di interpretazione che il senso di una frase poteva avere per lo spettatore. Il risultato fu strabiliante perché in certi momenti gli spettatori avevano l'impressione che quella donna rispecchiasse, desse delle risposte alle loro domande e che la frase successiva, il gesto o la scena seguente, presentassero altre domande,enessero altri significati.

GEORGES BANU - Lei ha spesso lavorato su testi antichi poco noti. È una strada che, a quanto pare, adesso l'entusiasma. La scoperta del capolavoro sconosciuto: Due commedie in commedia, o Il viaggio a Reims di Rossini, un'opera di Schnitzler difficilmente rappresentata, Ignorabimus di Arno Holz, un Goldoni poco conosciuto, un'opera del XIX° secolo quasi ignota. C'è gusto nel trovare l'opera antica e la sorpresa della scoperta, nel rivelare non un testo nuovo, ma un vecchio testo dimenticato?

R. - Mi piace il lavoro che si fa su un testo. Mi piace lavorare con degli attori su parole o battute che loro scoprono, quando il fine non è quello di differenziarsi da un altro attore che ha già recitato la pièce (o d'identificarsi con lui). Trovo che non c'è niente di più falso di una tradizione di regia. Sicuramente, io non allestirò mai *Amleto*.

HOLZ, AUTORE DERISO

D. - Il che vuol dire che lei sceglie di scartare i grandi testi troppo noti per non entrare in un discorso comparativo. Non ama l'idea di un «teatro museo» nel quale si possa andare periodicamente a visitare le grandi opere.

R. - È una tradizione che non dovrebbe esistere per un evento così aleatorio, così effimero come la regia. Meglio la sorpresa della scoperta. Giovan Battista Andreini, l'autore di *Due commedie in commedia*, non è stato rappresentato per due secoli. La pièce narra di

un ricco veneziano, maniaco di teatro, che fa venire una compagnia della Commedia dell'Arte e una compagnia dell'Accademia per effettuare ciascuna una recita nel teatro che si è fatto costruire a casa sua. Il veneziano scopre poco per volta che stanno rappresentando la storia della sua vita.

D. - E Arno Holz, l'autore di *Ignorabimus*?

R. - Assolutamente sconosciuto, spesso deriso, messo in ridicolo. Ma si può essere ridicoli e importanti. Io trovo che quest'opera è mirabile, ma non mi piace. È qualcosa di mostruoso, in cui non c'è niente di vero. È l'opera di un uomo molto testardo che ha voluto creare un capolavoro, una sorta di tragedia del secolo e che compie questo lavoro arido, non artistico, grazie alla propria testardaggine.

D. - E la sua prima regia?

R. - Un'opera di Thomas Middleton, *The Changeling*, mai rappresentata in Francia. Subito dopo, dello stesso autore, *A Game at Chess*, uno dei più bei lavori del repertorio. Proprio allora Vittorio Gassman ha voluto recitare con me. Abbiamo messo in scena *Riccardo III*. Però il teatro elisabettiano m'interessa più di Shakespeare. In Italia si è abituati a una specie di «Shakespeare all'italiana» che io detesto. Bisogna inventare sempre nuovi rapporti fra teatro e pubblico, specie in Italia, perché manca una tradizione di regia, che è cominciata solo durante la guerra. Mentre in Germania esisteva Max Reinhardt, Piscator, Leopold Jessner, noi in Italia non avevamo che teatro d'evasione. Il nostro primo regista è stato Luchino Visconti.

FALSI MITI ITALIANI

D. - Non c'è anche una tradizione di teatro itinerante? Di teatro popolare?

R. - Questo è un mito. C'è una ricostruzione iconografica, un lavoro universitario, ma la tradizione è continuità. *Arlecchino* era soltanto un uomo prima di venire riscoperto dal meraviglioso spettacolo di Strehler e, man mano che si moltiplicano i suoi Arlecchini, abbiamo dei fantasmi di Strehler, non un personaggio della Commedia dell'Arte. Anche Dario Fo non rappresenta la tradizione della commedia popolare ma, in certi momenti, è il meraviglioso attore Dario Fo. Questa mancanza di tradizione forse spiega perché il nostro pubblico italiano è così poco omogeneo. Rimane spettatore per due, tre, cinque anni al massimo, poi passa ad altro. Nessuno resterà per vent'anni abbonato a un teatro.

D. - Che parte può avere nel lavoro teatrale un pubblico che si rinnova sempre?

R. - Il vero rapporto col pubblico non è né didattico, né d'evasione. C'è un pubblico evoluto e un pubblico retrogrado che assistono nella stessa sala alla stessa rappresentazione, che non è solo l'interpretazione di un testo, ma anche quella del pubblico. Noi potremmo parlare dell'interpretazione di un testo se avessimo un teatro di segni, di codici, ma il nostro pubblico è analfabeta dal punto di vista teatrale. Perciò il regista lavora in due direzioni, quella dell'autore e quella del pubblico; io non sono un mediatore innocente o trasparente, perché mi rendo conto che il pubblico della Scala non è quello del Piccolo Teatro di Milano. D'altronde sono profondamente radicato nell'idea dell'esperienza degli spettatori: e quando mille spettatori vengono per uno spettacolo, sono mille individui, non un pubblico. Mi fa piacere che non siano d'accordo. Mi fa piacere anche che il mio lavoro di regia resti nascosto, che non si faccia ammirare, che il pubblico possa vedere quello che è in grado di vedere, non che ammiri ciò che ha davanti a sé. Può ammirare ma dev'essere libero anche di non apprezzare. Se si paragonano *1789* di Mnouchkine e *Orlando furioso*, che avevano delle somiglianze, mi pare che *1789* fosse reso meglio, ma le possibilità degli spettatori di spostarsi attraverso le macchine e vedere ciò che volevano, rendeva più ricco il nostro spettacolo.

B. - La funzione delle macchine è sempre stata molto importante nei suoi spettacoli. A quale necessità corrispondono adesso, quasi vent'anni dopo l'*Orlando furioso*? Per lei le macchine creano un'impresione di meraviglia, un effetto mnemonico o piuttosto una sorpresa spettacolare? Lei ha una poetica della macchina teatrale, una macchina arcaica, non una tecnologia moderna. Esiste un discorso implicito sullo spettacolo inteso come dominio del meraviglioso artigianale?

R. - Le macchine possono avere molte funzioni. Per *Orlando* non erano previste all'inizio, ma quando mi sono chiesto come avrei raccontato quella storia, ho capito che il ricorso a quegli ascensori, a quei mostri, era il mezzo più diretto: semplicemente il transfert primario, molto primordiale, dei principi di simultaneità e di mobilità presenti nel poema.

D. - Era una novità assoluta e, nello stesso tempo, si riallacciava allo spirito dei teatri medievali e delle feste del Rinascimento. Ha sempre

BILANCIO DI UNA CARRIERA, CON MOLTE SORPRESE

RONCONI: SICURAMENTE NON FARÒ MAI L'AMLETO

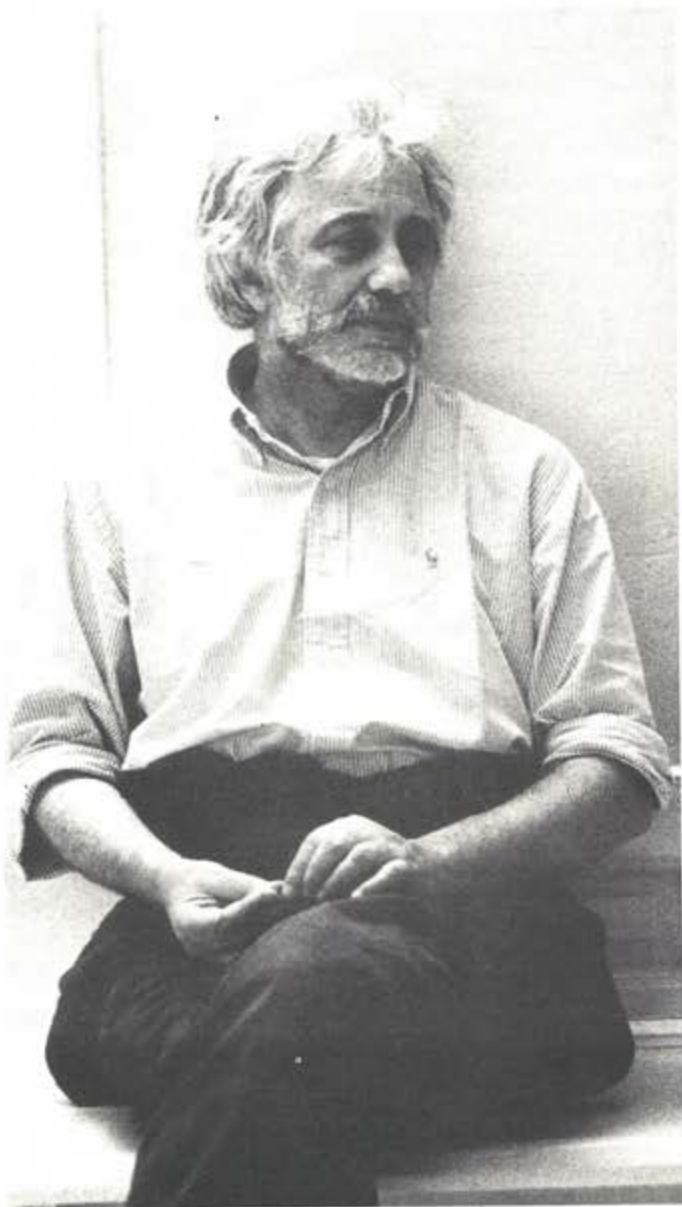
In una conversazione con Georges Banu e Jean-Michel Deprats, il regista riflette sul senso del proprio lavoro, confessa la passione per i testi dimenticati, spiega come e perché usa le macchine sceniche, chiarisce i rapporti con gli attori e rivendica la coerenza della sua ricerca. - Regia teatrale e regia d'opera, egli afferma, sono attività differenti.

Dopo la sua nomina a direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, ci è parso utile pubblicare, per l'elevato tenore delle domande e la serenità del dibattito provocato dalle risposte del regista, questa estesa conversazione fra Ronconi, Georges Banu e Jean-Michel Deprats.

Georges Banu è responsabile di *L'Art du Théâtre*, la rivista del Théâtre National de Chaillot, di cui è stato direttore Antoine Vitez, fino a quando, dopo le elezioni dell'88, è stato chiamato a dirigere la Comédie Française. Con *L'Art du Théâtre*, *Hystrio* ha stipulato un accordo di collaborazione.

RONCONI - Devo parlare della mia esperienza o delle mie opinioni?
DEPRATS - *L'importante è parlare del suo lavoro, della sua evoluzione e della situazione odierna della regia, perché forse ci troviamo a una svolta della sua storia. L'Art du Théâtre ha distinto tre periodi: una prima fase in cui registi come Jouvet, Brecht, Strehler conquistano la regia e la impongono come attività artistica predominante. Il secondo periodo esalta la teatralità e la regia diventa quasi un «tutto» del lavoro teatrale: ecco L'Age d'or della Mnouchkine o Les Bacchantes di Grüber. Forse oggi c'è qualcosa di meno sicuro nella capacità del testo di abbracciare il mondo. È quello che Dort chiama un teatro povero, che non si sopravvaluta e esamina i testi con minore superbia, in contrapposizione a un teatro ricco, «pieno di sé» e delle sue facoltà spettacolari. Così, credo che per Jacques Lassalle, Claude Regy o Antoine Vitez, per esempio, la regia non è più una sollecitazione autoritaria detentrica del significato che aveva quindici-vent'anni fa, quando in Francia svolgeva una funzione di rilettura critica della tradizione ereditata: Planchon parla della scena del Tartufo quando Orgone, nascosto sotto il tavolo, non si decide a uscire. Perché? La lettura freudiana mette l'accento sull'omosessualità latente di Orgone. Si affermava allora la dimensione interpretativa: la regia, sulla scia di Brecht, era la valutazione critica dei classici. Oggi, per Vitez, è un'arte della variazione, più in senso musicale che semantico: «Non mi piacciono — dice — le riletture, non amo i discorsi ricostruiti».*

R. - Per me è semplicemente impossibile leggere Ibsen attraverso Freud oppure Ibsen attraverso Nietzsche. Ogni regista ha una storia in cui certi spettacoli sono fondamentali. Si fanno delle regie per acquisire esperienze, non solo teoria. Se io conosco Nietzsche, sono libero di fare degli accostamenti, ma ritengo non si possa leggere con gli occhi di un altro. Non si può leggere *Il mercante di Venezia* secondo Freud, ma quello che noi sappiamo di Freud o di Nietzsche può entrare nel nostro modo di leggere l'opera. Non è per forza un'operazione ideologica; il fatto di leggere, di vedere o di pensare sono attività naturali nelle quali entrano tutte le conoscenze e anche i condizionamenti che abbiamo. Per me inoltre è molto difficile immaginarmi cos'è un autore. Ho l'abitudine di guardare soprattutto le opere. Non posso fare una regia di Euripide secondo Euripide. Preferi-



CIFRE E STATISTICHE PER UN DIBATTITO SERIO

OTTO GRANDI PALCOSCENICI E POI IL DESERTO TEATRALE

Mentre in generale i consumi degli italiani segnano ogni anno un significativo aumento, la spesa per beni e servizi di ricreazione, spettacolo, istruzione e cultura ha registrato nel 1987 solo un incremento dell'1,3%: considerato l'aumento dei prezzi, una diminuzione. In tale quadro si deve distinguere tuttavia tra la sostanziale stazionarietà della spesa per libri e periodici e l'aumento del 5,6% degli spettacoli e divertimenti. Se poi analizziamo la spesa per spettacoli, trattenimenti e canoni televisivi, vediamo che essa è molto meno rilevante (7,8%) di quanto lo fosse negli anni Cinquanta (25%) sul complesso dei consumi. Ma soprattutto, se analizziamo il settore teatro, vediamo che esso, pur appartenendo a una categoria di consumi in modesta ma costante ascesa, comprende una gran varietà di fenomeni, tra i quali il «teatro primario di prosa» fa figura di parente povero.

Ricaviamo questi dati dall'ultimo annuario della Siae, quello che riporta il ritratto definitivo del 1987. L'analisi delle statistiche non gode di molti favori in ambito teatrale. I numeri vengono esibiti sempre con un'aria colpevole sia da parte dei sostenitori del teatro commerciale sia dai «teatralisti d'arte». Il perché è presto detto. I primi sostengono che il numero di biglietti venduti è il segno della qualità e che il teatro, dal punto di vista della rilevanza produttiva, si identifica con i prodotti di maggiore successo; i secondi sostengono che l'espansione del pubblico teatrale è dovuta al lavoro tenace, a una sorta di guerra di Resistenza condotta anzitutto dall'area pubblica. Ma sui numeri nessuno insiste più di tanto. I grandi imprenditori se ne servono per chiedere anche loro le provvidenze pubbliche: il teatro commerciale chiede allo Stato e agli enti locali che i suoi profitti siano garantiti. Il teatro d'arte mostra con essi la forbice tra gli alti costi di un teatro di qualità e i bassi ricavi, e chiede denaro pubblico per assolvere la sua funzione. Il senso di colpa e di vergogna viene dal sapere l'irrilevanza complessiva del settore: il più grande dei teatri italiani non ha il bilancio di un bar del centro di Milano, mentre la maggior parte delle compagnie non arrivano alle cifre di una latteria di provincia.

In tale quadro è difficile invocare la missione sociale del teatro e pretendere di essere sostenuti dal denaro pubblico. Il discorso cambierebbe se i numeri fossero prima analizzati e poi esibiti non per confezionare il «vestito buono» del teatro, ma per mettere a fuoco la reale portata sociale, che sta sì in poche cifre piccolissime ma soprattutto in un ragionamento storico, nella capacità cioè di definire la «minorità» del teatro nel panorama mediologico e culturale di oggi. Ma è certo un discorso scomodo, perché ne conseguirebbe che il teatro commerciale dovrebbe legittimarsi appunto nel commercio e non pesare sulla collettività, mentre il teatro pubblico dovrebbe essere dotato di maggiori mezzi ma forniti secondo criteri incen-

tivanti la qualità e la stabilità artistica, non certo, come finora è avvenuto, la quantità e la stabilità burocratica.

Le statistiche Siae accorpano il teatro di prosa alla rivista e alla commedia musicale. I totali relativi all'87 dicono di un incremento delle rappresentazioni da 58.300 (1966) a 62.500 (+7,2%), di 11,9 milioni di biglietti venduti e di 121 miliardi di spesa del pubblico. Il prezzo medio d'ingresso è stato di lire 10.150.

Vediamo anzitutto di capire quanti italiani vanno a teatro. Esiste una indagine su vasto campione condotta dall'Istat nell'84: il 90,5% degli intervistati ha dichiarato di non conoscere il teatro. Se ne deduce che i restanti pochi milioni di popolazione attiva (5 o 6) sono persone che conoscono il teatro e probabilmente qualche volta ci vanno. Proviamo ora a distinguere la prosa dalla rivista e dalla commedia musicale: abbiamo visto che assieme vendono 11,9 milioni di biglietti, un dato analitico scorporato non esiste (e già questo è significativo), ma se esaminiamo l'elenco degli spettacoli di maggior successo (cfr. la tabella dei primi venti) vediamo che sono rivista e teatro musicale a ottenere i risultati più rilevanti.

È già ottimistico affermare che alla prosa spettano la metà circa dei dodici milioni di biglietti e a questi 5 o 6 milioni di biglietti corrispondono circa 2 milioni di spettatori che vedono una media di tre spettacoli l'anno ciascuno. E la prosa così intesa comprende ancora tutto il consumo più abitudinario, con le stagioni in abbonamento (spesso un pubblico che neanche sceglie cosa vedere e privilegia gli spettacoli con i grandi nomi in cartellone). Ne risulta che il pubblico del teatro è veramente ridotto, e per di più concentrato in alcune zone. Anche in questo caso non esistono dati precisi, ma le otto maggiori città italiane (Roma, Milano, Napoli, Torino, Genova, Palermo, Bologna e Firenze) con il 15,5% della popolazione consumano oltre il 40% delle manifestazioni teatrali e musicali e forniscono il 50% degli incassi.

I 700 teatri italiani e i 4.500 spazi multiuso prestatati occasionalmente anche alla prosa sono largamente inutilizzati. Mentre per moltissime compagnie non esistono spazi per provare. Cosa dedurre da questa carrellata? Se il consumo è cultura, dobbiamo riconoscere che la cultura degli italiani è molto cambiata e che ancora tende a spostarsi sempre più verso la televisione, la moda e la vacanza a scapito della lettura e degli spettacoli di ogni tipo. Il teatro di qualità è un granello di sabbia nel deserto e l'impegno della comunità nei suoi confronti non può essere motivato da esteriori considerazioni «economiche», bensì dovrebbe basarsi sulla consapevolezza del ruolo che gli spetta proprio in quanto minorità. Dunque, si dovrebbe procedere secondo una logica molto diversa da quella che ha dominato fino a oggi, anche per una più equa diffusione della cultura teatrale al di fuori di grandi centri.

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, Arminio 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 Cadeval, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalla Gabber, Franco Garnerò, Armand Gatti, Angela Gorni Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Geozzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Igrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppina Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Giuliana Morandini, Gian Renzo Morreo, Walter Pagliaro, Valeria Panjocia, Gabriella Panizza, Roberto Pargaglioni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Mario Prosperi, Claudia Provedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sanscritoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, 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 Decembrio, 26 - Tel. 02/5452779 - 20137 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

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

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

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

EDITORIALE - Otto palcoscenici per il deserto	2
I MAESTRI - Luca Ronconi, bilancio di una carriera, con molte sorprese: «Sicuramente non farò mai l'Amleto» - «Allo Stabile di Torino, io...» - Interviste di Georges Banu, Jean-Michel Deprats, Franco Garnerò	3
LABORATORIO - Il segreto di Pirandello: un teatro edificato sul mito - Antonio Attisani intervista Umberto Artioli - Trionfi e ombre di Pirandello nel mondo - Andrea Bisicchia - Cronache delle giornate di Agrigento. Gilberto Finzi intervista Lauretta	8
NOVECENTO - Bilancio delle amnesie e delle ingiustizie - Giovanni Antonucci	14
IL PITTORE E LA SCENA - Autoritratto di Lele Luzzati - Intervista di Cristina Argenti - Nel bosco magico in una notte d'estate: «utopia scenografica» di Luzzati, con disegni originali	16
TEATROESTATE - I Festival fra crisi e ripresa progettuale - E Avignone rima con Rivoluzione... - Melina Miele	22
GLI ADDII - Aldo Trionfo: «I miei anni all'Accademia», l'ultima intervista, quasi un testamento	24
L'INTERVISTA - Gina Lagorio: «Il teatro? Un amore troppo poco corrisposto» - Maura Chinazzi	27
UNIVERSITÀ - Ritorno a Gordon Craig per un teatro vivente - Sara Mamone	29
FESTIVAL - L'allegra Babele dei giovani artisti: bilancio senza compiacenze della Biennale bolognese - Silvia Borromeo - «Tu vuoi emergere?» Caprioli, Misiroli e Rigillo ai giovani - Barbara Ancillotti	30
LABORATORIO - L'ultimo Pinter, o il linguaggio come arma - Maggie Rose	34
ATTRICI - Interviste con Paola Borboni, Rossella Falk, Giuliana De Sio, Laura Marinoni, Galatea Ranzi - A cura di Rossella Minotti, Costanza Andreucci, Anna Maria Marré, Paolo Crespi	36
POLEMICHE - Il critico impaurito - Guido Almansi	47
I MAESTRI - Roberto Rebora: «Caro Teatro, non crederti il Verbo» - Intervista di Silvia Borromeo	48
DANZA - La sfida dell'Aterballetto: uno «Schiaccianoci» quasi rivoluzionario - Francesco Saba Sardi - Il balletto umanista di Mats Ek - Elisa Vaccarino	50
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	55
RITORNI - Faustrehler - Furio Gunnella - Nel laboratorio di Faust la salvezza e l'abisso - Roberto Guiducci	57
EXIT - Bernhard, esule nella letteratura - Giancarlo Ricci	61
CRONACHE - «Hystrio» di Luzi al Quirino di Roma - Salvo Bitonti, Paolo Lucchesini	62
SCRITTURA - «Stradelmann», o l'incontro di Magris con Goethe - Giancarlo Ricci	65
TEATROPOESIA - La recensione in versi: «In Exitu» di Testori - Gilberto Finzi	66
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI - TEATROMONDO - Parigi, sguardi al passato - Simona Accettella - Londra, un momento di vitalità - Luigi Forni	67
BIBLIOTECA - Il massacro dei gatti preludio alla Rivoluzione - Antonella Esposito - Schede	78
IL TESTO - «Nero cardinale», di Ugo Chiti, Premio Riccione 1987. Con interventi di Paolo Lucchesini e dell'autore. Disegni originali di Ugo Chiti	82
IN COPERTINA - «Il Re del Teatro», illustrazione di Lele Luzzati per Hystrio	



Schede dei gruppi presenti al Festival della Gioventù di Bologna

NORA di Trancoso (Lisbona, Portogallo). Gruppo Teatro o Bando. C/o Teatro Comuna, Praca de Espanha, Lisbona. Tel. 7266910. Cooperativa fondata nel 1974. Partecipa a festival internazionali e ottiene premi dell'Associazione portoghese dei Critici di Teatro. I loro spettacoli di ricerca si ispirano alla cultura popolare del loro Paese.

LA PELLE DEL TEMPO (Atene, Grecia). Ideogramma Teatro Amargi. Poste Restante Chalandri, Atene. Tel. 01/6667901. Il gruppo è composto da cinque artisti che dal 1983 hanno prodotto spettacoli teatrali e cortometraggi. I loro modelli sono il Terzo Teatro e gli insegnamenti di Grotowski sulla voce e sul corpo dell'attore.

VICINI DI SONNO (Bologna, Italia). Interpreti Cardillo e Cattaruzza. Via Calzolari 14, Bologna. Tel. 051/377913. Lavorano in coppia dal 1986. Hanno partecipato a trasmissioni televisive di intrattenimento.

SYLVIA (Bologna, Italia). Regia di Daniela Nicosia. Interpretazione del gruppo Laboratorio Teatro 4. Via Fariselli 1/2, S. Giorgio di Piano Bologna. Tel. 051/558332. La prima esperienza, parigina, si svolge sotto la guida di Yoshi Oida. Nel 1984 viene fondato il gruppo che segue i seminari di Jerzy Sthur. La linea attuale degli spettacoli è quella dell'analisi di percorsi umani anche drammatici, come il suicidio o la follia.

IN ATTESA DEI SOCCORSI (Firenze, Italia). Mascarà Teatro. Via Palazzo dei Diavoli 83, Firenze Tel. 055/711319. La compagnia, nata nel 1980, è rivolta alla ricerca di nuove drammaturgie che si sviluppano dal lavoro stesso dell'attore. La fondatrice del gruppo, Susanna Dini, proviene da esperienze formative e professionali quali la danza alla Dance Theatre School, la recitazione alla Bottega di Gassmann e lavori teatrali con La Gaia Scienza e la Compagnia Solari-Vanzi.

GLI SCARAFAGGI (Dubrovnik, Jugoslavia). Teatro studentesco Lero. I. Sarake 7, Dubrovnik Tel. 050/23497. Dal 1969 Lero spazia dal teatro-cabaret a spettacoli di repertorio con opere di Bulgakov, Jarry, Ionesco, Beckett. Sono molte le partecipazioni agli altrettanto numerosi festival jugoslavi.

SEQUENZE (Prato, Italia). Teatro di Piazza o d'Occasione. Corso Savonarola 9, Prato. Tel. 0547/469175. Verso la fine degli anni Settanta le prime esperienze della compagnia sono nell'ambito dell'animazione teatrale. Continuano nel settore del teatro per ragazzi partecipando alle più importanti rassegne italiane. I loro spettacoli sono caratterizzati dalla presenza di espressioni proprie delle arti visuali. □

sima» protestano vivacemente i giovani attori. È la prima polemica contro la Biennale, il tormentone che ricorre in simili occasioni, un po' perché gli artisti si abituano, fin da giovani, a lamentarsi, un po' perché gli organizzatori e i politici non curano i dettagli...

CRITICHE E RISERVE

E al ministro Carraro che cosa può suggerire questa Biennale? «Noi esistiamo, abbiamo qualcosa da dire. Non è bello che la maggior parte dei soldi dello Stato vada solo ai teatri stabili o privati. Che bisogno hanno? Il nostro spettacolo è costato solo 300 mila lire». I gruppi italiani presenti a questa edizione della Biennale sono stati selezionati dall'Ar-ci, nel caso di Milano; in Francia gli aspirantideb hanno voluto presentare un video, metodo forse un po' discutibile, ma indubbiamente rapido. Ecco selezionate due attrici, over 30 per la precisione, Hélène e Martine, che hanno rappresentato una sorta di esercizi di stile. Un tema principale che offre la chiave di lettura e, subito dopo, una girandola di variazioni, tipiche di questa specie di teatro. Scioglilingua, analogie, filastrocche, frammenti, litanie, citazioni da Shakespeare e dai tragici francesi, scorribande tra l'esistenzialismo sartriano, il melodramma e l'operetta. Un *pot-pourri* di incontri e scenette il tutto ispirato all'aspetto ludico e infantile del gioco teatrale.

Che cosa pensano della Biennale italiana le

due francesi? «Non ci sono occasioni di incontro e di comunicazione tra i vari artisti. Si fa tutto di fretta, senza momenti di pausa e di riflessione». Come è la vita dell'attore giovane in Francia? «Difficile e non dipende dall'essere giovane o vecchio. Anni fa le compagnie stabili erano sovvenzionate dallo Stato o dagli enti locali. In seguito si è passati a un regime di meritocrazia. Agli attori cosiddetti indipendenti è stato elargito un fondo che li ha automaticamente privati dell'appoggio delle compagnie. Questo statuto di professionalità è buono a livello teorico, peccato che i soldi provengano da una cassa che sovvenziona i disoccupati in genere. E questo non ha senso». Il tormentone è sempre quello, anche se detto in francese. Ma il cuore della polemica lo abbiamo trovato nella Biennale *off*, espressione degli artisti non selezionati, ma segnalati. Una sottile distinzione che sembra, all'ultimo momento, non fosse così determinante.

LE «NOZZE» DI CANETTI

Che cos'è questa sensazione di malessere e di insoddisfazione che si respira dietro le quinte? «È accaduto che improvvisamente si è perso il senso della Biennale. A partire dalla selezione un po' oscura, con un membro della commissione assente, dall'assegnazione degli spazi che all'ultimo minuto non esistevano o non erano adatti, per esempio, al nostro tipo di spettacolo, fino alla promozione quasi



completamente inesistente, soprattutto per il teatro e la danza, e alla faccenda dei *pass* che a noi artisti dell'*off* sono stati negati, costringendoci a pagare per andare a vedere i nostri colleghi».

Chi parla è un attore della Cooperativa Teatro di Base nata due anni fa a Bologna. Ma che cosa è cambiato nei propositi della Biennale? «Non possiamo dire che l'organizzazione in generale non abbia funzionato e che gli addetti ai lavori fossero tutti incompetenti: ma ai vertici, probabilmente per motivi politici, si è fatta, della demagogia» replica la regista. Il gruppo si è cercato, infine, per conto suo uno spazio; il retro di un caffè dove per una settimana ha presentato *Nozze di Canetti*, uno spettacolo che voleva essere «l'immagine» del gruppo e che segna la sua svolta artistica. Costo: decine di milioni tra produzione e repliche *ad hoc*.

Il pubblico (compreso chi scrive) è rimasto un po' sbigottito per l'impatto violento e anche truculento delle scene tratte dall'opera di Canetti e accostate con abile regia. La lettura dello spettacolo punta alla rappresentazione espressionista della bestialità umana, ancora più evidenziata dal contrasto tra ciò che viene affermato e ciò che viene rappresentato.

Un padre ubriaco e rozzo afferma il valore del genitore-Dio e dei figli come continuazione sacra della famiglia, mentre tradimenti e perversioni d'ogni tipo si realizzano sotto i suoi occhi. Il sesso consumato da tutti i membri della famiglia radunata per le nozze è l'unica realtà posseduta da giovani creduti ingenui e da vecchi creduti innocui. La vergi-

nità e la purezza rimangono nei discorsi psicopatici di una specie di controfigura di Mussolini che ne fa una questione di nascita, quindi di razza: «Puri si nasce».

Gli attori sono molto caricati nelle loro interpretazioni, perché la violenza deve apparire reale e convincente, pur nella sua abnormità e ci riescono grazie ai costumi che li involgariscono, alle luci che ne sottolineano le deformazioni del corpo e del viso. Nelle scene culmine dove squartano un cadavere e simulano un aborto, divorano carne cruda, ahimè, carne «umana» nello spettacolo. Un rituale macabro, apocalittico, nei confronti di ogni ideale e di ogni «masturbazione» intellettuale e politica.

BALLETTI DI PESCI

Risate intelligenti, invece, per il duo di Poción Magi di Barcellona che lavora sul teatro multimediale: un *excursus* culinario tra musica dal vivo, riprese cinematografiche con surreali balletti di pesci, un cane ammaestrato, insomma tutti gli ingredienti della nuova comicità giovane, ma articolata e piena di citazioni da Chaplin a Buñuel.

Un confronto con l'edizione della Biennale tenuta a Barcellona? «In Spagna c'erano più organizzazione e partecipazione, la Biennale era fatta da tutti: gli artisti si incontravano e parlavano tra di loro e con gli spettatori. Qui siamo lontani, gli spazi non sono adatti. Cambiano luoghi e orari in continuazione. Non è serio» dicono in molti.

A conti fatti una manifestazione che dovrebbe essere un momento di riflessione cultura-

le, dove si arriva per farsi conoscere e per conoscere gli altri, si è trasformata in un'esposizione da fieretta di provincia, dove gli operatori culturali che contano decidono di non andare perché c'è poco da comprare e gli affittuari degli stand sono sacrificati. Così non solo non si può parlare di una qualsiasi linea di tendenza, che sarebbe gratificante e di immagine per dei giovani che si vogliono segnalare, ma si ha l'impressione che i risvolti concreti della manifestazione non si faranno sentire. Gli organizzatori di Nuova Scena sono invece soddisfatti: «Teatri pieni, critici, stampa e pubblico entusiasti. Se i giovani si lamentano sbagliano, perché per loro è stata una occasione importante dalla quale non potevano pretendere grandi cose. I primi risultati ci diranno chi ha meritato e chi no».

Gli artisti del futuro. Li rivedremo? Se il nuovo circuito funzionerà forse sì: anche se gli impresari, i critici, gli organizzatori di festival annunciati hanno giocato il ruolo dei fantasmi. Ricordiamo, a titolo di auspicio, che il gruppo Sosta Palmizi e La Gaia Scienza avevano partecipato alle precedenti edizioni. □

Da pagina 30, un «film» sulla Biennale dei Giovani. Nell'ordine, «Nozze», di Canetti, Teatro di Base (Bologna), e «Poción Magi», (Barcellona) (pag. 30) - «Gli scarafaggi», del Teatro studentesco Lerro (Jugoslavia), «In attesa di soccorsi», del fiorentino Mascarà Teatro, «Vicini al sonno» di e con Cardillo e Cattaruzza (Bologna) (pag. 31) - «Le Barillet», (Montpellier, Francia), «Sylvia», del Laboratorio Teatro 4 (Bologna), «Futura Corporation» (Milano) e «Sequenze», del Teatro Prato (a pag. 32, dall'alto in basso e da sinistra a destra).

CAPRIOLI, MISSIROLI E RIGILLO AI GIOVANI

TU VUOI EMERGERE?

Scarseggiano i maestri e le nuove leve hanno fretta: ecco perché il ricambio dei quadri della scena non funziona - Norme di legge sulla formazione potrebbero rendere meno aspra la competizione fra le generazioni.

BARBARA ANCILLOTTI

I grandi nomi del teatro pubblico e privato, i cinquantenni del palcoscenico italiano come vedono e vivono il rapporto con la nuova generazione di attori e registi, i ventenni e trentenni che vivono l'esperienza dell'inserimento? Cosa consigliano, come li allevano, come li aiutano? O perché li ignorano? Li sentono eredi, figli, traditori, diversi? Ne sono spaventati, o passeranno loro il testimone senza traumi?

Lo abbiamo chiesto a un attore, Mariano Rigillo, a un regista, Mario Missiroli, a un regista-attore, Vittorio Caprioli.

ATTORI-IMPIEGATI

Chi è un giovane attore oggi, come si presenta questa nuova generazione? Per Mariano Rigillo l'attore di oggi paga una nuova condizione che investe il mestiere in generale: la lusinga dei nuovi mezzi di comunicazione, l'inesistenza di un repertorio, di un banco di prova continuo e variato, e il protrarsi delle tournée che portano un giovane a interpretare uno stesso personaggio per varie stagioni. In sostanza la perdita di quel bel sapore artigianale che aveva il mestiere e, nel contempo, la perdita della sua atipicità rispetto ad altri lavori.

Secondo Rigillo, molti giovani attori sembrano dedicarsi a un normale mestiere borghese, impiegati di una impresa come un'altra. In una parola, cercano la vita più comoda e tranquilla e nello stesso tempo sottovalutano la necessaria preparazione che passa attraverso scuole ed esperienza. La diagnosi: troppa fretta. A discolpa di questi atteggiamenti c'è che la competizione si è fatta più accesa: i giovani devono essere preparati ai vecchi compromessi e alle nuove prove che le attuali sfaccettature del mestiere richiedono. E pagano molto spesso la grande richiesta di specializzazione, imposta dai nuovi mezzi, ponendo limiti alle loro capacità.

Come si diventa registi? Lo chiediamo a Mario Missiroli, il quale risponde che oggi diventare registi è più difficile, la densità è maggiore e la prima condizione per cominciare è di essere agiati per poter dedicare all'assistenza, che per molti anni è volontaria, la propria totale disponibilità, e per poter scegliere che via seguire per inserirsi nella professione. Fare il volontariato non serve che a sé stessi, a fare esperienze e soprattutto conoscenze per

promuoversi, poiché non sempre un regista sponsorizza l'attività del suo assistente. Lui, Missiroli, lo ha fatto e trova che sia moralmente doveroso affidare una regia ad un aiuto che ha lavorato per te per anni e che conosci intimamente. Anzi: bisognerebbe addirittura istituzionalizzare questo passaggio, almeno all'interno del sistema pubblico.

La promozione dei giovani è doverosa, la legge sul teatro dovrebbe trattarla in un capitolo sui quadri di formazione, in modo tutt'altro che secondario. Infatti i registi che, soprattutto nelle strutture pubbliche, arrivano alla regia dopo anni di assistenza, hanno quasi quarant'anni. Quindi conviene rendersi indipendenti molto presto, e farsi vedere, con ogni mezzo.

Per Vittorio Caprioli non c'è niente di nuovo sotto il sole: la vita è una grande ruota che impone ora a chi è stato giovane esattamente ciò che ha visto fare ad altri grandi vecchi. I giovani reclamano con impazienza lo stesso spazio che i vecchi di oggi reclamavano ieri. Ed è giusto, ma la maturazione in questo mestiere richiede tempo e chi si brucia non è certo eliminato dalla mancanza di spazi che non vengono liberati dai vecchi. I mezzi per affermarsi in questo mestiere non mutano nel tempo: chi ha le carte in regola arriva sicuramente alla meta, dice Caprioli. E il teatro, come dimostra la sua compagnia (Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia), dà molte possibilità ai giovani di inserirsi.

CHI SONO GLI EREDI?

E lo Stato: cosa fa per promuovere l'attività delle nuove leve? Su questo punto tutti d'accordo: la legge premia le realtà solidamente attestate e non incentiva certamente quelle giovanili. Crea ostacoli, anzi. Dice Rigillo: le giovani iniziative vengono acriticamente cascate, senza altro metro di giudizio che l'essere piccole, sconosciute o poco protette. I teatri stessi, soprattutto il teatro privato, danno spazio solo ai nomi e alle realtà ben conosciute, i giovani muoiono prima di poter nascerne attori.

Con la nuova legge potranno agire sempre più solo le sacre istituzioni e per i giovani che vogliono affermarsi sarà obbligato il passaggio attraverso di esse: con evidenti lotte a coltello per mancanza di spazio. La colpa non è solo di una legge sbagliata ma anche di chi

gestisce teatri e circuiti, negli anni Ottanta è premiato soltanto il divismo, non certo le idee.

Chi sono gli eredi? E quando verrà passato il testimone? Anche qui, anche se per motivi diversi, i nostri tre intervistati sono d'accordo: nessun erede.

Rigillo non può neppure pensarci: si sente troppo isolato e atipico nel panorama teatrale italiano per potersi riconoscere in qualcuno, né gli piacerebbe allevare un erede. Vorrebbe piuttosto creare un fatto che resti: un teatro, una compagnia, un modo di recitare. Un testimone sì, l'erede è solo il pubblico.

Pure per Caprioli non ci possono essere eredità: gli attori sono dissimili e il bisogno di tramandare la propria esperienza nei giovani si esplica già all'interno della compagnia, nel rapporto disponibilissimo con i nuovi arrivati. Questo è il solo modo in cui egli prova l'esigenza di farsi insegnante: nessuna scuola, come hanno fatto alcuni suoi colleghi, nessun allievo, solo un proficuo scambio di idee.

Anche Missiroli non ha eredi, non ritiene di avere fatto scuola, né ha avuto ambizioni pedagogiche. Non ritiene per il momento di dover fare spazio: lo spazio è fisiologico e più giovani si comincia ad occuparlo, meglio è. Questa la sua sola ricetta, unita alla conseguenza, dimostrata dai fatti, che anche più tardi lo si libera, meglio è. □

ROMA - Revival del Teatro di Peppino De Filippo, nello scorso gennaio, in tre teatri della capitale: Non è vero ma ci credo, con Massimo Mollica, Misericordia bella riproposta da Renato Campese e... ma c'è papà, presentato dal vero erede Luigi De Filippo.

ROMA - Aldo Giuffrè ha presentato al Teatro delle Muse La Presidentessa di Hennequin e Veber, dopo averla riscritta e ripensata in chiave napoletana con l'aggiunta di musiche. Interpreti Gigi Reider e Minnie Minoprio.

PRATO - Fulvio Fo è stato nominato direttore del consorzio «Metastasio», sostenuto dagli investimenti del Comune di Prato e della Provincia di Firenze. Fo si propone di ottenere adeguati finanziamenti dal ministero per inserire il consorzio teatrale pratese nel contesto europeo. Vorrebbe inoltre svincolare le scelte gestionali dalle pastoie della politica.

STORIA DI UNA CONVERSIONE AL TEATRO POLITICO

PINTER: «ADESSO USO IL LINGUAGGIO COME ARMA»

Il più celebre commediografo inglese scrive pro e milita in Amnesty International - L'incisiva sobrietà stilistica de Il bicchiere della staffa e Il linguaggio della montagna - Ma sono delicati i problemi di traduzione.

MAGGIE ROSE



Il dibattito su Pinter, riaperto con *Mountain Language*¹ sin dal suo debutto avvenuto lo scorso ottobre al National Theatre di Londra, continua con lo stesso vigore. Dopo la rappresentazione del novembre scorso da parte della compagnia La Grande Opera²; anche la critica italiana si è inserita nella discussione. Il dibattito si è allargato sino ad avviare un processo di reinterpretazione di tutto il suo teatro precedente. Questa figura, un tempo così enigmatica, poco loquace e riluttante a esprimere le sue opinioni, è come riemersa dall'ombra, con un articolo rilasciato a *The Listener* in cui affermava di essere, prima che drammaturgo, un «cittadino politicamente impegnato»³. Egli infatti è diventato un fermo sostenitore di Amnesty International (a tale organizzazione sono destinati gli incassi di *Mountain Lan-*

guage), un membro attivo dell'International Pen (il gruppo che appoggia quegli scrittori che vivono nei Paesi dove la libertà di espressione è fortemente limitata) e recentemente si è fatto promotore del 20th June Society, un gruppo da molti bistrattato, in cui figurano note personalità della sinistra come David Hare, Margaret Drabble, John Mortimer e Salman Rushdie, senza dimenticare la moglie di Pinter, Lady Antonia Fraser, le cui accese discussioni politiche hanno suscitato aspri attacchi da parte della stampa inglese.

PENSANDO AI CURDI

L'impegno politico di Pinter si riflette chiaramente nella sua produzione teatrale degli anni Ottanta, costituita unicamente da due brevi drammi, *One for the Road* (*Il bicchie-*

re della staffa, 1984) in cui un prigioniero politico viene sottoposto a uno spietato interrogatorio da parte di un non ben identificato regime dittatoriale, e *Mountain Language* (*La lingua della montagna*, 1987). Quest'ultima opera fu ideata già nell'85, durante un viaggio in Turchia dove Pinter e Arthur Miller si erano recati come rappresentanti del Pen per indagare sulla situazione degli scrittori in quel Paese. Al ritorno, Pinter fece un quadro deplorabile delle loro condizioni, insieme a numerose impressioni e immagini che divennero in seguito materiale per *Mountain Language*. «Una delle cose che ho capito mentre mi trovavo là — ha dichiarato — è il vero dramma dei Curdi: in sintesi a loro non è permesso di esistere: a loro non è permesso di usare la loro lingua... ma questa opera non si riferisce soltanto al caso dei Curdi o dei Turchi. Nel corso della storia molte lingue sono state interdette: il Gaelico è stato proibito, il Galles è stato proibito, così come l'Estone e l'Urdu».

TRADURRE E TRADIRE

In *Mountain Language* viene dunque drammatizzata la funzione vitale che assume una lingua madre per la sopravvivenza e la dignità dell'uomo. Metafora dominante del dramma diventa la violenta soppressione della lingua parlata da una popolazione di montagna, da parte, ancora una volta, di un non ben identificato regime dittatoriale. Sulla scena vediamo quattro donne costrette a una snervante attesa davanti a un carcere, nella neve, per poter far visita ai loro uomini tenuti prigionieri. Le donne aspettano per ore, subendo percosse e ogni genere di umiliazioni da parte delle guardie. Il conflitto centrale sorge dal divieto imposto a questa gente di parlare la loro lingua madre, e l'obbligo di usare invece quella ufficiale della capitale.

In questo lavoro Pinter opera un processo di notevole stilizzazione. L'azione drammatica è semplice e si sviluppa attraverso una incalzante sequenza di immagini. L'elemento visivo viene accompagnato da un linguaggio solo apparentemente semplice che Pinter manipola abilmente attraverso una tecnica com-

positiva già sperimentata nel suo teatro precedente. Per un traduttore questo crea naturalmente notevoli problemi e la versione italiana di Laura del Bono ed Elio Nissim, se a volte è convincente, altre volte risulta invece poco efficace⁴.

Soffermiamoci su alcuni problemi evidenziati dalla traduzione italiana. Innanzitutto vediamo che la metafora centrale del dramma purtroppo non emerge. Nell'originale — come si è visto — Pinter si riferisce chiaramente alla forzata soppressione di una lingua madre. Nella versione italiana «lingua» viene resa sistematicamente con «linguaggio», termine assai più specifico che allude a un gergo, a un dialetto o a una parlata regionale. Ciò, oltre a tradire le intenzioni dell'autore, riduce notevolmente la portata del conflitto drammatico tra la lingua della montagna e la lingua della capitale e, in ultima analisi, fra una minoranza etnica e un regime dittatoriale.

In *Mountain Language*, tuttavia, Pinter non si limita a sottolineare l'importanza fondamentale della lingua madre, ma vuole anche evidenziare le intrinseche potenzialità del linguaggio usato non solo in senso referenziale. Quest'ultimo infatti viene usato nel dramma per le sue qualità etniche e sonore capaci quindi di evocare un significato attraverso la struttura e la musicalità. Lo schema ripetitivo delle seguenti battute serve a suggerire quel senso di vacuità che sta alla base del rapporto tra le guardie e la gente della montagna al di là della banalità del contenuto stesso:

Sergeant: Name?

Young Woman: We've given our names.

Officer enters

Sergeant: Name?

Young Woman: We've given our names.

Sergeant: Name?

Mentre lo schema ripetitivo viene mantenuto nella versione italiana, questa tuttavia risulta più prolissa e il ritmo incalzante, simile al tic tac della pallina da ping pong, che contraddistingue i dialoghi pinteriani, non viene trasmesso:

Sergeant: Nome?

Giovane donna: I nostri nomi li abbiamo dati.

Entra l'ufficiale

Ufficiale: Nome?

Giovane donna: I nostri nomi li abbiamo dati.

Ufficiale: Nome?

Come Pinter stesso ha osservato durante l'intervista su *The Listener*, il linguaggio a volte si trasforma in un'arma psicologica capace di sostituire un atto di violenza fisica. Riferendosi al linguaggio altamente offensivo che il sergente usa nei confronti della giovane donna, egli afferma: «A me sembra che quelle vecchie parole aglosassoni siano ancora molto forti — sono come un pugno nello stomaco — e penso che il sergente invece di usare quel bastone che tiene in mano, usi le parole, in un certo senso». In questo caso è il turpiloquio che viene orchestrato in una struttura ritmica e ripetitiva capace di comunicare il crescente aumento di aggressività nell'ufficiale: «Who's that fucking woman? What's that fucking woman doing here? Who let that fucking woman into this fucking room?». Nella versione italiana l'impatto sulla scena è meno forte: mentre, infatti, vengono mantenuti le ripetizioni e lo schema ritmico originale, la scelta del termine «cazzo» — troppo usato nel gergo italiano per sortire l'effetto di un pugno nello stomaco e no-



tevolmente appesantito dalla sbagliata concordanza con l'aggettivo dimostrativo — non sembra fra le più felici: «Chi è questo cazzo di donna? Questo cazzo di donna che ci sta a fare qua? Chi ha permesso a quel cazzo di donna di entrare in questo cazzo di stanza?».

SCARNA IRONIA

Come Ruth, la protagonista dell'ormai nota scena di seduzione in *Ritorno a casa*, anche la giovane donna si avvale del linguaggio per iniziare una lotta con la guardia. Facendo la domanda «Can I fuck him? If I fuck him, will everything be all right?», lei trasforma l'aggettivo che l'uomo ha adoperato nei suoi confronti in un verbo attivo. Il suo coraggio, dunque, come Pinter afferma, si rivela nella sua capacità di manipolare il linguaggio: «Il mondo in cui vive è spietato e violento, tuttavia lei lo disprezza a tal punto da riuscire a usarne il linguaggio». Nella traduzione italiana invece, con il suo «Potrà farmi scopare? Se mi farò scopare tutto andrà bene?», la donna diventa una vittima impotente che soccombe alla violenza che pervade il mondo della prigione.

L'ironia presente nel linguaggio delle guardie è un altro elemento importante, poiché rivela il modo in cui questi convivono quotidianamente con la violenza che esercitano sui prigionieri. Infatti notiamo come nelle seguenti battute l'ironia serva alle guardie per evadere dal clima di terrore del carcere. L'accento di uno di loro a una «blue room» (una stanza a luci rosse), l'allusione fatta alla giovane donna di una «Lady Duck Muck» (una signora che immancabilmente fallisce nel suo intento di sembrare ciò che non è), termine col quale Pinter crea un gioco di parole aggiungendo «duck» — usato in lingua inglese in tono affettuoso — la bibita Babycham, vino alterato con fizz e bevanda dei poveri, creano quasi una situazione tipica da film di cassetta. Nella versione italiana la stanza rimane «la stanza blu» e il Sergente dice: «Ma questo cos'è, un festino per Lady Caccaval? Dov'è la fottuta Babycham? Chi si è permesso di bere lo spumante destinato a Lady Caccaval?» Ci vorrebbero termini equivalenti in

italiano per poter illuminare questo aspetto del comportamento delle guardie, oppure saperli inventare.

Concludendo, *La lingua della montagna* è un'opera che non solo ci svela l'importanza cruciale della lingua madre, ma drammatizza anche le diverse funzioni che può assumere il linguaggio, capace com'è di creare una vasta gamma di effetti. In questo lavoro Pinter continua a servirsi di tecniche già adottate in precedenza, con la notevole differenza che ora la stilizzazione si va sempre più accentuando. Alcuni anni fa il teatro pinteriano è stato definito da Martin Esslin come una sorta di miniatura e il drammaturgo stesso fa sapere di non riuscire più a scrivere un'opera intera. Nelle diciassette pagine di *Mountain Language* dunque, i dialoghi sono molto più concisi che in passato, risultando, come si è visto, altamente efficaci ma costituendo nel contempo una sfida forse ancora più difficile per il traduttore e gli interpreti. (collaborazione di Emanuela Rossini) □

Note

¹ *Mountain Language*, Methuen, Eyre, 1988.

² *Mountain Language* ha avuto il suo debutto italiano come *Il linguaggio della montagna*, ad Arezzo il 15 novembre 1988 come parte del Festival di Atti Unici intitolato «L'Areino per un atto unico» organizzato dall'Associazione Piccolo Teatro Città di Arezzo. La regia era di Massimiliano Troiani con protagonisti Stefano Arbatì, Toni Bertorelli e Branca de Camargo.

³ L'intervista a Pinter di Anne Ford pubblicata come *Radical Departures* in *The Listener*, il 27 ottobre 1988, pp. 4-6. Le seguenti citazioni di Pinter sono tutte prese da questa intervista.

⁴ Le citazioni della versione italiana, ancora inedita in Italia, sono tratte dalla sopraccitata traduzione. L'ho esaminata nel contesto di una più ampia ricerca che sto svolgendo sulle traduzioni di Pinter in italiano.

Sotto il titolo, a pag. 34, un'immagine di Harold Pinter del 1973, anno in cui Visconti rappresentò a Roma «Old Time». Qui sopra Guido De Monticelli, regista de «Il guardiano», con l'interprete Renato De Carmine.

PAOLA BORBONI SUL LAGO DORATO DEI RICORDI

QUANTE BELLE LITIGATE CON IL «MIO» PIRANDELLO!

«Scagliavo a terra i suoi copioni se non li capivo, era il mio modo di amarlo - Salvo Randone mi tradì per Strehler - Eco? Un Berlusconi della letteratura». - Dopo Savannah Bay, Hystrio di Luzi, aspettando il Duemila.

ROSSELLA MINOTTI



«**L**'attrice più 'guardata' del dopoguerra». Così la rivista *Scenario* definiva nel 1940 Paola Borboni, che allora già si poneva tra le più grandi interpreti pirandelliane, e tra le «divine» della scena italiana. Una storia lunga ottantanove anni, tanti quanti ne vanta il nostro secolo, e ansiosa di abbracciare il Duemila. Intanto nuovi ruoli, un mucchio di progetti. L'abbiamo vista al *Lirico* di Milano in *Savannah Bay* di Marguerite Duras: riserva sulla regia, ma lodi per la sua istrionica abilità nel rendere la figura di un'attrice immersa nei ricordi e nella finzione. E in maggio *Hystrio* di Mario Luzi.

«Magari da una finestra, ma voglio esserci, a vederlo, il Duemila», dice per nulla incerta, nel salotto della sua casa milanese piena di segni, non di ricordi. Perché i ricordi sono tristi, lei no. Per lei gli anni

sono tanti «laghi dorati» che si susseguono, «quieti», le battaglie affrontate tutte vinte, i rimpianti qualcosa che non le si addice, semplicemente, come l'abbronzatura o la pinguetudine.

BORBONI - Odio il grasso e i grassi, il corpo è il nostro maggior nemico, si ribella all'insoddisfazione, vorrebbe costringerci almeno a mangiare, ma guai a cedere... Abbronzatura? Neanche a parlarne, sin da quando ero giovane; e l'ordine del giorno imponeva agli attori di non scendere in spiaggia senza coprirsi. Io, per conservare il pallore, ero sempre avvolta nei lini bianchi, la mia passione e la disperazione delle mie cameriere costantemente impegnate a stirarli.

HYSTRIO - Tutto ricordato con chiacchierona allegria, anche quell'Alga marina del 1925, primo nudo a teatro, prima censura, per un corpo esile ma carico di vita e di promesse sceniche.

B. - Sono passati tanti anni, ormai non ricordo più. Quei seni bianchi cui innalzavano lodi? Io invece pensavo di non essere particolarmente dotata, da quel lato, le altre sì, ostentavano le loro virtù. Io conoscevo i miei limiti. Ero magra, sinuosa. Avevo il ventre delle gatte, quello attaccato alla spina dorsale. Più che il mantello d'argento del terzo atto, sotto il quale non avevo niente, ricordo i materassi dietro le quinte, su cui dovevo buttarmi come nel mare, e quella volta che si spezzò il davanzale e per poco non mi ruppi l'osso del collo cadendo da più di un metro. Quell'*Alga marina*, la lasciai per rigurgito di noia, anche se tutti gli impresari d'Italia la volevano in cartellone. Mi aveva annoiato, ma è un po' nel mio carattere. Io, quando amo, amo per un po', poi mi stanco. Mi annoio delle cose. La difficoltà non mi sollecita se non è in armonia col mio carattere e non ha una sua dignità.

H. - Paola sapeva che non sarebbe stata la sirena di Veneziani a darle la gloria, anche se su quel palcoscenico cominciava a costruirsi il mito. L'attrice obbediva alla legge dei riflettori, si lasciava annunciarlo dallo scandalo. Proprio come ora, che continua a cimentarsi con testi impegnativi: Goldoni, la Duras, la Yourcenar, in maggio *Hystrio* di Mario Luzi. D'altra parte, non arrendersi all'età per lei è una lieta e un po' beffarda abitudine. Ricorda ad esempio *Ninfa Marina*, in cui a trent'anni interpretava il ruolo di una bambina: «E mi si credeva ancora!».

Ma Paola Borboni può a buon diritto considerarsi attrice pirandelliana.

B. - Dopo Marta Abba naturalmente, anche se a me quell'attrice non parlava. Ma tutto il mondo, pensando al drammaturgo siciliano, pensa a lei. Quante volte io ho scaraventato per terra i copioni di Pirandello, perché non riuscivo a metterlo a posto, a entrare nella sua punteggiatura, così complessa, così viva. Lui ne abusava per riempirla di significati. Tu sai che bisogna stare attenti, ma se non ti va di studiarlo, questo meraviglioso autore, inutile che ti ci metti. Lo conobbi a Bergamo, l'anno che entrai in compagnia con Ruggeri, 1932. Dopo quattro anni lui è morto. Un uomo dignitosissimo. Allora non sapevo che avrei diretto ben due compagnie pirandelliane.

H. - Scherzi della vita, anzi scherzi del palcoscenico, che si addicono a Paola Borboni perché per lei il teatro è tutto sin da quando, bam-

bina, il papà impresario lirico le insegnava a sentire la musica e lo spettacolo in genere «come le meraviglie del mondo». Paola imparava ad amare, in modo totale, il palcoscenico. Brevemente, con riserva, gli uomini.

B. - Perché la prima nocciola in cui trovavo il baco la schiacciavo, e questa è la prova della mia salute. A dirla in breve, all'amore non ci credo. Alla bella età di settantadue anni mi sposai solo perché non avevo più niente da difendere.

H. - Anche l'incontro con Salvo Randone fu con una nocciola guasta?

B. - Salvo lo stimavo, tra noi due l'armonia era perfetta, finché la sua ambizione non fu reclamata da Strehler. Lui accettò quella scrittura senza dirmi niente, come se io potessi conoscere la gelosia o l'invidia. Quell'*Albergo dei poveri* segnò la fine del nostro amore. Io, orgogliosa come sono, non gli ho più parlato per quarantadue anni. Ultimamente ci siamo incontrati, al Premio Fiuggi. Lui mi ha fatto una carezza. E io? Io non gli ho detto niente. Semplicemente perché non avevo proprio niente da dirgli.

H. - Solo orgoglio, quindi. E qualche rimpianto?

B. - Rimpianti no, solo mi dispiacerebbe morire senza accorgermene. Vorrei tre o quattro ore per pensare, per dare un addio. Vorrei che fosse una giornata di sole. Ma se potessi ricominciare rifarei tutto, riaffronterei anche le prove più dure, perché non ho mai perso la mia dignità.

H. - E se dovesse rinascere come attrice oggi?

B. - Oggi è molto diverso da una volta. Il teatro italiano vive di persone che hanno quattro soldi, e fanno lavorare noi attori come il bestiame davanti all'aratro. Noi ariamo il campo, ma quanto a soddisfazioni...

H. - Certo non ci sono più i Ruggeri elegantissimi che vestivano solo da Prandoni, le litigate con registi come Visconti. Ora Paola Borboni preferisce la compagnia del Pendolo di Foucault di Umberto Eco.

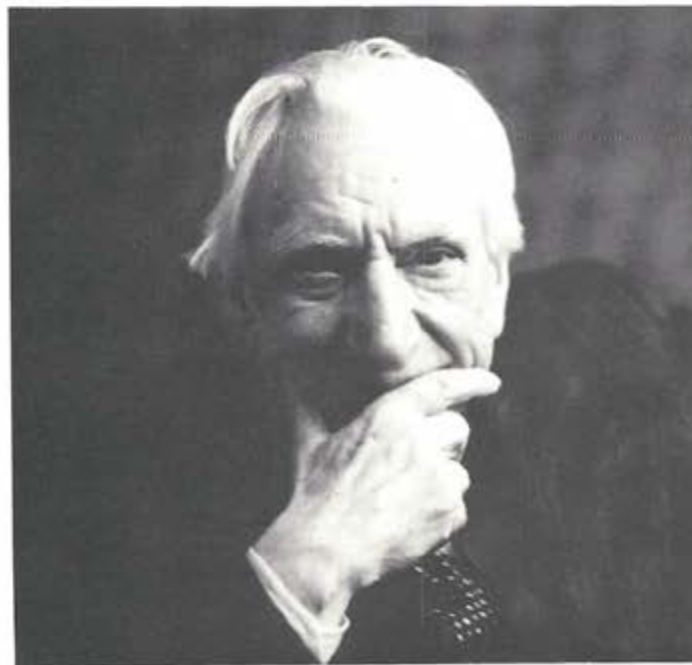
B. - A ottantanove anni doveva proprio arrivare questo Berlusconi della letteratura per farmi capire quanto sono ignorante! □

Paola Borboni, con Anna Perino, in «Savannah Bay» di Marguerite Duras.

HM

EXIT

Cesare Musatti, il teatro, l'ironia



Cesare Musatti ci ha lasciati, la vigilia della primavera, a Milano. Aveva compiuto 91 anni e — come le necrologie hanno ricordato — era considerato il Freud italiano, per avere introdotto nel nostro Paese la psicanalisi.

Era un amico di *Hystrio*, aveva salutato la nascita di questa rivista concedendoci una bella intervista sui rapporti fra teatro e psicanalisi. Noi avevamo poi qui, fra i primi, parlato del suo ultimo libro, *Psicoanalisti e pazienti, a teatro, a teatro!*, che conteneva due sue tardive, tenere commedie e, in una prefazione illuminata e spiritosa, osservazioni acute su quel «teatrino interiore» che ognuno di noi possiede. «Abbiamo tutti — diceva — un teatrino interiore. E se riusciamo a superare il preconcetto di una persistente unità dell'io e a vedere effettivamente tutto quello che avviene in noi stessi, siamo, restiamo perpetuamente a teatro... Poi, una sera il nostro teatro rimane chiuso. Un cartello dice: "Questa sera non vi è spettacolo, causa altri impegni"». Ecco: adesso il sipario è calato sulla scena dove un maestro della psicanalisi ha rappresentato, con saggezza e ironia, il proprio «teatro interno». Invitandoci a fare altrettanto: «rappresentarsi» è capirsi, oggettivare nel gioco della maschera il proprio essere.

Non è stato irrispettoso Elvio Fachinelli a scrivere che Musatti «ha attraversato il secolo come un grande attore della tradizione veneta». (Quell'attore — aggiungiamo — al quale uno che se ne intendeva, Paolo Grassi, avrebbe voluto affidare un ruolo ne *I Rusteghi* del Goldoni). Soprattutto l'ultimo Musatti, quello che si era «messo a riposo» dopo gli ottant'anni (espressione sua) e aveva trasformato spesso e volentieri la psicanalisi in soggetto di conversazione letteraria, era stato un «grande attore». Macatro e terapeuta anche per questo: per avere ricordato l'uso maieutico del teatro. L'abbiamo ricordato così, nella serata del 4 aprile al Teatro Litta di Milano, organizzata da *Hystrio* e dall'Editrice Boringhieri e dedicata al tema *Freud e il teatro*. Lo ricorderemo più diffusamente, presto, come un grande amico del teatro. U.R.

RITRATTO - INTERVISTA CON LA FALK

ROSSELLA «LA BUGIARDA» SINCERAMENTE DONNA

«È stato il caso e non la vocazione a portarmi in palcoscenico - Io distaccata? No, mi sento nel mondo - I miei autori: Fabbri e Patroni Griffi».

COSTANZA ANDREUCCI



«**M**i piacerebbe avere l'occhio di Mario Donizetti per scrutarla a fondo, questa Rossella degli anni Ottanta che smentisce spudoratamente l'anagrafe: un'ombra lieve sotto le ciglia, la bocca dal taglio amaro che diventa luminosa nel sorriso, il naso impertinente che, passato a fil di bisturi, fece a suo tempo notizia e quelle gambe da saltatrice d'ostacoli che, anche se Rossella è seduta, rivelano il suo metro e settantasette di statura, benedizione e ingombro al tempo stesso. Ma il suo fascino è anche altrove: nell'impasto romanesco dell'accento, nella sottile lisca delle esse e delle zeta, in quel trattenere e sciogliere le parole quasi che prima di pronunciarle dovesse farle risuonare in una misteriosa cassa armonica. Rossella una e due insomma, che sulla scena trasforma i propri difetti in virtù e, nella vita, le sue virtù in difetti...». Così ha scritto Carlo Maria Pensa di Rossella Falk.

È nello studio di Donizetti che intervisto Rossella. A Bergamo, da Donizetti, è venuta in un freddo ma luminoso giorno d'inverno, a rivedere i disegni che servirono per l'ormai famoso ritratto su fondo rosso della copertina de *Il dramma*, e per posare nuovamente. Questa volta il disegno servirà per *Hystrio*. **HYSTRIO** - *Rossella Falk attrice intellettuale, drammatica, classica, moderna. Attrice di successo, regina del teatro... Sembra che sia stato detto tutto il possibile, ma c'è qualcosa che secondo te nessuno ha mai detto o non è riuscito a dire, a te piacerebbe si dicesse?*

FALK - Io non sono un'attrice. Sono una donna che fa del teatro. Non è stata una vocazione a portarmi sul palcoscenico, è stato un caso. Sono sempre sorpresa di essere un'attrice; se non me lo ricordassero i giornali, il pubblico, non ci penserei mai. Le mie giornate, quando non recito, sono lontane dal teatro: sono proprio un caso anomalo. Prima di tutto mi sento una donna. Però, se mi impegno in una cosa vado fino in fondo. E nel teatro, sia pure per un caso, mi sono impegnata. Come attrice ho avuto il massimo delle soddisfazioni e comunque mi piacerebbe che di me si dicesse che sono un'attrice "eclettica", che posso fare con lo stesso risultato sia le parti drammatiche quanto quelle comiche....

H. - *Proprio in una commedia comica La*

strana coppia l'anno scorso hai avuto successo in tutti i teatri italiani. Ora raddoppi con Amanda Amaranda di Peter Shaffer. Hai qualche rammarico per le parti drammatiche?

F. - La strana coppia è stato un divertimento mio, non solo del pubblico. Amanda Amaranda è un'altra cosa. È un'opera piena di ironia. Un lavoro intelligente scritto da Peter Shaffer — che fra i moderni è uno dei più significativi — appositamente per l'attrice inglese Maggie Smith. In questa pièce c'è tanto rimpianto per la bellezza scomparsa e tanta tristezza per le brutture del mondo. Rammarico per le parti drammatiche? Ma io ho fatto tutto! E poi, guarda, oggi il teatro è in brutte condizioni. Si fanno dappertutto grandi cose con uno spirito d'approssimazione veramente impressionante. L'improvvisazione è regola, l'umiltà è scomparsa. Nei teatrali oggi ci sono solo certezze; i dubbi nessuno sa più cosa siano....

H. - Cosa prova un'attrice nell'interpretare opere scritte appositamente per lei?

F. - Ho recitato, è vero, in parecchie opere scritte appositamente per me: *La bugiarda* di Diego Fabbri, *D'amore si muore*, *Anima nera*, *Metti una sera a cena* di Patroni Griffi. Mi sembra tutto molto naturale. Devo dire che per me è stato tutto sempre molto naturale, molto semplice. Il successo è venuto da sé. Non ho dovuto cercarlo....

H. - Fra queste opere quali hai amato di più?

F. - *La bugiarda*, e *D'amore si muore*.

H. - Anche Moravia, una volta, ha tentato di scrivere una pièce per te.

F. - Una Beatrice Cenci. Mano a mano che Moravia mi leggeva questa sua Beatrice io provavo una irresistibile voglia di scappare... Difatti me ne andai in America. Quell'opera non la feci... Moravia è un grandissimo, ma il teatro... per scrivere per il teatro bisogna amarlo e bisogna conoscere gli attori, frequentare il palcoscenico....

H. - Patroni Griffi ha scritto di te: «Rossella Falk è una vera amica che ti è sempre vicina anche da lontana... e non è mai lontana, sia nei suoi momenti migliori come in quelli difficili...». Sei sempre così?

F. - Sono rimasta così. Motivi per cambiare non ne ho avuti e sono come sempre assolutamente disponibile. Nonostante a volte mi si attribuisca un certo modo staccato che qualcuno sente come posizione snobistica, io mi sento molto nel mondo e credo veramente sia possibile conciliare logica e sentimenti... Per me è facile sentirmi nel mondo: non ho dovuto lottare. L'ambizione presto soddisfatta mi ha lasciato una grande carica. Mi è estremamente facile essere generosa, molto facile....

Il volto di Rossella Falk interpretato dal pittore Mario Donizetti.

MILANO - Giorgio Caldarelli, in arte Gero, ha lasciato Quelli di Gero, compagnia da lui fondata negli anni Settanta insieme a Nichetti e a Osvaldo Salvi. «I miei ex-compagni di lavoro stanno producendo spettacoli di mimo-danza — ha dichiarato — mentre a me interessa un teatro di parola e di animazione, che racconti ai bambini fiabe moderne».

PAVIA - Rivanazzano ha di nuovo il suo teatro, capace di 400 posti a sedere, restaurato con una cifra complessiva di 900 milioni. Il Comune prevede, già dal prossimo anno, una gestione mista, che permetta di utilizzare il teatro anche per manifestazioni pubbliche.

NOVITÀ D'OLTRALPE A TORINO

OCCHIO AI FRANCESI

Sempre molto attivo il Gruppo della Rocca a Torino. Per circa un mese infatti ha organizzato, a cura di Michel Bataillon del T.N.P. di Lione e Guido Davico Bonino dell'Università di Torino, la rassegna di incontri, dibattiti e spettacoli *La Francia: sei profili di scrittori nuovi*. Il ciclo di manifestazioni si è concluso a metà febbraio. Particolarmente interessante la lettura dei testi, tutti inediti in Italia e tradotti per l'occasione da Carlo Cignetti.

«È stata una grossa scommessa — ha detto Davico Bonino — perché era proprio la prima volta che questi autori venivano presentati al nostro pubblico. Infatti, noi siamo colpevolmente poco attenti alle novità d'Oltralpe, perché siamo vittime del pregiudizio, a mio parere infondato, secondo il quale in Francia la drammaturgia sarebbe troppo influenzata dalla letteratura. È vero che gli autori discussi in questa rassegna (Bernard-Marie Koltès, Michel Deutsch, Valère Novarina, Marie Redonnet, Catherine Anne e Danielle Sallenave) presentano una forte matrice letteraria. Deutsch, per esempio, inizia come poeta, ma c'è anche una forte componente musicale: tutto il gruppo considera Wagner una specie di idolo. Tuttavia tutto ciò che abbiamo presentato è teatrale, perché lo scopo della nostra rassegna era dimostrare che esiste una drammaturgia francese dei quarantenni, "recitabile"».

«I titoli più significativi? *Le retour au desert* di Koltès, best-seller dell'anno a Parigi; *Sit venia verbo* di Michel Deutsch, portato dallo Stabile di Grenoble in tutti i teatri pubblici del Paese. E *Le monologue d'Adamèch* di Novarina, una specie di giovane Gadda francese, presentato prima a Avignone e poi a Roma, è un'ora di grande forza teatrale. Infine credo molto nel gruppo delle giovani drammaturghe. Il Gruppo della Rocca in particolare ha messo in scena *Tir & Lir*, di Marie Redonnet, un talento precocissimo e straordinario. È la storia di due vecchi che vivono soli: lei va a letto e lui l'accudisce; ogni lunedì ricevono delle lettere dai figli, a cui rispondono il giorno successivo. Un poco alla volta però si scopre che questi figli non sono mai esistiti e che i due si scrivevano per coprire la loro solitudine. Catherine Anne invece è anche regista: abbiamo letto parti dal suo *Combien de nuits faudra-t-il marcher dans la ville*: un ragazzino di 16 anni si innamora della sua maestra, ma è amato a sua volta da un'altra donna. *Conversations conjugales*, della Sallenave, è infine un fittissimo dialogo tra marito e moglie sulla loro vita trascorsa e le loro fantasie private». Franco Garnero

ROMA - È stato un «viaggio al centro del teatro», il monologo recitato da Renzo Giovampietro al Teatro Quirino, dal saggio di Roberto De Monticelli Signori, credetemi, il teatro dev'essere rauco. Questo testo, in cui s'immagina la conferenza di un professor Ics Ipsilon, era apparso per la prima volta nel 1981 sul Corriere della Sera, suscitando interesse tra gli appassionati, per la sensibilità con cui il critico teatrale si poneva di fronte alla presenza dell'attore, al suo essere attraverso corpo, gesto e voce, strumento per l'evocazione di sentimenti e per la conoscenza dell'uomo. La sua tesi, a prima vista un paradosso, sosteneva la raucedine come qualità primaria della grandezza di un attore, cogliendo in realtà, proprio nell'imperfezione fonetica, la capacità dell'attore di aprirsi sempre più all'irriproducibile, al rinnovamento del senso della voce umana. Ripubblicato da Garzanti nel volume L'attore, questo monologo rimane tra le più compiute dichiarazioni di pensiero di De Monti-

celli, Giovampietro ha reso efficacemente la nevroticità del conferenziere, ridescrivendo davanti a un pubblico attento le voci dei grandi attori, da Ruggeri a Ricci, da Eduardo a Bene e Gassman. Sono previste repliche in tutta Italia.

GENOVA - Per gli incontri «Libri di teatro a confronto» organizzati dal Museo biblioteca dell'Attore, Siro Ferrone, Gigi Livio e Cesare Molinari hanno presentato, di Oscar G. Brockert Storia del teatro - Dal dramma dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta, a cura di Claudio Vicentini (Marsilio), e di Glynne Wickham Storia del teatro, introduzione di Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani, appendice di Mirella Schino (Il Mulino).

PESCARA - È stato indetto il XVI Premio Internazionale Ennio Flaiano, sezione teatro, destinato a un'opera inedita e mai rappresentata. La presidenza dell'Associazione Flaiano e la direzione della rivista Oggi e Domani, promotori del premio, stanno definendo un accordo per la rappresentazione dell'opera vincitrice.

ROMA - Siro Ferrone ha lasciato la direzione del Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole, dati i nuovi impegni professionali. Dal 1981 Ferrone ha promosso nel Centro un lavoro di ricerca sulla nuova drammaturgia, con la presentazione di dodici novità italiane e la valorizzazione di autori quali Manlio Santanelli, Renzo Rosso, Vincenzo Cerami e Ugo Chiti.

ROMA - I vincitori della VII edizione del Premio Anticoli Corrado sono: Mario Mearelli con il testo Melodramma, Cesare Landrini con I casi sono due e Lucio Romeo con Gli abiti smessi.

MILANO - Al Teatro Rosetum è andato in scena Ambrogio di Milano cittadino della storia, uno spettacolo dove il personaggio di Sant'Ambrogio ha catturato per un'ora l'attenzione delle scolaresche che hanno assistito alla rappresentazione.

REGGIO-EMILIA - I Teatri della città hanno distribuito un'agenda mensile di nuovo tipo dove vengono segnalati, giorno per giorno, i principali avvenimenti teatrali. Tra una settimana e l'altra sono inserite inoltre schede informative sugli spettacoli.

ROMA - È andato in scena al Teatro delle Arti Lily and Lily, l'ultimo brillante spettacolo di Barillet e Grédy interpretato da Antonella Steni. La regia era di Elio Pandolfi.

ROMA - Per celebrare l'ottantesimo anniversario della nascita del Futurismo la compagnia «Il Gruppo» ha presentato in prima assoluta un testo teatrale di Enzo Benedetto del 1927. Lo spettacolo si è inserito in una «due giorni» futurista organizzata nel quartiere di Torrespaccata, a febbraio.

PALERMO - Al Teatro Biondo sono andati in scena contemporaneamente, in due sale diverse, Sonata di fantasmi di Strindberg e Aspettando Godot di Beckett. Roberto Guicciardini ha curato la regia del primo, mettendo in evidenza la struttura ciclica della pièce anche attraverso l'impiego, come colonna sonora, dei quartetti per archi di Beethoven. Federico Tiezzi ha invece allestito il testo di Beckett, proponendone una lettura «fredda» e emotivamente distaccata.

CONFESSIONE A CUORE APERTO
DOPO IL RITORNO ALLE SCENE CON STREHLER

DE SIO: FARE TEATRO PER RITROVARE SE STESSA

Il cinema spossa l'attore, per questo è stata lieta di interpretare l'atto unico del giovane Sarti - Gioie e dolori del lavoro al Teatro Studio - Un progetto ambizioso: scrivere nuovi testi, oltretutto interpretarli.

ROSSELLA MINOTTI



Una tappa obbligata, ormai; per molti una meta da raggiungere, da riscoprire, da affrontare con rinnovata maturità. Il teatro, fonte inesaurita di emozioni, vita, arte, mestiere, ha teso al cinema, negli ultimi due anni, una trappola da maestro strappandogli, sia pure per il breve respiro di una stagione o di una messinscena, i migliori talenti. E poi si scopre che, a dispetto dei facili clamori di un'audience catturata dal grande schermo, erano tutti nati lì, tra le tavole spesso improvvisate di palcoscenici giovani, inquieti, avidi di spettacolo dal vero. Così anche per Giuliana De Sio, trentunenne attrice di successo, protagonista di film importanti, a volte storici come *Le mani sporche* di Elio Petri, più spesso intessuti di gaio buonumore come *Speriamo che sia femmina* oppure *Io, Chiara e lo Scuro*. Ora anche per lei il teatro, la grande prova, Strehler, con un atto unico del giovane Renato Sarti, *Libero*. Un ritorno nella Milano degli inizi, quando appena diciannovenne affrontava al Salone Pier Lombardo *La doppia incostanza* di Marivaux, regia di una altrettanto giovane e di belle speranze Andrée Ruth Shammah.

«L'unico caso in cui non scelsi — racconta Giuliana — ero troppo giovane e mi lasciai travolgere da un classico, che però, per l'Italia, era una novità assoluta. Ma io amo i testi moderni, sono un'attrice dei nostri tempi, mi piace parlare di cose concrete, riconoscibili, di tutto quello che incontro ogni giorno per la strada».

HYSTRIO - Per questo ha accettato di interpretare questo minidramma di Sarti sulla droga?

DE SIO - Sì, per questo mi sono finalmente decisa ad accettare la proposta di Giorgio Strehler. Si trattava di rappresentare un testo attualissimo, inedito, per certi versi anche ambiguo, in cui gli attori hanno spesso la sensazione di muoversi sul filo del rasoio. Esile solo in apparenza, *Libero* ha rivelato risvolti profondi, anche perché Strehler ha saputo tirar fuori tanti significati che forse

nemmeno l'autore era consapevole di aver elaborato.

H. - *D'altra parte, tutta la sua carriera è sempre stata improntata alla sfida, al rischio, al rischio del successo diciamo.*

Giuliana ha un attimo di esitazione, come un lampo di tormentato ripensamento le attraversa il viso intensissimo.

GRAZIE A SIBILLA

D.S. - L'impatto con il successo per me fu davvero traumatico, tanto che vorrei dimenticare quello sceneggiato tv di undici anni fa, *Una donna*. Non ero nessuno il sabato, e di colpo, il lunedì, ero famosa, grazie a Sibilla Aleramo. Un vero choc per i miei ancora inesperti diciotto anni. Adesso certo non accadrebbe più, ma allora la prima e la seconda rete erano tutto il mondo televisivo degli italiani. Mi sento vecchissima se ci penso.

H. - *Fu allora che lei nacque come attrice.*

D.S. - Ma solo molto tempo dopo imparai a recitare, e non avvenne in teatro. Fu Elio Petri, in *Le mani sporche*, a mettermi a confronto con un personaggio che non aveva niente a che fare con me, con il mio carattere, con la mia personalità. Fu il mio primo, vero personaggio, provai un'emozione incredibile.

H. - *E quali emozioni le ha procurato lavorare con Strehler?*

D.S. - Tante, come accade in tutti gli incontri davvero importanti. Innanzitutto mi ha messo addosso una gran voglia di costruire, di riempire quel vuoto che prende quando si è abbastanza maturi, e se non c'è più la cari-

ca vitale dei primi tempi, c'è però la necessità di ricrearsi. La tensione, durante le prove, è sempre stata positiva, il rapporto col Maestro tranquillo, oserei dire idilliaco, con gran stupore di tutti. Non c'è dubbio che lavorare con Strehler rappresenta un riposo, un motivo di tranquillità e di sicurezza, anche se ne esci coi capelli dritti per tutto quello che sa tirarti fuori e pretendere da te. Comunque Strehler sa costruire un clima genuino tra gli attori, un'atmosfera dove ci si rimbocca le maniche e tutto si dà, si lavora, senza nessun timore di prevaricare o essere prevaricati. È difficile trovare nel cinema atmosfere del genere, di solito si è maggiormente preda delle convenzioni. Ma soprattutto Strehler mi piace perché è una persona che ha saputo conservare degli entusiasmi, primo tra tutti quello per questa sua creatura concentrica, il Teatro Studio. È sempre qui, che si aggira contemplando la sua creatura.

NO ALLA MEDIOCRITÀ

H. - *Nessuna impressione negativa?*

D.S. - Qualche riserva proprio su questo Teatro Studio, che a me non appare, come a molti, un rassicurante grembo materno, ma come un'arena minacciosa, decisamente poco rassicurante. I cambi di scena senza quinte, poi, mi angosciano decisamente, perché non ho niente dietro cui ripararmi. Per un attore è invece fondamentale nascondersi dietro le quinte, serve a riprendere fiato e a prepararsi alla scena successiva.

H. - *Un consiglio per le giovani agli inizi. Cosa vuol dire oggi essere attrice, e come ci si*

deve muovere nel complesso mondo dello spettacolo?

D.S. - Essere attrice vuol dire avere la capacità di cambiare a seconda delle persone che hai davanti. L'unica regola è rischiare, sempre, ma con intelligenza. Questa mia con Strehler potrà sembrare a molti un'esperienza difficilissima, e certamente in parte lo è stata, ma anche girare un film stupido è difficile. L'importante è evitare sempre la mediocrità.

H. - *Il suo scopo di attrice?*

D.S. - Mi piace recitare, ma non mi piace la parola sogno. Sogno è una parola che non conosco, non fa parte del mio vocabolario. Io cerco sempre di realizzare, mentre il sogno implica un concetto di frustrazione. È molto più appagante lasciarsi travolgere dalla consapevolezza di potercela fare. È quello che mi dico ogni giorno.

H. - *Allora nella sua vita non esistono i sogni.*

D.S. - Eppure sì, un sogno ce l'ho. È un sogno da regista, da scrittrice, da protagonista insomma. Forse è proprio per questa mia esigenza che si fa sempre più forte che sono tornata in palcoscenico. Un attore di cinema non possiede mai niente. Passa soltanto attraverso il film, e neanche la più grande star è mai stata ammessa in sala di montaggio. Una sofferenza indicibile, che tento di sanare ora con questa parentesi teatrale, con questa costruzione di vita. □

Giuliana De Sio, interprete di «Liberò» di Renato Sarti, regia di Strehler.

HANNO DETTO

Rimpiango il tempo delle cantine. Nonostante qualche errore commesso è stato un periodo creativo e indimenticabile. Ora gli spettatori sono annoiati, non stupidi come fa comodo credere.

MANUELA KUSTERMANN - Il Giornale

Ci auguriamo che Carmelo Bene recuperi la sua serietà professionale e la sua fantasia ossessiva e onirica, tenendo in qualche conto l'intelligenza e il gusto anche degli altri.

ODOARDO BERTANI - Avvenire

Ho fatto perfino qualcosa in tivù, anche se poi, vedendomi, mi faccio regolarmente schifo.

GIORGIO GABER - Il Giornale

In questo momento della mia esistenza avevo il bisogno di un grande padre spirituale. Per questo quando mi ha chiamato Strehler non ho avuto nemmeno un attimo d'incertezza, nonostante mancassi dal mondo del teatro ormai da anni e anni, e nonostante la difficoltà di questo testo, Libero di Renato Sarti.

GIULIANA DE SIO - Il Giornale

Bisogna riconoscere a Mario Missiroli il coraggio di aver fatto quello che tutti i grandi registi, da Ronconi a Strehler, dovrebbero fare: scrivere per il teatro.

ALESSANDRO HABER - Stampa Sera

Io per spettacolo intendo un intrattenimento portatore di cultura. Quel che mi indigna è che oggi l'attenzione della stampa sia concentrata su un certo tipo, pessimo, di televisione e sulla musica rock. Di teatro si parla poco. Si parla, che so, di un Carmelo Bene. Il resto quasi si ignora, oppure si tratta con malcelati intenti pubblicitari, il che volentieri coincide con la mentalità degli impresari. Il risultato è che scendiamo ogni volta di un gradino nella qualità delle proposte.

MARIANO RIGILLO - Stampa Sera

Ho fatto l'operetta, la televisione, il cinema, ora anche il teatro, e mi sembra tutto come quarant'anni fa: specie il cinema, nulla è cambiato. A volte penso che anche ai tempi del muto fosse così. Voglio dire, ci sono state certamente innovazioni tecniche, ma questo non riguarda direttamente noi attori, il nostro lavoro è sempre quello.

CATERINA BORATTO - Stampa Sera

Una volta ci definivano guitti e goliardi, adesso ci trattano da caso culturale. Dopo tanti calci in faccia, abbiamo il tutto esaurito ogni sera. Chissà che cosa sta cambiando.

PACO D'ALCATRAZ - La Stampa

La Rai ha il terrore di tutto ciò che possa minacciare gli indici di ascolto, e che può, come nel caso del teatro, distogliere dai budget quattrini destinati agli spettacoli di varietà, alle chiacchiere a gogò, ai giochetti a premi. Ma questa, per una tv pubblica, è la giusta politica?

UGO BUZZOLAN - La Stampa

A me piace vivere sulla scena. A nascere e morire sono capaci tutti, anche gli imbecilli: è vivere, invece, che è difficile.

PAOLO POLI - Stampa Sera

Essere chiamato attore mi procura un tale svilimento... Sono ventitré anni che rifugio dal farmi imbrigliare in una cosa che non mi piace, almeno qui in Italia, dove non c'è cultura teatrale. Piuttosto faccio le mie regie d'opera.

LINO CAPOLICCHIO - La Repubblica

L'irriverenza teatrale è morta, non esiste più. Non faccio satira pungente. Io voglio ammazzare la satira, possibilmente accoltellarla. Vaneggio di una comicità che pensi nel pensiero. Io parlo d'altro. Parlo dell'Altro.

ALESSANDRO BERGONZONI - La Stampa

La gente subisce richiami diversi, un titolo, spesso un idolo da consumare. Non credo che ci sia un nuovo amore del pubblico, anche la serata a teatro è diventata un fatto di consumo.

GIANCARLO SEPE - La Repubblica

Sono appena tornato in Urss e mi accorgo che vi si possono leggere cose interessanti, vedere in tv programmi interessanti, e si sentono discorsi che non si era mai osato fare. Mi sembra che sarà molto difficile tornare indietro; e poi il mondo capisce e appoggia.

JURI LIUBIMOV - La Stampa

Femminista? Acqua passata. La cosa di cui ho più paura nella vita è trovarmi da sola, un giorno. Del mio carattere gli aspetti che preferisco sono la dignità, la disponibilità, l'entusiasmo, la solarità.

LAURA SARACENI - La Notte

Mi è mancato un figlio, questo sì. E ho soltanto un sogno: vorrei lavorare con Strehler.

BIANCA TOCCAFONDI - Il Giorno

Ronconi e Bene possiedono l'arte di smantellare le apparenze, non per un gioco più o meno intellettuale, ma per ricavarne ciò che esse sono incapaci di mostrare. Essi tirano i fili dell'assurdo e intessono una tela su cui si dispiega un mondo immaginario, dove la realtà si rivela in trasparenza.

COLETTE GODARD - Le Monde

Il teatro non lo si scrive a casa, ma a teatro, tra gli attori e per gli attori, per quegli attori, con quel corpo e quel cuore. Perché il teatro non è un diverso genere letterario in cui sfoggiare la propria estrosa irrequietezza: il teatro «è una cosa infernale, il teatro mette l'uomo in una condizione diversa dalla vita normale...». Ho chiamato in causa un testimone non sospetto, Dino Buzzati.

GUIDO DAVICO BONINO - La Stampa

LAURA MARINONI SI DEFINISCE E SI CONFESSA

PAZZA, ENTUSIASTA NELLA VITA E SULLA SCENA

«Ho cominciato con Pirandello, se avessi sbagliato avrei chiuso per sempre - Patroni Griffi ha una virtù: è un regista che ti accetta come sei» -
La lezione di Ionesco con Albertazzi e l'incontro con Bigagli a Spoleto.

ANNA MARIA MARRÈ



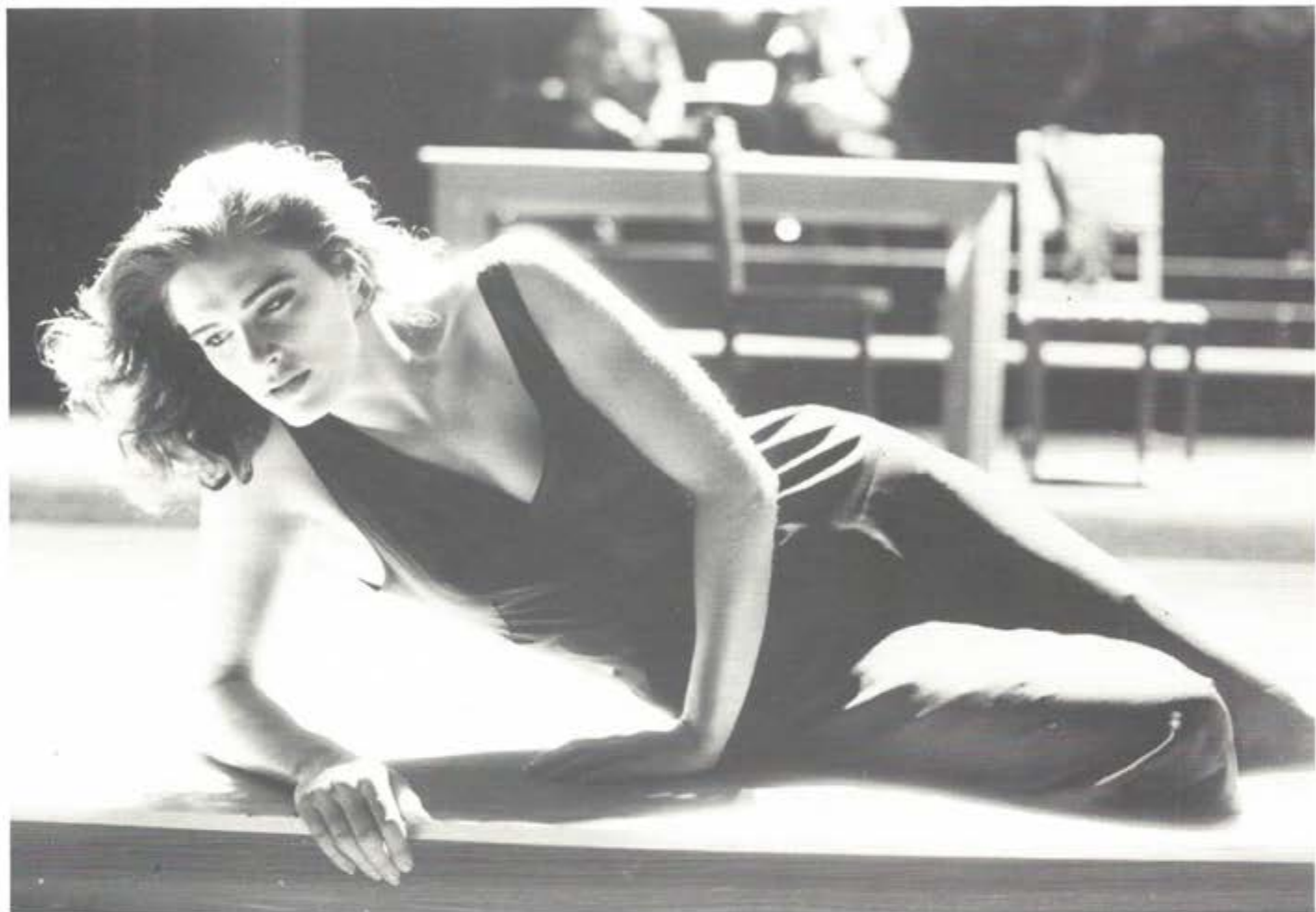
È un momento magico per Laura Marinoni, giovane attrice già affermata nel teatro, con esperienze anche cinematografiche e televisive. L'abbiamo incontrata in una delle tappe della *tournee* che sta compiendo in Italia con tre ruoli pirandelliani: la Figliastra, Mommina e la Moreno nella trilogia del Teatro nel Teatro diretta da Giuseppe Patroni Griffi per lo Stabile di Trieste.

HYSTRIO - Due aggettivi per definire la sua personalità.

MARINONI - Pazza, entusiasta nella vita e sul palcoscenico. Pazza e entusiasta, purtroppo: perché temperamenti come il mio portano a essere passionali, a cercare sempre il massimo, sia nel lavoro che nella vita. Questo ti può rendere fragile, ridurti come una foglia al vento. Ma questo aspetto del mio carattere è anche una forza, perché tutto quello che fai diventa totalizzante, le persone che incontri, i lavori che affronti.

H. - Quali sono le sue preferenze fra gli autori teatrali?

M. - Emozionalmente sono legatissima a Pirandello perché credo che, per un'attrice giovane, offra occasioni di «resa totale» sul palcoscenico. In Pirandello è necessaria una forte carica di temperamento unita alla perizia tecnica della voce. È come cominciare con un punto di arrivo. All'inizio hai l'impressione di non essere all'altezza di quello che fai. Però, misurandoti in continuazione con testi così completi, così ricchi, continui a scavare all'interno e cresci più velocemente di quanto si possa immaginare. Ci sono momenti in cui si attraversano delle crisi, in cui per esempio la tua voce cambia, in cui ti rendi conto di cose che l'anno prima facevi in un certo modo e che forse vanno fatte in un altro; scopri la naturalezza di cose che all'inizio ti sembravano irraggiungibili. Dico Pirandello perché so quanto costa, fisicamente e psicologicamente, recitarlo. È stata una palestra incredibile, che mi ha dato molto. Nel cuore ho molti altri autori perché, più vado avanti, più ho la necessità di cambiare i ruoli, i modi, i generi. Per esempio, ho avuto una delle espe-



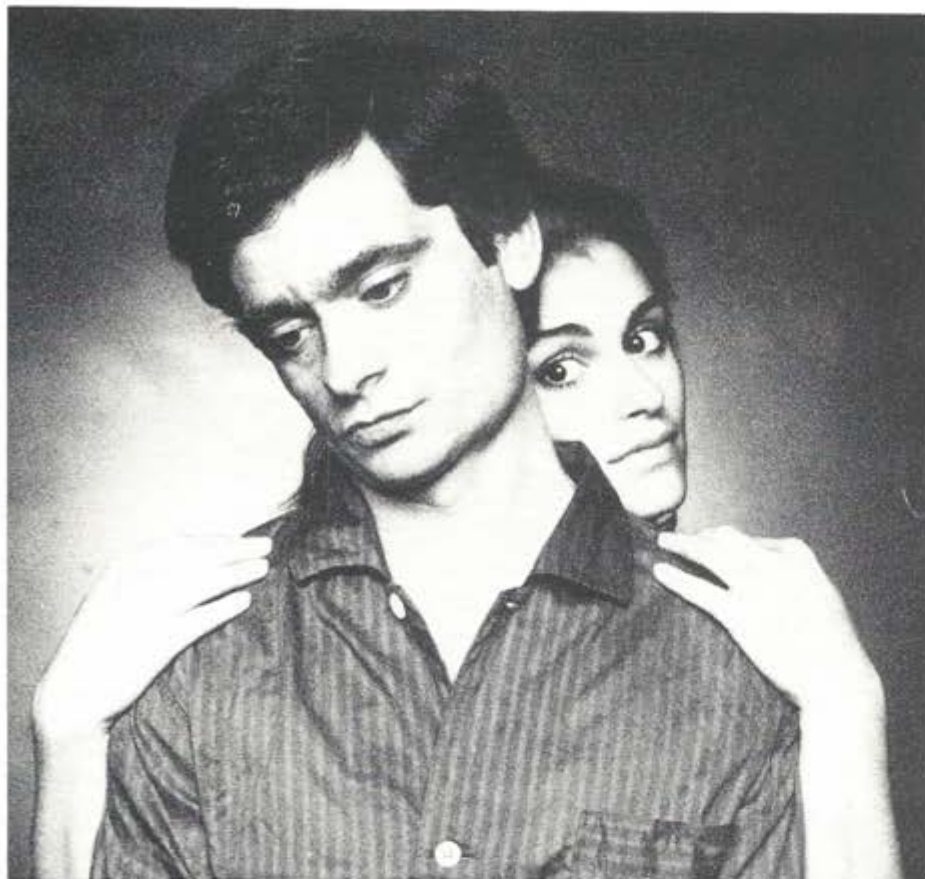
rienze più belle recitando *La lezione* di Ionesco a Spoleto perché, passando dal filone drammatico al grottesco-comico, ho scoperto in me possibilità insospettate. Ultimamente ho recitato invece un testo modernissimo, scritto da Claudio Bigagli, ed è stata un'altra esperienza utile. Ogni tanto si sente il bisogno di interpretare personaggi contemporanei, che usino un linguaggio quotidiano: personaggi normali, non eroi. Così, quando poi si torna ai classici, ci si sente più freschi. Variare i personaggi, gli autori e gli stili è il punto di arrivo per un attore, quello che ti permette di avere anche un certo distacco: non potrei fare per un anno Mommina!

Amo Cecov, mi piacerebbe moltissimo recitare Shakespeare e altri classici. Però, in questo momento, mi interessa soprattutto il lavoro su me stessa, quindi qualsiasi parte mi sembra stimolante. Per esempio, in *Ciascuno a suo modo* il ruolo che sostengo è particolarmente intrigante per la sua brevità. In cinque battute devo esprimere quello che normalmente si rende con centocinquanta battute: devo insomma lasciare il segno.

LA «MIA» FIGLIASTRA

H. - *L'esperienza con Patroni Griffi nella trilogia pirandelliana: in quale modo il regista l'ha aiutata a impostare i ruoli dei personaggi?*

M. - Peppino è il contrario di ciò che un attore si può aspettare da un regista. Non ti dà le intonazioni, non ha un'idea rigida della regia fin dall'inizio. Parte con te dal niente e ti fa andare avanti. È una delle persone più ricettive, si lascia guidare dalla personalità degli attori. Per esempio, questa Figliastro è venuta fuori lasciandomi le briglie sciolte e



Patroni Griffi ha fissato certi momenti scaturiti dalla mia interpretazione. È una specie di collage fatto insieme.

È un regista che lavora moltissimo sul fisico delle persone, sui loro caratteri, sul loro modo di parlare, anche sui difetti che uno può avere. Non verrebbe mai alle prove dicendo «questa è la Figliastra, la devi fare così». Se ha preso me, vuole la «mia» Figliastra.

GIOVANI IN GAMBA

H. - Quali difficoltà ha incontrato in questa esperienza?

M. - Non ho avuto difficoltà vere e proprie. Mi piace a tal punto tutto quello che faccio che, anche se può essere faticoso, non me ne accorgo. Le difficoltà possono essere a livello tecnico: quattro anni fa, stare in scena tre ore e mezzo era per me molto più faticoso di quanto lo sia oggi. Adesso ho una voce che è cresciuta, perché ha lavorato di più. Ho un carico di nuove esperienze che mi arricchiscono e che fanno sì che io abbia più cose da dire nel momento in cui interpreto un personaggio.

Forse quello che più mi costa, essendo una che si butta a capofitto, è il distacco, la freddezza che in certi momenti è fondamentale. Il mio «difetto» è l'eccesso di generosità in quello che faccio. D'altra parte, sono testi che ti coinvolgono completamente: se non incarni con la tua vita quello che fai è difficile che non possa esplodere un'energia. Questa esperienza mi ha dato tutto, a livello personale e sul piano artistico, perché la mia vita è il teatro.

H. - In quali condizioni si trova una giovane attrice che voglia fare del teatro, oggi, in Italia?

M. - Io sono stata fortunatissima perché ho incontrato sempre le persone giuste al momento giusto. Ma le ho anche cercate! Per esempio, da Albertazzi fui scelta dopo un provino che feci con altre trecento persone al

teatro Argentina. Dopo l'esperienza della Trilogia pirandelliana, che è stata per me così importante, perché la compagnia lavora insieme da tre anni, mi spaventa molto pensare al giorno in cui la compagnia si scioglierà. Infatti il panorama generale è abbastanza frammentario, non vedo purtroppo grandi orizzonti. Ci sono giovani in gamba — e questo fa sperare — ma credo che abbiano bisogno di veri e propri laboratori, di compagnie come questa, dove ciascuno possa avere dei punti di riferimento, stare in un luogo preciso, avere la possibilità di lavorare su se stesso per poter crescere. Il nostro mestiere è già di per sé molto dispersivo, perché siamo sempre in tournée: è difficile studiare, vedere gli spettacoli degli altri. Fino a ora io non mi posso lamentare ma mi auguro che, soprattutto i registi di una certa importanza, di una certa sensibilità, si pongano il problema di guardare al futuro di chi hanno davanti. Abbiamo una generazione di attori che adesso hanno 40-45 anni, sfortunata per colpa della storia. Finita la guerra ci sono stati attori che hanno avuto carriere brillantissime, anche perché non c'era la concorrenza della televisione, non c'era la dispersione dei mass-media. Un attore di teatro, io credo, aveva un suo peso nella cultura italiana, mentre adesso il teatro è emarginato.

CHI VUOLE, RIESCE

Ci sono potenzialità, giovani che crescono. Non è vero che il teatro sia morto, bisogna soltanto convogliare le energie. Noi attori possiamo fare poco: devono essere i registi e i produttori a cambiare la loro strategia, anche nell'organizzazione del lavoro. Credo che, comunque, per un giovane attore una componente fondamentale sia la forza di volontà, insieme a un autentico talento. Nel nostro ambiente ci sono persone un po' mitomani: l'Italia è piena di attori, ma chi sono

questi attori? Ad un certo punto bisogna essere selettivi: per questo ben venga il pubblico che ha il coraggio di fischiare o di andarsene quando uno spettacolo non funziona. Comunque, le persone che amano questo mestiere, che lo sanno fare e lo vogliono fare, di solito ci riescono. E il mio caso è proprio la prova che non sempre si debbano usare raccomandazioni o altri espedienti per arrivare a quello che si vuole.

Ci vuole una grandissima forza di volontà e molto coraggio. Io, per esempio, quando accettai di sostituire Lina Sastri nel ruolo della Figliastra, quattro anni fa, feci un salto nel vuoto: se fosse andata male avrei finito prima ancora di cominciare.

H. - Teme la concorrenza delle «prime donne»?

M. - No. Io credo che ognuna di noi sia una cosa ben precisa, e che nessuna porti via le parti alle altre. Può dispiacermi di vedere una mia collega fare un ruolo che avrei voluto per me, come a lei può dispiacere il contrario. In verità, provo della solidarietà nei confronti delle colleghe: poiché so cosa vuol dire fare questo mestiere, ho stima per chi lo fa bene e lo fa credendoci. Credo che il tempo del divismo sia finito e debba finire, perché la grandezza di un attore si misura soltanto con quello che dà in scena.

H. - Preferirebbe lavorare in un teatro pubblico, privato o nel teatro off?

M. - Non ho preconcetti. Il discorso, semmai, è con chi lavori, come lavori, che cosa fai. Che poi tu lo faccia in una cantina o in un teatro ufficiale è la stessa cosa: l'importante è fare delle scelte responsabili e non accontentarsi mai. L'importante è non ridursi ad essere degli impiegati: questo non è un lavoro impiegatizio ma richiede continui tradimenti cioè, per esempio, il coraggio di provare a fare cose diverse. Finora credo di aver fatto del buon teatro, e questo può capitare sia nel genere tradizionale sia nell'avanguardia.

SCENA E AFFETTI

H. - Lei e Claudio Bigagli: sentimenti e teatro. Ne vogliamo parlare?

M. - Credo sia difficile distinguere la vita sentimentale e il teatro: sono rapporti che comprendono inevitabilmente tutto. Il nostro incontro è avvenuto su basi artistiche. Ci siamo conosciuti a Spoleto ed è stata un'esperienza molto feconda di scambio da tutti i punti di vista.

H. - Come si concilia la vita di un attore con la vita di coppia?

M. - Forse non si concilia. Una vita a due, tranquilla, familiare, per un attore è difficile averla, anzi, è in contrasto con la natura del suo lavoro. Ma penso sia ancora più difficile se uno è un attore e l'altro no. È un'attività, un ritmo di vita, che ti condiziona nel carattere: sei in continuo movimento, fai incontri nuovi, hai stimoli diversi, conosci persone diverse, affronti personaggi nuovi, che ti fanno scoprire lati insospettati del tuo carattere. E questo giro vorticoso non lo fai solo tu, ma ognuno dei due della coppia, per cui non è facile trovarsi sempre sulla stessa lunghezza d'onda. □

A pag. 42 Laura Marinoni in «Questa sera si recita a soggetto», regia di Patroni Griffi; a pag. 43, in alto, l'attrice interpreta la figliastra nel «Sei personaggi», stessa regia, in basso, ancora nell'edizione citata di «Questa sera...». In questa pagina, la Marinoni e Claudio Bigagli in «Mario e Lulisa si sono lasciati», Spoleto '88.

CONVERSAZIONE CON UNA GIOVANISSIMA EMERGENTE

LA BRAVA GALATEA NON CREDE AL SUCCESSO

La Ranzi, passata dall'Accademia alla ronconiana Mirra, è stata premiata al Duse come la rivelazione della passata stagione - È attenta a «spiare» i colleghi famosi, apprezza il teatro di regia ma non ha molta fiducia nel lavoro di gruppo - Spettacoli di qualità e non di cassetta.

PAOLO CRESPI



A Galatea Ranzi, ventunenne interprete ronconiana, è toccato quest'anno, nell'ambito della terza edizione del premio «Eleonora Duse» di ricevere dalle mani della sua vincitrice Pamela Villosi una menzione d'onore quale attrice emergente del teatro italiano. Il riconoscimento — una targa d'oro che riproduce il manifesto dell'ultimo lavoro della Duse a Pittsburgh nel 1924 — va collegato all'unanime consenso che la critica (rappresentata nella giuria da Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani) ha espresso nei confronti della sua interpretazione di Mirra, nell'omonima tragedia alfiariana allestita da Luca Ronconi per lo Stabile di Torino (lo spettacolo, debuttato lo scorso mese di giugno, in coda di stagione, avrà un

supplemento di repliche a partire da aprile): «... una prova di immedesimazione impressionante la sua, nella difficilissima parte di cui ha saputo esprimere tutti i gradi di strugimento sui sentieri dell'indicibile» e «... è nata una grande attrice» sono frasi che ci danno la misura dell'entusiasmo suscitato da questo debutto, nel riscontro di recensioni di due fra i maggiori critici della nostra stampa quotidiana.

A questi giudizi più che lusinghieri ora si affianca, anche per soddisfare una legittima curiosità dell'ambiente teatrale, questa prima testimonianza della giovane attrice romana, colta a Milano, in occasione della sua recente premiazione. Si è parlato di immedesimazione. «Per fare il ruolo di Mirra come l'ho fatto, e come mi è stato riconosciuto, ho trovato Luca Ronconi; meglio, lui ha trovato

me. La sua guida è stata veramente eccezionale, mi ha seguita nei minimi dettagli, trattandosi anche della mia prima vera prova in teatro» (sempre con Ronconi, di cui è stata allieva all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico», la Ranzi aveva solo interpretato in precedenza, quale saggio annuale, la commedia di Giovan Battista Andreini *Amor nello specchio*, ndr.).

Ciò che segue è, in parte, cronaca di un successo annunciato, ancorché stupefacente, preparato con la consueta cura che contraddistingue il lavoro di Ronconi e del suo *entourage*: «Venivamo da prove molto approfondite sul testo, prima, e sui singoli personaggi, poi: uno studio del testo, e del verso alfiariano che era essenzialmente un andare al cuore, attraverso la poesia, dei significati più riposti dell'opera. Per passare, in seconda battuta, allo studio sulla recitazione della parola, dove persino una virgola è determinante...».

CALMA E FIDUCIA

«Nei primi tempi — dice ancora la Ranzi a proposito del suo personaggio — lo scoglio di Mirra sembrava insuperabile: lei non doveva parlare, ma le parole dovevano sfuggirle quasi di bocca, "come un vomito", mi spiegava Ronconi, nella confessione graduale della sua persona, della passione viscerale per il padre, cui è legata da un Edipo profondo, nella logica di "amori spostati" che governa la tragedia».

Un'altra parola chiave, nell'esperienza di Galatea Ranzi, simile in questo a tante altre che il teatro tramanda, è la parola «passaggio», che qui indica il trascorrere da una situazione di apprendistato, l'Accademia appunto, al lavoro di palcoscenico vero e proprio, davanti a un pubblico pagante.

«Questo passaggio — prosegue — non è stato traumatico, ma graduale, dal mondo della scuola, che è un po' più piccolo di quello del teatro, perché tutta la preparazione è "in piccolo", all'essere scelta per il primo ruolo della mia carriera. Insicurezza, certo, ma anche fiducia: "Se Ronconi rischia su di me una

parte del suo lavoro, deve sapere ciò che fa", mi sono detta... ed è andata bene».

Subito dopo, ma in realtà prima, viene la scelta per un preciso modello di teatro, che Galatea vive ora come un «puntare a un livello qualitativo diverso da quello che ti propone il mercato». È l'ambito, o l'occasione, che la giovane attrice, più o meno consapevolmente, si è scelta, trovandosi per sua fortuna sulla strada, è quello del teatro di regia; o, per meglio dire, del lavoro a stretto contatto con un personaggio autorevole come Luca Ronconi, pedagogo e regista. «L'autoregia — commenta infatti con precoce saggezza e lucidità — è un punto d'arrivo, che pochi di noi un giorno raggiungeranno. Per ora, la prospettiva è quella di lavorare in una linea di percorso, con un piano culturale da mettere in opera giorno per giorno, cercando di evitare l'occasionalità avvilente di un lavoro da "mercenari" nelle compagnie di giro». Su questa strada si è fondamentalmente soli.

CON BENE E EDUARDO

Allontanate o mai conosciute, come confessa Galatea, le utopie del teatro di gruppo (di cui condivide però la dimensione vocazionale e lo spirito combattente), non restano che rari, preziosi punti di riferimento: Ronconi stesso, le attrici più sue, come Marisa Fabbrì e Franca Nuti, e i ricordi, ancorché giovani, di un teatro forte perché plasmato sulle idee e sulla singolarità di alcuni grandi artigiani. Mirra era ancora una bambina ai tempi del Laboratorio ronconiano di Prato. L'imprinting, il primo vero ricordo teatrale, è di Carmelo Bene ed Eduardo insieme, a Roma, otto anni fa, per una lettura di testi. L'altro ricordo, molto vivo e presente, è quello dei suoi compagni di palcoscenico, tutti più adulti e carichi di esperienza. Da Ottavia Piccolo, «una nutrice talmente giovane che a volte rischiamo di apparire sorelle», a Remo Girone, Anita Bartolucci e Hossein Taheri, suo collega all'Accademia, unico punto di contatto con una realtà di solidarietà scolastica che sembra essersi definitivamente eclissata, per Galatea.

«Mia fonte di informazione e di insegnamento continuo sono stati, oltre a Ronconi, gli altri interpreti di *Mirra*: a essi ho cercato di rubare quella tranquillità, quella sicurezza dei propri mezzi che all'inizio un attore deve conquistarsi da solo». Il ricorso alla disciplina come mezzo di elevazione dell'attore, ricorre spesso nei discorsi, sempre pensosi e pacati, di Galatea. Il suo presente, in attesa di riprendere *Mirra*, è fatto di molte letture, testi teatrali e qualche romanzo, di studio, canto e corsi di francese, e del necessario allenamento di una voce e di un corpo che hanno la piena consapevolezza di nutrirsi della stessa radice.

Non solo: a una giovane esordiente, cioè a se stessa di ieri, il consiglio sarebbe, ed è, uno soltanto: «Disilluditi subito del facile successo, della vita spensierata e dell'insana idea del palcoscenico come luogo di delizie e di divertimento. Se ci si diverte, in teatro, è in effetti solo sulla fatica, oggi come ai tempi, certo irripetibili, di Eleonora Duse». □

A pag. 45 Galatea Ranzi, interprete di «Mirra» di Alfieri, regia di Ronconi.

CRONACHE

MILANO - Era la prima volta di Umberto Orsini alla radio. L'attore — che non aveva mai fatto teatro radiofonico — ha interpretato (il 4 febbraio a Radio Due, per Invito a Teatro) *Serata d'Onore, due tempi di Ugo Ronfani*. Il testo, premiato al Vallecorsi, ritrae la carriera di un grande attore muovendo dagli esordi in una città di provincia, fino al successo turbato però da molti ricordi e qualche rimorso. La registrazione è avvenuta negli studi di Milano della Rai, con la regia di Giorgio Pressburger. Hanno recitato accanto a Umberto Orsini Enzo Tarascio, Relda Ridoni, Laura Rizoli, Valentina Sperli, Antonio Guidi, Enrico Baroni, Carlo Ratti.

ROMA - Il Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, in collaborazione con l'Eti e il ministero Turismo e Spettacolo, ha bandito per il 1989 due concorsi. Il primo è rivolto ai gruppi teatrali italiani per l'allestimento del testo *Combattimento tra Carnevale e Quaresima*, che sarà rappresentato nell'ambito del XIII Convegno internazionale di studi sul tema «Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento», in programma dal primo al 4 giugno 1989. Col secondo concorso, internazionale, verranno assegnate due borse di studio a giovani che abbiano discusso una tesi di laurea sul teatro italiano nel Medioevo o nel Rinascimento, in una sessione dell'anno accademico 1987/88.

GENOVA - La compagnia del Teatro dell'Archivolta ha prodotto il disco dello spettacolo *L'incerto palcoscenico*. Nell'Ellepi sono raccolti i brani musicali presentati in teatro oltre a *L'Infausto*, parodia stralunata dell'opera lirica, ultima invenzione della divertente compagnia.

MANTOVA - Nel teatrino di Palazzo D'Arco, su iniziativa del locale Soroptimist Club, il direttore di Hystrio Ugo Ronfani ha presentato la rivista alla città, intrattenendosi con i giornalisti e con il pubblico. Si è sviluppato un dibattito sui problemi della scena italiana.

ROMA - La radio scommette sul teatro. Mentre la prosa scompare dalla tv, RadioTre propone al sabato pomeriggio un «tutto Svevo», interamente realizzato e prodotto a Trieste per la regia di Sandro Bolchi, e in programma ci sono una rassegna di autori tedeschi contemporanei e una di teatro-sovietico della glasnost, con testi inediti in Italia. RadioDue continua, da dieci anni, a offrire il suo Invito a teatro, il sabato pomeriggio, e persino RadioUno ospita fino a maggio uno spazio sperimentale. La scena invisibile, ogni giovedì alle 19.30, un ciclo di opere radiofoniche curate da Carlo Infante e dirette da registi quali Thierry Salmon, Giorgio Barberio Corsetti, Mario Martone, registi in grado di sfidare i codici dei media. Alcuni gruppi, infatti, in coincidenza con la messa in onda dei propri lavori, hanno pensato diverse performances che vanno dalla moltiplicazione dei punti di ascolto in città, con autoradio a tutto volume, al costringere il pubblico a recarsi a teatro con la radiolina, per poter sentire l'audio dei propri spettacoli. Sulla via del «radiodramma totale».

MILANO - Allestire in pieno centro cittadino un set televisivo, fingendo di girare uno spot pubblicitario: è stata questa l'idea realizzata da tre attori del Pier Lombardo per invitare la gente che si avvicina incuriosita ad assistere alle repliche del *Timone* d'Atene.

MILANO - È andato in scena *Si vedono le nuvole*, il secondo spettacolo nato dalla collaborazione tra il gruppo Terza Età del Comune di Novate

e la Compagnia Teatro Alkaest, i cui giovani attori hanno fatto parte del Teatro Cricot 2 di Tadeusz Kantor.

OPERA - Nel carcere di Opera, un'impegnativa rappresentazione ha visto come autori e protagonisti i detenuti, in una serata affollata di pubblico partecipe. Un faro ha cercato nella sala buia gli attori, accompagnandoli in palcoscenico, dove hanno animato uno spettacolo fatto di quadri plastici, frasi lapidarie e musiche martellanti.

ROMA - Sessant'anni fa, con l'*Oreste* di Alfieri, si inaugurava il Carro di Tespi, quel teatro itinerante creato dal multiforme ingegno di Antonio Valente, collaboratore di Antongiulio Bragaglia. La struttura agile e ultramoderna del Carro si estendeva per un'area di 18 metri per 8 e comprendeva platea, palcoscenico, camerini per gli attori e ingresso con due biglietterie. Con il merito di diffondere il teatro dove non era mai esistito, il Carro sfruttò soprattutto un repertorio lirico popolare. In onore di Valente, l'Istituto d'Arte di Sora, sua città natale, ha bandito un concorso con borse di studio per giovani interessati alla scenotecnica.

GENOVA - Il Premio Govi (prima edizione) è andato a Roberto De Simone, per «il grande contributo creativo dato al rinnovamento del repertorio in dialetto napoletano». Nella giuria figurano personaggi della cultura genovese di prestigio nazionale.

MILANO - Per la prima volta in quarant'anni il personale del Piccolo Teatro è sceso in sciopero. I lavoratori hanno chiesto che il contratto sia equiparato all'importanza dell'azienda. L'agitazione non ha comunque interrotto la normale attività artistica.

ROMA - Ugo Tognazzi querelato da un ex ministro. La causa: una sola battuta che l'attore ha aggiunto all'inizio del secondo atto de *L'avar*, quando Argapone si accorge del furto della sua cassetta di denaro. Sceso tra il pubblico, alla ricerca del colpevole, Tognazzi chiedeva «Dov'è Nicolazzi?», tra l'ilirio generale. Il pretore lo ha assolto: diritto di satira.

FIRENZE - Per iniziativa della Banca Toscana e dell'agenzia di servizi Boxoffice, i biglietti per i maggiori spettacoli teatrali, musicali e sportivi, possono essere prenotati direttamente allo sportello bancario. Il servizio ha precedenti in alcuni istituti di credito lombardi, per la campagna abbonamenti di teatri o squadre di calcio.

MILANO - Agli spettatori delusi la facoltà di chiedere il rimborso del biglietto. È questa la singolare offerta al pubblico del Pierlombardo all'inizio del Processo di Kafka andato in scena a febbraio, nonostante la forzata defezione di Franco Parenti.

ROMA - Sconfortante il panorama della danza italiana nel 1988. Del centinaio di compagnie finanziate dallo Stato, solo cinque o sei sono in attività. Novità positive solo da Firenze, dove il neodirettore Eugenio Poliakov (*Opéra di Parigi*) ha rinnovato, con successo, la compagnia del Comunale.

UDINE - Il Teatro Tanulmany di Budapest ha presentato un Sogno di una notte di mezza estate in versione atletico-mimica, con scenografie povere e accompagnamento musicale dal vivo. Lo spettacolo ha inaugurato un «progetto Shakespeare» volto a far conoscere anche in Italia gli allestimenti shakespiriani nell'Europa dell'Est.

ROMA - Dura fino a maggio l'originale mostro-itinerario che il maestro scenografo Luciano Damiani ha allestito nel suo Teatro di Documenti, ricavato dai magazzini di Monte Testaccio. È un percorso di studio e di fascinazione tra auditori, cunicoli e macchinerie, alla ricerca di soluzioni di spazio teatrale, anche al di là dell'arco scenico tradizionale (Il giardino dei ciliegi, '74, regia di Strehler), in contrappunto a un campionario di oggetti, costumi, bozzetti e installazioni museali.

RECENSIONI COME PUBBLICITÀ TELEVISIVA?

IL CRITICO IMPAURITO

Fra teatranti e critici siamo alla farsa - L'autore di questo articolo promette che dirà soltanto bene di coloro che lo minacciano fisicamente.

GUIDO ALMANSI

Nei dodici anni in cui mi sono occupato di teatro londinese, ne ho viste di tutti i colori nei rapporti tra autori registi e attori da una parte, e critico teatrale dall'altra; ma non era niente in confronto a quanto ho imparato in Italia negli ultimi dodici mesi, da quando ho la rubrica teatrale su un settimanale. Se il materiale di cronaca che si può trarre dalle battaglie londinesi potrebbe fornire lo spunto per una pochade, soltanto un Balzac o un Dickens potrebbero affrontare il grottesco di quanto sta avvenendo in Italia.

In Inghilterra, per esempio, c'è stata, alcuni anni fa, una riunione di commediografi il cui compito principale era quello di mettere alla berlina i critici, con nome, cognome e indirizzo; il promotore dell'iniziativa era John Osborne il quale, guarda caso, stava passando un periodo di calo pauroso nella sua produzione teatrale. Ci fu anche il ben noto episodio di David Storey, autore di celebri commedie, che diede un pugno sul naso al critico teatrale del Guardian nel foyer del Royal Court, a Londra; e spesso abbiamo sentito gli autori drammatici inglesi lamentare con voce querula l'incomprensione dei critici verso i loro lavori. Ma tutto questo è povera cosa se paragonata all'esplosione presente di arroganza intellettuale, indignazione morale e «Lei non sa chi sono!» da parte di autori, registi e capocomici italiani contro questo scandalo che è la critica teatrale, la quale non si limita a elogiare gli spettacoli in programma ma talvolta osa criticarli o addirittura stroncarli. Abbiamo così avuto il caso Gassman-Raboni, dove un celebre attore contrattaccava il critico sul terreno che a quest'ultimo era più familiare, cioè la poesia (Raboni oltre che critico teatrale, è uno dei maggiori poeti italiani). Abbiamo assistito alle sfuriate infantili di Carmelo Bene, poi premiato per le sue bizzarrie con la responsabilità della sezione teatrale alla Biennale di Venezia (un po' come affidare a King Kong la produzione e la regia di un film su King Kong; King Kong è un ottimo attore, è vero, ma sussistono dubbi sulle sue qualità intellettuali, amministrative e contabili). Per ultimo abbiamo letto le proteste di Mario Missiroli, ampiamente riportate sulla stampa nazionale, contro il coro di critiche negative ricevute dal suo spettacolo, Tragedia popolare. Un tempo avevo suggerito al direttore di un settimanale di affidare a un giornalista tedesco o francese o inglese, esperto di problemi di trasporti, un'analisi della situazione delle Ferrovie dello Stato italiane: solo uno sguardo obiettivo, dall'esterno, poteva cogliere l'assurdità del sistema nazionale in tutti i suoi aspetti. Forse bisognerebbe fare lo stesso circa questa polemica tra il teatro italiano e la sua critica. Siamo tutti troppo coinvolti, in una maniera o nell'altra, per poter giudicare spassionatamente questa farsaccia volgare: ci vorrebbe un osservatore neutrale, un critico straniero che giudicasse quello che sta avvenendo.

Io ritengo che continuerò a parlare bene degli spettacoli che mi piacciono, e a parlar male di quelli che trovo insopportabili. A

meno che, naturalmente, i registi o gli attori non decidano di adottare il comportamento di David Storey e mi minaccino fisicamente: ah, allora sì, vedrete, quale coro di lodi uscirà dalla mia penna. Se Gassman con il suo metro e ottanta mi si avvicina a pugni chiusi, io sono disposto a vedere tracce della grande tradizione petrarchesca, nel suo recente libro di poesie, Vocalizzi. Se Bene mi guarda torvo e incomincia a ruggire, scalpitando sul terreno, io ripeterò servilmente le indimenticabili parole pronunciate, in uno dei programmi di Mixer Cultura, da un suo accolito il quale affermò che Carmelo era come Shakespeare, come Molière, come Cecov (e io aggiungerò «come Archimede, come Newton, come Einstein», senza arrossire). Missiroli, il quale ha accusato tutti i critici teatrali che lo hanno stroncato, quindi anche me, di essere mafiosi e al soldo di qualche organizzazione teatrale rivale, non è alto un metro e ottanta come Gassman, ma anche lui potrà ottenere critiche più che bonarie se ricorrerà alla violenza fisica. Altrimenti no: temo che insisterò a dire che gli spettacoli di Bene sono a volte un bell'esempio di virtuosismo vocale, ma intellettualmente sono incoscienti; che Tragedia popolare era uno spettacolo che quasi tutti i critici, me compreso, hanno trattato fin troppo bene per rispetto a quello che Missiroli aveva fatto un tempo.

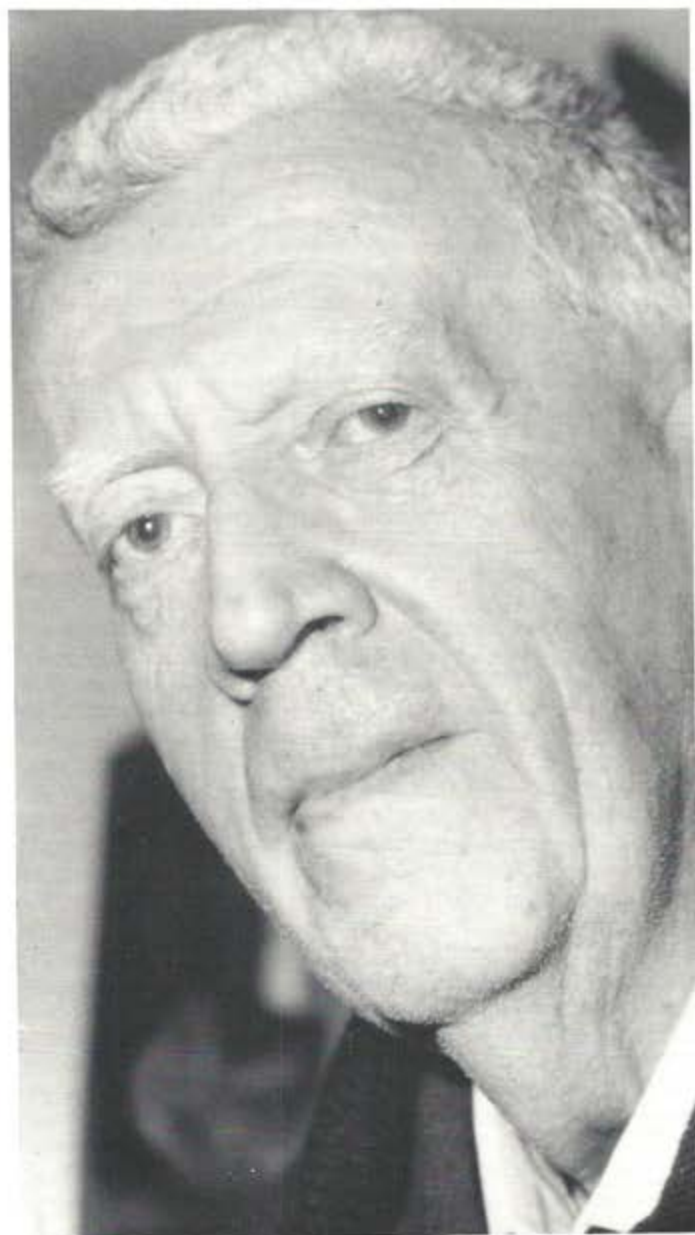
Una critica incapace di discriminare fra l'ottimo, il buono, il cattivo e il pessimo, non serve a niente. È noto che le recensioni di libri di poesia sono quasi sempre positive, quindi inutili perché non istruttive. Quando uscì il primo volume di La camera da letto di Attilio Bertolucci, non lo lessi subito perché le recensioni, tutte positive, erano uguali a ogni altra recensione di libri di poesia usciti in Italia quell'anno. Due o tre anni dopo, quando mi capitò di leggerlo e scoprii la sua grandezza, lamentai l'assenza di informazione dovuta a una critica uniforme e quindi inefficace per la mancanza di una altimetria del giudizio. Se tutto è ugualmente bello, niente è più bello. Solo una critica libera di esaltare e di condannare potrà invitare il lettore distratto, come lo ero stato in quel caso, a prendere in mano il libro di Bertolucci per controllare il giudizio del critico e, se è il caso, partecipare a una intensa esperienza poetica. Lo stesso vale per la critica teatrale. Volete una critica conformista, che racconti la trama dello spettacolo e eviti giudizi di valore, o si limiti a commenti entusiastici? Cioè volete una critica equivalente alla pubblicità televisiva, dove qualsiasi ignobile carne inscatolata produca acquoline in bocca da grande cuisine? Ma il pubblico non è poi così sciocco: là dove tutto è «eccellente» tutto è mediocre, per necessità. Chiunque ami il teatro deve difendere una critica vigile, che possa distinguere, secondo i suoi metri di giudizio che possono naturalmente essere giusti o sbagliati, il merito di un bello spettacolo o la gloria di un grande spettacolo dalla routine o dalla sciattezza. Per finire, a proposito di Tragedia popolare, è possibile che tutti i critici teatrali italiani abbiano avuto torto? □

CONVERSAZIONE CON UN CRITICO ILLUSTRE

REBORA: CARO TEATRO NON CREDERTI IL VERBO

«Non mi fido dei punti di arrivo. E vorrei che gli uomini di palcoscenico non dessero nulla per scontato - Penso che oggi i direttori dei giornali farebbero volentieri a meno dei critici» - La stroncatura per Albertazzi e qualche giudizio senza peli sulla lingua a proposito di Bene, Testori, Strehler e Raboni - Commedie distrutte e un nuovo libro in versi.

SILVIA BORROMEO



Roberto Rebora abita in una delle più belle vie di Milano; per raggiungerlo occorre fare alcuni piani a piedi che diventano significativi quando ci si accorge che l'anziano signore fa fatica a camminare. Sulla porta c'è un biglietto che avverte di suonare ripetutamente, e aggiunge: «A volte sono sordo».

L'appartamento rivela che il suo proprietario vive immerso nella lettura e in una sobrietà quasi monacale. Rebora inizia subito a chiacchierare, non è facile arginare la sua voglia, ancora curiosa e arguta, di esprimersi su tutto, anche perché il critico-poeta non scinde quasi mai gli argomenti «professionali» dalla sua personale e anche tormentata ricerca dell'esistenza.

HYSTRIO - *Lei ha 79 anni. Come ha vissuto il passaggio dagli anni della giovinezza a quelli della maturità e della vecchiaia?*

REBORA - Da giovane ero molto chiuso, quasi nemico di me stesso; poi ho scoperto un fatto che a dirlo è ridicolo, ma è fondamentale: la vita è vivere. Penso di essere diventato giovane col passare del tempo. Ora sono convinto che non bisogna cedere alla morte prima del tempo e non vorrei mai rinunciare alla sorpresa della vita. Il non lasciarsi vivere appartiene, come il concetto della morte, alla coscienza stessa dell'esistenza.

H. - *Come vede i giovani?*

R. - Ci sono risposte scontate che rifiuto: laddove si dice che i vecchi sono rimbambiti e i giovani irresponsabili c'è qualcosa che non funziona. Loro hanno la grande responsabilità di scoprire ciò che non abbiamo scoperto noi. Certamente non hanno grandi insegnamenti dalla nostra generazione, il fenomeno della droga è emblematico della nostra indifferenza mascherata dall'interessamento. Anche la corsa verso la produzione è tra i veleni della nostra società. Il mondo di oggi tende ad essere quello dei Berlusconi. Io lo rifiuto, perché basa la sua filosofia unicamente sul miliardo. La tentazione dei giovani, oggi, è quella di trovare qualcuno che li compri e devo dire che, tra i vari abbagli che ho preso nel corso della mia vita, sono riuscito a non vendermi mai.

POESIA E TEATRO SONO DIVERSI

H. - *Mi sembra che il suo impegno sia quello di non essere «complice» della sua condizione di anziano intellettuale, ma c'è qualcosa che rimpiange?*

R. - Sì, per esempio non posso più andare a teatro. Anche se mi sono preso tante arrabbature, certamente mi manca. Seguo, tuttavia, il teatro indirettamente e continuo a scrivere. Sta per uscire una mia nuova raccolta di poesie che s'intitola *Non ancora*. In questo libretto c'è la mia condizione di uomo che cerca le ragioni degli altri, la sorpresa di accorgersi che ognuno di noi ha, al mondo, almeno un'altra persona che stima e questo è bello, al di là dell'ottimismo e del pessimismo che sono due facce dello stesso male.

H. - *Ha mai scritto poesie sul teatro?*

R. - No.

H. - *Com'è stato il suo incontro con l'arte scenica?*

R. - Non è stato propriamente un incontro: ci sono entrato passivamente. Non mi ricordo una data precisa, ma ho la sensazione che i primi passi nel mondo del teatro risalgano ai miei 18 anni. Ho scritto anche delle commedie che ho buttato via quasi tutte, perché non ho mai trovato un linguaggio teatrale. Sul palcoscenico l'espressione lirica è la morte. Si può parlare di poesia teatrale come si parla di poesia narrativa, ma la poesia e il teatro sono diversi. È sbagliato, secondo me, domandarsi che cosa siano, piuttosto è giusto definirne le funzioni.

H. - *Qual'è la funzione del teatro?*

R. - Esiste una funzione equivoca che appartiene a una concezione ideologica e didattica del teatro. Io sono contro il teatro educativo e per un teatro educatore. Il teatro trova la sua funzione primaria nelle stesse ragioni della sua esistenza, laddove, nel rapporto creato, muta la realtà. Ho sempre sospettato degli autori di teatro abili, quelli straordinari che non perdono una battuta. Mi capitava infatti, quando tornavo a casa, di non ricordarmi più niente.

H. - *Lei si riconosce di più come critico teatrale, poeta o spettatore?*

R. - Mi mette nei guai. Ho sempre cercato di raggiungere l'unità. Sono a disagio quando mi accorgo che esistono differenze tra l'artista e l'uomo. Anche oggi esistono grandi registi, per esempio, che non riescono, nonostante siano convinti del contrario, a trovare un solo punto di contatto tra le loro abilità professionali e le scarse doti umane, tra ciò che affermano a livello teorico e come si comportano nella realtà.

H. - *Questo vale anche per gli attori?*

R. - Sì, perché il teatro è un fatto magico che riesce a trasformarli. La Morelli, inesistente dietro le quinte, sul palcoscenico sentiva tutto. Quell'Arlecchino straordinario che è stato Moretti aveva tanta paura di entrare in scena che dovevano prenderlo a calci. In generale tutti gli attori, per essere tali, devono avere il desiderio di esibirsi, ma l'attore intelligente riesce a nascondere. Entra, annusa il suo pubblico e risponde in modo più o meno viscerale. Ricordo Ermete Novelli che recitava i menù dei ristoranti: cominciava serenamente dagli antipasti e poi drammatizzava fino a quando la gente piangeva a sentire «arrosto di vitello». Tutto ciò ha qualcosa di irrazionale. Tra gli attori più vicini alla nostra epoca ho ritrovato le stesse capacità in Randone e Gassman.

ROVINATO DALLA BELLA VOCE

H. - *E Carmelo Bene?*

R. - Sospetto di chi fa le controrivoluzioni e non accetto in partenza chi si crede geniale. La sua magnifica voce è stata la sua rovina, se ne è troppo presto innamorato.

H. - *Ricorda una stroncatura di Rebora critico teatrale, quando le recensioni avevano un'influenza notevole sugli attori e sul pubblico?*

R. - Sì, ricordo che avevo definito Albertazzi, ne *Il fu Mattia Pascal*, «baronetto inglese». Si arrabbiò moltissimo.

H. - *Lei crede nella stroncatura?*

R. - Un critico non si deve lasciare sedurre da questo piccolo potere. Una volta ricevetti una lettera di uno sconosciuto che si firmava Renato Simoni, scomparso almeno cinque anni prima, nella quale venivo pesantemente insultato. Mi sono subito chiesto: e se avesse ragione?

H. - *E i critici di oggi hanno ragione?*

R. - Lo stato d'animo da cui molti partono si può riassumere nella

frase «Adesso vi dico io com'è!». I pochi che credevano nella sofferenza del proprio mestiere sono scomparsi. Altri non servono a niente, per non fare nomi: Volli. Altri ancora sono intellettualmente onesti, non barano insomma, e voglio citare Bertani.

H. - *E del ruolo del critico come spettatore pagato per difendere i colleghi-spettatori, concezione sostenuta da Raboni, che cosa ne pensa?*

R. - Raboni è molto preparato, ma non si intende di palcoscenico. Lo si sente dalle sue recensioni nelle quali illustra, anche acutamente, il testo, ma non lo porta a destinazione. Dopo la letteratura scivola nell'approssimazione sul regista e sugli attori.

H. - *Roberto De Monticelli parlava di solitudine del critico...*

R. - Lui e pochi altri sapevano che cosa significava la solitudine. La maggioranza se ne infischia.

L'ECATOMBE DEGLI AUTORI

H. - *Come vede il futuro della critica?*

R. - Anche se oggi probabilmente non esiste più chi, come Renato Simoni, si faceva certe iniezioni per andare a teatro, credo che i direttori dei giornali farebbero volentieri a meno dei critici. Quando potranno liberarsene, la critica continuerà solo su riviste e libri.

H. - *Ha seguito gli ultimi sviluppi dei progetti di legge per il teatro?*

R. - È da quando sono nato che sento parlare della legge sul teatro. Ho paura che quando finalmente verrà approvata sarà una legge economica e non contenutistica, che privilegerà alcuni teatri rispetto ad altri. Tutti i governi vogliono mettere il naso dove non devono. Degli uomini politici non ci si può fidare. Sostengo, invece, la necessità di dare a tutti la possibilità di esprimersi. Quando facevo parte della commissione di lettura dell'Istituto del Dramma ricordo che gli autori selezionati trascorrevano la loro esistenza a cercare di essere rappresentati. Credo che ci sia riuscito il due per cento.

F. - *Dato che siamo scivolati sulla questione «autori di teatro», non crede che anche chi decide il cartellone della stagione abbia le sue responsabilità?*

R. - Certo: accanto ai classici non c'è mai niente di nuovo e non vengono nemmeno spiegati i criteri che guidano la scelta immobile delle opere tradizionali. E ora non mi è chiaro perché, improvvisamente, Strehler presenti ben tre novità italiane. Anche se, ripeto, tutti hanno diritto al palcoscenico. È inconcepibile, per esempio, che un autore come Di Mattia, vero collezionista di premi teatrali, non sia mai arrivato a un palcoscenico primario.

H. - *Che cosa ha letto recentemente?*

R. - Leggo e rileggo. Mi piace molto Rigoni Stern, la semplicità della sua scrittura. Sembra che non abbia fatto fatica a scrivere, eppure nei suoi libri ha perso la vita.

H. - *Ama Testori?*

R. - Non particolarmente. Ha degli strani inchiostri quando scrive. Non mi piace il suo essere sempre in bilico tra la bestemmia e la preghiera.

H. - *Se potesse rivolgersi al teatro come a una persona, che cosa gli direbbe?*

R. - Vorrei dire agli uomini di teatro che non credano di essere i portatori del Verbo: siamo tutti in cerca. Non ci illudiamo che certe cose non accadano più. La pensavo così quando ero in campo di concentramento, poi mi sono accorto che era un errore cancellare e rimuovere ciò che è stato. Non credo ai punti di arrivo... non ancora. □

A pag. 48, ritratto di Roberto Rebora.

HANNO DETTO

Il teatro, almeno per me, è fatto d'amicizia. Agli inizi della carriera mi ero impaludato in un'Estate milanese nella quale mi sentivo goffo e fuori posto. Seppi che Strehler e Grassi preparavano La Tempesta e spedii loro un brevissimo telegramma: «Amici, salvatemi». Rispose Grassi «Telegrafami tue desiderata». Telegrafai: «Seimila contento, settemila soddisfatto, ottomila felice». Scrisse Grassi: «Voglioti soddisfatto». C'era questo straordinario rapporto con gli amici, che non era mai un rapporto contrattuale.

VITTORIO CAPRIOLI - La Stampa

Il teatro è la vita, la gioia dell'incontro col pubblico, la possibilità, a settantadue anni, di scalare an-

cora le montagne, spesso nel senso letterale del termine. Negli ultimi cinque anni, infatti, con la mia compagnia, ho portato Shakespeare dappertutto, nelle grandi città e nei piccoli paesi, e sempre con successo. Sì, perché il nostro inglese era un autore popolare, e io lo faccio così.

MARIO CAROTENUTO - Il Giorno

Con Pirandello è cresciuta la mia educazione al teatro. Giovannissimo, avevo scoperto il cinema del neorealismo italiano, che eccitò la mia immaginazione. L'amore per il cinema italiano non mi ha mai lasciato. Ricordo ancora con emozione una notte sul Don, una proiezione all'aperto di Le notti

di Cabiria. Poi, nel 1965, è uscita in Urss la traduzione delle opere di Pirandello ed è stata per me un'altra scoperta fondamentale.

ANATOLIJ VASSILIEV - La Repubblica

Qui al «Piccolo» io e i miei registi cerchiamo di leggere il più possibile roba nuova. Bene, c'è del nuovo. C'è, in alcuni esordienti, un certo sguardo sulle cose. C'è un'attitudine alla scrittura scenica che mancava quasi del tutto trent'anni fa. Stiamo leggendo, cercando, Non escludiamo recuperi. Pasolini, ad esempio. Testi del Novecento rappresentati troppo in fretta e dimenticati.

GIORGIO STREHLER - Il Giorno

LA BELLA SFIDA DELL'ATERBALLETO

UNO SCHIACCIANOCI QUASI RIVOLUZIONARIO

Il coreografo Amodio rinnova l'interpretazione rifacendosi a Hoffmann e alla simbologia della fiaba e impone il balletto come mito pagano - È la riaffermazione dell'inconscio opposta alla «desacralizzazione del reale» - E la musica di Ciajkovskij risulta quantomai adatta allo scopo.

FRANCESCO SABA SARDI

Lo *Schiaccianoci* reinventato: è questa l'impressione che si ricava, fin dal primo momento, dall'opera-balletto di Amedeo Amodio e dei suoi bravissimi collaboratori e interpreti.

Opera-balletto, perché la rilettura della celebre azione scenica offerta dalla Compagnia dell'Aterballetto è qualcosa di più di una semplice rappresentazione della suite per orchestra opera 71 di Ciajkovskij, che il compositore russo venne invitato a creare nel 1891 partendo dalla versione francese di *Schiaccianoci e il Re dei topi*, il ben noto racconto di E.T.A. Hoffmann.

Una versione assai discutibile, proposta da Alexandre Dumas in modi che alteravano ampiamente contenuto e forma del racconto originale, che diventava *Lo Schiaccianoci di Norimberga* mentre la protagonista, che in Hoffmann si chiama Marie, assumeva il nome di Clara, quello della bambola prediletta dalla bambina sognatrice troppo propensa, agli occhi degli adulti, ad abbandonarsi ai voli della fantasia.

Ma la differenza di maggior momento è un'altra: lo scrittore francese si era sentito in dovere di cambiare il punto di vista: non più quello della piccola Marie, bensì quello dei genitori. In altre parole, in Dumas la «morale della favola» veniva a essere rovesciata, suonando all'incirca: bambini, attenti al fascino dell'immaginazione, rischiate di perdere i contatti con la realtà, è un'atteggiamento pericoloso dal quale possono derivare grossi guai.

Il libretto proposto-imposto al compositore russo si spingeva però ancora più in là. Si trattava di un ibrido compilato da Ivan Aleksandrovič Vsevoloiškij, direttore del Teatro Imperiale di San Pietroburgo, l'odierna Leningrado, e dal coreografo Marius Petipa. I due librettisti puntarono esclusivamente, semplificando una vicenda a loro giudizio troppo lunga per essere adatta a una resa coreografica, sull'aspetto meccanicistico, sul «marionettismo», sulla tecnica e abilità consistente nel rendere i movimenti dei pupazzi «come se fossero vivi».

Va però anche detto che Ciajkovskij non restò affatto entusiasta di quel libretto, al di là del quale indovinava ben altre implicazioni, quelle su cui mi soffermerò più avanti. Ma si accinse all'opera da par suo, componendo una musica le cui suggestioni sono più vicine all'originale hoffmanniano che non alla piatezza del trio Dumas-Vsevoloiškij-Petipa, e ne venne fuori uno spartito vivacissimo, potenzialmente capace di rendere piena giustizia al mondo fantastico dei bambini. E qui l'accento va posto sull'avverbio, sul «potenzialmente».

In altre parole, dipende dalla versione che ne darà il coreografo se sul palcoscenico la spunterà Hoffmann oppure il trio franco-russo. Amedeo Amodio, nella sua reinvenzione dello *Schiaccianoci*, si è spinto molto più in là. Gli è capitato tra le mani il testo del racconto hoffmanniano, e per lui è stata una rivelazione.

Rinnovamento del balletto? Certo. Anzi, il balletto a suo giudizio

va rivoluzionato, e *Schiaccianoci e il Re dei topi* (racconto) ha rappresentato per lui lo sprone e l'occasione per far uscire l'azione coreografica dalle secche nelle quali aveva finito per cacciarsi nell'arco di tempo che va dal Rinascimento ad oggi.

LA NOTTE E IL GIORNO

Ora, nel racconto di Hoffmann, a saperlo e volerlo leggere, è chiaramente espresso il rovesciamento di questa concezione del mondo, di questo atteggiamento verso il reale (e implicitamente lo è anche nella musica di Ciajkovskij). Lo si coglie, non solo e non tanto nella lettera del testo, quanto nello spirito, nell'intenzione che lo informa. È infatti questione di due punti di vista radicalmente e inconciliabilmente diversi. Uno è quello della presenza (nel mondo come luogo dell'operare, del produrre, dell'accumulo di oggetti - il mondo dell'*homo faber*), l'altro quello dell'assenza. Diciamolo altrimenti: da una parte, una concezione alla cui stregua il momento onirico, la notte, è al servizio del giorno, in cui la tenebra ha valenza solo in quanto faccia da sfondo alla luce.

Ed è l'esclusione della «parte maledetta», della dimensione ctonia; è il trionfo del Bene, dove «trionfo» sottintende, di per sé, «Bene». «Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra; soggiogatela e dominatela... su ogni essere vivente» (Genesi 1,28). È innegabile però che il Romanticismo, corrente alla quale apparteneva Hoffmann (nato nel 1776 e morto a solo quarantasei anni di una dolorosa — e romantica — malattia, la tabe dorsale) comportava, accanto a un risvolto «modernistico», un altro risvolto, in fin dei conti anticristiano, di rifiuto e negazione di quello che veniva designato come «filisteismo», la piatezza produttiva (e ben presto, e oggi soprattutto, produttivo-consumistica), in nome del «mondo delle possibilità», di un'alterità non assudabile alle concretezze della quotidianità, insomma di un'aspirazione all'*ek-stasis*, allo «star fuori».

Voglio dire, con questo, che il mondo moderno, quale l'abbiamo sotto gli occhi, con le sue promesse e le sue catastrofi, è figlio della desacralizzazione del reale, della sostituzione del tabù con la proibizione, del mito con le religioni prima e con la scienza poi. Non sto dicendo nulla di nuovo. Riaffermo semplicemente ciò che hanno proclamato ai loro tempi le «avanguardie», le quali sono state una più o meno remota filiazione del risvolto contestatorio del Romanticismo, che d'altra parte nella sua altra versione, quella modernistico-apocalittica, ha prodotto disastri senza precedenti, in primo luogo due guerre mondiali, nazismo e stalinismo. Orbene, in *Schiaccianoci e il Re dei topi* (racconto) c'è appunto, ed esplicita, la riaffermazione del desiderio, della sfera dell'inconscio, ed è a questa che Amedeo Amodio ha voluto attingere, riuscendovi in pieno con i mezzi di cui più avanti.



LA MAGIA DEL NATALE

Prima, però, sarà opportuno chiarire brevemente la sostanza di cui è fatto il racconto hoffmanniano. Va detto innanzitutto che è «natalizio», aggettivo che racchiude in sé la dicotomia sulla quale insistentemente ritorno. Il Natale è un'antica festa, di origine pagana, il *Dies Natalis Solis* fissato dal culto mitraico il 25 dicembre (solstizio d'inverno). E il solstizio comporta una morte (dell'anno, emblema e simbolo del nostro decesso) e una rinascita (emblema e simbolo della continuità della vita universale). Il cristianesimo ha voluto cogliere solo quest'ultimo aspetto: la nascita del Redentore come negazione e superamento della morte mediante la salvezza e il celeste premio. Il Natale cristiano è un *Natalis* in chiave affermativa, gloriosa, priva di incubi e terrori.

Il Natale è dunque (può diventare) una magica rivelazione. Non solo alberi illuminati, tavole imbandite, sazietà e calore, ma anche fessure che si spalancano nella serenità e nell'intimità domestiche, e dalle fessure erompono, nella notte, sorci, e dal suolo sbucca, enorme, mostruoso, minaccioso, il Re dei Topi; e i giocattoli si animano e, guidata all'eroico Schiaccianoci che ha vinto, novello San Giorgio in figura burattinesca, l'orrendo monarca del sottosuolo, Marie percorre il meraviglioso Reame dei Pupazzi; e quando «ritorna» e tenta di raccontare ai suoi le avventure che ha vissuto, di illustrare loro il mondo di Feeria che le è stato dato di scoprire, non viene creduta, è definita sciocca, matta, malata, si trova insomma alle prese con la mentalità filistea, cioè piattamente borghese, inetta a camminare nel cielo come a scendere, lungo le radici dell'albero sciamanico, alle fonti segrete.

Solo i bambini con la loro sensibilità «pura», «primigenia», si salvano, secondo Hoffmann, da questa riduzione al dover-essere: per loro, l'universo fantastico non ha minor importanza (e forse, prima che vengano repressi, integrati e incasellati, ha importanza molto maggiore) del mondo diurno, fatto di obblighi, giochi «istruttivi», studi, progetti per il futuro, acquisto di «buone cose», regali di Natale utili e addobbi parcamente festivi (ma mai orgiastici).

Questa, a grandi linee, la sostanza del racconto di Hoffmann, nel quale dunque si hanno due universi a confronto, due inconciliabili in-

terpretazioni della vicenda, forse onirica, ma per Marie non meno reale delle ore di veglia. Per i grandi, la bambina che si è tagliata con il vetro dell'armadio dei giocattoli è soltanto ferita, vaneggia, ha la febbre, non sa quel che dice; ci sono, è vero, i segni di una «fantasmaticità» apparente, ma tutto trova una spiegazione, tutto si colloca nella concatenazione di cause ed effetti: devono esserci i topi in casa, i dolci di Marie risultano mangiucchiati, ma non qualche trappola se ne verrà a capo. Dall'altra parte, sta Marie e sta Schiaccianoci, lo psicopompo, feticcio capace di incarnarsi in una figura di giovane, di Principe (non partecipe del dominio, bensì rappresentante della tribù umana).

AUTOMI E PADRINI

A far da ponte tra i due mondi sta il personaggio ambiguo di Drosselmeier (*drosseln* in tedesco vuol dire «limitare» e il *König Drosselbart* della favolistica germanica è il nostro Re Bazzaditordo; il *Meier* è il fattore, l'intermediario: tutte connotazioni che Hoffmann aveva ben presenti). Drosselmeier, il padrino, è uno gnomo, un nano industrioso e un tantino dispettoso che possiede le chiavi di un mondo meraviglioso, ma appunto limitato e limitante: il mondo degli automi, cioè di quanto di più simile sia possibile costruire, nel mondo della macchina, all'universo onirico, popolato di figure soggette a continue metamorfosi, che si muovono in noi e intorno a noi indipendentemente dalla nostra volontà. Automa come traduzione dell'ignoto «meccanismo» che, dalle profondità del nostro essere, ci fa parlare, sognare, in fin dei conti vivere, e che ci «insegna» la scienza, la matematica, l'ordinamento sociale.

In che senso *Schiaccianoci*-balletto può collocarsi nella dimensione del semplice *divertissement*, dello svago innocuo? E in che senso invece può eromperci da questi condizionamenti? Resterà prigioniero di se stesso, ovvero del libretto al Petipa e delle realizzazioni sceniche «ufficiali», alla Nurejev e alla Barišnikov, se porrà l'accento sugli aspetti meccanici, ripetitivi, automatici, tradendo lo spirito di Hoffmann che fu sempre in guerra con il mondo «adulto», lui rimasto sempre bambino proteso nello sforzo di «liberare la serietà da se stesso».



sa», di affermare una dimensione in cui «la gioia rincorra la gioia», essendo il riso, soggiungeva, «la vera essenza e il germe della vita». Ed ecco invece, in sintesi, la strada seguita da Amedeo Amodio per erompere dal chiuso, per ritrovare la felicità hoffmanniana, pur rispettando la struttura musicale dell'opera di Ciajkovskij. Innanzitutto, ha fatto di Drosselmeier, rettamente interpretando Hoffmann, il motore dello svolgimento scenico. Nel racconto, è il padrino a narrare la fiaba della noce dura, momento fondamentale in quanto *topos* di convergenza di tutte le metamorfosi: la principessa Pirlipat, bellissima bambina, diviene orribile in seguito all'apparizione della Regina dei Topi, ma tornerà bella grazie alla noce dura Krakatuk scovata da Drosselmeier-mago di corte e omonimo del «padrino», anzi tutt'uno con lui, e offertale da un bel giovane, naturalmente parente di Drosselmeier-padrino, il quale uccide la Regina dei Topi, ma il contatto con questa lo rende orribile a sua volta, trasformandolo in Schiaccianoci-pupazzo il quale è però anche un Principe, e sarà lui a uccidere il Re dei Topi, al quale morendo Madama Topona, madre del mostro, ha delegato la vendetta. Ma Schiaccianoci riprenderà fattezze umane, quelle del nipote di Drosselmeier-padrino, e arriverà a sposare Marie su una carrozza d'oro tirata da cavalli d'argento. Drosselmeier-padrino nella ricreazione di Amodio entra in scena all'inizio della rappresentazione, in un contesto sonoramente «meccanico», tale da istituire subito l'atmosfera dell'intera vicenda, un'atmosfera da favola e come tale terrorizzante oltre che gioiosa: inquietudine e meraviglia, accentuazione dell'onirico, immedesimazione in una situazione percepita da una bambina di sette anni, per la quale l'ombra di un mantello può diventare leone, orso, drago. Appunto per questo, l'ambientazione non è di un particolare tempo e luogo, non è ottocentesca, «storizzante», razionalizzante, come invece in tante altre rappresentazioni, per esempio quella di Nurejev. E ancora, lettura ambigua, volutamente «universale», dei costumi e delle scene. Evidente il contrasto tra gli elementi «classici», tradizionali, legati alla formula ciaikovskiana, puramente ballettistici (i Focchi di neve, per esempio) e la cornice hoffmanniana, contrasto che Amodio ha voluto e perseguito, intravedendo la possibilità di inserire quegli elementi a guisa di citazioni del passato: «pezzi» di arredamento di un'epoca precisa, quella Biedermeier, immessi in un'ambientazione atemporale. Ed è noto che il *Biedermeierstil* è stato l'espressione del romanticismo che, perduto il primitivo carattere titanico, si estenuava

nell'idillio sentimentale e nell'oleografia — e ne faceva parte integrante il balletto tradizionale, non rivisitato, non trasformato. È ovvio pertanto che l'irruzione di esso nell'«opera-balletto» proposta dalla compagnia dell'Ater acquista un sapore nuovo, inedito, da *coincidentia oppositorum*. Qui si ritrovano le danze volute dalla versione di Petipa (cinese, spagnola, eccetera), ma anche qui l'«infedeltà» è stata clamorosamente felice. Compagno infatti in scena il Papageno e la Papagena del *Flauto magico*, divertita citazione, omaggio insieme a Hoffmann e a Mozart. E ci sono inserimenti musicali di Ciajkovskij stesso, come la mazurka tratta dal suo *Album di gioventù*, suonata su celesta sì da conferirle un sapore di carillon.

OMBRE E METAMORFOSI

Ma l'innovazione più spettacolosa di Amodio consiste nel ricorso alle «ombre» del Teatro Gioco Vita, chiamate a raccontare sequenze altrimenti difficili, se non impossibili, da rendere teatralmente. La fiaba della noce dura, opportunamente reinserita nel contesto, è resa appunto mediante ombre. Gli invitati-danzatori assistono alla presentazione della fiaba sullo schermo, e Clara (Marie) si avvicina, stacca l'ombra della principessa Pirlipat che in mano sua diventa una bambola. E Clara è lei stessa Pirlipat, ma è anche tutt'uno con Drosselmeier, e il padrino è una delle metamorfosi dello Schiaccianoci, ma è anche topo, è insomma lui, nella sua qualità di artefice, di demiurgo, a muovere l'intera azione, a costruire il centro del racconto. I principi estetici ai quali Amodio si è attenuto sono sostanzialmente due: quello dell'anticipazione (Drosselmeier fa nevicare «in piccolo», dando così il via alla scena «in grande», la danza dei Focchi di neve) e quello delle scatole cinesi, della successione di eventi concatenantisi in ininterrotta successione. La rilettura dello spirito del racconto così proposto, è certamente di originalità tale che rischia di urtare la suscettibilità dei fedeli alla tradizione, ma Amodio è stato mosso dal proposito di realizzare uno spettacolo valido al di là del pedissequo rispetto di un libretto che già altri (Stowell, Sendak) hanno giudicato insufficiente alla luce di una sensibilità moderna. Continuo è così lo scambio tra microcosmo e macrocosmo, tra accenno iniziale della visione e sua esteriorizzazione. Perché, precisa Amodio, «il bambino riesce senza difficoltà a inventare queste situazioni», ed ecco, per fare un esempio, Drosselmeier apparire a Clara che sta per addormentarsi in veste di topo, per poi togliersi il travestimento e riapparire quale padrino. Sicché, il sogno viene proposto, anticipato, la «realtà» (sempre ambigua, ininterrottamente sospesa sull'orlo dell'onirico) preannuncia il sogno, e il sogno prelude alla «realtà», in un gioco di specchi, un labirintico girare, un movimento a spirale che configura i poli della nostra duplicità esistenziale.

A volte i riferimenti sono espliciti, come nel caso delle quinte a obbiettivo, pertugio per il quale entra Schiaccianoci tenendo per mano Clara: come in *Alice nel paese delle meraviglie*, si penetra per una porticina nel mondo fantastico, universo nel quale si confondono persino ombre e ballerini i cui corpi, grazie al gioco di luci, diventano sottili come parvenze, e le ombre riprendono sembianze umane. E i trucchi scenici sono scoperti, denunciati, diventando un altro trucco, a rivelare l'identità di concretezza e apparenza, lo scambio continuo tra i due momenti, che costituisce la sostanza della teatralità, della maschera. Max Ernst con i suoi *collages* è, ovviamente, uno dei numi tutelari di questo complesso, irriverente e provocatorio gioco delle metamorfosi. Nel finale, il gioco si ribalta su se stesso, fedele alla ciclicità della spirale, al ritmo di un tempo che cessa (ed è qui la scissione rispetto all'andamento tradizionale, «classico» dell'evento scenico) dall'essere lineare, semplice *progressio ad*, per rifarsi alle origini, in una interpretazione del Natale come fine e ricreazione perenni. Il «24» che compare ondeggiando sullo schermo all'inizio della vicenda è ominoso, e i due bambini ne sono terrorizzati (e dunque affascinati). La situazione iniziale si replica: gli invitati, tornati a riunirsi, diventano tutti Drosselmeier, con tuba e viso doppio, da Giani bifronti, a contemplare insieme passato e presente. Entrano da una porta attraverso la quale compare Schiaccianoci-scultura, che Drosselmeier smonta, e dentro c'è il nipote che regala lo Schiaccianoci al pubblico. Una selva di simboli, potrebbe sembrare. Che tale rimarrebbe se questo meccanismo, che ho tentato brevemente di svelare, non fosse se non il fondamento inconscio, il «parlante» sul quale si radica il «parlato», se la selva in questione non venisse trascesa, trasformata in fatto artistico, in esemplare oggetto perfettamente calibrato, reso in ogni momento accessibile grazie alla straordinaria bravura di autore e interpreti. □

A pag. 51 una scena dello «Schiaccianoci», coreografia di Amedeo Amodio. In questa pagina Giuseppe Calanni (Drosselmeier).

DI PASSAGGIO IN ITALIA

IL BALLETO UMANISTA DI MATS EK

Figlio della celebre Birgit Cullberg, coreografo che rivisita i classici e non disdegna di trattare temi attuali, Ek sta conoscendo un momento di fortuna in tutto il mondo - Tra i progetti un balletto dedicato alla madre.

ELISA VACCARINO

Anche il balletto ha i suoi classici, periodicamente visitati e rivisitati. Si parla del cosiddetto grande repertorio ottocentesco, *Coppelia*, *Giselle*, *Bella addormentata*, *Schiaccianoci*, *Don Chisciotte*, titoli sempre presenti nei cartelloni, che possono però siglare contenuti ben diversi, dalla favola tradizionale ricostruita fedelmente, alla reinterpretazione personale del coreografo, che rimonta il balletto, alla ristrutturazione completa dell'opera.

Mentre i sovietici del Kirov e del Bolshoi soprattutto, conservano ad altissimo livello ciò che la storia della danza ci ha tramandato, ovviamente con le coloriture e sottolineature che i tempi impongono, in Occidente circolano alcune riletture rivoluzionarie, straordinariamente interessanti, del tutto innovative, capaci di gettare una luce davvero diversa sui nodi drammaturgici, sui doppi fondi psicanalitici, sugli archetipi narrativi, sulle «funzioni» dei protagonisti e degli antagonisti delle vicende di sempre che, insieme alla musica, nel caso del balletto, stanno alla base della fortuna costante e immutata di un classico.

Roland Petit nel 1975 ha rifatto *Coppelia*, sottraendola alla zuccherosità infantile della bambola/fanciulla e facendone il simulacro di un amore impossibile per un anziano *viveur da café-chantant* che non osa più accostarsi, in carne e ossa, all'oggetto delle sue fantasie.

Ma forse i maggiori manipolatori di classici sono due geniali personaggi del profondo Nord, l'ormai ottantenne Birgit Cullberg e suo figlio Mats Ek, che insieme dirigono la seconda compagnia svedese per ordine di importanza dopo il Royal Swedish Ballet. Lei, che si è rivelata in tutto il mondo nel 1950 con una stupefacente *Signorina Giulia* da Strindberg, ha ridisegnato un capolavoro del Novecento, *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, portandolo a un solo atto stringato, incalzante, sincero, dove la gioventù è gioventù, l'erotismo è erotismo, e ha recentemente rivisto *Don Chisciotte* con altre musiche e altri intenti, attenuandone la patetica figura di lo-



co (pazzo) per accentuare quella del sognatore.

Mats, che non ha sdegnato nemmeno lui un'immersione nel Novecento con il *Sacre du Printemps* di Stravinski in chiave giapponese, per cui Eletta è una giovane parricida ribelle all'autorità parentale, nell'82 ha sconvolto i tradizionalisti a oltranza con la sua *Giselle*, patetica sempliciotta di paese con il baschetto calato fin sulle orecchie, innamorata del figlio di papà locale, tradita nel profondo del cuore, rinchiusa in un ospedale psichiatrico, mentre il fidanzato e il seduttore, pentiti, trovano una nuova pietà e fratellanza maschile.

Nell'87 Mats fa il bis con il *Lago dei cigni*, completamente ribaltato nella dimensione psicologica di un giovane uomo alle prese con le contraddizioni dell'emancipazione dalla incombente personalità materna. Tutto questo, come per *Giselle*, sempre nel rispetto della partitura musicale e con caratteristiche ben precise, anche di immagine. Levità, ironia di tocco, sentimento senza mai sentimentalismo, commozione, sdegno contro il sopruso — Ek ha creato anche *Soweto* contro il razzismo, *San Giorgio e il drago* contro l'imperialismo, *Antigone* contro la tirannia — umanesimo nel senso più civile e più lato del termine.



Ogni cosa è sempre vista e ambientata in uno straordinario, incisivo *décor* nordico-pop, fatto di scene dipinte e oggetti formato gigante, della cugina Karin Ek per i balletti ecologici, o di Marie-Louise de Geer Bergenstråhle, che lavora con lui da dieci anni; e i gesti, poetici, di estrema creatività tecnico-espressiva, sono scanditi dalle luci di trasparenza boreale di Göran Westrup, altro collaboratore abituale.

UN INIZIO TEATRALE

Ultime notazioni, ma non secondarie. Tutta la famiglia Ek-Cullberg è famiglia di artisti: padre e sorella gemella attori, il fratello Niklas danzatore; e poi Mats viene sì dalla danza, presa e lasciata più volte, fino alla decisione definitiva a 27 anni, ma la sua formazione culturale forte si deve al teatro, dove è stato regista di successo presso il Teatro Reale di Stoccolma per *Romeo e Giulietta*, e *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Andromaca* di Racine e *Il testamento* di Tolstoj, e assistente di Ingmar Bergman per il *Woyzeck*.

Conversare con lui, così alto, biondo, allampanato, occhialuto, così somigliante alla grande mamma, è un vero piacere per la schiettezza e la freschezza della sua personalità di quarantatreenne pieno di giovanile ardore creativo e di idee personalissime.

Lo troviamo in tuta e accappatoio dopo la lezione e dopo le prove, durissime, come fosse la prima volta che monta il suo *Lago*, in camerino, al Teatro Valli di Reggio Emilia, che gli ha tributato delle vere e proprie ovazioni.

HYSTRIO - È un suo preciso obiettivo quello di affrontare i classici e di metterli dentro a una nuova pelle, a una nuova sensibilità?

EK - Non ho deciso di prenderli uno a uno

e di rovesciarli al contrario; anzi, li rispetto enormemente. Dopo *Giselle* ho creato questo *Lago dei cigni* solo perché ne sentivo il bisogno, soprattutto per la musica; la storia è molto più complicata e meno *naïve* di quella di *Giselle*, è più irrazionale. Infatti nelle versioni tradizionali è piuttosto irrisolta, sia quando il perfido mago Rothbart-Barbarossa muore, sia quando trionfa e muoiono i due giovani innamorati. Io invece l'ho vista alla luce delle contraddizioni tra vita e sogno.

H. - C'è qualcosa di autobiografico in questo *Principe che lotta per l'autonomia dalla madre, passando attraverso un viaggio liberatorio*?

E. - Preferisco dire che questo balletto è autobiografico perché sono io che l'ho fatto, come tutti i miei precedenti, e i successivi, del resto. In questo caso ho anche trovato Yvan Auzely, l'interprete ideale per il ruolo del Principe, nobile, timido, giovane, ribelle, di rango, tecnicamente e umanamente; questo Sigfried l'ho creato proprio su di lui.

H. - Mi sembra che l'animalità dei suoi personaggi sia piuttosto accentuata; anche nel *Principe* e nella *Regina*, oltre che nei cigni, scalzi e calvi. È una caratteristica voluta?

E. - Credo che non ci sia una grande differenza tra gli esseri umani e gli animali, soprattutto per noi danzatori, che lavoriamo con il corpo. I miei cigni, comunque, sono più animali del solito, è vero.

IL CIGNO È NERO

H. - Cosa significa il ritorno del cigno nero nel finale? Forse che per ogni uomo ideale e reale convivono sempre?

E. - Il cigno bianco è l'amore di sogno, perfetto; quello nero l'amore terreno, reale, meno bello, ma che ti offre un futuro, un inizio di una nuova vita; è anche giusto pensare che

convivono nella mente di ognuno, uomo o donna che sia e che li vorremmo entrambi nel nostro partner.

H. - Quali sono state le sue scelte musicali per questo *Lago*?

E. - Ho reinserito brani di Ciaikovski, che storicamente erano stati espunti; e mi sento più vicino a lui di quanto non lo sia la tradizione ballettistica consolidata, che ha operato forti cambiamenti nell'originale. Ho spostato qualche brano per esigenze narrative, ma mi ritengo fedelissimo allo spirito del musicista.

H. - Guardando le sue ambientazioni sceniche e analizzando i temi che ha trattato spesso, la si può definire un coreografo pop e un autore politico?

E. - Amo il pop nel senso della chiarezza di linea, di idee e di forme, ma nella combinazione di immagini chiare cerco il mistero, l'inaspettato. Quanto al fatto di essere un coreografo politico, vorrei dire che mi definisco un umanista. E nel microcosmo umano il microcosmo politico ha un posto molto importante. La nostra è una delle pochissime compagnie di balletto che se ne occupa e intende continuare a farlo, non certo in senso propagandistico, però.

H. - Quali progetti ha in cantiere?

E. - Sono stato fermo per un anno a riflettere, anche se non lavorare per me è un po' come non vivere. Per l'agosto '89 preparo *Old Children*, dedicato a mia madre, ma non direttamente ispirato a lei; per marzo aspetto la mia produzione più entusiasmante, il figlio mio e di Ana Laguna, la mia prima ballerina, la mia *Giselle*, il mio cigno bianco e nero.

Coreografie di Mats Ek: a pag. 53 Ana Laguna in «Giselle»; in questa pagina una scena da «Il parco».

FOYER

FABRIZIO CALEFFI

«Grazie a Dio, a quei tempi c'erano ancora degli idioti ai quali non piaceva automaticamente tutto!». Così Misia Sert, a proposito del debutto del *Pelleas et Melisande*. Vi fischiano le orecchie? Qualcuno parla male di voi? O siete voi, piuttosto, a parlar male, per esempio, di Bene? E allora di chi parlerete bene?

PREMIO CAMPIELLO

Se son bello/mi merito un Campiello. È la battuta-chiave, pronunciata con il timbro metallico del robot, dello spot di una marca di biscotti. Ora, con il beffardo gergo drammaturgico di Carmelo Bene, passa nel repertorio teatrale. Con Baracchi & Burattini (Raffaella B., già miss Italia, Zed, mimo-automa e un robot da pubblicità), il Napoleone della Foné celebra con *La cena delle beffe* da Sem Benelli (commediografo, non titolare di una fabbrica di ciclomotori, un vecchio *jingle* dei quali suonava, toh, Bene Bene Benelli...) la sua Waterloo afona, enfatizzata dal recitar laringotomizzato di un deuteragonista. La platea si anima un po'. Alla «prima» milanese la critica non è invitata. Ma il più simpatico e non anagraficamente giovane della categoria interviene, onorando il suo ruolo e la serata, truccato da vegliardo, con tanto di baffi finti, che non impediscono al vostro dandy del foyer, pago del pagamento regolare del biglietto, di riconoscerlo come P. A. Paganini e complimentarsi. Smaschero solo ora lui e un molesto prezzolato che con simulazione alcoolica evidenzia la sobria diffidenza degli abbonati del Teatro Carcano ebbri di convenzionalità qui convenuti per obbligo sociale, convinti di trovar più autentiche beffe e delusi al punto da sporger denuncia per falsificazione di spettacolo, dimenticando di estender la querela al vero Benelli, che a San Michele di Pagana osò innalzare un castello medioevale apocrifo con i diritti d'autore. Un meno spregiudicato recensore compare nei panni di sé stesso: dirà sul suo giornale che, come si sta dalla parte degli operai in sciopero, si dovrebbe esser con gli attori quando il pubblico dissente, ma, in questo caso, lui non se la sente. Bizzarro paragone, vero?

L'ormai dimenticato Zdanov di staliniana memoria gli autori d'ogni campo li aveva almeno laureati ingegneri... Comunque, la polemica è innescata: ai figli dei timorati, il Bonaparte leccese viene nuovamente additato come l'uomo nero — e poi meravigliamoci se vengono su con quella Faccia da Pirla (vedi più avanti). La risposta più efficace del Nostro sarebbe questa: recitare il prossimo spettacolo in panni napoleonici, sfruttando grinta e frangetta, con il «Napoleone» di Abel Gance proiettato sul fondo e una bottiglia di Napoleon in mano, come nell'archeologica iconografia della pubblicità del cognac. Del Corso che s'incoronò farebbe un Ricorso storico in corsa verso una Sant'Elena esistenziale-teatrale, perenne rimorso per restauratori malrestaurati e marescialli mancati. Dovrebbe fidarsi di un copione e affidarsi a un commediografo di quelli che non si rassegnano alle rassegne come gli indiani alle riserve. Cambio di scena: trasferiamoci nel foyer più grande del mondo.

I BIRBONI

Ci sono i barboni e ci sono i birboni. Questi ultimi, fanno spesso tiri birboni. C'è chi appartiene a entrambe le categorie. Gli uni e gli altri, comunque, si danno spesso convegno nelle stazioni ferroviarie, tribù di ambigui nomadi stanziali tra la folla dei viaggiatori occasionali. Infratti e sale d'aspetto diventano riserve indiane metropolitane: i pellerossa affogarono nell'alcool storiche delusioni, molti di quelli che tempo fa si facevano chiamare, appunto, indiani metropolitani sono finiti nel buco (nero) dell'«ero» (e non sono né sarò...). Uno di questi, nell'interpretazione di Branciaroli, è il monologante di *In exitu* dello sciamano Testori in perenne fuga dal West colonizzato dalle giubbe blu del teatro prevedibile e scontato in una «prima» in scena alla Stazione Centrale di Milano, immensa mesopotamia-mesopotamia, paradiso artificiale perduto, luogo teatrale non deputato, foyer sterminato. L'azione ha luogo in un'area riservata. L'atteso confronto tra straziante finzione e straziata simulazione di vita non ha luogo: in uniforme blu, agenti di Ps selezionano l'accesso allo spettacolo. Balordi, barboni, birboni, fratelli del protagonista testoriano, restano esclusi. Ma è il foyer a dar spettacolo. Transitano relitti perfetti, s'arenano davanti alle porte chiuse della rappresentazione, dove un poliziotto-recensore li scoraggia dell'insistere a entrare con un sintetico: «non c'è niente da vedere: c'è uno che grida e si rotola». Che è quello che fanno loro: infatti, riprendono la consueta performan-



ce. E non sanno di essere di moda: ignorano che *Moda*, nel senso di rivista, li ha fatti oggetto — proprio così — di un servizio dove figuravano in qualità di patetici fotomodelli rimessi a nuovo nella farsa di una fiaba, con commento didascalico di Goffredo «Catone» Fofi. Non sanno nemmeno che è stato uno di loro l'attore/autore del finale poetico di *In exitu*: mentre il pubblico di osservatori autorizzati sciamava, un autentico *clochard* si è messo a raccogliere, con i gesti sicuri dell'addetto ai lavori, i cuscini disposti alla «teatro Studio look» sulla scalinata-platea della stazione a parziale sollievo di colti glutei e con questi si è organizzato un giaciglio per la notte, dove s'è disteso a dormire il sonno del giusto. Lo segnaliamo ai dispensatori di sovvenzioni. È reperibile alla Centrale e ha esigenze ben più modeste di taluni impresari importanti... I miracoli, a Milano, si fanno ancora. Fuoriscena: nel foyer.

FACCIA DA PIRLA

Espressione meneghina, rilanciata da una canzonetta molto simpatica, presentata con corredo di spettacolo istruttivo: Charlie, il cantante, dal nome che in slang anglo-americano corrisponde al milanese pirla, dà del medesimo a una «spalla» dai lineamenti programmatici, coadiuvato da una banda di post-punk o cyberpunk (neo-movimento letterario della sf apocalittica nordamericana) in una sorta di remake di *Fronte del Porto* girato da un Kazan dello spot per un Brando-Ubu. Siamo, dunque, in area-Bene, con questo Dinner delle Beffe al fast food. Testo e messainscena dovrebbero dir qualcosa a certa giovane drammaturgia in cerca di «autentiche emozioni» che sarebbero sembrate già datate al giovane Werther.

Nell'illustrazione di Fabrizio Caleffi: «Bene o Male, aldilà del Banale».

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti

STUDIO L'ESPRESSO

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



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

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

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

SEZIONE PRIMA: IL LESSICO.
QUATTRO VOLUMI.

SEZIONE SECONDA: LE BIOGRAFIE.
OTTO VOLUMI.

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



È COMINCIATA LA LUNGA MARCIA VERSO IL PIANETA GOETHE:
TERMINERÀ NEL 1994 CON L'INTEGRALE DEL POEMA

FAUSTSTREHLER

FURIO GUNNELLA



F *austrahler*: così la stampa d'informazione, dopo il varo, al Teatro Studio, del *Faust*, *frammenti, parte prima*: neologismo ardito, ma felice, per dire che, ormai, Faust è Strehler, Strehler è Faust. Così fino al 1994, dicono: quando l'integrale del dramma di J.W. Goethe sarà rappresentata (per 8 sere di seguito, pare) in quella nuova sede — si spera — del Piccolo Teatro che faticosamente una municipalità indecisa e discorde sta erigendo.

Il *battage* promozionale e pubblicitario è stato intenso per mesi e mesi, quasi fastidioso secondo taluni. Ormai, sull'impresa «titanica» (l'aggettivo l'abbiamo pescato nel linguaggio enfatico dei rotocalchi) cui ci è accinto come regista ed attore Giorgio Strehler, sapete moltissime cose. Non le ripeteremo qui; anche se seguiremo, naturalmente, il lavoro *in progress* del regista e della sua *equipe*. Preferiamo pubblicare, per intanto, *a margine*, una lettura che del capolavoro goethiano ci propone un sociologo-poeta, Roberto Guiducci, corredando il testo con bozzetti di scena di Luciano Damiani. Un contributo per un altro possibile *Faust*, uno dei tanti, accanto a quello di Strehler: perché la ricerca, intorno al poema goethiano, è praticamente inesauribile.

Quanto ai *Frammenti* strehleriani fin qui veduti e uditi (meno di 2.500 versi sui 12.111 del poema; una marcia di avvicinamento, l'impalcatura dell'edificio che sarà finito nel '94), crediamo di poter scrivere che sia il regista che l'attore hanno già vinto la loro sfida. Le due serate dello spettacolo lo hanno mostrato all'altezza dei suoi allestimenti memorabili, come *La tempesta*, *L'illusion comique*, *La grande magia*. La regia delle parti prescelte per questa iniziale ricerca (nessun ordine cronologico; l'alternanza di parti sceniche e letture; la preferenza accordata ai grandi momenti poetici sugli episodi più noti) è nella stessa linea di un'astrazione lirica che fa giustizia di tutto il vecchio ciarpame faustiano e illumina modernamente, senza tradirla, la poetica del testo.

Ne riparleremo, fuori dal rumore mondano. Ma, intanto, diciamo che Strehler ha saputo fare del teatro puro con un'opera considerata «irrapresentabile». Che ci ha sorpresi gettando un ponte fra il Settecento (le scene di villaggio) e il Duemila (la discoteca rock della Strega). Che ci ha conquistato con la sua recitazione umanizzante l'eroe goethiano; con il suo orgoglio, la sua tenacia, il suo amore per il teatro.

Ci ha dato un Faust immerso nei dubbi dell'esistenzialismo, sperduto nei labirinti del subconscio, aperto all'irrisione del post-moderno. Ci ha mostrato insomma, come voleva Goethe, *Der Strebende*, l'Uomo che cerca: Faust nostro contemporaneo.

Con lui, giusto salutare l'impegno di Svoboda, lo scenografo; di Carpi, il musicista di scena; di Franco Graziosi, Mefistofele di modernissima e misurata ironia; di Giulia Lazzarini, appassionata e straziante Margherita; di Gianfranco Mauri, Wagner di dimessa obbedienza. E degli allievi della scuola, ricchi di talento e di passione. □

Nelle illustrazioni: la scena della «Discoteca della Strega», con gli allievi di Strehler, e il regista come Faust.

UN SOCIOLOGO RILEGGE GOETHE

NEL LABIRINTO DI FAUST LA SALVEZZA E L'ABISSO

L'eroe goethiano come «ladro di facoltà vietate all'uomo», viaggiatore illimitato, simbolo più che personaggio: e fin qui la critica è d'accordo - Ma è ora di vedere l'opera in una prospettiva onirica: un sogno popolato di teatri, di spettri di teatri - Siamo in un «delirio creativo» che supera la critica storica per svelare «la follia dell'arbitrio e del potere».

ROBERTO GUIDUCCI

Dal punto di vista sociologico, si può partire da una premessa: tutte le grandi opere presuppongono o sottintendono un grande mito, spesso archetipale. Ma quasi tutte, durante il percorso della vicenda del loro personaggio o dei personaggi, fissano il mito in una storia particolare, che diventa specifica e irripetibile. Eccezione a questa regola del passaggio dal mito a una storia determinata ed unica, sono alcuni miti che si incarnano in personaggi senza, per questo, fissarli in una vicenda delineata e circoscritta. Forse si tratta solo di Ulisse, di Don Giovanni e di Faust nei loro nomi oggi più noti e anche, con qualche incertezza in più, di Don Chisciotte. Ciò che caratterizza questi pochi personaggi è proprio il fatto di non essere caratterizzati da una storia precisa e vincolativa.

Infatti, mentre gli altri personaggi sono rimasti unici, anche se intensamente emblematici, le poche eccezioni hanno avuto precedenti che si perdono nel più lontano dei miti orali, e sono stati seguiti da numerosissime opere sullo stesso tema: poesia, poemetti, opere teatrali in prosa, opere teatrali in musica, pitture, sculture, film, ecc. Si consideri come il «viaggiatore verso luoghi ignoti» nasca nelle descrizioni dei primi vagabondaggi mitici, passi attraverso Omero e arrivi al romanzo più audace e moderno. Si valutino le incarnazioni del «seduttore che sfida il cielo» attraverso tutte le epoche fino a noi in migliaia di varianti. Si pensi come «il ladro di facoltà vietate all'uomo» venga dai poemi sumerici, passi attraverso la tragedia greca, sfiori i poemi medievali e rinascimentali, continui a essere privilegiato nelle commedie popolari, raggiunga il teatro elisabettiano, si estenda oltre ogni confine possibile in Goethe, ma riprenda la sua strada in altri scritti, si faccia musica nel melodramma ottocentesco, si reincarni nel romanzo moderno e in molti film.

Gli altri grandi personaggi reggono una vicenda di significato universale, ma sono come prigionieri di questa loro stessa emblematicità, segnata in modo perenne come i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Per descriverli non possiamo evitare di raccontare, anche se sinteticamente, *tutta* la loro storia.

Invece abbiamo potuto descrivere Ulisse dicendo soltanto «viaggiatore verso luoghi ignoti», come abbiamo potuto indicare Don Giovanni come «seduttore che sfida il cielo». Ugualmente abbiamo detto di Faust soltanto: «il ladro di facoltà vietate all'uomo».

La brevità della possibile descrizione non riduce, però, il peso e l'importanza del tema. Infatti il viaggio illimitato, l'amore senza freno, il furto di possibilità straordinarie sono fra i desideri più profondi e generali dell'essere umano. E sono anche tre desideri di godere senza vincoli e confini la vita, e di sfuggire a ogni rendiconto e alla morte stessa (ed in ogni caso al suo pensiero). Ma alla elementarità del tema (il viaggio, la seduzione, le facoltà straordinarie) corrisponde la vastità enorme dei suoi possibili sviluppi. Quanto più il «contenuto»

appare semplice, ma pregnante, tanto più i «contenuti» possono aprirsi a infinite estensioni, varianti, moltiplicazioni di temi.

TRA CIELO E TERRA

Il viaggio di Ulisse diventa, così, *tutti* i possibili viaggi dell'uomo; la seduzione di Don Giovanni *tutti* i possibili amori; il furto di Faust *tutti* i possibili viaggi e amori e, in più, tentativi, imprese, conoscenze, ecc. Il *Faust* sembra, quindi, non solo essere uno dei pochissimi contenitori indefiniti e infiniti di tensioni umane, ma raccogliere e includere dentro di sé anche il viaggio di Ulisse, gli amori di Don Giovanni e il «donchisciottismo» di Mefistofele. Se Omero aveva trovato il «contenitore» vastissimo del «viaggio» per dar conto di numerosissime esperienze umane, e se Dante ne aveva scelto uno ancora più ampio che spaziava dalla terra al cielo, includendo anche il viaggio di Ulisse dentro il suo stesso viaggio, Goethe scelse il massimo contenitore possibile che non limitasse alcuna esperienza e che includesse viaggio e terra e cielo nel suo ulteriore viaggio.

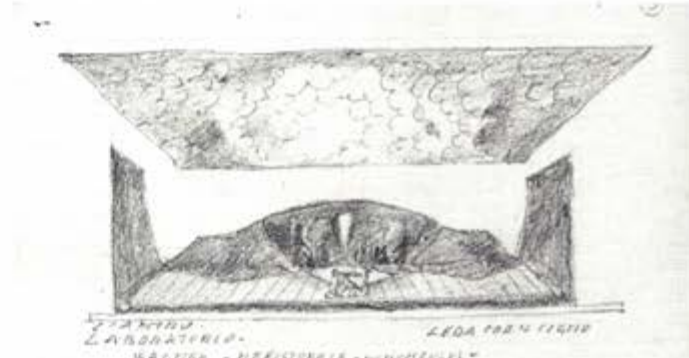
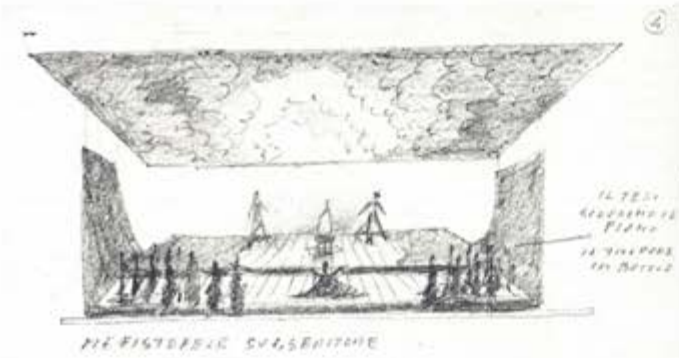
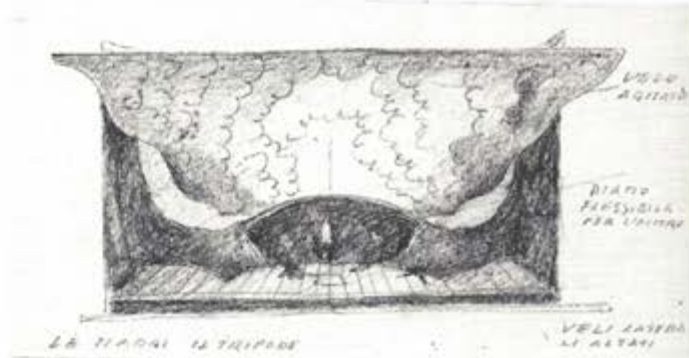
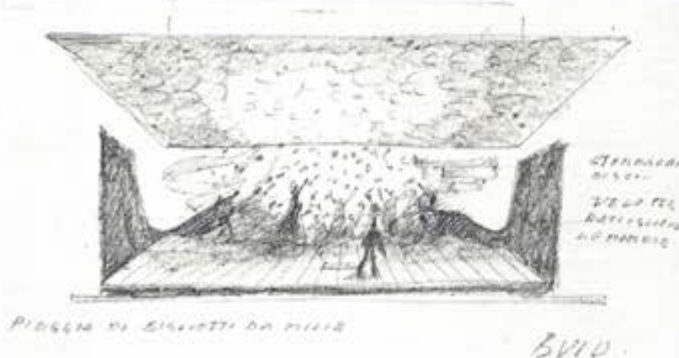
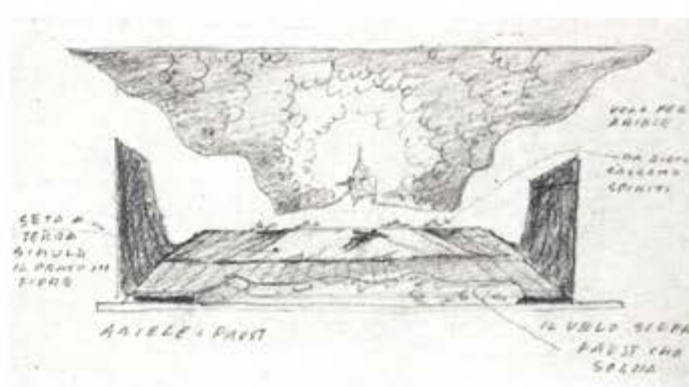
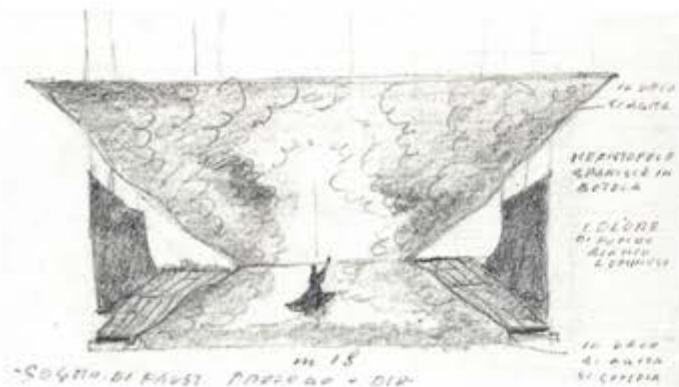
All'inizio del *Secondo Faust* siamo al *Dämmerung*, al crepuscolo. Faust è su un prato fiorito, ma *ermüdet, unruhig, schlafsuchend* (stanco, inquieto, desideroso di sonno).

Avrà il sonno, e nel sonno il sogno. Appariranno Ariele e una «cerchia di spiriti, piccole figure ridenti».

Quello che ci importa qui notare è che Faust si addormenta e che, quando apparentemente si sveglia, l'alba è già simbolica. Non è possibile all'uomo-Faust sopportare direttamente la luce del sole, ma soltanto quella indiretta dei suoi raggi divisi nell'arcobaleno che sale da una cascata. Così si dispiega, necessariamente nella forma del sogno, il *Secondo Faust*.

Stabilita questa facoltà di libertà compositiva, Goethe potrà scrivere, infatti, il *Secondo Faust* senza il procedimento usuale e, cioè, «di seguito», come hanno fatto quasi tutti i compositori di grandi testi. Qui, invece, l'autore può procedere per incubi, apparizioni, magie, incantesimi, fantasmi, teatri nei teatri, spettri di teatri. E se le singole scene e i singoli atti della tragedia hanno un senso e una logica, la composizione intera segue quel senso e quella logica che Freud attribuiva ai sogni.

Il *Secondo Faust* cresce nelle mani di Goethe con «la libera spontaneità della natura», come egli stesso dice in una lettera. Occorrerebbe aggiungere «con la libera spontaneità della natura dei sogni». Sappiamo che pochissimi, ormai, hanno il coraggio di leggere i poemi o i lunghi testi dal principio alla fine senza sosta. Ma è proprio in questo tipo di lettura che emerge il «disegno del sogno» del Faust, calibrato dal conscio compositivo di Goethe, ma con tutti i suoi «sbandamenti», dovuti alla «libera spontaneità della natura», ricon-



dotti poi, a fatica, sui fili della tessitura generale. Ed è questo che è mirabile nel *Faust*, come del resto nella discontinua *Commedia* di Dante: la capacità dell'autore di trovare un filo d'Arianna nel labirinto costruito da sollecitazioni sempre più complicate e inattese che vengono dalla poesia.

IL DELIRIO DEL POETA

Del modo di lavorare di Goethe scrive benissimo Pietro Citati: «Qualche volta i versi irrompevano alla luce con la gioiosa e capricciosa rapidità della folgore. Era notte: egli stava dormendo profondamente: all'improvviso, una poesia si formava nei suoi sogni, lo svegliava e, quando apriva gli occhi, era già compiuta».

«In quei momenti privilegiati, aveva l'impressione che gli Dei gli inviassero uno dei loro doni insperati e imprevedibili (E. 11 marzo 1828). Lui era soltanto il tramite, il testimone di una forza superiore: la mano sonnambolica che vergava le parole notturne, la bocca ispirata che le pronunciava durante la veglia o nel sonno».

Questo passo fondamentale di Citati ci consente di poter arrivare a dire che il *Secondo Faust* non solo ha la struttura del sogno, ma, usando la sua espressione, la struttura di un «delirio» o di una serie di «deliri» al massimo livello culturale. L'errore di Hegel, anch'egli sospinto come Goethe, da forze collettive enormi in trasformazione, è stato quello di non voler concedere a Goethe (e neanche a sé) di essere «testimone di una forza superiore» sociale, e di attribuire al degradato potere del Bonaparte il compito di esprimere i destini della *Geistgeschichte*, o Storia dello Spirito umano.

In un'epoca di sconvolgimenti sociali e storici, come la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, sarebbe stato (ed è stato) molto difficile attribuire le giuste novità all'Antitesi; valutare la sua dolorosissima «negazione della negazione» per poter divenire finalmente «affermazione» e, ancor più, capire quali parti della Tesi morente o morta o in gran parte autodistrutta potevano essere ricuperate per

un mondo nuovo.

In larga misura l'impresa del *Secondo Faust* è stata questa. Vediamo, nel *Secondo Faust*, che il «delirio creativo» parte da un sonno e dal sogno di un «Palazzo Imperiale» dove regnano la corruzione e la disgregazione economica, tipiche della vecchia Monarchia assoluta spazzata via dalla Rivoluzione inglese del Seicento e dalla Rivoluzione francese del Settecento, ma rinate anche nei regimi successivi soprattutto nella Francia napoleonica e postnapoleonica.

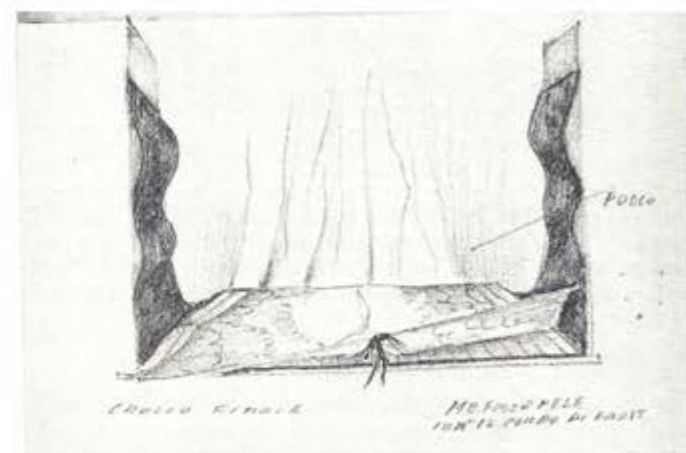
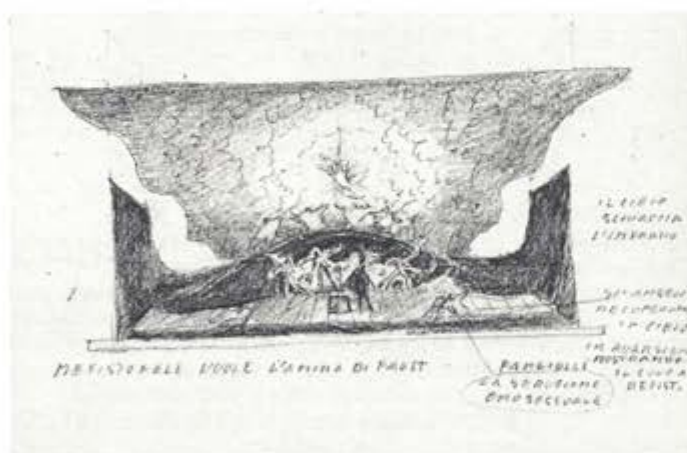
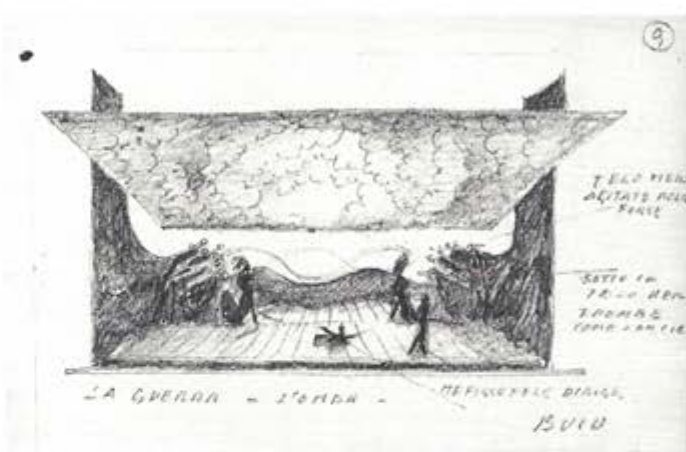
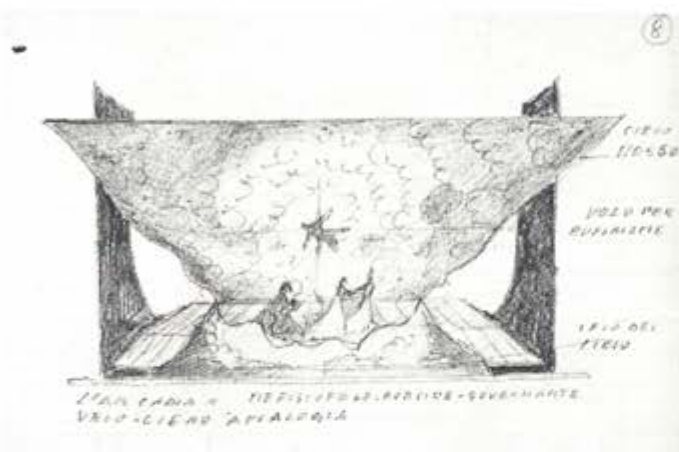
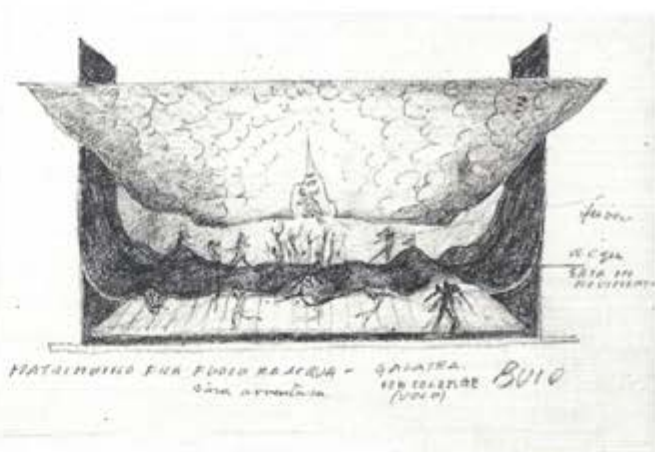
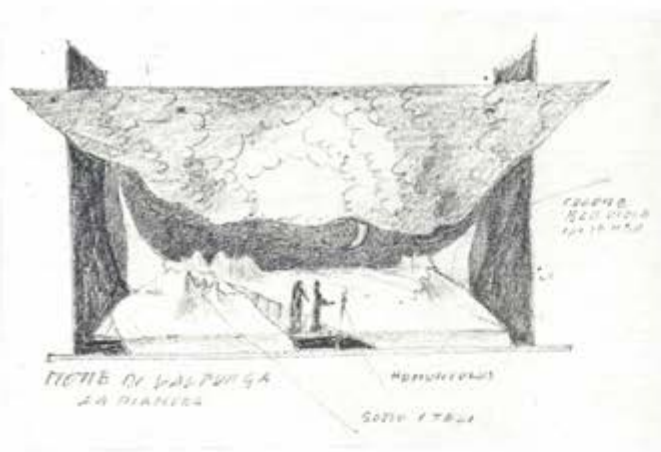
Goethe colpisce entrambi questi mondi: la «Tesi» morente e l'«Antitesi» insufficiente e nuovamente stravolta.

Il suggerimento di Mefistofele di trovare, appunto, un «trucco diabolico» per risanare le casse vuote dello Stato, svuotate dalla dilapidazione del denaro pubblico, è rinviato per dar luogo al «Grande Carnevale» delle «corti politiche» in generale. Goethe non sembra prendere posizione perché il suo è un «metapunto di vista». Dice allora l'Araldo dell'Imperatore annunciando la festa e riprendendo la frase messa in bocca a Macbeth da Shakespeare: «Resta alla fine come al principio / con le sue centomila sciocchezze / il mondo un'unica grande follia». Ma non si tratta né in Shakespeare né in Goethe di un loro giudizio generale della storia. La follia che essi vogliono mettere in luce è quella dell'arbitrio e del potere.

È TARDI PER SOGNARE

Commenta giustamente Lukács: «proprio la prassi — culmine di Faust e compimento della sua aspirazione ideologica a riunire teoria e prassi per contribuire al progresso pratico del genere umano — sarebbe oggettivamente impossibile nella società borghese senza il capitalismo. Per questo è vano il tentativo di Faust di staccarsi interiormente dalla magia. Per questo il suo sogno del luminoso avvenire dell'umanità è soltanto un sogno». (i corsivi sono miei).

Ma è tardi. Ormai troppo tardi. L'Angoscia prevale e acceca Faust. Faust non si dà per vinto. Chiede a Mefistofele di stimolare, punire,



lusingare e sfruttare i servi che devono compiere la sua grande opera. Questi, invece, sono messi al lavoro per scavargli la fossa. E Faust dice, ma al condizionale «Io potrei dire all'Attimo/ "Fermati, dunque, sei così bello! / L'orma dei miei giorni sulla terra / non potrà scomparire nel futuro"».

«L'orologio si ferma». Faust è morto. «Tutto è compiuto». «È passato». Conclude Mefistofele: «Passato! Che stupida parola. Perché passato? / Passato e puro Nulla: completa identità! / Perché, allora, questa eterna creazione? / Per gettare nel Nulla quel ch'è stato creato? / "Questo è passato". Cosa può significare? / È come se fosse mai esistito. / si agita, in cerchio, come se esistesse! / Vorrei essere io: il vuoto eterno». Il vuoto eterno, *das Ewigleere*, contro l'amore eterno, *das Ewigweibliche*. La tragedia finisce qui.

Poi ci sono degradazioni sarcastiche dei demoni con derisioni omosessuali che colpiscono anche Mefistofele il quale, nell'ammirazione di piccoli e graziosi angeli, si lascia sfuggire l'anima di Faust. Poi una sequenza di Peter Ecstasticus, Pater Profundus, Pater Seraphicus e cori di angeli, angeli novizi, bambini beati fino al Doctor Marianus e al Canto di Margherita. Faust, carico di delitti, di ambizioni, di potere, di sfruttamento degli umili, anche nell'ultimo progetto della diga, non può essere salvato.

Ma è un sogno. E nel sogno ognuno (anche Faust, anche l'uomo di cui Faust è il simbolo) può salvarsi. La parte finale del V atto non è diversa dal Grande Carnevale del I atto e dalla Notte classica di Valpurga del II. Il Paradiso si riduce alla festa.

All'improvviso, prorompono gli ultimi versi che concludono un *Leitmotiv* che risale dal nucleo di tutta la tragedia: «Tutto quello che passa / è solo un simbolo. / L'inadeguato / qui diventa evidente. / L'indescrivibile / si è ora compiuto. / L'Eterno Femminile / conduce verso l'alto». Tutto quello che passa è un sogno, il sogno diventa evidente nella poesia, l'indescrivibile può essere descritto, chi presiede questa traduzione impossibile è quella figura arcaica, arcana e sempre nuova che muove inesorabilmente dal profondo l'amore umano. Aveva detto Elena a Mefistofele: «Io, ombra, mi unii alla sua ombra. / Era un sogno, lo dice la parola. / Così scompaio, un'ombra per me stessa».

La lettura del «Faust» proposta da Roberto Guiducci è accompagnata (pagg. 59 e 60) da dodici bozzetti di un allestimento del capolavoro goethiano immaginato dallo scenografo Luciano Damiani.

È MORTO IN AUSTRIA L'AUTORE DI *MINETTI*

BERNHARD ESULE NELLA LETTERATURA

Come Kafka e Beckett, per lui la scrittura esige il prezzo di una solitudine irreparabile - Viveva ritirato e disprezzava onori e riconoscimenti - I difficili rapporti con i suoi connazionali e la stima di Italo Calvino.

GIANCARLO RICCI

Con Bernhard è scomparso un grande scrittore della solitudine e un narratore che intagliava le vicende umane con beffardo furore. Insieme a Peter Handke, Bernhard è forse il più singolare autore di teatro di lingua tedesca del nostro tempo. La sua scrittura, sia essa narrativa, drammaturgica o poetica, sembra macerata da un'inquietudine estrema che raggiunge il livore: le maledizioni che lancia colpiscono impietosamente le visioni accomodanti ma anche quanto resta del mito della *felix Austria*. Come afferra un suo personaggio, lo scrittore può solo fare delle «autopsie sul corpo della natura come su quello del mondo e della sua storia».

VITA NEI BOSCHI

«Ci sono più nazisti oggi che nel '38», fa dire Bernhard al protagonista di *Piazza degli Eroi*. E anche nel lungo romanzo *Il soccombente* scrive che «i metodi di educazione cattolico-nazional-socialista sono rimasti in Austria quelli più diffusi e continuano ad avere effetti perversi su questo popolo». Il suo vigore corrosivo, la sua «geometria dell'agonia», la sua idea della vita e della storia intese come una miscela di distruzione e decomposizione, valgono forse a testimoniare, certo in modo non edificante, un volto tragico della storia europea. Infatti nel suo lavoro, come un'ossessione o una vendetta, emerge sempre la questione austriaca: scomoda cerniera tra le due Europee, zona di una paradossale frontiera ma anche regione in cui proliferarono i bagliori di grandi invenzioni e sperimentazioni nelle arti, e non solo. Se all'inizio del secolo Karl Kraus definiva l'Austria «il laboratorio della fine del mondo», con la morte di Bernhard questa visione apocalittica si arena sulla soglia di un'altra epoca. Rimangono i suoi testi, in cui spesso dimorano le urla di un disagio insanabile. Il suo stile di vita lo aveva portato a vivere in solitudine a Ohlsdorf, tra vasti boschi. Ma anche a gesti clamorosi. Per esempio, il rifiuto di ritirare i cento milioni del Premio Internazionale Feltrinelli assegnatogli in Italia nel 1987 dall'Accademia Nazionale dei



Lincei. E ora, post mortem, l'ultima beffa: nel testamento chiede che le sue opere non vengano rappresentate in Austria. Gesto che mette in rilievo l'amara ironia con cui ha ritenuto di fare i conti, quasi rispondendo al celebre proverbio «nessun profeta in Patria». Ma in questa sfida c'è del coraggio, anche se rispondere alla maledizione con un'altra maledizione non pareggia il conto. Bernhard apparteneva, come Kafka e Beckett, a quella famiglia di scrittori esiliati nella *no man's land* della letteratura. Come i suoi testi dimostrano, forse è proprio la scrittura a essere intesa come un'impresa prometeica e quasi eroica, a esigere l'esilio e a riservare allo scrittore il destino di una solitudine irreparabile. Non più tardi di un anno fa, Bernhard era tornato a far parlare di sé in modo clamoroso durante la presentazione a Vienna di *Piazza degli Eroi*, un dramma d'accusa nei confronti del passato antisemita del presidente austriaco Waldheim. Il dramma, non solo aveva suscitato vivaci reazioni ma aveva provocato un dibattito in parlamento. Fu considerato dalla stampa «un insulto a tutto il popolo austriaco». Questa sorta di selvati-

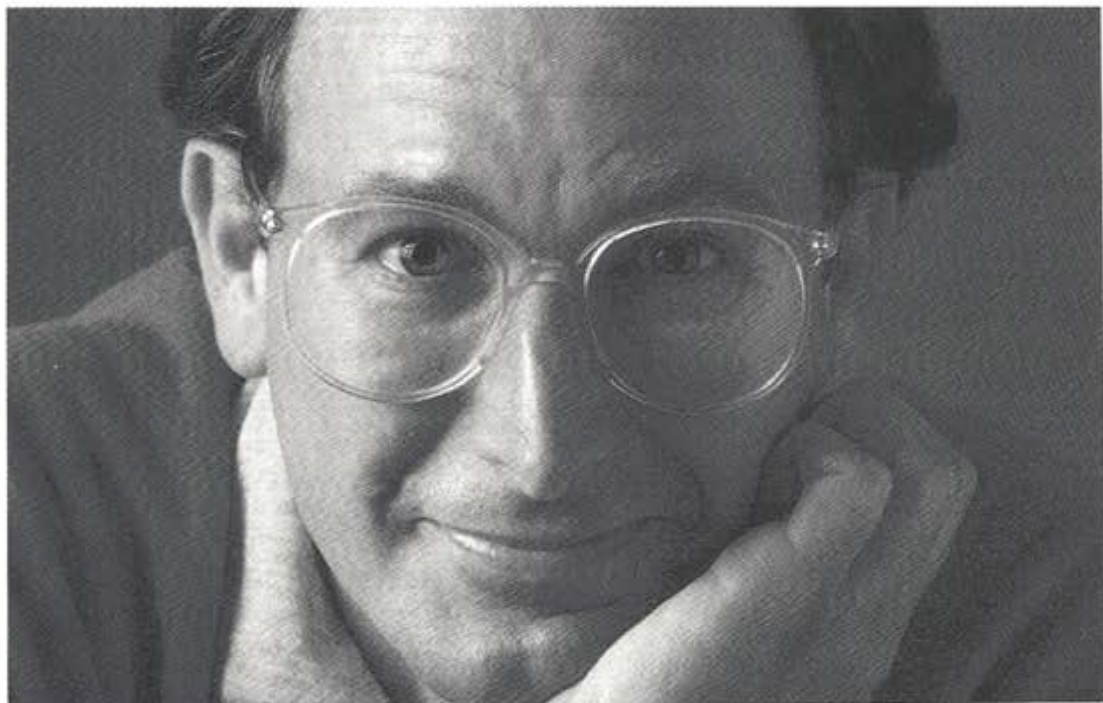
chezza con cui metteva in questione ogni convenzionalità e compromesso, ingrandiva anno per anno la sua fama fino a innalzarlo all'enigma e quasi al mito. Questo «stile» può leggersi, ad esempio, in *Il respiro, una decisione*, terzo libro della sua autobiografia pubblicata recentemente da Adelphi. Note sono le contumelie con cui ricopriva ministri ed enti che gli conferivano premi e riconoscimenti, ma anche, gratuitamente, altri scrittori: per esempio le insolenze indirizzate a Canetti o agli autori d'avanguardia della scuola di Graz.

PIÙ CHE PESSIMISTA

La sua vita, come su una lapide di pietra, registra poche date: 1931, la nascita in Olanda da un agricoltore austriaco. 1943: gli studi a Salisburgo dopo un'infanzia con i nonni in Baviera e contatti con la musica, la pittura e la filosofia. 1949, una degenza a Grafenhorf per tubercolosi e poi studi di regia in cui, tra l'altro, fa ricerche su autori come Artaud e Brecht. Dal 1951 si occupa di cose disparate: riprende a studiare musica, fa il cronista giudiziario, assiste una vecchia signora demente. 1957: inizia un'attività letteraria sempre più costante con la pubblicazione nel 1963 di un primo romanzo, *Gelo*. Bernhard prosegue a produrre un'opera letteraria ardua con pochi ma tenaci sostenitori, tra cui, in Italia, Italo Calvino. In *Perturbamento*, romanzo del '67, il solitario Ohlsdorf definiva la vita «un palcoscenico sperimentale sul quale tutto avviene con naturalezza, ma senza un regista»: metafora che allude a un pessimismo corrosivo verso la realtà e che concede un brandello di senso solo alla parola. «Sono un pessimista, ma sono anche qualcosa di più terribile», diceva il protagonista di *Gelo*. Non c'è opera narrativa di Bernhard — *Al limite del bosco*, *Avvenimento*, *L'italiano*, *Una privazione*, *Il vecchio maestro* — che non sia incentrata su questa vertigine della distruzione, dell'autoannientamento. Ma spesso in questa vertigine si affacciano, come intrusi, quell'ironia estenuata e quell'umorismo nero che ritroviamo in Kafka o in Beckett. □



LA MIA BANCA? ME L'HANNO CONSIGLIATA I MIEI SOLDI



Ricevere consigli dai propri soldi è una piacevole emozione che davvero non capita tutti i giorni. Riceverne i complimenti poi non capita certo a tutti. Ma a qualche centinaio di migliaia di persone sì: ad esempio le oltre 700.000 persone che lo scorso anno si sono affidate alla Banca CRT per ogni tipo di operazione sui loro conti, le 150.000 che hanno usufruito di un servizio titoli puntuale e attento, le 24.000 che hanno realizzato i loro desideri attraverso vantaggiose forme di prestito personalizzate, le 2.300 famiglie che sono state aiutate nell'acquisto della loro casa. Senza dimenticare quei 100.000 imprenditori che nella Cassa di Risparmio di Torino hanno trovato un partner esperto, sempre attento alle loro problematiche, in grado di offrire servizi concreti e di trovare soluzioni innovative per ogni loro esigenza. Ecco perché ricevere i complimenti dai propri soldi non è poi così difficile. Basta scegliere la banca giusta.

 **BANCA CRT**

Cassa di Risparmio di Torino

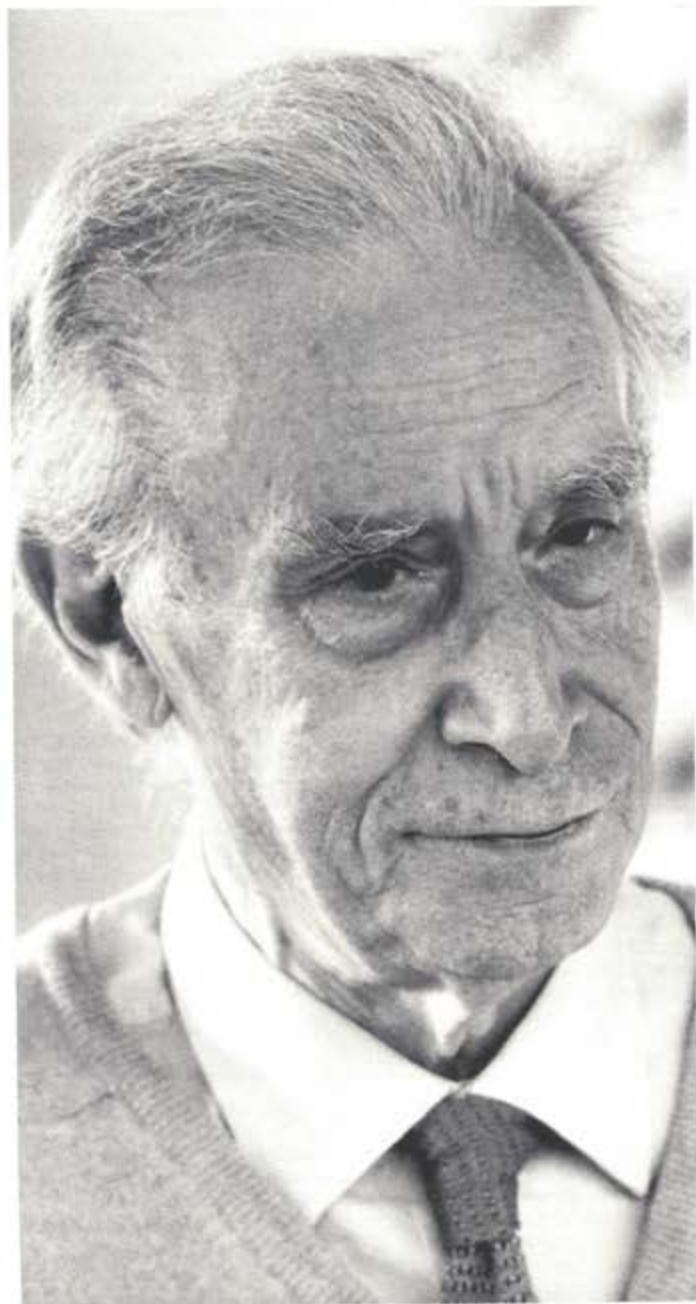
ANCHE I SOLDI PARLANO BENE DI NOI

IL TESTO DI LUZI AL QUIRINO DI ROMA

HYSTRIO, O IL TEATRO IN LOTTA CON IL POTERE

*Una compagnia di Siracusa, Siciliateatro, ha messo in scena la tragedia
- Paola Borboni, Sebastiano Lo Monaco e Andrea Bosis gli interpreti.*

SALVO BITONTI



Hystrio è una drammaturgia che riflette su sé stessa e che sonda le fondamenta del mistero della creazione teatrale. Mario Luzi persegue l'idea di un teatro di poesia che ci ha fatto conoscere *Il libro di Ipazia e Rosales*; ma è soprattutto con questa sua ultima prova che apre una nuova strada nella attuazione di un universo drammaturgico contemporaneo, alla ricerca del senso del tragico oggi; una realizzazione altissima in cui confluiscono reminiscenze delle strutture e dei codici della grande tradizione del pensiero teatrale, da Sofocle a Shakespeare a Racine. E proprio la traduzione dell'*Andromaca* dell'autore del *grand-siècle* (inscenata, così come *Hystrio*, fra le rovine dell'Ara di Ierone II a Siracusa) ha rappresentato il motivo di incontro teatrale con il poeta fiorentino; una versione, ricordiamo, che per profondità di ispirazione e capacità di adesione al teatro di Racine poteva definirsi creazione autonoma. La messinscena di *Hystrio* a Siracusa nel settembre del 1987 ha significato una conferma delle potenzialità sceniche dell'opera; e i caldissimi applausi che hanno salutato il battesimo del lavoro di Luzi ci hanno rassicurato e incoraggiato sull'orizzonte di attesa che ha oggi il pubblico per il teatro di poesia di cui *Hystrio* è splendido esempio. La forza evo-

Ed ora un testo per Palermo...

Mario Luzi ci parla della ripresa a Roma, al Teatro Quirino, di Hystrio, il suo ultimo dramma, che era già stato rappresentato lo scorso autunno nella cavea del teatro greco di Siracusa. Un allestimento, privo di grandi apparati scenografici, che ha però soddisfatto l'autore. «Il testo è stato messo in scena quasi integralmente. Sono state tagliate soltanto scene secondarie di raccordo. Nessuna manomissione. Bitonti è un regista giovane, intelligente e sensibile».

— Che cosa è cambiato nella versione al chiuso del Quirino?
«Ben poco, credo. La messinscena è semplice. Si guarda soprattutto al testo. A Siracusa Hystrio ha funzionato perfettamente nei confronti del pubblico che ha seguito lo spettacolo con attenzione. La tensione non si è mai allentata. Non ci sono state difficoltà di comprensione per l'arduo accostamento di diversi piani linguistici. Direi, anzi, che si deve proprio al linguaggio il magnetismo dello spettacolo. Non credo che recitando in un teatro al coperto si debba modificare qualcosa. Basta adeguare i toni all'ambiente».

— Ci sono altri testi teatrali nei suoi programmi?
«C'è una sacra rappresentazione di Santa Rosalia per la città di Palermo. Mi era stata richiesta dal sindaco Orlando e da Pietro Carriglio, direttore del Teatro Biondo. Avevano tanto insistito che mi avevano costretto a rifiutare educatamente l'invito, essendo restio ad occuparmi di linguaggi di radici diverse dalle mie. Più tardi da Palermo mi fu spedito un testo scritto da un gesuita sulla pestilenza che colpì la città nel diciassettesimo secolo, e sui miracoli di Santa Rosalia. Il racconto mi piacque, tornai sui miei passi e decisi di scrivere questa opera corale che sarà rappresentata nel settembre prossimo». Paolo Lucchesini

cattiva della parola poetica ha letteralmente incatenato gli spettatori, ricreando antichi rapporti fra scena-parola e pubblico che sembravano ormai sopiti.

Hystrio ha per tema centrale il teatro stesso, la sua comunicazione e la sua ricezione nell'ambito della società. In un'epoca imprecisata una dittatura detiene il potere dello Stato; già nel prologo la vecchia maestra incarnata dalla voce «santa» di Paola Borboni (qui alla sua prova scenica più affascinante e misterica, perché terribile nella sua religiosità) aveva detto «Qualcosa succederà e non sarà letizia...». In un'atmosfera grigia e opprimente la macchinazione politica è all'ordine del giorno. Ad un attore del tempo, *Hystrio*, in cui i confini fra la realtà e la maschera paiono labili e che da sempre oppone la sua arte al potere, viene richiesto di interpretare un'opera che è l'esaltazione di quella tirannide. Ma un potere occulto tende a sostituirsi al Capo senza temibili scosse e a svilire l'immagine pubblica anche con quell'opera da rappresentare. A queste forze oscure insieme all'attore si oppone Giulia, figlia del tiranno e da tempo in contrasto con il padre, figura magicamente poetica e incarnazione della vita libera da ogni costrizione di sorta. Ma le forze della storia hanno il sopravvento. Muore Giulia e con essa la vita stessa, mentre *Hystrio*, che non accetterà mai di piegare la propria arte alla meschinità della politica, rimane solitario, arcano simbolo del teatro, a contemplare nel deserto di ogni cosa la follia della condizione umana.

La vicenda si muove in uno spazio angusto, fra le mura di un inaccessibile palazzo, luogo altro della rappresentazione dove si infrangono le attese e le speranze di una «liberazione» del sentimento e dell'anima. Dice Giulia: «Pure c'è un teatro / senza luci e senza fuoco, ben diverso / *Hystrio*, dal tuo: e si recita / giorno e notte, notte e giorno fuori di qui». Il teatro in *Hystrio* è il luogo dell'immaginario dove Giulia e i giovani come lei proiettano le ansie di ribellione e le necessità di cambiamento di un'intera generazione; dirà il vecchio funzionario di partito Radik: «Sono figli nostri, figli di congiunti, / di amici: sono il nostro fior fiore / Si rivoltano contro di noi, non tollerano / il nostro lascito / così come di giorno in giorno degenera / nella nostra indifferenza».

Fra i simboli del potere (il Palazzo) e del Teatro (l'attore che vive nello spazio illusorio della rappresentazione) si situa il motore drammaturgico di *Hystrio*. Luzi affida i materiali linguistici del testo (con livelli che vanno dall'aulico al prosastico) a uomini-attori che sono non solo personaggi ma anche figure simboliche ed archetipiche. *Hystrio* — a cui l'autore consegna il titolo del dramma e a cui Sebastiano Lo Monaco — per dirla con Luzi — regala non un'interpretazione ma «momenti di autentica esistenza» — è il teatro stesso, lo spettacolo, la divinità misteriosa che sovrintende ogni epifania scenica: «Sono io lo spettacolo» «Chi è *Hystrio*?... «*Hystrio* è dio».

Il dittatore Berek, che trova in Andrea Bosic gli accenti di un Lear shakespeariano, è propriamente la mummificazione di tutti i poteri possibili, perché «Dorme il capo nella sua sacra mummia». Giulia invece non sembra appartenere a questa illusoria rappresentazione del potere; è il personaggio assente o il non-personaggio, ma proprio per questo assai più vero; dinanzi alla sua morte, l'attore ferito ed umiliato potrà solo dire «No, non appartiene al teatro / Appartiene alla vita... / perché la vita "È possente ed è fragile" / Somma di in-

numerevoli morti / per mancamento o uccisione... / e neppure somma, cumulo in cui siamo piuttosto / aggiunti o depennati / Il totale è un'incognita. / Infatti "non è il teatro che uccidono / ma è la vita che resta sul campo". La vita è crocifissa / umilmente alla sua gracilità». E la storia che «s'avvera in ogni momento», quasi inosservata, ha il suo doloroso sopravvento. Luzi esprime qui l'impossibilità di un senso del tragico. Se la rappresentazione e la tragedia vivono nel loro stato latente nell'orrore della vita quotidiana, allora «la più tetra tragedia è quella che non ha la forza di esplodere / ed è troppo misera per manifestarsi come tale / e si lascia corrodere e soppiantare da banale corruzione /». Rimane a noi soltanto un'immagine sbiadita e squallida di ogni evento priva di autentica tragicità. Soltanto il teatro come forse il potere «è immortale, le sue effigi si svuotano / e si riempiono senza perire / (...) le sue maschere disertate si rianimano / La sfida tra menzogna e verità non ha fine». Allora nella nostra edizione — come concluderà il coro — «il mondo tutto è rappresentazione».

In un palcoscenico che reclama la propria assoluta nudità la parola di Luzi si fa teatro. Come in una metafora barocca del teatro-mondo, un grande sipario-palpebra disvelerà e celerà la profezia, il complotto, l'attesa, l'amore assoluto e la sconfitta vitale del tempo contemporaneo; a noi teatranti sia salda la volontà che il compimento scenico che ci accingiamo a realizzare di questo inquietante, profetico dramma possa restituire anche solo qualche frammento dell'ineffabile religio di *Hystrio*. □

Per un teatro di poesia

La tragedia *Hystrio* di Mario Luzi ha ispirato, ricordiamolo, il titolo di questa rivista, consentente il poeta. L'Associazione Siciliateatro, che già aveva allestito lo spettacolo nell'87, ripropone *Hystrio* nella presente stagione e sta riscuotendo ovunque un buon successo di critica e pubblico. Lo spettacolo — che è un atto di fede nel teatro di poesia — chiude la sua stagione a Roma, al Teatro Quirino, dal 16 al 28 maggio. Sulla scena agiscono nei ruoli principali Paola Borboni, Sebastiano Lo Monaco e Andrea Bosic. La scenografia è di Manuel Gilierti, le musiche sono curate da Dario Arcidiacono. Del regista Salvo Bitonti pubblichiamo una nota di regia che informa sia sul testo che sui criteri di realizzazione.

Salvo Bitonti è nato a Siracusa nel 1961 ed è stato assistente di numerosi registi, fra cui Otomar Krejča.

Ha realizzato la sua prima regia nel 1983 dirigendo *Itaca e Oltre*, un originale spettacolo tratto da opere di Kavafis, Seferis, Elitis, Ritsos, Euripide e Omero. Ha partecipato con proprie regie ai convegni di studio sull'opera di Luigi Pirandello ad Agrigento.

Fra le sue messinscène ricordiamo: *Andromaca di Racine nella traduzione di Luzi*, con Anna Teresa Rossini e Osvaldo Ruggieri; la prima rappresentazione assoluta di *Hystrio* al teatro dell'Ara di Ierone II a Siracusa; *Alcesti da Acquabona e Rilke con Elena Croce al Teatro Sperimentale di Ancona*; *Elena*, variazione sul mito di Euripide e Ritsos, con Anna Teresa Rossini a Villa Demidoff, Firenze; *Una signora molto anziana con le mani molto sporche di sangue da D'Annunzio, Seneca, Isgrò e Pavese con Francesca Benedetti al Teatro Odeon di Reggio Calabria*; *Metamorfosi degli eroi dall'opera di Ritsos con Micaela Esdra, Luigi Pistilli, Anna Teresa Rossini e Luigi Diberti, agli antichi mercati di Siracusa*. □

HANNO SCRITTO

CON AMORE AI CARI CRITICI

Cari amici di Hystrio, lasciatemi divertire, come diceva un mio illustre conterraneo, Aldo Palazzeschi. Vi mando qualche definizione irrispettosa, ma non cattiva, sui critici drammatici. Sono convinto che nell'irrispetto, di questi tempi, ci sia un po' di verità. Se pubblicate — cosa di cui dubito — non firmate: mi occupo di teatro e... tengo famiglia!
Guido Davico Bonino: La critica teatrale italiana è la migliore del mondo, e io modestamente...
Renzo Tian: Ho i miei motivi, ma nell'interesse generale.
Giovanni Raboni: Mah! Gli applausi, comunque, erano cordiali.
Franco Quadri: La media vedetta lombarda.
Aggeo Savioli: Lontano da Mosca... si fa mosca per il nostro tormento.
Ugo Ronfani: Je Vous saluez, Strehler! - **Odoardo Ber-**

tani: Il teatro amaro di un cotto-bolognese in esilio a Milano - **Gastone Geron:** La voce del Goldoni. - **Paolo Lucchesini:** Lo scandalo gli è 'he 'un si ride più! - **Carlo Maria Pensa:** Ghè pù religiuun.
Antonio Attisani: Cristo, Màrx, Antonin Artò! / il teatro dei gruppi vincerò! - **Sergio Colomba:** Io resto un criticchino / del Resto del Carlino. - **Ugo Volli:** Ma non possi. - **Maria Grazia Gregori:** Io, Giorgio, Luca, Franco e qualche altro faremo un teatro rosso e stupendo. E guai a chi non ci sta. - **Giorgio Sebastiano Brizio:** Il faut absolument etre postmodern... et socialiste! (Lettera firmata)

La storia in video del Teatro lombardo

Caro *Hystrio*, vedo sul n. 1 del 1989 una notizia sul ciclo di trasmissioni prodotto dalla Rai e dalla Regione lombarda sul teatro in Lombardia. Non è esatto che la serie cominci dall'inizio del secolo (parte del Medio Evo), non è vero che Paolo Bessegato ne sia il conduttore (conduce soltanto i pezzi di ricordo girati fuori studio), non è vero (e qui

la cosa mi riguarda personalmente) che i testi siano stati curati da Annamaria Cascetta, con una imprecisata collaborazione mia e di Renato Borsoni. In realtà, con l'amica Cascetta ci siamo equamente divisi le sei puntate: le prime tre le ha sceneggiate, scritte e preparate lei; le altre tre sono interamente opera mia, nel bene e nel male, senza supervisioni di alcun genere. Cordialmente. **Ettore Capriolo**

EXIT

ROMA - È morto improvvisamente a 63 anni Pier Benedetto Bertoli, autore di teatro, sceneggiatore, traduttore e saggista. Fine umorista, tra le opere più famose si ricordano I diari, che vinse il premio Riccione nel 1959, e Le cose più grandi di loro, premio Flajano. Ricordiamo anche Castigo e delitto, premio Idi nell'86; Cinecittà e Le ragazze di Lisi-strata, spettacoli di successo scritti in collaborazione con il regista Antonio Calenda.

LO SCRITTORE TRIESTINO CI PARLA DI STADELMANN

MAGRIS HA INCONTRATO IL SERVO DI GOETHE

Traducendo opere di autori teatrali è maturato l'interesse per la parola «detta» - All'origine del testo una breve notizia sulla morte del servitore del poeta, uomo dalla vita oscura e un po' bizzarra - Le indicazioni di regia sono state escluse dal libro - Presto una versione scenica.

GIANCARLO RICCI

Sempre più di frequente scrittori lavorano per il teatro, suscitando apprezzamenti e critiche disperate. In quest'intervista a *Hystrio* Claudio Magris ci parla del suo *Stadelmann*, un testo teatrale ispirato a un personaggio veramente esistito: il servitore di Goethe. Magris, traduttore di molti autori teatrali della Mitteleuropa, racconta come gli è venuta l'idea, come l'ha elaborata e scritta. Tra le righe affiora l'inquietudine della cultura mitteleuropea, anche se per Magris Stadelmann è tratteggiato in modo tutt'altro che malinconico o crepuscolare. Il testo sarà messo in scena fra non molto, dopo una versione radiofonica.

HYSTRIO - Dopo numerosi libri di saggistica e di letteratura mitteleuropea, come è giunto a scrivere un testo teatrale?

MAGRIS - Credo, in genere, che l'origine di qualsiasi impulso creativo o inventivo sia abbastanza misteriosa. Ho sempre avuto un grande interesse per il teatro, forse anche perché ho tradotto autori come Kleist, Ibsen, Büchner. In questo lavoro il mio sforzo è sempre stato quello di avere in mente un linguaggio che funzionasse per il teatro rappresentato. Tenevo presente non il momento della semplice lettura ma della messinscena, della recitazione, della parola detta, parlata e quindi unita indissolubilmente al gesto, all'elemento visivo, al corpo. Credo in questo modo di avere acquistato quella familiarità con il linguaggio teatrale che è molto differente dal linguaggio della letteratura, il quale si limita ad essere letto. Senza questa esperienza relativa ai testi drammaturgici non avrei mai potuto scrivere *Stadelmann* e forse nemmeno mi sarebbe venuta l'idea di scrivere per il teatro.

UN TIPO BIZZARRO

H. - Da dove proviene il personaggio *Stadelmann*?

M. - *Stadelmann* era il servitore di Goethe. Leggendo la brevissima notizia della sua morte ho provato quella particolare attenzione con cui improvvisamente si scopre qualcosa di strano. E ho sentito sempre più il bisogno e la necessità di fermarmi su quella vicenda. Ho provato a ritornare sulle sue tracce per cercare di scoprire, meditare, inventare la parabola di un destino, di un'esistenza di gloria ma anche di desolazione. Quindi ho raccolto tutti i documenti che si potevano trovare e ho lasciato depositare in me tutte queste cose. Per un intero anno ci ho pensato. E spesso mi venivano in mente alcune cose, dettagli, illusioni sulla sua vita oscura e bizzarra. Immaginavo qualche situazione, qualche gesto; pensavo qualche parola, costruivo qualche dialogo. Soprattutto vedevo figure, corpi, atteggiamenti fisici, movimenti. E a un certo punto, questo materiale si è in qualche modo condensato, ha incominciato a raggrupparsi intorno alla storia del personaggio. Da quel momento ho sentito che potevo raccontare la sua storia soltanto attraverso un modo teatrale. Ho visto quella prima scena — così determinante — che avvia tutto lo svolgimento e che è solo mostrata, non narrata. È come se avessi ascoltato quella storia: come quando si sta bevendo un caffè e vicino a noi ci sono due persone che parlano. Ascoltiamo, ma anche dopo qualche momento non ne sappiamo molto di più. Si capisce però che tra loro c'è stato qualcosa, anche se non sappiamo bene se sono amici, amanti, compagni. Questa sensazione l'ho provata proprio così. Dun-

que ho scritto la prima stesura, in modo un po' selvaggio. Alcuni personaggi sono sorti, li ho incontrati mentre scrivevo. Successivamente ho lasciato depositare questa prima stesura per alcuni mesi. Poi ho riscritto completamente il testo in un modo più esteso, meno spontaneo.

LA PARTE DI GOETHE

H. - Come interviene, nel suo dramma, Goethe?

M. - In tutta la vicenda Goethe non c'entra molto. Non si tratta di un dramma su Goethe: a me interessava *Stadelmann*, la sua storia. In essa tuttavia Goethe ha una parte importante. Infatti rappresenta, in un certo senso, quel grande momento dell'esperienza in cui *Stadelmann* è libero dai suoi rancori, non ha risentimenti, anzi semmai è lui a usare gli altri. Nel testo la figura di Goethe interviene, per esempio, per la teoria dei colori. Il vero protagonista tuttavia è *Stadelmann*. Per le ricerche che ho fatto e l'elaborazione cui mi sono dedicato, è un lavoro su *Stadelmann*.

H. - C'è una venatura di malinconia che percorre le pagine del suo dramma. Questo rispecchia l'inquietudine di una certa drammaturgia mitteleuropea?

M. - Certamente. Per quanto mi riguarda ritengo vi siano due grandi modelli della drammaturgia mitteleuropea: Büchner e Ibsen. Büchner proprio per i suoi caratteristici elementi di rottura, Ibsen per quel melanconico ordine con cui viene ritratta la disgregazione. Ho lavorato in modo molto organico allo stile di questi due autori. E non è un caso che *Stadelmann*, nel mio dramma, parli un linguaggio spezzato, rotto, pieno di brandelli di espressioni che presi da soli non hanno immediatamente un significato. Di questo aspetto linguistico me ne sono accorto in modo evidentissimo quando la traduttrice tedesca di *Stadelmann*, la bravissima Viktoria von Schirach, in un paio di casi ha tradotto alcune espressioni di *Stadelmann* in un modo lievemente diverso. Ma aveva ragione lei perché mi faceva notare, per esempio, che in una determinata scena *Stadelmann*, non era impacciato o malinconico ma stava già incominciando ad arrabbiarsi.

H. - In effetti leggendo *Stadelmann* non si ha l'impressione di un adattamento ma di un testo effettivamente scritto per il teatro...

M. - Sì, potevo raccontare questa storia soltanto così. Se l'avessi scritta in forma narrativa, *Stadelmann* sarebbe risultato un personaggio malinconico, crepuscolare, anziché sanguigno, vitale, e a volte irruento. Originariamente avevo scritto delle note di regia ancora più intense, ma poi giustamente mi sono convinto che sarebbe stato meglio non inserirle nella pubblicazione del libro per non appesantire la lettura. Avevo numerose indicazioni di regia sugli attori, le scene, addirittura gli sguardi...

H. - Quando verrà messo in scena *Stadelmann*?

M. - Hanno allestito un'esecuzione radiofonica per la Rai. La regia è di Casalino e *Stadelmann* viene interpretato da Antonutti. Penso che il prossimo anno in Italia e anche in Germania, quasi sicuramente, ci sarà una rappresentazione. Per correttezza preferisco non anticipare troppo, ma spero che questo avvenga durante la stagione 1989-'90. □

LA RECENSIONE IN VERSI: *IN EXITU* DI TESTORI

IN ALTO STA IL POETA E IN BASSO IL DROGATO...

GILBERTO FINZI

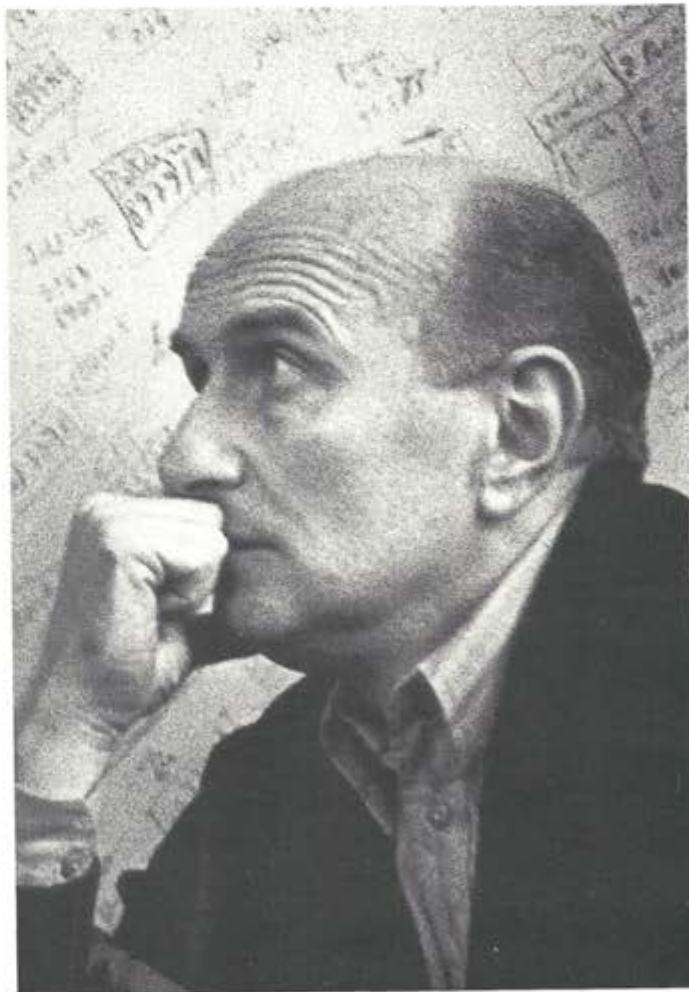
In alto sta il poeta.
In basso, molto in basso,
il drogato: perché il suo cuore
lentamente, lentamente ceda
ha bucato le vene, bevuto piscio e seme,
leccato pene, succhiato merda
rigurgitato su dal buco alla gola
i futili morti, i fragili fratelli, i malefattori,
i genitori frantumati dall'esistere del niente,
i fatti dell'asociale società, il nullapieno lassù fuori città
dove corre, fiume della gente, il treno.
Chi esce dalla vana società è il poeta, seme di parole,
e il povero morto vivente, zombi slucinato che
si adagia in un parlare smorto, sfiato ma ribollente,
sàpido dell'insipienza che gratta zappa smatta
per simboli malizie mezze frasi parolacce porche (ma non vili)
mai più ripetute da terrapieno in costa in
discesa in buio in un più in là dove
chiavi chiavato chiavare fare sfare smerdare inculare
tutto un finire di non finito e sempre ricominciato
sesso inaudito improbo impronto impostato

faccia di water, parola mezzana dimezzata
facile fatta smazzata sul buco
nella vena nel cesso nel vivere più a lungo e ancora
e nello svivere
e svivendo anche-anca, e scrivendo il poeta
la dettatura àtropa del moribondo già morto
indaga il suo gergo dialetto francese latino angliano
parole parla alla moda, nel cesso imparato a scuola
la vicenda si svolge, ed è tutta terrestre,
fra il luogo di delizia, l'ostia-buca
su cui defecare, il niente divino di buchi fottuti
reali, sreali, irreali, buchi come luoghi
buchi come psiche e come fori sulle braccia il culo del niente
che s'affossa nella melma di merda vomito sperma
(anche-anca)
il poeta in piedi s'alluce o s'allucina
pietà per lui che rimane, pietà per la parola
che non parla più, che non parla che non

Nel carniere del poeta sta la città
la società la pazza di casa - il suo dio-leone
mangia i bambini comincia dal sangue finisce alle unghie
pochi restano cristiani; per fortuna, da adorare
abbiamo ancora tanti dèi pagani. Così

chi si alza, chi pubblico se ne va prima del tempo
della fine del non-uomo che si abbatte sul mondo
in cartapeccora e tumore
è proprio lui che ha capito la storia, la vicenda, la
non-finzione dell'istrione. Chi invece applaude nel teatro
mai non ha visto la faccia del niente la droga
il non-vivente che rotola terra su terra

alla terra, da tazza a veleno, da vuoto a pieno.
Chi applaude sa di essere a teatro, in culo al mondo,
esorcizza la porca vita, eccita/esercita un po' del suo: «sa»
nel privilegio e nel miserevole — soprattutto sa
che vive (se vive). □



La ormai consueta recensione in versi di Gilberto Finzi riguarda, questa volta, la rappresentazione di *In exitu* di Giovanni Testori, all'*Out Off* di Milano. Il livello, il tono, la violenza del testo e della sua realizzazione scenica hanno evidentemente trascinato il recensore, portandolo ad accogliere e in certo senso a mimare i modi verbali del poeta recensito. Del lavoro testoriano qui si parla, in sostanza, con una adesione stralunata, con un'acuta sofferenza, con una volontà non letteraria di comprendere più ancora che di «fare» comprendere. □

Amore e morte di due fratelli

PERÒ PECCATO, ERA UNA GRAN PUTTANA, di Aldo Trionfo da *'Tis pity she's a whore* di John Ford. Regia di Aldo Trionfo, scene (geometriche, statiche ed eleganti) di Giorgio Panni, costumi (funzionali alle scelte registiche) di Emanuele Luzzati. Con Veronica Rocca, Sandro Palmieri, Pietro Fabbri, Vanni Valenza, Antonio Mastellone, Claudio Orlandini, Enrico Campanati, Claudio Meis, Cinzia Sartorello, Antonella Elia, Rita Charbonnier. Teatro della Tosse, Genova.

Le pagine di questa tragedia tardo-elisabettiana vengono filtrate, nel passare alla scena, dalla lettura registica coerente ed organica di Trionfo, che, con modifiche sostanziali che avvicinano il testo alla sensibilità contemporanea, propone la storia di Giovanni e Annabella, amanti e fratelli. L'incesto è presentato come un condizionamento culturale che provoca isolamento sociale e non permette ai due di vivere un amore profondo e puro, quindi innocente; ma l'incesto è amore narcisistico di un soggetto che ama il suo doppio speculare e provoca quindi un isolamento anche psicologico (i fratelli sono sempre in scena e reciprocamente simmetrici).

In primo luogo Trionfo elimina ciò che nel testo è eccessivo e plateale: tre personaggi — Donato, Bergetto e Grimaldi — che nuociono alla linearità dell'azione; le scene di morte violenta, così legate al gusto seneciano degli spettatori secenteschi, che qui diventano rapide, dolci, quasi solo raccontate; le scene di passione di Giovanni e Annabella, la cui unione fisica non è mai visualizzata. Il risultato di questa prima operazione di sottrazione ed attenuazione è di estrema eleganza nel tono dello spettacolo.

L'operazione successiva consiste nell'amplificazione del rimanente, cioè l'opposizione tra i due amanti e gli altri personaggi, ripetuta e sottolineata dai costumi — tuniche monacali per i primi, costumi sfarzosi per gli altri —, e dalla recitazione — claustrofobica e implosiva nei due, vigorosa ed esuberante negli altri. Questo sistema binario contiene una certa meccanicità che è superata, quasi sempre, grazie alla notevole capacità recitativa del gruppo, in particolare dei protagonisti, Veronica Rocca e Sandro Palmieri, molto controllati tecnicamente e sincerissimi nella resa emotiva. Alla fine domina amara la morte, simbolo dell'impossibilità di sognare e di vivere fuori dalle norme. *Elia-na Quattrini*

Torna in scena la giovane ebraica

IL DIARIO DI ANNA FRANK, di Frances Goodrich e Albert Hackett, traduzione di Laura Del Bono. Regia (tradizionale e prevedibile, ma efficace) di Franco Passatore. Scena (molto realistica) di Carmelo Giannello. Con Luana Celi (Anna Frank, una debuttante quattordicenne coraggiosa e disinvolta), Aldo Turco (Otto Frank, non sempre a suo agio) e Fabrizio Bava (Peter Van Dean).

L'adattamento di Goodrich e Hackett (messo in scena per la prima volta negli anni Cinquanta dalla Compagnia dei Giovani con Anna Maria Guarnieri nel ruolo della protagonista e Romolo Valli in quello del padre) ripropone fedelmente il testo del diario: le prime settimane nell'alloggio segreto nel primo tempo, gli ultimi giorni — due anni e mezzo dopo — nel secondo. Il racconto si svolge in *flash back*, dopo che il padre, unico sopravvissuto ai lager, torna ad Amsterdam e trova il diario di Anna. Non è facile interessare il pubblico a una vicenda di cui tutto è noto, specie se non si può contare su attori di grande richiamo. Passatore ci riesce e questo è il suo più grande merito. Le quasi tre ore di rappresentazione sono sembrate davvero eccessive a tutti i presenti, ma l'impegno degli attori e le belle scene rendono lo spettacolo estremamente gradevole. Notevole l'esordio, ma il confronto in scena non è ai massimi livelli, di Luana Celi, allieve del secondo anno del Laboratorio Teatrale di Passatore. *Franco Garnero*



Carmelo Bene oltre lo scandalo

LA CENA DELLE BEFFE, da Sem Benelli. Di e con (carismatico) Carmelo Bene. Con Raffaella Baracchi (disinvolta), David Zed (androide al limite della perfezione), Achille Brugnini (l'alter ego della voce), Stefania De Santis (misurata). Musiche (echi verdiani e altri stili) di Lorenzo Ferrero. Produzione Nostra Signora.

«Buffone, buffone!» È la fine de *La cena delle beffe* scandita dalla voce di uno spettatore che così esprime il suo dissenso. Carmelo Bene avanza in prosenio e ride, ringrazia, manda baci, misura la temperatura della sala e improvvisa una sorta di regia dei fischi; la sua insolente, splendida faccia entra nella cornice e diventa ritratto del nulla scenico, dell'inabitato e dell'inorganico cui ha reso omaggio.

La scrittura scenica di Bene è poco più di una germinazione scarnificata dei significati a favore di una partitura semiologica di cui è difficile dire, se non che viene replicata la morte della finzione teatrale e proposto, quale sostituto, il grado zero, un *incipit* dagli oscuri sviluppi e indecifrabili confini. Né lo studio di Grande, né la legenda esplicitiva di Artioli smontano fino in fondo il giocattolo tecnologico voluto da Bene che, per dirla alla Esenin, risulta «dannato alla macina dei versi / entro l'ergastolo dei sentimenti».

La macchina teatrale preparata per la cena (un androide, un robot, una bambola, uno spogliarello, il *play back*, le carrozzelle per paraplegici ecc.) corona un pensiero matematico che non si fa spettacolo ma banchetto futuristico e funebre della perdita anche del nulla. La cena non ingolosisce perché si offre senza cuore, senza "nulla", disumanizzante come il ghigno idiota di chi non comprende i simboli perché pensa alla storia, mentre quelli — i simboli — sono ormai numeri di un'operazione senza cifra finale. Chi scrive, non può esimersi dal riconoscere tanta coerenza per aver cancellato, fino al sacrificio del testo e della rappresentazione, la ferita di un certo teatro altrove ansioso. Vale a dire che Bene si conduce alle estreme conseguenze, oltre lo scandalo.

Questa *Cena delle beffe* sembra un libro improponibile alla logica della lettura, perché forse riversato in una colonna sonora meno godibile delle precedenti e che, *motu proprio*, va in corto circuito. E fuma, fuma lasciando una scia impercorribile, la «confessione di un teppista» che da Caligola a Giannetto, ha assunto la libera docenza. Anche questo era previsto. Scala compresa. *Carmelo Pistillo*

Teatro del sonno tra inchiesta e poesia

VICINI DI SONNO, di Maurizio Cardillo e Massimo Cattaruzza. Regia di Marco Cavicchioli, con l'aiuto di Nadia Malverti. Scena di Lorenza Gioberti e Daniela Bennati. Con Maurizio Cardillo e Massimo Cattaruzza. Produzione Cooperativa Il Guasco - ITC Teatro.

La scommessa era rischiosa: prendere una coppia di comici in ascesa (per di più televisiva) e realizzare con essa uno spettacolo «serio», ma nel caso di Cardillo e Cattaruzza l'idea ha funzionato, anche grazie all'abile regia di Cavicchioli.

Si tratta di una inchiesta sul sonno: come si dorme, cosa si sogna, come ci si muove, cosa si fa durante quelle sette-otto ore che vengono dedicate al dormire? Dopo aver realmente condotto una mini-inchiesta in collaborazione con un docente dell'Istituto di Psicologia dell'ateneo bolognese, Cardillo e Cattaruzza hanno creato uno spettacolo in cui due «vicini di sonno» indagano sui fenomeni e gli effetti di Morfeo, in maniera ora poetica, ora drammatica, scientifica o grottesca, da teatro dell'assurdo (Beckett e Ionesco fanno ogni tanto capolino) o da psicodramma. Momenti di estrema tensione si alternano a situazioni divertenti, portando lo spettatore a interrogarsi sul proprio modo di dormire.

L'esperienza nel teatro comico consente ai due attori veloci incursioni nella risata o, più spesso, nel sorriso mentre, dispersi fra letti, comodini o *abattours*, si abbandonano a mille espedienti paradossali o isterici nel tentativo di invocare un sonno liberatore che non giungerà mai. *Vicini di sonno* costituisce, in un certo senso, una fenomenologia dell'esperienza del letto, oggetto di continuo confronto nella vita quotidiana e che, anche scenicamente, rappresenta l'imbarazzante (e continuamente rimosso) punto focale del dramma. Fra le varie «esperienze del letto» non è esclusa l'attività erotica, ridotta sulla scena a stanco coito casalingo con gemiti d'obbligo o inquietanti trilli gallinacci. *Stefano Casi*

Cronaca sceneggiata di un antico delitto

ARDEN DI FAVERSHAM, di anonimo elisabettiano. Traduzione (impeccabile) di Alfredo Giuliani. Regia (solida) di Marco Sciaccaluga. Scene (massicce e funzionali) Hayden Griffin. Musiche (pertinenti) di Arturo Annetichino. Protagonisti: Renzo Montagnani (persuasivo) e Elisabetta Pozzi (vibrante). Produzione Teatro di Genova.

La scena di Griffin è lignea, buia, massiccia, ma funzionale e, in pochi momenti, anche suggestiva per certe sue aperture atmosferiche e paesistiche. La funzionalità è essenziale, posto che l'azione si articola in una serie di episodi, di volta in volta dislocati nel tempo e nello spazio. Il che, se implica, nello spettacolo, rapidità di mutamenti scenici, comporta anche, dal punto di vista drammaturgico, qualche considerazione sulla natura dell'opera. *Arden di Faversham*, sia detto decisamente, a scanso di equivoci, non è una tragedia, criticamente parlando. Si tratta della cronaca sceneggiata di un delitto: uno sceneggiato d'epoca, di molta energia, a colori violenti, con moltiplicazione degli episodi e qualche battuta di dialogo che sfiora, o magari attinge, la poesia. Ora ne abbiamo, dopo l'edizione ironica di Trionfo e quella ambigua del Gruppo della Rocca, una rappresentazione a tutto tondo, manichea. Stanno di fronte l'assoluta perfidia di Alice e l'assoluta credulità di Arden, suo consorte. Visceralmente presa da un altro, la donna vuole sbarazzarsi del marito. Del crimine tutto vi viene, a chiare lettere, manifestato: il movente, la premeditazione, l'esecuzione. Quest'ultima si frammenta in una pluralità (pletorica) di tentativi, brutali e grotteschi, che puntualmente falliscono, sinché...

A delitto compiuto, il dramma mostra il suo momento più ispirato nel brusco esplodere, entro l'animo di Alice, di un empito di rimorso e paura che

la rende finalmente umana. E veri sono lo sgomento ed il cedimento che invadono il cuore dei suoi complici. Seguono un po' pedantemente la scoperta del crimine, la condanna dei rei, l'esecuzione capitale, il pistolotto finale.

Elisabetta Pozzi è un'interprete tesa, a forti contrasti, passaggi repentini, vissuti sempre al limite dell'eccesso. Montagnani, nei panni di Arden appare sobrio, credibile e persuasivo. La compagnia è sulla linea di efficiente professionalità che è propria del Teatro di Genova, ovviamente con qualche squilibrio. Gli attori sono Stefano Lescovelli, il fedele amico di Arden, Ugo Maria Morosi e Massimo Mesculam (i due killers), Camillo Milli, Maggiorino Porta, Fabrizio Contri (un esordiente dotato), Valerio Binasco, Franco Carli, Rosanna Naddeo, Giorgio Giorgi, Marco Avogadro, Fabio Cavalli, Riccardo Maranzana, Andrea Nicolini, Maurizio Cecchini.

Regia di buon mestiere e di valida guida per gli interpreti e per i ritmi dello spettacolo. Forse avrebbe giovato un più largo uso delle forbici, specie nel tratto che segue lo sgomento del delitto. *Vico Faggi*

Un soldato, una donna e qualche cocchio

VEGLIE. Regia (disattenta) di Francesca Bettini. Interpreti Gyula Molnar e Lellia Serra. Produzione Laboratorio Teatro Settimo e Théâtre de Cuisine.

Un russo e la sua donna sono in viaggio: lui, che si esibisce in acrobazie da fahiro come mangiare piatti e camminare sui vetri, è un soldato che va e torna dalla guerra con un unico sogno: scrivere un libro. Lei è una contadina che lo sostiene con il suo amore, ne sopporta l'inconsistenza e lo difende dal mondo e dal pubblico, pur delusa. Gli appartiene ed è l'unica cosa che ha, a parte qualche cocchio di un servizio di porcellana. Lo segue nei suoi viaggi immaginari verso il mare, nel suo tentativo di costruirsi un linguaggio. Insieme invecchiano in una vita più detta e immaginata che vissuta, dove la stessa morte di entrambi è finzione. Purtroppo, tranne qualche scena felice che ricorda l'iconografia ingenua del mondo contadino, lo spettacolo non è convincente. Si perdono di vista, all'interno di una drammaturgia confusa, le idee portanti, le scene sono slegate e deboli, il non-senso è giustificato scenicamente da una tecnica di racconto che sfugge o comunque non è sufficientemente convinta, la ricerca di alcuni effetti soffioca, infine, i tentativi di poesia. *Silvia Borromeo*

Teatro palestinese tra epico e comico

KUFUR SHAMMA di Jackie Lubecke e François Abu Salem (anche regista). Scene e costumi (realistici) di Francine Gaspar. Con Amar Khalil, Valentina Abu Oqsa, Zinedine Sonale, Iman Aoun, Edward Muallem, Salah Al Hamadani (tutti bravi).

È una favola quella che la compagnia palestinese El Hakawati (I cantastorie) racconta su *Kufur Shamma, il villaggio cancellato dalla carta geografica*.

Facendo ricorso a interventi in lingua italiana e con l'ausilio di diapositive, la vita del villaggio scorre in una scenografia popolata di maschere, ma principalmente di sabbia e di vento.

Fra oggetti e drappi colorati (non a caso la *tournee* italiana del gruppo è organizzata dal Centro Teatro Figure) si dipana la storia di un uomo che, volendo ritornare alla casa natale nel '48, non trova più il suo villaggio. Con un amico inizia dunque un viaggio-metafora alla ricerca non solo della fidanzata, ma anche delle proprie radici. Fra i palestinesi che incontra, alcuni hanno deciso di continuare a lottare ma altri sono rassegnati. Affinché la memoria, almeno, non vada perduta, ai due amici non resta che raccontare la storia del villaggio, del suo popolo, della sua cultura.

Un po' lungo, forse, lo spettacolo, quasi interamente recitato in lingua originale, ma più che un giudizio critico ne merita uno etico, per i suoi contenuti. *Elisabetta Dent*



Nel silenzio di Tardieu l'ultima risposta

INESPRIMIBILE SILENZIO, di Jean Tardieu, traduzione G.R. Morteo. Regia (organica) di Giovanni Boni, Luigi Castejon e Lino Spadaro. Scene di Lino Spadaro. Costumi di Paolo Bertinato. Consulenza musicale di Mario Borciani. Con Mario Marinai, Lino Spadaro, Mela Tomaselli, Giovanni Boni, Gisella Bein, Loredana Alfieri. Produzione Gruppo della Rocca.

Sei episodi collegati da una musica gioviata e dai temi, un po' meno allegri, anche se sviluppati ironicamente, che percorrono la frammentata ed eclettica drammaturgia di Tardieu, nato poeta e indicato come un maestro dell'assurdo.

I brevissimi atti unici vedono come protagonisti uno sgangherato mobile «tuttofare», *deus ex machina*, precursore del moderno computer che, paradossalmente, senza il controllo dell'uomo, può arrivare ad uccidere; due sosia dei più famosi Vladimir ed Estragon che «viaggiano intorno ai confini di un abisso» ostacolati da oggetti che si muovono; un uomo che, districandosi in una burocrazia di stampo kafkiano, comincia col chiedere a uno sportello alcune informazioni e finisce con la perdita della propria identità, oltre che della vita; gli invitati a un «tosse-party» in un Paese dove le regole del galateo sono sovvertite per affermare, tra sputi e insulti, che dietro alle convenzioni gli uomini rimangono «animali».

Una o più morali evidenti si nascondono dietro delle situazioni grottesche e «giocose» interpretate degnamente dagli attori, non ultima la conflittualità tra il pensiero e l'espressione linguistica, tra il detto e il non detto, tra i «contenitori» (con la satira verso il teatro leggero e pseudo-intellettuale), il vuoto di contenuti e la confusione dei ruoli che dilagano nella società e nell'arte. La parola decisiva, in mezzo a tanti affannati interrogativi quotidiani, resta alla morte, come l'ultima «non risposta», metafisica, al silenzio. *Silvia Borromeo*

Giovani ingenui e cattivi maestri

GIULIETTA E RAHMAN A BORGIO VEREZZI, di Vico Faggi. Regia (ironica) di Gianni Orsetti. Costumi e scene (funzionali) di Luciana Strata. Musiche a cura di R. Ballerini. Luci di M. Gandolfi. Con Giorgio de Virgili (buono), Francesca Conte (promettente ma acerba), A. Ravera, M. Peytrignet, C. Garrone, M. Pinna, A. Bruschi, M. Mura, F. La Russa, M. Strata e M. e G. Orsetti (volenterosi).

Pubblicata nel '79, questa agile e brillante commedia in due tempi ha atteso fino all'86 prima di essere allestita dallo stesso gruppo genovese (con in-

terpreti diversi). Nello stesso anno è stata messa in scena da una piccola compagnia di Lugano.

La *pièce*, scritta con mano leggera e notevole maestria teatrale, fa rivivere con grande freschezza la storia di Giulietta e Romeo. La vicenda è ambientata in un piccolo borgo marinaro, al tempo in cui saraceni e cristiani vivevano gli uni accanto agli altri. Al centro, tra i campi rivali, è collocata l'osteria di una singolare coppia: l'equilibrato Paiàfa e la sensibile Aminah. Qui, per necessità di commercio, le due comunità si incontrano e parlano.

Uomo ostinato e coraggioso, l'oste si batte per la creazione di un ponte ideale che colleghi i due mondi divisi da profondi odi razziali e religiosi. Sarà appunto lui a far nascere l'amore fra il giovane saraceno e l'affascinante cristiana, ponendo così le premesse per una società finalmente dominata da pace, solidarietà e comprensione.

Il finale, ricco di colpi di scena, dà libero corso alla fantasia. Quando il sogno d'amore sembra frustrato per sempre (una doppia agnizione rivela lui cristiano e lei musulmano), una magia di Paiàfa risolve le cose nel migliore dei modi permettendo ai giovani di fuggire lontano. Il suggestivo dramma, mantenuto in equilibrio tra fiaba e apologo, storia e leggenda, capolavoro shakespeariano e commedia secentesca, ci restituisce un Faggi inatteso: arguto, divertito, sereno e fantasioso. Tuttavia, sotto la patina di innocuo *divertissement*, traspare il suo consueto e rigoroso impegno civile. Il piacevole componimento è percorso da numerosi strali polemici contro sacralità del potere, fedeltà retorica e onore, religione e patria, dogmatismo e intolleranza. Oggetto di impietoso sarcasmo sono pure gli intellettuali venduti, rappresentati con efficacia dai maestri fanatici degli amanti: entrambi, in seguito a un imprevisto scambio di ostaggi, tradiscono le rispettive fedi religiose, rivelando di quanta falsità ed opportunismo siano tramati i loro insegnamenti. *Roberto Trovato*

Dialoghi col topo e forse con Dio

IL GRIGIO, racconto teatrale in due atti di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Regia (rapsodica) e interpretazione (naïf) di Giorgio Gaber. Musiche di scena (funzionali) di Carlo Cialdo Capelli. Esecuzione musicale dal vivo di Capelli al sintetizzatore e Sezzi alle percussioni.

Calvino disse una volta che i topi, prima o poi, fuoriusciranno dalle viscere metropolitane per invadere, con tutte le conseguenze immaginabili, le nostre città. La metafora allarmante di Calvino e l'immagine dei topi dataci da Werzog col suo *Nosferatu*, ci consegnano un'idea del ratto che induce alla repulsione, cosa che non accade (salvo all'inizio della storia) nella più recente prova teatrale di Gaber, in cui il topo diviene, dopo gli inutili ten-

tativi di soppressione secondo i trucchi e le astuzie ereditate dai cartoni animati, il convivente di colui che ha scelto l'esilio dopo aver salutato con disgusto la mediocrità e la volgarità del mondo. Gaber è il misantropo che abbandona la sfera mondana e viene «invaso» dal Grigio, il topo appunto. Il grigio è l'estensione o dilatazione naturale dell'approccio al teatro che Gaber ha sperimentato in quasi vent'anni di ricerca, non solo musicale. Il risultato è un lungo monologo costruito su altrettanti monologhi a tema interpretati da uno scatenato Gaber che si muove come una marionetta ritagliata in controluce, un'ombra d'uomo alle prese con la nevrosi, i dubbi e gli errori, le certezze di un'ideologia in frantumi. E chi guida invisibilmente il protagonista di questa *pièce* a una specie di raziocinio macilento ma salvifico, è proprio il roditore con la sua ragione strisciante, l'ospite inafferrabile, il duellante poi *alter ego*, proiezione inconscia del sé dilaniato dell'uomo. Il Grigio, oggetto perfino di malcelate attenzioni omosessuali, diventa così l'origine e il pretesto del dibattito interiore. Lentamente, l'uomo ha toni più pacati e appare meno spazientito nel guardare la normalità omologante dei suoi simili «visti di spalle».

L'apologo scritto dagli inseparabili Gaber e Luporini è veramente figlio del nostro tempo, e pur se qua e là s'avverte qualche eco letteraria ed un nichilismo ai limiti del grottesco e quindi, di facile presa, risulta essere divertente, a tratti giocoso e palazzesco. Il pregio e insieme il punto debole di *Il grigio*, stanno probabilmente nell'essere un racconto sorretto da un pensiero diviso tra l'osservazione di costume e l'asse filosofico-sociologica. Manca, in un certo senso e da questo punto di vista, quella spremitura del vocabolario teatrale, quella sintesi di discorso e di pensiero che *Il grigio*, così ridondante di parole, non fa o non vuole fare suoi. Gaber è un attore *sui generis* e grazie alla sua personalità e al mestiere dell'uomo di spettacolo, regge egregiamente la scena per circa due ore. *Carmino Pistillo*

Se vuoi la pace deridi la guerra

IL SOLDATO DI SVENTURA, di Tonino Conte (da Plauto, Ruzante, Goldoni, Brecht) Regia (didattica) di Enrico Campanati, scene (vivaci) di Emanuele Luzzati, costumi di Bruno Cereseto, musiche originali di Bruno Coli e canzoni di Ivano Fossati e Oscar Prudente. Con Claudio Orlandini, Veronica Rocca, Pietro Fabbri, Vanni Valenza, Bruno Cereseto. Teatro della Tosse, Genova.

Ci troviamo di fronte al caso in cui il ruolo socio-educativo svolto dal teatro è più importante dell'immediato risultato artistico dello spettacolo. I destinatari sono i ragazzi delle scuole, che hanno occasione di essere «iniziati» divertendosi, con un testo a loro misura. Non si tratta di un capolavoro, ma neanche di piccolo teatro per piccoli spettatori; si tratta piuttosto di un uso intelligente del mezzo teatrale e, soprattutto, didatticamente stimolante per gli insegnanti.

Il tema è quello della guerra, e il collage proposto da Conte rivela un palese intento pacifista. Lo spettacolo si articola in quattro quadri che corrispondono a quattro autori (Plauto, Ruzante, Goldoni, Brecht), a quattro tipologie di soldato (il *miles gloriosus*, il contadino stolto, la maschera di Arlecchino, l'antieroe Schweyk), a quattro moduli teatrali (la commedia latina, la farsa popolare, la commedia dell'arte, lo straniamento brechtiano). Il percorso, quindi, è sia tematico, che letterario, che inerente alla storia del teatro e alle sue specificità strutturali.

L'insieme è gradevole e di sicuro effetto per il pubblico cui è diretto; le musiche sono importanti, orecchiabili e conosciute, veri e propri commenti alle disavventure dei protagonisti; fra gli attori Veronica Rocca dimostra di acquistare sempre più maturità e di essere pronta a raffinarsi, attenuando e smussando quegli effetti esteriori che con la mimica riesce a realizzare facilmente, aiutata da un notevole senso del ritmo; il regista Enrico Campanati poteva evidenziare maggiormente le differenze fra i generi teatrali. *Elia Quattrini*

DIALOGHI D'AMORE

Fabbri riproposto a Forlì

Diego Fabbri è stato con Eduardo de Filippo e Dario Fo l'autore italiano più rappresentato nel nostro Paese in un arco di tempo che va dall'inizio degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1980, la sua presenza sui nostri palcoscenici si è diradata e non solo in conseguenza di quel fenomeno, comune a molti altri scrittori, per il quale la scomparsa fisica è accompagnata da un silenzio sull'opera. Nei confronti di Fabbri hanno giocato, infatti, altri elementi: il suo ruolo di Presidente dell'Eta, considerato da molti colleghi determinante nella fortuna scenica dei suoi testi, e un successo, italiano e internazionale, inevitabilmente destinato a coalizzare invidie, risentimenti e malumori. Tuttavia, se la presenza di Fabbri negli anni Ottanta è stata ridotta sui nostri palcoscenici, l'interesse della critica e della saggistica meno conformiste (il cattolicesimo di Fabbri continua a suscitare nell'establishment molti pregiudizi) è stato rilevante.

Lo hanno dimostrato, fra l'altro, l'eccellente edizione *Tutto il teatro*, edita nel 1983 da Rusconi con il contributo della Cassa dei Risparmi di Forlì e accompagnata da scritti di grande rilievo di Giovanni Spadolini, Dante Cappelletti, Giancarlo Vigorelli, Ugo Ronfani e il convegno dell'Eta del 1985 che ha visto l'intervento di critici, storici e uomini di teatro come Giovanni Calendoli, Giorgio Petrocchi, Paul-Louis Mignon, Federico Doglio, Orazio Costa, Giorgio Prosperi, José Quaglio, Turi Vasile, Ermanno Carsana, per citarne solo alcuni. Ma il ruolo maggiore lo stanno svolgendo gli Incontri culturali Diego Fabbri di Forlì che — sotto la direzione di Leonardo Melandri — hanno intrapreso una fervida opera di riproposta del suo teatro sotto varie angolazioni.

La più recente iniziativa dell'istituzione forlivese nei confronti del suo illustre cittadino è stata la serata del 2 febbraio al Teatro Astra di Forlì centrata su uno spettacolo, *Dialoghi d'amore*, che si è articolata su un tema essenziale del teatro di Fabbri: l'amore, inteso in tutti i sensi: l'amore carnale, l'amore ideale, l'amore degli altri esseri umani, l'amore di chi ci ha lasciato, l'amore di Dio. Un amore che può essere limpido e consapevole, ma anche oscuro e distruttore. Il testo, elaborato e presentato da Giovanni Antonucci, si è avvalso di scene tratte da opere appartenenti all'intero arco drammaturgico di Fabbri, da *I fiori del dolore* a *Inquisizione*, da *Il seduttore* a *Processo di famiglia*, da *Delirio* a *Processo a Gesù*, da *Ritratto d'ignoto* a *Il cedro del Libano*, da *Non è per scherzo che ti ho amato* a *Al Dio ignoto*, testamento dell'autore, rappresentato nemmeno un mese prima della sua scomparsa.

La serata, organizzata in collaborazione con il Comune di Forlì, ha avuto come interpreti, sotto la regia di Nanni Fabbri, Angiola Baggi, Antonio Pierfederici, Renzo Rossi e Franco Mannella. Le musiche erano di Romolo Forlai. Il successo dello spettacolo, concepito per Forlì, è stato notevole. La speranza è che esso possa girare sui nostri palcoscenici per confermare il rilievo e l'originalità di uno dei nostri maggiori autori del dopoguerra. *G.A.*

Due orfani ribelli in uno scantinato

ORPHANS di Lyle Kessler. Adattamento (efficace) Umberto Marino. Regia (asciutta) Ennio Coltorti. Scene e costumi (eloquenti) del Collettivo di Scenografia *La Contemporanea 83*. Con Sergio Fantoni (grande professionista), Ennio Fantastichini (bravo) e Giulio Scarpati (eccellente). Biglietto d'Oro Agis-Bnl 1988.

Orphans — Orfani — di una madre e di un padre, di un passato, dell'amore di Dio, suggerisce Ennio Coltorti nelle sue note di regia. In questo dramma di Lyle Kessler, in cui Sergio Fantoni nel ruolo di Walter fornisce un'ulteriore prova della sua consumata esperienza, tutte le ipotesi possibili sono applicabili a Bruno (Ennio Fantastichini) e a Tony (Giulio Scarpati), la cui esistenza scorre in uno scantinato simile a un basso napoletano, tra furti e scippi.

A rischiarare le nevrosi di Bruno, in continuo conflitto con sé stesso prima ancora che con la vita, e di Tony, agorafobico e vittima di un'allergia immaginaria, sopraggiunge Walter. Dopo un iniziale scontro fra «vittima» e «carnefici» (il visitatore viene sequestrato in previsione di un possibile riscatto), sarà proprio Walter a prendere in mano la situazione, capovolgendola. Aggredire la vita conquistandosi un proprio spazio, trasformare lo status di orfano in un'immagine riconosciuta e rispettata dalla società non è poi così difficile. È questo l'insegnamento che Walter lascia in eredità ai due «ragazzi del vicolo cieco».

Il testo — scritto da un drammaturgo americano contemporaneo — assume nell'adattamento di



Umberto Marino una italianità sofferta e cruda, espressa in una lingua che, attingendo a varie inflessioni, ricrea con efficacia un'atmosfera da provincia disperata. Buona, dunque, questa trasposizione, se pensiamo all'intima universalità del verbo teatrale. Peccato per certe lungaggini, soprattutto nel primo tempo, senza le quali la psicologia di Bruno e di Tony avrebbe senz'altro catturato lo spettatore con maggiore incisività. *Elisabetta Dente*

Un'attrice insegue il fantasma di Judith

JUDITH. Regia (focalizzata sull'attrice) di Eugenio Barba. Scultura (la testa di Oloferne) di I Wayan Sukarya. Musica a cura di Jan Ferslev. Interprete (eclettica e controllata) Roberta Carreri. Coproduzione Teatro Tascabile di Bergamo, Centro Teatrale San Geminiano, Centro di Pontedera, Centro Tino Buazzelli e Nordisk Teaterlaboratorium di Holstebro.

Roberta Carreri prepara, in cinque anni, alcuni materiali scenici che sottopone a Eugenio Barba, suo maestro e ispiratore. Il regista, sempre attento alle manifestazioni di una cultura che, costruita o spontanea, nasce da un singolo professionista o da un'estemporanea collettività, chiede un anno di riflessione e, infine, lo spettacolo viene allestito nel giro di un mese. Da questi tempi di incubazione e lavorazione ci si attenderebbe come risultato, un *kolossal* cinematografico e, invece, quando ci si trova di fronte a una scenografia essenziale, si comprende che la sedimentazione temporale è stata rivolta unicamente a un approfondito lavoro sull'attore e sulla comunicazione.

L'episodio biblico di Judith è stato ripreso in chiave drammatica da molti autori, tra cui, nel 1600, Federico Della Valle: l'elemento femminile e quello lirico erano i principali motivi ispiratori della sua produzione tragica. Nel 1880 Hebbel vede in Judith una donna che decide di uccidere non più per gli storici motivi politici, ma per punire l'uomo che è riuscita a sedurla. La protagonista è caricata di valenze e passioni romantiche. La Judith di Giraudoux ridiventa uno strumento nelle mani di Dio e del fato, anche se l'eroina ha a che fare con un sentimento che nella vicenda del Vecchio Testamento era assente: l'amore.

Nello spettacolo di Barba convivono queste e altre interpretazioni, in un percorso che attraversa i diversi volti del mito e dell'archetipo, la donna. La voce dell'attrice narra l'antefatto, Judith, ebrea, vedova, uccide il generale degli assiri Oloferne, nemico di Israele, fingendo di esserne innamorata. Il prologo è recitato con un tono distaccato, lucida espressione di un'azione che appartiene alla memoria, mentre la musica segue la tensione del racconto che è, invece, ancora vivo e terribile nelle emozioni. Iniziano, infatti, i *flashes-back* che ri-

percrono gli stati d'animo della donna; il dolore straziante per la morte del marito, la successiva dolcezza verso il ricordo spento dello stesso dolore, la curiosità verso il binomio odio-amore che la lega a Oloferne, il dramma dell'omicidio. Il ritorno continuo e inarrestabile di tali sentimenti esprime l'estrema labilità degli stessi. L'attrice si trasforma e muta, influenzandoli, gli oggetti che la circondano: un ventaglio, una spazzola diventano simboli di lutto e di morte. Due fermagli sono una farfalla, strumenti di tortura, unghie, una coppa di vino e lei diventa una bambina, una strega, una santa, una popolana, una donna di mondo. Mille volti di una donna che è amica e nemica di sé stessa e accorcia le distanze secolari tra la giudea e una donna di oggi. L'attrice segue ed è seguita dalla storia di Judith, conduce e si lascia sopraffare dalle sue interpretazioni, in cui la rievocazione è appena distinta dalla premonizione.

Lo spettacolo si fonda sulla bravura di Roberta Carreri, sullo studio di ogni più piccolo movimento: il suo volto è percorso da mille maschere. Altrettanto curata è l'emissione della voce che sibila, narra, canta. Se un appunto si può fare è che, talvolta, la tecnica e la disciplina, che governano l'abile attrice, prevalgono sul rovescio di emozioni e reazioni che il pubblico si attenderebbe. *Silvia Borromeo*

Lezione sull'ambiente con il teatro-danza

SOTTILI TRASPARENZE, di Claudio Intropido e Valeria Cavalli. Regia (sobria) e scenografia (funzionale) di Claudio Intropido. Coreografie (efficaci) di Valeria Cavalli e Susanna Baccari. Con Susanna Baccari, Valeria Cavalli, Barbara Girelli, Maurizio Salvalaglio, Giuseppe Sepe. Musiche (inquietanti) di David Byrne, Miles Davis, Peter Gabriel, John Laurie e altri. Per bambini dagli otto agli undici anni. Coop. Quelledigrock in collaborazione con la Lega per l'Ambiente.

Lo spettacolo, nato per sensibilizzare un pubblico di bambini di scuole elementari sui problemi dell'ambiente, si avvale principalmente di un linguaggio visivo e gestuale. Un teatro-danza in cui il movimento del corpo diventa trasmissione immediata di sensazioni, gioie infantili o disagio, a cui danno incisivo supporto musiche attinte dai repertori di vari autori contemporanei (molto Peter Gabriel e Enya).

Sulla scena scura, trafitta da fasci di luce gelida, si erge una impalcatura metallica: una sorta di albero del progresso su cui si arrampicano e si affannano le figure umane. Queste, avvolte in funerei cappotti, sono prigioniere del ritmo incessante della vita moderna, chiuse nella propria illusione di libertà e onnipotenza. Alla fine i quattro personaggi, assessori convinti del progresso e della modernità,

ritrovano sentimenti e gesti dimenticati nel contatto con la natura.

Gli interventi recitativi sono pochi e piuttosto sconfortati: brevi azioni drammatiche per collegare e motivare lo svolgersi dei movimenti coreografici che costituiscono, ma solo a tratti, la parte più valida e suggestiva dello spettacolo. Ci è sembrato troppo poco. *A. Luisa Marrè*

Strehler a confronto con i nuovi autori

IL TEMPO STRINGE, di Antonio Tabucchi. Con Giancarlo Dettori (esemplare), Leda Celani e Tino Manganelli. LIBERO, di Renato Sarti. Con Giuliana De Sio (intensa) e Mattia Sbragia (efficace). Messinscene di Strehler. Teatro Studio.

Due atti unici proposti dal regista più celebre d'Europa. Italiani e contemporanei gli autori: Tabucchi, scrittore di atmosfere e di esotismi, scopritore quasi fanatico di Pessoa, e Sarti, appena trentenne, ex attore, Premio Idi e Premio Vallecorci. Una visione teatrale fra altre possibili, in tono di proposta. Quasi a sottointendere l'impossibilità di «bloccare» in una regia definitiva e finita la natura magmatica di testi palpitanti di non decifrata quotidianità; e il proposito di affidarli anche, nella loro vitale incompiutezza, all'interpretazione dello spettatore.

Il tempo stringe è il monologo estremo, crudele per rovesciata pietà, di un uomo, un vinto, davanti al cadavere del fratello forte, «che sapeva vivere», e che un incidente d'auto ha stroncato.

Giancarlo Dettori è il bravissimo interprete di questo «quasi monologo» (la Celani, pietosa infermiera, ha poche battute, al Manganelli è concessa soltanto la contrazione finale della salma) che ricorda singolarmente i drammi da camera strindbergiani.

Libero è la cronaca di una redenzione impossibile, quella di una coppia che vegeta nel sottobosco della droga e della prostituzione. Lui è inchiodato col telecomando alla Tv, in attesa della dose che lei gli procura sul marciapiede. La donna tenta una via di uscita fingendosi vittima di uno stupro di gruppo, ma dall'«incidente» ricava una gravidanza e una condanna al carcere. Libero, il figlio dello stupro, ma anche del loro disastro, potrebbe salvarli. Ma il bambino «sparisce». Come prima era sparito il gatto. O forse...

Una «telenovela nera». Siamo a un «dopo Bertolazzi» desertico, quello della droga. Risuona alto, in questo deserto, il grido di bestia ferita di Maria, personaggio che la De Sio rende con carnale vigore, nello spazio stretto, tragico, di una patetica, fallimentare volontà di vivere. Si contrappone, a rendere indicibilmente crudele l'episodio, l'inebetimento vigliacco con cui Mattia Sbragia rende la figura di Tino, murato nella doppia prigione della droga e del villaggio elettronico. *U.R.*





Ombretta ci spiega a che servono gli uomini

A CHE SERVONO GLI UOMINI? di Iaià Fiastrì. Musiche (equilibrio tra melodia e ritmo) di Giorgio Gaber. Regia (puntuale, di mestiere) di Pietro Garinei. Scene (astratte) di Uberto Bertacca. Abiti, costumi (alla moda) di Enrico Coveri, Susanna Sorro. Con Ombretta Colli (recitazione briosa, scaltra), Stefano Santospago (molto bravo, surreale), Massimo Ghini (convincente), Marisa Merlini (un ritorno gradito), Patrizia Pellegrino (volenterosa). I musicisti (ottimi esecutori): M. Arena, L. Campocchia, C. De Mattei, G. Martini. Produzione Music 2.

Commedia musicale brillante, autoironica, *A che servono gli uomini?* sembra confezionare l'evasione e il tono rassicurante più graditi a quel pubblico che si divide tra la televisione e un tipo di teatro che prende spunto, sì, dall'attualità, ma ne sdrammatizza subito i contenuti, insomma il teatro leggero.

Lo spettacolo tratta di un'inseminazione artificiale e della ricerca dell'ignaro padre da parte di Teo (Ombretta Colli), contesa dopo il parto sia dal playboy-donatore (Massimo Ghini) sia dallo scienziato timido (Stefano Santospago), reo di averla introdotta nel laboratorio dal quale la donna sottrasse la provetta per il fai-da-te della gravidanza. Allietano la storia, non sempre originalissima, la presenza di Marisa Merlini, madre del *tombeur de femme* stile anni '60 e Patrizia Pellegrino, «un cartone animato a luci rosse» a cui invece piacciono gli uomini.

Questo in breve il *plot* uscito dalla penna di Iaià Fiastrì e allestito, nel bel dispositivo scenico utilizzato da Bertacca (prospettiva tra il metropolitano e lo spaziale), da Pietro Garinei, maestro di questo genere. Un'orchestra in scena accompagna gli attori nell'interpretazione delle numerose canzoni scritte per l'occasione da Gaber; qualche passo di danza controbilancia i dialoghi e ritma la commedia dal finale femminista e post-moderno: «Da grande» dirà Teo, «solo da grande il bambino deciderà chi sarà il padre».

Nulla da dire sulla buona fattura dello spettacolo, che oltre a confermare le doti di primadonna della Colli, ci fa scoprire un Santospago comico-surreale e buon cantante, un Ghini capace di eliminare dal suo volto l'espressione di bel tenebroso (forse un po' troppo datato il suo personaggio), una Pellegrino che tenta la carta teatrale senza sfigurare e una Merlini che, per la notevole presenza scenica e confidenza con il palcoscenico, si fa sempre ammirare. *Carmelo Pistillo*

La Crociata dei Bambini vista da Conte e Luzzati

I CASTELLI DI BARBABLÙ. Primo episodio: **SENTIERI SOTTERRANEI**, di Tonino Conte. Regia (originale e innovativa nel rapporto che instaura con il pubblico) di Tonino Conte. Scene (magiche) di Emanuele Luzzati. Costumi (semplici e adeguati) di Bruno Cereseto. Musiche originali di Bruno Coli. Con (giovani e bravi) Enrico Campanati, Bruno Cereseto, Rita Charbonnier, Antonella Elia, Pietro Fabbri, Antonio Mastellone, Claudio Meis, Claudio Orlandini, Veronica Rocca, Cinzia Sartorello, Vanni Valenza, Giusi Zaccagnini, il piccolo Marco Presciuttini e il violinista Igor Biagini. Produzione Teatro della Tosse di Genova.

Nello spettacolo di Tonino Conte rivive il Medioevo. L'interessante operazione è condotta su due versanti: da un lato la scelta linguistica-strutturale dello spettacolo itinerante che si snoda in spazi normalmente inaccessibili al pubblico; dall'altro il recupero tematico delle storie affascinanti, ambigue, terribili di quegli anni.

In primo luogo la storica *Crociata dei Bambini*, partiti con candore ed entusiasmo alla volta della

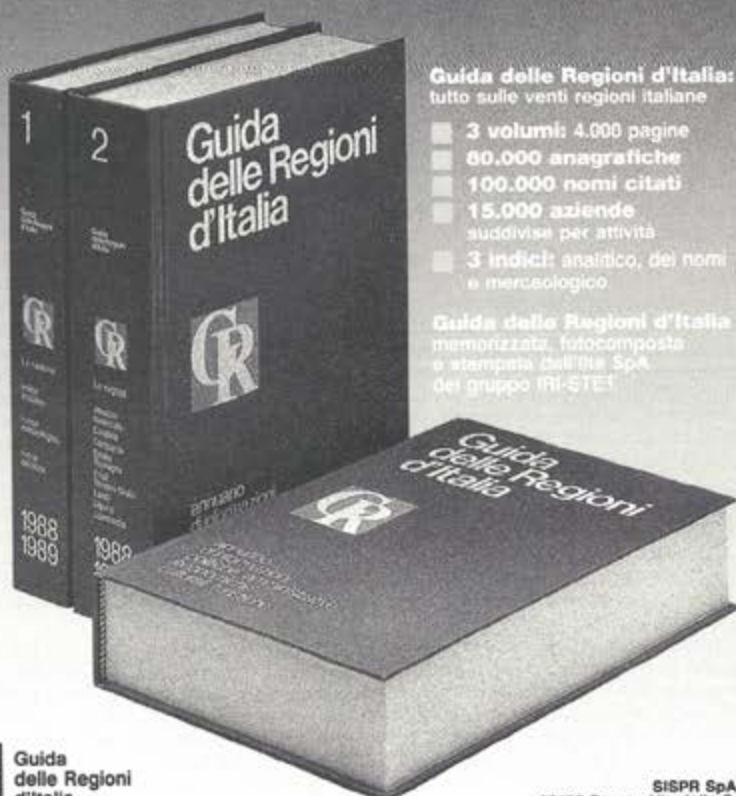
Terrasanta e destinati alla morte o alla schiavitù: poi il destino comune di Giovanna d'Arco e Gilles De Rais, insieme sulle barricate contro gli inglesi, entrambi condannati a morte, la pulzella per eresia, il Barone confessando di aver ucciso nel suo castello 240 fra bambini e vergini (cronaca storica a cui si ispirò Perrault per la favola *Barbablù*); poi le streghe con le loro storie di donne, pericolose perché libere e diverse; poi il *Barbablù* di Perrault reso vittima di una donna, di un'unica donna che ha finto di essere sette diverse mogli per ucciderlo e impossessarsi dei suoi beni.

Determinanti sono gli arredi scenografici di Luzzati per la creazione delle atmosfere, coinvolgenti ed efficaci soprattutto nella prima parte dello spettacolo. I colori dominanti, in questa discesa nei sotterranei del teatro e nel mondo delle passioni estreme — amore e morte —, sono il nero, il grigio, l'argento e il marrone.

Unico limite: tutto è molto narrato e poco agito. Il Medioevo, dominato da una natura potente e spontanea, non ancora imprigionata nelle maglie di una cultura educatrice, che impone autocontrollo e razionalità, è qui reso e filtrato soprattutto dalla parola, lo strumento più intellettuale e astratto di cui l'uomo si è servito per allontanarsi dalla ferina animalità di quel periodo. *Elia Quattrini*

Leggere le Regioni

16ª edizione



Guida delle Regioni d'Italia:
tutto sulle venti regioni italiane

- 3 volumi: 4.000 pagine
- 80.000 anagrafiche
- 100.000 nomi citati
- 15.000 aziende suddivise per attività
- 3 indici: analitico, dei nomi e merceologico

Guida delle Regioni d'Italia
memorizzata, fotocomposta e stampata dall'IRI SpA del gruppo IRI-STET



Guida delle Regioni d'Italia

Prezzo di copertina L. 175.000 + IVA

SISPR SpA editrice
00186 Roma - Via della Scrofa, 14
Tel. 06/6879852 - Telex 622207 SISPR I



Testori, Carraro e sorella Morte

CONVERSAZIONE CON LA MORTE (1978), di Giovanni Testori. Messinscena (rigorosa) di Lamberto Puggelli. Con Tino Carraro (esemplare). Al Piccolo.

Il testo era nato dal dolore dello scrittore per il decesso della madre. Invocarla, ritrovarla significava ripercorrere l'itinerario della Commedia dantesca, conversare con la Morte e con questa familiarizzare, accettarla come l'estremo, pacifico grembo della Terra Madre. L'«imago archetipica» da cui viene questo poema impastato di lirismi contadini e ruvidezze metropolitane è proprio quella, senza alcun dubbio, delle tre cantiche dantesche: c'è un Inferno della carne che si ribella al trapasso evocando le dolcezze della vita; c'è un Purgatorio degli amati fantasmi che attraversano, inquieti, la memoria, e c'è infine il vanto, fiducioso abbandonarsi senza paura al mistero della Morte che si fa Luce, perché accettata come un ritrovamento nella comunione dei santi.

«Conversazione con la morte» è indagine ontologica, confessione pubblica, «itinerarium mentis in Deum». S'avvale ancora, però, della metafora teatrale dello Scarrozzante, dell'attore girovago della Trilogia, vecchio e quasi cieco, che ha attraversato il Gran Teatro del Mondo, ormai cadente, e abbracciato alla memoria vacillante del suo «passato di gloria», celebra la liturgia del commiato.

Un vecchio attore, dunque, come Bernard Minetti, di cui Thomas Bernhard ha fatto il personaggio di un altro dramma-metafora. Ci sono in effetti, mi pare, affinità straordinarie fra il testo del drammaturgo austriaco e quello di Testori, anche se su quello soffiava una bufera nichilista e su questo splende la luce di una morte felice. Singolarmente affini sono, inoltre, le presenze sceniche di Minetti e di Carraro; fatte di disincarnata grandezza. Con l'esperienza di cinquant'anni di palcoscenico, in questa interpretazione Carraro arriva a cancellare la linea di separazione fra scena e vita, personaggio e interprete. Sentiamo, emozionati, che della confessione Testori fa un calco per raccontarsi, ricordare, salutare il mondo. Il respiro ritmico della scrittura di Testori assume, nella citazione di Carraro, l'andamento lento, solenne, del tempo a cappella, quello della liturgia gregoriana; e l'ultima battuta della misura tende a spegnersi, a farsi soffio: come se una ruggine incidesse la voce

dell'attore. C'è in questa voce come una sinfonia di grigi («fra sapienza e pazienza», dice Testori); il che non vuol dire scolorimento o monotonia, ma un dare già timbri notturni al grande affresco della vita. Tale è anche il tono dominante della scena nuda, che rischiera una debole lampadina e sulla quale l'attore lentamente si muove, scomposto dalle ombre come una figura di Bacon. Carraro-Testori «respira» il testo come fosse fatto di boccate di ossigeno, pronuncia il credo di un catechismo dell'infanzia, oppone al «vanitas vanitatum» la povertà gloriosa della carità e del perdono, s'abbandona come un bimbo alla dolce «ninna nanna di vita e di morte» che gli viene dal ricordo della madre, confida i suoi segreti a una interlocutrice invisibile, una piccola capra, impoverita valenza liturgica dell'Agnus Dei. Si direbbe che un «metronomo fisiologico», quello del respiro stesso, scandisca le grandi arie del poema testoriano. V.R.

Anni di piombo per non dimenticare

ANNI DI PIOMBO, di Margarethe von Trotta, adatt. teatr. di Hannelore Limpach. Regia (scansione ossessiva) Marco Bernardi. Con Patrizia Milani (molto brava), Carola Stagnaro (violenza dell'ideologia), Mario Pachi (minimalista), Monica Ferri, Luigi Ottoni, Leda Celani, Libero Sansavini, Mariangela Torri, Lorena Crepaldi, Giovanni Sorenti, Francesco Tono. Scene (eleganza, geometria claustrofobica) di Gandò; costumi di Chiara Defant; musiche scelte da Gianna Nannini. Prod. Stabile Bolzano.

È sconcertante la distanza emozionale che separa questa edizione teatrale di *Anni di piombo*, dal film al quale, nell'81, assisteva un'Italia ancora sotto lo shock del delitto Moro. L'istanza della giustizia contro la violenza del potere, l'educazione autoritaria nella cultura protestante, la colpa nazista che doveva essere riscattata dalla generazione degli anni '50, la scelta ideologica dell'impegno sociale o della follia terroristica: tutti questi elementi confluiscono nella sceneggiatura della von Trotta (pubblicata dalla Ubu Libri), che rievoca, attraverso le vicende delle sorelle Klein, la storia vera di Christiane (Juliane nel testo) e della terrorista Gudrun (Marianne) Ensslin, morta in circostanze non chiarite nel carcere «modello» di Stammheim. La riproposta di Marco Bernardi, può agire in effetti, per contrasto, da stimolo in un dibattito italiano sul terrorismo, mai affrontato fino in fondo. Intanto, ciò che resta — e Bernardi lo mette bene in rilievo — è il rapporto affettivo, di identificazione e rivalità, tra le due sorelle: *slashes* più o meno lunghi, a volte brevissimi, di azione affiorano da un buio assordato dalle musiche di Beatles, Pink Floyd, Jimi Hendrix e altri gruppi di quegli anni. La scenografia elegante e ben orchestrata di Gandò (ci sono ben 17 cambi di scena senza intoppi), ci introduce nell'azzurro dell'alloggio intellettuale-informale della giornalista Juliane, mentre le sagome geometriche di saracinesche metalliche vengono, di volta in volta, a formare le mura del carcere di Marianne o si aprono a riquadro sul ricordo di una cena in famiglia, dove i ruoli di ribelle e di «integrata» delle due sorelle erano invertiti.

La rapidità di successione delle sequenze (proprio un lavoro di ritaglio di inquadrature da una pellicola), dà un senso di oppressione angosciosa, che si ripercuote nell'esigenza di una tensione massima da parte degli interpreti. Patrizia Milani stringe i denti fino in fondo per darci un'intensa e nevrotica Juliane, che confronta la sua immagine di donna e professionista con quella dura e aggressiva di Marianne, una Carola Stagnaro che incarna la violenza cieca dell'ideologia, salvo sciogliersi, nei colloqui in prigione con la sorella, nella tenerezza di un'intimità infantile. Il dialogo serrato del

primo tempo, e quello, fatto anche di un impossibile contatto fisico attraverso il vetro divisorio di Stammheim, offrono momenti di autentica emozione.

A contrappunto di queste figure complesse, che finiranno per identificarsi, l'una nel ricordo dell'altra, il marito di Juliane assume, con un'aria bonaria e ironica nei confronti di un impegno ideologico che su di lui (e su di noi?), ormai non fa più presa. Debole la figura della collega giornalista, mentre ingombrante è sembrata a volte la presenza in scena dei genitori Klein, il cui fantasma oppressivo avrebbe acquistato maggior forza con una presenza indiretta. Lo stesso discorso va applicato alla figurina di Rosa, la figlia di Marianne, salvata dalle fiamme di un attentato, che si presenta avvolta nelle bende, per chiedere a Juliane tutta la verità sulla madre, mentre un sottofondo musicale riporta le note brechtiane dell'*Opera da tre soldi*. Antonella Esposito



La tragedia gogoliana di un padre «gallo»

IL GALLO, di Tullio Kezich, da «Il Bell'Antonio» di Brancati. Regia (mestiere) di Lamberto Puggelli. Scene (bozzettismo funzionale) di Paolo Bregni. Costumi di Roberto Laganà. Musiche (da Bellini) di Arturo Anneschino. Con Turi Ferro (ottimo) e (caratterizzazioni di qualità) Ida Carrara, Mico Cundari, Raffaele Giugrande. E con Emanuele Vezzoli, Giuseppe Lo Presti, Deborah Bernardi, Guja Ielo, Clelia Piscitello. Prod. Plexus-Stabile di Catania.

Il Bell'Antonio di Vitaliano Brancati è incentrato sulla tragicomica vicenda di Antonio Magnano, giovanottone di straordinaria prestanza, covato da genitori orgogliosi di lui, concupito dalle ragazze da marito e che tuttavia, sposata la bella e facoltosa Barbara Puglisi, l'abbandona ad una tormentosa illibatezza anche dopo tre anni di matrimonio, perché il poveretto «non sa farsi onore con le donne».

Ardenzi ha chiesto a Tullio Kezich di adattare il romanzo puntando, questa volta, sulla situazione del padre, Alfio Magnano: ed ecco *Il Gallo*, dal titolo che Brancati aveva primitivamente indicato. Kezich ha costruito una storia dotata di una sua bella autonomia di palcoscenico: quella di una sorta di Liola incanutito ma non domo, che proietta sul figlio, con amorevole, esasperato egoismo, i fantasmi erotici di gioventù.

La condensazione scenica di effetti grotteschi e pittoreschi, l'uso di una piattaforma girevole o di siparietti di tulle per giocare con dissolvenze e flashback, nonché il «bagno musicale» belliniano dei raccordi tolgono anziché aggiungere qualcosa alle virtù del romanzo. Ma anche così, grazie al gran mestiere di tutti, la commedia funziona assai bene, esprime quel clima gogoliano ch'era in fondo all'opera di Brancati e riesce a darci perfino momenti forti «alla Molière».

Quando scoppia la tragedia della triennale illibatezza della sposina, i consuoceri ferocemente s'insultano, don Alfio si copre gli occhi con l'orgoglio paterno per non vedere, il figlio s'accascia a piangere sulla propria disgrazia fra gli zabaioni della suocera e di mamma. Il crescendo in tragicomico della disperazione del padre — l'esilarante disputa teologica col parroco intorno a San Giuseppe, le incattivite ritorsioni sulla nuora in lacrime, l'esacerbata confessione alla moglie dei suoi tradimenti affinché sia chiaro che lui, don Alfio, «gallo è stato e gallo resta», fino all'anatema al figlio «degenere» e, nella notte di un bombardamento aereo del '42 su Catania, l'ultima sfida: augurarsi che la città della sua vergogna vada in rovina mentre lui, il vecchio maschio indomito, si concede l'amore mercenario di una prostituta — tutto questo offre altrettante scene ad effetto, molto applaudite, a Turi Ferro e ai suoi compagni di scena. I quali sono tutti da elogiare: in particolare Ida Carrara, con la sua addolorata apprensione di mamma dolcemente divoratrice; Mico Cundari, avvolto in una notarile dignità borghese nel ruolo del consuocero; Raffaele Giangrande, prete di preconciliare integrità e di isolani furori; Deborah Bernardi, lacrimosa sposina non consumata e il biondo, atletico, inoffensivo e... lombardo Emanuele Vezzoli, il Bell'Antonio. U.R.

La coscienza in trappola nel salotto di Eliot

COCKTAIL PARTY, di T. S. Eliot. Traduzione di Salvatore Rosati. Regia (attenta) di Emanuele Banterle. Scena (lirico-geometrica) e costumi (elegante sobrietà) di Gianmaurizio Fercioni. Con Franco Branciaroli e Valentina Fortunato (ottimi), Giampiero Fortebraccio e Delia Bartolucci (convincenti); inoltre (impegno, sensibilità) Orietta Notari, Edoardo Florio, Antonio Zanoletti. Prod. Incamminati.

In *Cocktail Party*, testo difficile e ambizioso, Eliot ha inteso usare la commedia borghese come uno stratagemma per porre, dietro lo schermo di un parlato quotidiano poeticamente scandito, le gravi questioni della condizione umana, del destino della persona, della dimensione religiosa nella società contemporanea. In questo dramma segretamente autobiografico (autoanalisi in rapporto a una situazione matrimoniale, percorso di una conversione), Eliot tende una duplice trappola allo spettatore: trasforma una conversazione da salotto in confessione spietata, adombra dietro le regole di una terapia psicanalitica le tappe di un viaggio alla ricerca di una religiosa pietà.

Siamo a Londra, nel salotto di una coppia in crisi, Edward Chamberlaine, avvocato, e Lavinia: bella, sintetica scena di Fercioni costituita da tre pannelli raffiguranti elementi cubisti di un arredamento. Dopo la «mise en place» della situazione (eccellente dal punto di vista tecnico, per l'intreccio fra prosa colloquiale e versificazione poetica) assistiamo a sedute analitiche della coppia divisa, nello studio di sir Henry, e — separatamente — della giovane Celia, amante di Edward, che a fronte del disamore di Edward e Lavinia testimonia invece di una coscienza toccata dal senso di colpa. L'analisi riconcilerà i personaggi con la propria realtà, chiarendo loro le scelte compatibili con i destini rispettivi: Edward e Lavinia impareranno ad accettarsi nei limiti delle convenzioni sociali mentre Celia, fattasi missionaria, morirà trucidata — crocifissa per l'esattezza — in un villaggio dell'Estremo Oriente flagellato dalla peste.

Anche se è vero quanto, sulla incompiutezza del linguaggio teatrale di Eliot, sugli scarti fra quoti-

dianità e dimensione ontologica, è stato rilevato dalla critica più esigente, resta la straordinaria forza di invenzione e di suggestione di questo innesto del simbolismo classico-cristiano nella realtà del vivere contemporaneo.

Questa sorta di «inchiesta poliziesca» sulle ragioni della religiosità contemporanea funziona scenicamente grazie alla serrata lettura che del testo offre la regia di Banterle, e al rilievo davvero stupefacente che Branciaroli dà al personaggio di sir Henry. Lo scienziato e lo sciamano, l'inquirente e il confessore emergono dalla sua interpretazione molto acutamente, intrattenendo il mistero, evidenziando costantemente la sacralità nascosta nel quotidiano. Non mancano neppure, in questa interpretazione fitta di sottintesi e di dolente ironia, i tic di uno straniamento (il monocolo, atteggiamenti marionettistici, variazioni foniche) utile a mostrare il personaggio come strumento di un mistero divino. Valentina Fortunato è una eccellente Lavinia, insieme esasperata e ragionevole, intransigente e disponibile ai compromessi del vivere. Giampiero Fortebraccio è un Edward facile a rovellarsi quasi pirandelliani, di plastica evidenza; Orietta Notari dispiega nella parte di Celia tutta una gamma di soavi inquietudini; Delia Bartolucci ed Edoardo Florio danno colore ai ruoli di Julia ed Alex, gli amici di casa, e Antonio Zanoletti è un Peter (l'ex amante di Lavinia) di innocente fragilità. Pubblico esemplare, prima attento e poi plaudente. U.R.

Un ghigno sinistro poco adatto a Goldoni

LA VEDOVA SCALTRA, di Carlo Goldoni. Regia (traditrice) di Giancarlo Cobelli. Scene (mal realizzate) di Maurizio Balò. Costumi (fantasiosi) di Zaira De Vincentiis. Con Marina Malfatti, Fiorenzo Fiorentini, Nando Gazzolo, Riccardo Peroni, Franco Castellano, Olga Gherardi, Paolo Bendazoli (un Arlecchino sanguigno).

La vedova scaltra, confezionata da Giancarlo Cobelli, cupa e ferrigna, grottesca e aspra, inconsapevolmente è sembrata il simulacro di un carnevale veneziano recuperato e ora già perduto, balletto macabro che vieta ogni concessione alla gioia della trasgressione, al piacere, all'erotismo. D'altra parte, non fa meraviglia che Cobelli insista nella propria radicata visione pessimistica e patologica della teatralità, visione che, però, presenta il limite di non poter risolvere ogni testo affrontato: pensando a Venezia bisogna pur distinguere la città decaduta, corrotta, rivissuta a posteriori da von Hofmannsthal (vedi l'inquietante *L'avventuriero e la cantante*), rispetto a quella tratteggiata da Goldoni, sperimentatore ancor giovane, pieno di speranze, esaltato dai primi veri successi (vedi appunto *La vedova scaltra*).

Sono visioni antitetiche che, a nostro avviso, non possono essere ricondotte a un unico punto di vi-



sta: la lente deformante di Cobelli funziona perfettamente con von Hofmannsthal, riconoscendo una società in dissolvimento attraverso l'occhio di un Casanova invecchiato; suscita perplessità con un Goldoni che fa di Rosaura una figura di donna ormai lontana dalla damina della Commedia dell'Arte, personaggio vivo, autonomo, che possiede già la destrezza e il fascino di Mirandolina. Siamo di fronte a una commedia brillante, un girotondo di mascheramenti, un gioco di inganni, di bugie, di seduzioni in punta di ingegno che, se rivela anfratti oscuri dell'animo umano, egoismi, vizii, debolezze, non giunge mai a perversioni, travagli, mostruosità. E lo spettacolo procede senza suscitare soverchie emozioni fra digrignar di denti e gesti stereotipati, concedendo ben poco al sorriso. P.L.

Un «Sogno» di cristallo per il Bottom di Mauri

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di Shakespeare. Trad. (ottima) di D. Del Corno. Regia e interpretazione, come Bottom (lirismo, humour) di Glauco Mauri. Scene e costumi (estro e funzionalità) di U. Bertacca. Musiche (coinvolgenti) di A. Anecchino. Con Roberto Sturmo (straordinario Puck), Cristina Borgogni (molto bene), Cristina Faessler, Stefania Micheli, Marco Giorgetti, Andrea Cavatorta (fresco impeto, impegno); Claudio Marchione, Franco Famà, Andrea Librovici, Cesare Lanzoni (comiche caratterizzazioni). Fresco e arioso, lo spettacolo coinvolge gioiosamente il pubblico di ogni età e fa dimenticare tanti stravolgimenti subiti dall'opera scespiriana. In cima all'elenco dei garanti del successo c'è Mauri, da sette lustri fedele servitore di Shakespeare, per la terza volta Bottom, stavolta determinato a dare al suo comico tessitore la sanguigna grandiloquenza di un Falstaff, regista tanto esperto in effettistica onirica quanto rispettoso della delicata, arcana poesia della commedia. Poi, fra i meritevoli di elogio metto il professor Del Corno, traduttore e adattatore di un testo che risulta di una cristallina limpidezza, assoggettato alle esigenze di una moderna rappresentazione ma non impoverito di valenze poetiche, equilibrato tra i vari piani della realtà e del sogno, dell'emozione e dell'ironia e, per un accorto giocare con rime e assonanze fra gli interstizi di una elegante prosa, come smaltato coi colori di un'aggraziata, italica Arcadia. Bella l'invenzione scenica di Bertacca, una stilizzata foresta con alberi di cristallo, che ha la sobria eleganza di una composizione concettuale e vibra al tocco lieve delle musiche di Anecchino, fatte di sussurri di vento e di tintinnii di perle. I costumi, nonostante qualche concessione al fiabesco alla Walt Disney, non mancano di una pungente eleganza alla Füssli: fra elisabettiani e spagnoleschi per la corte, di un vaporosissimo, azzurrato fiabesco per le

creature del sogno, vistosamente caricaturali per Bottom e gli altri quattro commedianti. Devo qui, adesso, dire dell'estrosa interpretazione di Roberto Sturno, che di Puck fa il «primo motore» della notte di prodi. Non spirito maligno, ma clown ora triste ed ora giocoso, Pierrot Lunaire disposto a soccombere egli stesso ai misteri del bosco, Charlot affamato di amicizia, infaticabile servo di scena, prestidigitatore, acrobata e mimo, Sturno si muove benissimo nei territori del surreale e fa da contrappeso alla gioconda carnalità del Bottom di Mauri. Questo si diverte a caricaturare, nei panni ridicoli del corpulento attore dilettante, gli eccessi e le smanie del mattatore; ci regala pezzi di comicità allo stato puro nella parte del ragliante, estasiato somaro di cui è innamorata Titania o nella scena del suicidio di Piramo, che assume aspetti di patafisica derisione. Fra le piacevoli sorprese della serata indicherò la Titania morbida e ardente di Cristina Borgogni, dotata di molto temperamento; l'applaudita Ermia, tutta slanci amorosi, della giovane Cristina Faessler, la luminosa, bionda Elena di Stefania Micheli, il Teso di rinascimentali fulgori di Amerigo Fontani, il vitalismo balanzoso del Lisandro di Andrea Cavatorta e del Demetrio di Marco Giorgetti, la verve caricaturale dei bravissimi tessitori-commedianti: Franco Fama, Claudio Marchione, Cesare Lanzoni, Andrea Liberovici. U.R.



Che pasticciaccio la famiglia Usa!

TERESA NON SPARARE, (*Baby with the Bathwater*, 1983) di Christopher Durang. Traduzione (sciolta) di Filippo Ottoni. Regia (comico-surreale) di Giuseppe Cederna, anche (ottimo) interprete. Scene e costumi (mediocri) di Sergio Tramonti e Silke Meyer. Con Ivano Marescotti (professionalità, estro) e (spiritose caratterizzazioni) Doris Von Thury, Anna Bonaiuto, Maria Amelia Monti.

Un piccolo capolavoro di *Humour-noir* approdato in Italia dall'*Off-Broadway* in un adattamento acorto ma non fuorviante.

Il giovane interprete-regista Giuseppe Cederna (Mozart in *Amadeus* di Shaffer) ha introdotto segni di lunare comicità, momenti di surreale *clownerie* e spunti lirico-grotteschi molto efficaci ma l'inesperienza, qua e là, era in agguato, né la struttura dell'impresa e la modestia dei mezzi finanziari consentivano miracoli.

Una coppia immatura, fallita — la madre sogna di scrivere romanzi che diventino film, il padre è un disoccupato dedito all'alcool — alleva fra nevrosi, condizionamenti e incubi un malcapitato baby che, oltre a tutto, deve occultare la propria mascolinità perché (di qui il nome, Teresa) la mam-

ma l'avrebbe voluto femmina. Piombano in casa una baby-sitter un po' ninfomane e un po' virago, e una inconsolabile ragazza-madre il cui pastore tedesco le ha mangiato il bambino. Intorno a Teresa che cresce si svolge una sorta di «danza degli scalpi» di cui è vittima l'innocente. Il quale, dopo una serie interminabile di sedute psicanalitiche, nel giorno del suo trentesimo compleanno manda al diavolo la sua famiglia, sposa una ragazza qualunque e mette al mondo un bambino. Ma il lieto fine lascia prevedere altri orrori: madri eviratrici, padri dimissionari, baby-sitter e insegnanti stupratrici, cani che mangiano bambini, autobus che li schiacciano come hamburger. La moralità di *Teresa non sparare*, la sua critica satirico-pedagogica è proprio in questa lettura comico-grottesca della cellula familiare e di certo matriarcato *made in Usa*. N.F.

Il romantico Byron nel sogno del Doge

LORD BYRON PROVA LA RIVOLTA, testo (riversitazione di «teatro mentale») di Mario Roberto Cimnaghi. Regia (consolidata esperienza) di Luigi Squarzina. Con Corrado Pani (duplice, impor-



tante prova) e altri 16 attori. Scene di Giovanni Agostinucci, costumi di Andrea Viotti. Prod. VenetoTeatro.

Questa azione drammatica che Mario Roberto Cimnaghi ha scritto prendendo le mosse dal *Marin Faliero* del grande romantico inglese, è l'opportuna iniziativa di VenetoTeatro per non lasciar passare nell'indifferenza il bicentenario della nascita di Byron, caduto nell'88. Ma non si sarebbe potuto rappresentare, oggi, questa tragedia sul doge decapitato per tradimento nel Trecento così come Byron l'aveva scritta. Lo stesso autore, pur precisando nel 1820, anno della stesura del testo, che aveva inteso fare «un'opera inglese regolare», cioè rispettosa della regola classicistica delle unità drammatiche, finiva per definire il *Marin Faliero* opera appartenente al «teatro mentale» e dichiarava che non gli importava molto che fosse messo in scena. Dice Luigi Squarzina, che allunga con questo allestimento l'elenco delle sue messinscène di prestigiosi autori inglesi: «Cimnaghi ha prima tradotto con attenzione e poi vigorosamente sfrondata la tragedia di Byron, dalla quale son nati tanti libretti d'opera, poemi sinfonici e dipinti. E poi ha incastonato l'originale all'interno di una più vasta azione drammatica, immaginando di cogliere il poeta nel periodo in cui era intento a pensare e a com-

porre la storia del suo doge, fino a proiettare i personaggi che gli stavano intorno nelle figure della sua invenzione poetica, come in un sogno». Byron vedeva nel doge Faliero, in un'epoca in cui Venezia era assediata dai turchi e battuta sul proprio mare dai genovesi, un uomo che si rifiutava di accettare il proprio ruolo in termini di pura rappresentatività formale, e che era scontento di una organizzazione dello stato fondata sul privilegio di pochi. In questo senso, George Gordon Byron esprimeva attraverso la convenzione teatrale la propria insofferenza per non essere riconosciuto nel suo valore e nei suoi ideali dai lords inglesi, di cui faceva parte.

Corrado Pani — che avrà in scena la capigliatura romanticamente inanellata del busto di Byron del Thorvaldsen — trova nell'azione drammatica di Cimnaghi due personaggi in uno, quello del poeta che s'identifica col doge. L'appuntamento è dunque importante per questo attore che sa usare bene i registri dell'inquietudine, del mistero e della malinconia. La tragedia spazia, anche visualmente tra il Trecento di Faliero e il Settecento di Byron. Alla fine del dramma Byron, dopo che s'era messa la maschera di Faliero, esce dal suo sogno poetico ed è spinto a partire alla volta della Grecia, dove si compirà il suo destino. Lo attorniano personaggi della sua finzione letteraria e della realtà, fra queste le donne dei suoi amori. U.R.

Falso Pirandello ben mimetizzato

UNA NOVITÀ DI PIRANDELLO, di Eduardo Rscigno. Regia (avvertita, esemplare) di Lamberto Puggelli, collaborazione di Silvio Piccardi. Con (tutti bravi) Riccardo Mantani Renzi, Franco Sangermano, Marco Balbi e Adriana de Guilmi, Milvia Marigliano, Claudio Beccari, Alberto Faregna, Paola Messina.

La commedia, «diabolicamente pirandelliana» nei rimandi e nelle citazioni, è costruita come un giallo metafisico e approda in modo convincente a una sua autonomia testuale. Le situazioni e il linguaggio imprestati allo scrittore siciliano (con facoltà mimetiche indicanti, fra l'altro, cultura, sensibilità e humour) sono i materiali — voglio dire — con cui Rscigno ci propone non una filologica, inerte visitazione del «museo Pirandello», ma un pezzo di teatro dotato di vita propria.

Una commissione di esperti della Società degli Autori deve indagare sull'autenticità di un copione, datato 1922, che dall'intestazione risulta essere di Pirandello. La compongono uno storico del teatro (il Mantani Renzi), una regista (la de Guilmi), un attore-autore (il Sangermano), un attore (il Balbi), una psicologa (la Marigliano) e un semiologo

(il Beccari). Sul palcoscenico — prima occupato da una esordiente che prova Pirandello (la Messina) e da un servo di scena un po' filosofo (il Fargna) — la commissione comincia a discutere: Pirandello sì, Pirandello no? La dissertazione del testo conduce alla rappresentazione di alcune scene, prima da parte di due teatranti e poi con il concorso dello stesso presidente, della psicologa e del semiologo: e il risultato è una serie di identificazioni con i personaggi, di natura evidentemente «pirandelliana». La misteriosa commedia — che ruota intorno al freudiano complesso di Edipo: padre anziano, matrigna giovane, figlio da questa turbato — si appiccica insomma alla pelle dei commissari della Siae, obbligandoli e rivelarsi. Siamo al «dentro e fuori» fra scena e vita dei *Sei personaggi* e il palcoscenico diventa una galleria di specchi per una sorta di «terapia di gruppo» (non sprovvista di humour).

Il fantasma di Pirandello coabita con quelli di Freud e di uno Sherlock Holmes che cerca puntigliosamente indizi sulla paternità dell'opera: il plot che attinge alla storia e al lessico familiare di Pirandello evocando la zolfara paterna, le immagini archetipiche e l'onomastica del testo ma anche la carta e la Remington usate per batterlo, e così via. Quando lo storico del teatro che presiede la commissione lascia intendere di essere l'autore della commedia, per un tardivo bisogno di creatività ma, anche, per liberarsi da ossessioni familiari (un figlio non insensibile, per l'appunto, al fascino della giovane matrigna), la commissione sarebbe vicina alla verità se... Se la verità non avesse assunto nel frattempo cento e mille volti, cento e mille maschere. Forse, si nominerà un'altra commissione. La matassa sarebbe, l'avete capito, piuttosto ingarbugliata se Rescigno non ne tenesse in mano saldamente il bandolo. E se non ci fosse un regista come Puggelli che, esperto di Pirandello, non avesse allestito una macchina scenica molto «pirandelliana». Rescigno ha potuto anche contare su interpreti che Pirandello l'hanno a lungo frequentato sulle tavole del Filodrammatici e che, visibilmente, hanno creduto nel testo. U.R.

La parola di Leo e dei suoi compagni

QUINTETT, di Leo de Berardinis, da Eschilo, Sofocle, Empedocle, Ranieri de' Calzabigi, Rimbaud. Regia (tetra) e scene di Leo de Berardinis. Con Leo de Berardinis, Elena Bucci, Francesca Mazza, Gino Paccagnella e Mario Sgrasso.

Speravamo che *Quintett*, ultimo lavoro di Leo de Berardinis, sia pure con qualche inevitabile concessione allo spettacolo, si incanalasse nella traccia avviata dell'asciuttezza, del nitore stilistico, della compattezza tematica, essendo in presenza di un testo popolato da personaggi del mito greco (Orfeo, Antigone, Clitennestra, Oreste e Prometeo, ai quali si aggiunge in scena Edipo) tratti da tragedie di Eschilo e Sofocle, ma anche da brani di Empedocle e da frammenti orfici, interpolati da versi del libretto di Ranieri de' Calzabigi per l'*Orfeo* di Gluck, da liriche di Rimbaud e lepidèzze intorno alla settimana corta e il tempo libero dello stesso de Berardinis.

Le cose, invece, sono andate diversamente. Ma non è dipeso dalla scelta testuale, costellata abilmente da intrusioni provocatorie, se si è destato in noi un vago senso di crescente irritazione (e quindi di delusione e di noia), né la colpa può essere attribuita alla struttura spettacolare che recupera — de Berardinis cita esercitazioni passate — l'uso della batteria e delle percussioni, che scandiscono il ritmo della recitazione o semplicemente lo accompagnano, inserisce un violino e tre armoniche a bocca, gioca visualmente con le luci (ma non sono pari a quelle di Viani) e la multivisione. Ciò che non ci ha convinto affatto è la frammentarietà della lettura, sia nei tempi che nei modi, sostenuta dallo stesso de Berardinis e da quattro interessanti giovani attori. Questo *Quintett* è pervaso da una sorta maligna di sadismo verso gli autori, i personaggi, gli interpreti e anche il pubblico al quale viene negato il piacere di quel teatro di parola di cui, guarda caso, proprio de Berardinis è maestro (e lo dimostra nei brani incompiuti che propone). P.L.

Due coppie moderne su un letto di spine

SINGOLI, di Enzo Siciliano. Regia (qualità) Franco Però. Scena (efficace) di Antonio Fiorentino. Costumi di Andrea Viotti. Musiche (coinvolgenti) di Antonio di Pofi. Con Paolo Graziosi, Giorgio Crisafi, Fiorenza Marchegiani, Daniela Giordano (intelligenza del testo, affiatamento, bravura).

La Litta continua una stagione di qualità e, dopo l'interessante recupero di «Cronaca» di Leopoldo Trieste, propone un altro allestimento dello Stabile di Calabria diretto da Enzo Siciliano: *Singoli* novità in due tempi dello stesso Siciliano.

La drammaturgia di Siciliano — mai scontata negli esiti, aderente a un neo-esistenzialismo riflettente il «maldivivere» contemporaneo, grondante umori letterari — si muove in un «triangolo delle Bermude» i cui vertici sono Strindberg, Cecov e Pinter.

La tematica già affrontata in *La parola tagliata in bocca*, *La vittima* e *La casa scoppiata*, qui è come radicalizzata. L'accanito, ridondante, quasi maniacale conversare dei quattro personaggi — due coppie, etero-omosessuali — non supera quasi mai i confini di un narcisistico monologare. Solitudine, disamore, crudeltà e, nei recessi della coscienza, senso di colpa e infantile speranza di riscatto sono i fluttuanti stati d'animo di questi esseri «antipatici», eppure, in definitiva, disarmati, indifesi. La pièce si apre su un ménage maschile corroso dai risentimenti. Tullio (Paolo Graziosi) è un mediocre sceneggiatore di spot pubblicitari che vive alle spalle di Franco (Giorgio Crisafi), ex fotografo che sbarca il lunario, e paga i conti anche per l'altro, facendo il barista. Franco si è separato da Netta (Daniela Giordano), ex pittrice concettuale. Il quarto personaggio, Adriana, fa denari stampando pubblicazioni porno: s'attacca a Tullio poi si inserisce in quanto resta del tormentato rapporto fra Netta e Franco, al quale porta via l'ex moglie. In questo «vaudeville nero» subentra il dramma: Franco finisce su una sedia a rotelle dopo un incidente stradale; Tullio (ch'era andato a letto con Netta) prende il suo posto al bar, ricompaiono le due donne, sempre decise a cercare nell'omosessualità un improbabile equilibrio esistenziale, e i due maschi si dilanano intorno a quanto resta della loro «alleanza», la spinosa pietà di Tullio per l'infirmità dell'orgoglioso, esasperato Franco.

La sagacia dell'allestimento, la cinica oggettività dell'ambientazione e l'intelligenza interpretativa dei quattro attori ottengono l'esito quasi miracoloso di drammatizzare l'iperletterarietà del testo, di spettacolarizzare la comiziale facondia stilistica. L'iperrealismo diventa così la dominante d'insieme dello spettacolo; l'impossibile sommatoria delle solitudini si manifesta attraverso la crudele, lancinante prevaricazione della parola sull'atto. U.R.



Meritato successo di Garinei e Proietti

I 7 RE DI ROMA, leggenda musicale di Luigi Magni. Regia (esemplare) di Pietro Garinei. Scene (una complessa, monumentale macchinaria) di Uberto Bertacca. Costumi (estri coloriti) di Lucia Mirisola. Musiche (godibilissime) di Nicola Piovani. Coreografie (quel tanto che basta) di Micha Von Hoeck. Produzione Music 2 Garinei e Giovanni, Teatro Sestina, Roma.

I primi due secoli e mezzo di vita della cosiddetta Città Eterna raccontati da Luigi Magni e Pietro Garinei, l'uno autore, l'altro regista de *I 7 re di Roma*, spettacolo interpretato, negli stracci, nelle vesti, sotto i manti, con gli svariati accenti dialettali di tutti e sette i sovrani, uno alla volta, si intende, da quel mostro di bravura, di simpatia, di trasformismo che è Gigi Proietti.

Il quale poi, considerandosi disoccupato negli spazi che precedono, inframezzano e seguono gli episodi dei sette re, si fa carico anche di altri personaggi, dal dio Tiberino a Enea, dal padre degli Orzi a Bruto maggiore che, come si sa, pose fino alla monarchia.

C'è, in più, un tocco di didascalico, soprattutto quando in scena arriva Gianni Bonagura nella parte, che fa con spirito sornione e spregiudicata allegrezza, del dio Giano bifronte. E ci sono anche i ragazzi (e le ragazze) del coro: quattordici che ballano, cantano, recitano perfino.

Insomma, uno spettacolo col sigillo di Garinei che, come il non dimenticato Ispettore Rock dei Caroselli televisivi, non sbaglia mai. C.M.P.

PARIGI: SGUARDI AL PASSATO

PARRUCCHE E TRICORNI RIECCO I CARI CLASSICI

Anche i registi meno conformisti, come Planchon e Maréchal, guardano a Racine, Molière e Marivaux - Un Goldoni con Emmanuelle Riva.

SIMONA ACCETTELLA

Parigi ama il classico. È indicativo il fatto che nel mese di febbraio, su 55 spettacoli teatrali tra Parigi e «banlieue», una decina siano consacrati a Molière, Marivaux, Goldoni e Racine, del quale si festeggiano i 350 anni dalla nascita.

Marcel Maréchal rappresenta a Créteil, poi in tournée per la Francia, «una favoletta crudele, sensuale e commovente», come lui dice: *L'école des femmes*, di Molière; e dichiara di assumere il ruolo dell'artigiano soltanto preoccupato di rispettare il suo autore. Benché la scenografia a trasformazioni di Nicolas Sire sia molto ben riuscita e Aurelle Doazan dia vita ad una Agnese piena di contraddizioni, di slanci e di passi indietro, di sottomissioni e ribellioni, Maréchal nei panni di Arnolfo risulta forse troppo controllato. Onore comunque al regista per avere abbandonato il tono della commedia borghese, e avere messo in scena passioni laceranti e sentimenti crudeli.

Anche Jacques Nichet vuole, prima di tutto, restare fedele al suo testo; *Le triomphe de l'amour* di Marivaux, in scena al Théâtre de la Ville. Ancora una volta una favola dal ritmo sostenuto, intelligente e sobria, dove il rigore non è monotonia e al contrario, infinite sono le trovate, fatte apposta per mettere in evidenza, sotto il gioco, la crudeltà.

Al Théâtre du Marais anche *L'Avaro* di Molière è messo a nudo da Jacques Mauclair e non solo metaforicamente: la scena è ridotta al minimo, i costumi sono praticamente inesistenti e, senza cambiare una riga del testo, ma grazie a qualche taglio e all'uso dell'accento popolare parigino, il dramma di base e i suoi elementi di commedia sembrano trasformarsi in qualcosa di assolutamente nuovo, che ricorda il *music-hall* americano e il *vaudeville* inizio secolo. Jean-Pierre Ducos, Michel Dodane e Monique Mauclair assecondano perfettamente la regia di Jacques Mauclair, loro compagno in scena.

Ben diversa impostazione quella di Planchon, direttore del TNP di Villeurbanne, per *L'Andromaque* di Racine. Oreste, Pirro, Ermione, Andromaca — vestiti con gli splendidi costumi di Jacques Schmidt — «mettono in pratica nei loro amori le regole brutali del combattimento politico», come sottolinea lo stesso regista, tra le imponenti colonne di un

suntuoso palazzo tra il classico e il rinascimentale, ideato da Enzo Frigerio. Roger Planchon — fedele al suo stile che ha ormai trent'anni — rivoluziona una volta di più l'interpretazione dei classici, partendo da una fastosa coreografia che sembra voler far rivivere l'opera del secolo scorso. La vicenda della vedova di Ettore e del figlio Astianatte è trasportata nella Francia sconvolta dalla Fronda, tra cardinali, cortigiani e spadaccini. La storia del giovane principe troiano nasconde, secondo le intenzioni del regista, quella di Luigi XIV, e così Andromaca non è più lei, ma Anna di Francia. Di Racine non resta molto: la disperazione che nasce dall'incapacità di farsi amare viene trasformata da Planchon in freddo gioco calcolatore, in ragionamento sul meccanismo del potere. Christine Boisson, Richard Berry, Miou-Miou (alquanto a disagio nel passaggio dai primi piani cinematografici alle scene teatrali) assecondano il freddo gioco del regista.

Neppure Goldoni — peraltro poco conosciuto Oltralpe — viene dimenticato in questa stagione teatrale. Se ne incarica Jacques Lassalle, direttore del Théâtre National de Strasbourg, che mette in scena per la prima volta in Francia *La buona madre*, prima a Strasbourg, poi a Parigi al Théâtre National de Chaillot. La storia di piccola gente di buon senso e di onesti sentimenti, raccontata da Goldoni, è saporitamente tradotta da Ginette Herry e realizzata con grande misura, senza cadere nel folcloristico, da Emmanuelle Riva, Maïa Simon e Hélène Alexandridis, guidati in una sorta di «epifania del banale» da Jacques Lassalle; il quale nel frattempo è artefice anche di un *Anphytrion* di Molière che, dopo essere stato al Théâtre de l'Est Parisien, gira la provincia francese, prima di varcare le frontiere. Lasciata la Venezia del XVIII secolo, Lassalle affronta un Olimpo di fantasia, dove Giove aspira all'amore della bella Alcmène, però fedele al suo sposo. Mercurio e la Notte, sospesi in un cielo di molle e sensuale tessuto, grazie ad opportuni fili metallici, complottano e faticano per ingannare la sposa senza macchia e farla cadere nella trappola del libertino re degli dei, costretto a vestire i panni dell'amato marito. Molière, con il suo gioco di specchi, ride della morale, pur rispettando le regole della buo-

na creanza; e si esprime per bocca di Agnès Galan (la Notte), Nelly Alard (Alcmène), Philippe Polet (Sosia) e Jean Pernec (il falso Anfitrione). □

PARIGI - Dopo i successi di Jean-Paul Belmondo in *Kean* e di Jeanne Moreau ne *La servante Zerkine* (entrambi ex membri della Comédie Française) nella scorsa stagione i registi teatrali francesi ci riprovano, assegnando ruoli di palcoscenico ad attori di cinema. Jérôme Savary ha affidato D'Artagnan a Christophe Malavoy, Planchon ha portato Miou-Miou in *Andromaque*, Bernard Murat ha messo Isabelle Huppert in *Un mois à la campagne* di Turgeniev. Al franco successo del primo corrispondono tiepidi reazioni per la seconda, mentre la critica è ferocemente negativa per la terza.

PARIGI - Michel Piccoli realizza al Théâtre de Mathurins un sogno coltivato da tempo, quello di essere regista. In *Une vie de Théâtre* di David Mamet si trova a dirigere un attore famoso, Jean Rochefort, e un esordiente di talento, Jean-Michel Portal, pur avendo continuato fino alla fine di febbraio a recitare al Théâtre du Rond-Point in *Retour au désert* di Bernard-Marie Koltès.

PARIGI - Mentre ancora si replica *Titus Andronicus* di Shakespeare (dal 20 marzo al 2 aprile), messo in scena dalla Royal Shakespeare Company con la regia di Deborah Warner, Peter Brook (che fu «scoperto» dal pubblico parigino proprio in questo lavoro), offre il Théâtre des Bouffes du Nord al cineasta Jacques Rivette per realizzare con una compagnia di giovanissimi Tito e Berenice di Corneille, *Bajazet* di Racine, *Le prince travesti* di Marivaux.

PARIGI - Peter Ustinov, cittadino britannico, nato nel 1921 da padre tedesco e madre russa di origine francese, è stato accolto all'Institut de France, quale accademico delle Belle Arti. Succede a Orson Welles, morto nel 1985. Suoi titoli per l'elezione il ruolo di ambasciatore all'Unicef, le sue doti di scrittore (*L'amour des quatre colonels*) e soprattutto di uomo di cinema e di teatro (una trentina di ruoli sulle scene, recitati in diverse lingue).

PARIGI - Adriana Asti è di nuovo a Parigi, dove recita Teresa al Petit Montparnasse, insieme a Didier Flamand e Jeanne Marine, regista Giorgio Ferrara. La commedia di Natalia Ginzburg *L'inscrizione* ha assunto questo titolo nell'adattamento francese di Michel Arnaud, e resterà in cartellone fino alla fine della stagione. Fu la stessa Asti ad impersonare per la prima volta Teresa accanto a Franco Interlenghi, nel 1969, al San Babila di Milano, in una edizione creata da Visconti. (Notiziario a cura di Simona Serafini)

LONDRA - UN MOMENTO DI VITALITÀ

QUANDO GUINNESS NEGOZIA IL DISARMO NUCLEARE

Trattative di pace ma anche traditori e spie sono i temi dei due spettacoli di maggiore successo - Splendore e miseria del musical di ritorno.

LUIGI FORNI

Ci vuole tutta la magia scenica di Alec Guinness per ridare vitalità ogni sera a un argomento piatto e pieno di lugubri implicazioni quale è la trattativa Est-Ovest per il disarmo nucleare. Ma il prodigio continua a ripetersi sul palcoscenico del Comedy Theatre nonostante la repulsiva scenografia di Robin Don che ha creato il più squallido angolo campestre che si possa immaginare per la commedia di Lee Blessing *Una passeggiata nel bosco*.

L'azione rievoca i duri ma fruttuosi negoziati che furono condotti a Ginevra dagli esperti delle due superpotenze: l'americano Paul Nitze e il sovietico Yuli Kvitsinsky. Opportunamente Guinness ha assunto il ruolo dell'inviato di Mosca Andrey Botvinnik, che ama indossare abiti di taglio occidentale e scarpe italiane e che è certamente provvisto di *humour* più del suo interlocutore-antagonista John Honeyman, interpretato dall'attore statunitense Edward Herrmann. Il dialogo si snoda tra minacce, allettamenti, desiderio di accordarsi e necessità di non deludere i rispettivi governi. L'arte diplomatica qui viene messa a dura prova dalla spigolosa materia del contendere, nella comune speranza di liberare il mondo dall'incubo dell'olocausto.

Sir Alec riuscirebbe a esaltare la platea anche se recitasse l'elenco telefonico e Herrmann fa del suo meglio per condividere degnamente con lui gli applausi che li trovano affiancati sul proscenio.

Un'attualità di tipo diverso ha ispirato la commedia di Alan Bennett *Single spies* messa in scena dal National Theatre. Il primo atto intitolato *An Englishman abroad* (Un inglese all'estero) rievoca il dramma umano della spia Guy Burgess, che fuggì a Mosca nel 1956 dopo avere operato clandestinamente al servizio del Kgb mentre faceva carriera all'interno del Foreign Office. Il secondo atto intitolato *A question of attribution* (Un problema di attribuzione) si riferisce a un'altra spia, il sovrintendente della pinacoteca reale Sir Anthony Blunt, che riuscì a barattare la sua impunità con una piena confessione quando fu smascherato dall'Intelligence Service come agente segreto del Cremlino.

Sul piano umano il raffronto tra le due vicende è significativo. Avendo scelto l'esilio per

sfuggire alla cattura, l'omosessuale Burgess trascorre i suoi ultimi anni macerato dalla nostalgia lasciandosi consumare dall'alcolismo. Il più sottile Blunt continuò invece a godere dei favori dell'establishment, dette conferenze al tepore dei clubs londinesi fino a quando fu travolto dallo scandalo delle rivelazioni parlamentari sullo speciale trattamento che gli era stato elargito.

Il commediografo Bennett ha riservato a se stesso il ruolo di Blunt dimostrandosi ancora una volta ottimo attore. E Simon Callow gli fa da splendido contraltare impersonando la squallida e tragica figura di Burgess. Successo pieno per l'intero cast che li attornia.

Trasferendosi dalla sala Olivier, dove si recita *Single spies*, alla sala Lyttelton del National Theatre, lo spettatore può osservare un altro aspetto della realtà britannica. *The Secret Rapture* (Il rapimento segreto) è la più recente commedia di David Hare che intende fustigare il modo di vivere e di atteggiarsi dell'attuale *leadership* thatcheriana da lui ritenuta intenta a deificare il profitto senza curarsi del benessere delle classi meno abbienti. Il titolo si riferisce al momento in cui una suora può finalmente congiungersi a Cristo, cioè all'attimo della morte che sublima la lunga e paziente attesa. I personaggi principali della vicenda sono due sorelle dai caratteri contrastanti. Una di loro, interpretata da Penelope Wilton, ha intrapreso la carriera politica nel partito *tory* ed è protesa verso un successo egoistico ma intriso di paternalismo. La mite sorella più giovane, interpretata da Jill Baker, sarà avviluppata e travolta da un affetto familiare possessivo e dirompente che pretende di guidarla verso la fortuna e la conduce invece alla catastrofe. Entrambe sono eccellenti nell'infondere credibilità anche ai risvolti più forzati di una trama a tesi, che viene applaudita con calore soprattutto dagli oppositori della «lady di ferro».

La fioritura dei *musicals* londinesi ha registrato le premature perdite di *Sugar babies*, che aveva importato per una breve serie di rappresentazioni la coppia dei veterani di Hollywood Ann Miller e Mickey Rooney, e di *Can-can*, una riscrittura del testo varato da Abe Burrows con successo negli anni Cinquanta. Ma continuano a furoreggiare *Il fan-*

tasma dell'Opera, *Les Miserables*, *Me and my girl*, *Starlight Express*, *Cats*, *South Pacific* e *Blood brothers*, la storia di due gemelli separati dalla nascita e destinati a divergenti fortune. Proprio a quest'ultimo è toccato l'*Award* per il miglior festival dell'anno. La scelta può essere considerata discutibile ma per fortuna le alternative non mancano. □

LONDRA - Da non perdere questo ultimo dramma epico di Howard Barker, *The Bite of the Night*. Durante le quattro ore e mezza di una spietata violenza, un professore di lettere classiche lascia la famiglia per poi cercare le undici Troia dell'antichità. La bella poesia del testo è completamente sommersa da atti violenti che comprendono uccisioni brutali, con intestini e arti sparsi per la scena.

LONDRA - Per lunghi anni il teatro dell'irlandese, Dion Boucicault (pronunciato Boo-si-co) è rimasto nell'oblio, sia nelle storie del teatro sia sulle scene inglesi. Ora è tornato con il «comedy melodrama» *The Shaughraun* (Il girovago, 1874) in uno splendido allestimento di Howard Davis. La storia travagliata del brioso girovago irlandese è ancora capace di tenere con fiato sospeso e divertito il pubblico. La scenografia grandiosa — montagne, fiumi e grandi paesaggi — non ha nulla da invidiare alle scene illusionistiche ottocentesche.

LONDRA - *Reduce* da un *Candide* tutto esaurito, realizzato con la Scottish National Opera con musiche di Bernstein, Jonathan Miller è di nuovo pieno di progetti per continuare la sua stagione all'Old Vic, insolita perché completamente dipendente da sponsors e senza sussidi statali. Drammi dell'espressionismo tedesco, delle farse francesi e testi di Shakespeare sono in programma. Primo appuntamento *Re Lear*.

LONDRA - Lo straordinario L'Orfeo che discende con Vanessa Redgrave è ormai finito e Peter Hall guarda verso Hollywood. Dustin Hoffman debutta in maggio come *Shylock* del mercante di Venezia. Sembra che il più grande problema per Hall sia quello di rispettare il budget di questa sua nuova compagnia che non può permettergli di realizzare le produzioni dispendiose del National Theatre.

LONDRA - Al Garrick Theatre è andato in scena *The Vortex* di Noel Coward, regia Philip Prowse, protagonisti Rupert Everett e Maria Aichen. Lo spettacolo testimonia della modernità di Coward, oggi riscoperta dopo un paio di decenni di oblio. (Notiziario a cura di Maggie Rose)

TEATRO DEL SETTECENTO E VENTO DELLA STORIA

IL MASSACRO DEI GATTI PRELUDIO ALLA RIVOLUZIONE

Un saggio dell'americano Darnton mostra che una strage di felini «rap-presentò» mezzo secolo prima le esecuzioni della ghigliottina - Commedie dell'ancien régime, testi giacobini e pièces anticlericali come Il ballo del Papa hanno preceduto e accompagnato la svolta rivoluzionaria del 1789.

ANTONELLA ESPOSITO

L'occasione di un anniversario può frantumare gli stereotipi di un'interpretazione, oppure irrigidirli nell'intento celebrativo. La scommessa si gioca questa volta nientemeno che con la Rivoluzione Francese e con il secolo dei Lumi. La nostra epoca post-moderna, con la sua sensibilità barocca, riscopre il disagio, l'oscurità del Settecento, e ripensa l'età della Ragione nel labirinto della ragionevolezza, più che nella *clarté* della razionalità. Così, anche in ambito teatrale, un intero festival — quello delle Ville Vesuviane — cerca la riflessione su aspetti inediti e poco frequentati del secolo; l'interesse per Marivaux, in Francia e in Italia, disvela, nei suoi personaggi, i sentimenti come mezzo di conoscenza; continuano le escursioni, anche cinematografiche, intorno a *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, per scandagliare il gusto della trasgressione nella mentalità libertina. Allo stesso modo, una veloce ricognizione nelle recenti proposte editoriali di studi teatrali, induce ad una sorta di lettura sinottica di opere molto diverse tra loro, riferite sia all'ambito francese che a quello italiano, perché si possa intravedere l'orditura nascosta delle istituzioni, dei comportamenti, delle predilezioni di cui viveva la società teatrale del tempo.

SETTECENTO E FOLLIA

Il volume curato da Gerardo Guccini (*Il teatro italiano nel Settecento*, Il Mulino, pagg. 414) può essere un articolato punto di avvio per indagini parallele sulle strutture produttive del teatro d'opera, con la preminente figura dell'impresario; sui rapporti, determinanti per l'epoca, tra dilettantismo e professionismo; sulla decadenza della Comédie Italienne e il suo aggrapparsi alla seduzione scenica; sulla sterile separazione tra letteratura drammatica e pratica della scena, almeno nella prima metà del secolo. Lo svincolo fondamentale tra Sei e Settecento si avverte nello spostamento del progetto teatrale dall'intento morale e religioso alla qualificazione prettamente culturale. L'intellettuale si pone ora come mediatore delle contraddizioni della realtà spettacolare, contraddizioni non più irriducibili, tra Chiesa e Teatro, Sacro e Profano, ma articolate all'interno stesso del teatro, tra l'uso e la Regola, l'applauso e la Cultura. È interessante poi indagare il proposito pedagogico e civilizzatore dell'intellettuale in rapporto con il pubblico al quale questa offerta di teatro era rivolta. Si apre allora un ventaglio di possibili risposte, al di là di Goldoni e Alfieri, tra gli autori minori (*Il teatro italiano. La commedia del Settecento*, tomo I e II, Einaudi), spesso misconosciuti, eppure co-

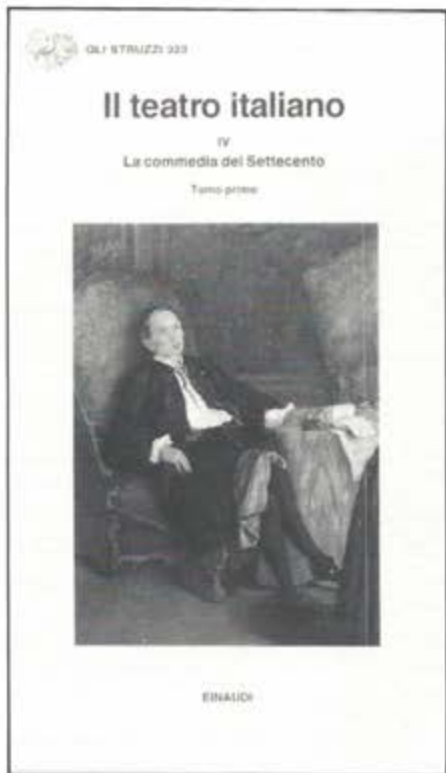


si indicativi di un costume che fa da sfondo ai grandi. Un conte Alessandro Pepoli, libertino impenitente, che insegue tutta la vita la musa tragica, contestando nientemeno che Alfieri, e invece dà le sue prove migliori nel comico-grottesco, ispirandosi forse alle tavole di Hogarth per *I pazzarelli*, sorta di campionario della follia settecentesca. Francesco Albergati Capacelli, emblematica figura di nobile bolognese che per il teatro è stato attore, autore, studioso e mecenate: una dedizione intensa, espressa anche attraverso l'attività del suo teatro di villa a Zola Predosa, che testimonia di una diffusa tendenza all'autorappresentazione da parte dell'aristocrazia del tempo. L'ipotesi è tutta da verificare per l'Italia, ma sono senza dubbio stimolanti le analisi sulla nobiltà russa nel XVIII secolo del Lotman, il quale, volendo costruire una tipologia della cultura, identifica il teatro come codice dominante, che permette di capire i comportamenti dell'aristocrazia, e spiegarli anche in relazione con le pose nella pittura, o con la scenografia. Indicatore di certo teatro mediocre che pure ebbe successo, passando indenne dall'*ancien régime* al

periodo giacobino, fu invece Camillo Federici, scrittore di testi infarciti di buoni sentimenti, popolati da gente povera, ma onesta, dominati da re che viaggiano in incognito per accertarsi delle condizioni dei propri sudditi. Insomma una scena consolatoria, che non si gravava neanche dell'intento di educare lo spirito, come le famose *pièces lar-moyantes* di Giovanni De Gamerra. Anche lui testimone del gusto di un'epoca, profuse nelle sue opere una necrofilia pseudo-shakesperiana, in realtà perfettamente consona alla propria personalità. Chi assisteva alle rappresentazioni di questi testi «alla moda», trovava nel teatro pubblico l'occasione di una festa sociale caotica e poco controllabile, soprattutto nella promiscuità della platea. Il pubblico italiano costituiva anzi uno dei crucci dei riformatori teatrali, che vedevano contrapporsi l'esuberanza, a dir poco, locale, alla compostezza colta e consapevole della platea francese. Lo stesso Goldoni si fece scappare un'entusiastica approvazione, ad uno spettacolo d'Oltralpe. «Godere in un punto colla vista gli spettacoli, coll'udito la musica, coll'olfatto gli odori, col gusto gli sporgimenti, col tatto del ginocchio la dama», annotava del resto il Parini, cogliendo il piacere dei suoi contemporanei verso il teatro. Piacere che si dilettava pure del fiabesco del Gozzi, un fiabesco moralizzatore e certamente epurato dalla violenza un po' truce degli autentici racconti popolari.

IL PADRONE-GATTO

È lo studioso americano Robert Darnton (*Il grande massacro dei gatti*, Adelphi 1988, pagg. 399), a introdurre nella strategia della sopravvivenza che le plebi mettevano in scena nelle fiabe. Il debole che si fa furbo, più furbo del padrone-gatto con gli stivali, per contrastare un destino ineluttabile di sofferenza e di fame: secondo lo storico, questa concezione oppressiva dell'esistenza permane inalterata in tutto il secolo XVIII, fino a quando i germi rivoluzionari non infiltrano lentamente il senso della dignità individuale e collettiva. Fino ad allora, la condizione di schiacciamento dell'essere umano all'interno delle varie categorie sociali, viene portato alla luce e superato mediante forti elaborazioni simboliche. Nelle fiabe, appunto, o nei rituali codificati dal gruppo secondo un tessuto antropologico vivo nella quotidianità. È ancora Darnton a riportare l'episodio dell'ingegnosa vendetta di alcuni stampatori nei riguardi dei loro padroni. L'episodio, nella sua connotazione teatrale, dispiega in tutta evidenza quei simboli che tra breve la Storia (siamo nel 1765), farà esplodere in conclamata fattualità. In quegli anni, però, gli



stampatori avevano ancora bisogno di un tramite per riversare la loro violenza di oppressi sui padroni: i gatti.

Esseri ambigui, i gatti erano gli animali preferiti dai padroni di stamperia e, in quel caso, distruggevano con i loro lamenti le poche ore di sonno degli apprendisti. Uno di questi, dotato di grande capacità mimica, decide di imitare quei versi da incubo sul tetto dei padroni, esasperandoli a tal punto che questi danno il permesso di sterminare i gatti. Tutti, meno la Grise, la preferita dalla padrona. In realtà, gli apprendisti inscenano una vera e propria orgia di sangue, a cominciare dalla Grise, massacrata e appesa alla grondaia, mentre la caccia spietata agli altri gatti culmina in un regolare processo, in seguito al quale gli animali vengono condannati, ricevono i conforti religiosi e poi sono giustiziati.

L'identificazione gatta-patrona doveva essere immediatamente evidente, se quest'ultima coglie con terrore, nella strage, una violenza rivolta contro la sua famiglia. L'episodio viene ripetutamente rappresentato da Jérôme, l'apprendista imitatore, con gran divertimento di tutti. La beffa giocata ai padroni è risultata così camuffata simbolicamente da colpirli, ma in modo tale che gli autori ne rimasero impuniti. Ciò che resta è il riso, potente, rabelaisiano di questi operai.

Mezzo secolo dopo, gli artigiani massacreranno i loro padroni con gli stessi procedimenti sommarî: la storia si fa teatro, rendendone superfluo il simbolismo. Cosa restava allora da rappresentare sulle scene, quale funzione rimaneva al teatro? Pedagogica, certo, ma anche «cronistica», illustrativa di fenomeni di costume sviluppatasi in un determinato momento politico della Rivoluzione.

IL PAPA-DONNA

La raccolta di testi teatrali francesi curata da Giovanna Trisolini (*Rivoluzione e scena. La dura realtà, 1789-1799*, Bulzoni 1988, pagg. 603), fornisce un interessante percorso attraverso il teatro di propaganda, le *pièces* a carattere socio-economico, quelle anticlericali, quelle sfuggite alla censura severa di certi periodi. Il criterio di scelta ha privilegiato il successo presso il pubblico di allora e la risonanza presso la critica, anche successiva. Prendiamo qualche esempio: *Le Thé à la Mode ou le Millier du sucre*, di Ducancel, satira contro i nuovi *parvenus* dei tempi del Direttorio, quando la corsa all'accaparramento delle merci nel timore della svalutazione della carta-moneta, crea promiscui-

tà sociale e lassismo. Nel clima generale di euforia, anche nei piaceri mondani, che segue il periodo del Terrore e della fame, i nuovi arrivati ripristinano, nell'offrire il tè ai propri ospiti, i modi raffinati di una società ormai scomparsa.

Questi speculatori, che premono per occupare cariche politiche, sono presi di mira in maniera più acra e puntuale da *Les Assemblées primaires*, del *royaliste* Martainville, che colpisce nel contempo il debole governo e gli ex-giacobini ormai esautorati. La *pièce* ha avuto, unica, tre edizioni e un tale impatto di denuncia e di analisi, che viene ricordata da tutti i critici del secolo successivo.

Pochi sono gli spettacoli in grado di sfuggire alla censura, dopo il colpo di Stato del 18 Fruttidoro, ma sulle scene ricompare facilmente il *proverbe dramatique*, genere invisibile ai tempi del Terrore. Espressione del ritorno all'ordine borghese, questo genere ha un gustoso esempio in *Il faut un Etat, ou la Revue de l'An VI*, commedia dei tipi umani, in una società senza ideali, in contrasto con il modello borghese di un impegno attivo.

Non si può infine non ricordare un tema, quello dell'anticlericalismo, che appassiona le platee francesi soprattutto nel triennio 1791-94, e si infiltrerà nel teatro giacobino italiano. Una delle *pièces* più contestate, per la scabrosità, soprattutto dalla critica ottocentesca, è *La Papesse Jeanne* di Léger, rappresentata anche nel nostro secolo. La figura di un papa-donna, se oggi può risultare ancora improponibile, allora doveva colorarsi del blasfemo più abietto, nonostante la comica levità della commedia.

In Italia, *La Papesse* ispirò in parte *Il Generale Colli in Roma, o il ballo del Papa*, del calabrese giacobino Francesco Saverio Salfi. La messinscena di questo pantomimo alla Scala, nel febbraio 1797, si svolge nel clima della sconfitta dell'esercito pontificio da parte delle truppe del Bonaparte. Le cronache raccontano di quella serata, preludio alla sospensione dello spettacolo dopo undici recite, nonostante l'affollarsi e l'entusiasmo del pubblico. Ad un certo punto della rappresentazione, infatti, quando il Papa deponeva il triregno per calarsi in testa il berretto frigio, un ufficiale francese incitò a gran voce una danza tra il Papa e il generale Colli, trovando subito appoggio nella folla radunata. Gli attori, titubanti, temendo per la propria incolumità, cedettero alla folla improvvisando un *perigordin*, tra l'ilarità più sguaiata. Frantumato l'intento educativo dell'autore, la scena della Storia aveva invaso quella teatrale, imponendole significati ben più eversivi e dissacranti. □

La guerra futurista vista da Marinetti

Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Il Mulino, Bologna, pagg. 619, L. 60.000.

Marinetti al fronte com'è? L'ideologo futurista estetizza la politica e coglie, con una scrittura frammentaria e a tratti telegrafica, gli aspetti spettacolari dei campi di battaglia. Definito alla sua morte «senza dubbio il migliore dei gerarchi», l'autore dell'*Alcova d'acciaio* e di *Guerra sola igiene del mondo*, con i suoi taccuini finora inediti, ci introduce nel primo conflitto mondiale per poi passare agli anni della pace. Il tutto scandito da un ribollimento percettivo e da un'ansia trascrittiva del reale che il Marinetti interpreta come un teatro dal vivo.

Il suo diario di guerra, seppure brevemente, ci ricorda le esperienze teatrali del '15, '19 e '20 insieme con la compagnia di Luciano Molinaro e successivamente con l'attore Mateldi. Nella tournée del '20, il suo teatro sintetico futurista (è del '15 il famoso manifesto) conobbe tumultuose contestazioni politiche in numerose città italiane. Dell'insuccesso avuto a Bologna, annota: «I Bolognesi sono rimasti all'epoca della patata. Bombardamento degli attori. Tutto procede però bene, nella tempesta».

La lodevole iniziativa editoriale de Il Mulino si segnala anche per le intelligenti introduzioni di Renzo De Felice e di Ezio Raimondi, nonché per i disegni di Marinetti. C.P.

Adelchi: una tragedia bella da leggersi

Alessandro Manzoni, *Adelchi*, Einaudi, 1988, pagg. 100, L. 8.500.

La riproposta dell'*Adelchi* va ad arricchire l'agile «Collezione di teatro», nata sotto la direzione di Paolo Grassi. Tragedia considerata «bella da leggersi» ma di fatto irrapresentabile, si porrebbe, secondo la nota introduttiva di Davico Bonino, come precorritrice del moderno teatro dell'interiorità, insieme alla *Mirra* di Alfieri e all'*Aminta* del Tasso. Il testo, comunque, andrebbe recuperato individualmente, al di là dei ricordi scolastici, in una lettura moderna che ne svelasse autentiche sorprese. Per esempio in un'analisi tesa a scoprire i ritmi interni, popolari, dei corsi manzoniani, oppure in una ricerca dei luoghi ricorrenti, ossessivi, nella mappa delle fobie dell'autore. A.E.



ALESSANDRO MANZONI
ADELCHI





La scena europea e lo specchio orientale

Flavia Arzeni, *L'immagine e il segno, il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, il Mulino, Bologna 1987, pagg. 242, L. 20.000.

La raccolta di saggi di Flavia Arzeni documenta e analizza l'apporto della cultura giapponese allo sviluppo dell'arte europea tra Otto e Novecento, l'area cronologica nella quale il mondo orientale svolge una funzione modellizzante di macrotesto di riferimento. Attraverso la mediazione di Max Reinhardt il Giappone fornisce a Bertold Brecht un repertorio di immagini e motivi ispiratori. Egli derivò infatti dal teatro il principio della funzione militante dell'azione scenica, così come venne esplicitata nei drammi didattici, per esempio in *La linea di condotta*, che è, significativamente, il rifacimento di un testo giapponese. Oltre a motivi ispiratori, il Kabuki suggerì a Brecht l'impiego del palcoscenico girevole e della passerella di legno che collega palcoscenico e platea. *E.B.*

Teatro africano oltre gli esotismi

AA.VV., *Teatro africano*, Einaudi, Torino 1987, pagg. 334, L. 20.000.
 AA.VV., *Teatro africano*, Bulzoni, Roma 1988, pagg. 475, L. 30.000.
 Sony Labou Tansi, *Le sette solitudini di Lorsa Lopez*, Einaudi, Torino 1988, pagg. 166, L. 20.000.

Negli anni Sessanta Peter Brook partiva per un lungo viaggio nel continente africano, alla ricerca di un pubblico che ignorasse l'esperienza teatrale. Oggi, almeno nelle grandi città, l'attività di un teatro è istituzionalmente ben definita e un nutrito gruppo di autori rivendica originalità di intenti e di forme espressive, di fronte al persistente sospetto di cultura colonizzata che anima il giudizio della critica occidentale.

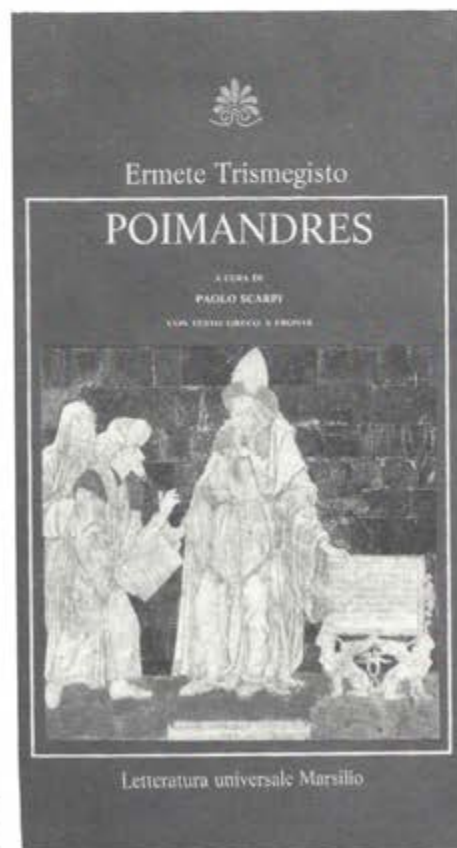
La polemica, riaccesa da Francesco Saba Sardi proprio su *Hystrio*, trova un appiglio anche nel vivo interesse di pubblico delle due Rassegne di teatro africano ospitate in Italia nell'87 e nell'88. Le due raccolte di testi teatrali e il romanzo su citati, fanno da complemento e da eco alle due manifesta-

zioni, curate del resto dallo stesso traduttore Egi Volterrani. La lettura dei testi, opportunamente pubblicati con l'originale a fronte, permette un'ulteriore riflessione, rispetto alle messinscena italiane, sulla giovanile aggressività del teatro africano, che si dovrebbe analizzare al di là di un certo gusto per l'esotico, della «cattiva coscienza» occidentale e di un vago interesse antropologico che sempre attraversa i nostri incontri con l'Africa. Le note del traduttore, profili e interviste agli autori, i saggi di Ruggero Bianchi, introducono il lettore alle diversificate realtà regionali, anche produttive, espresse da autori quali i nigeriani Wole Soyinka, premio Nobel nell'86, e Ben Tomolojou, e i congolesi Sony Labou Tansi e Sylvain Bemba, per citare i più conosciuti anche in Europa.

Ma il panorama si allarga a diverse altre nazionalità, spaziando dalla fiaba al teatro politico, o comunque quasi sempre connotato da espliciti intenti sociali. Al fondo, il disagio di sentirsi coacervo culturale informe, ma alla prepotente ricerca di una propria identità. Disagio linguistico: gli autori scrivono nella lingua dei colonizzatori, francese o inglese che sia, reinventandola, accostandola ai dialetti locali o trasformandola in un linguaggio misto. Lo stesso processo sembra subire la tradizione del teatro occidentale, presente in questi testi anche attraverso inediti accostamenti di generi e forme. Un certo didascalismo politico, ad esempio, è indice del fervore di laboratorio del teatro in Africa, dove si sta rivivendo, in contemporanea e in forma accelerata, gran parte delle esperienze occidentali. L'esigenza di riferirsi e insieme di staccarsi dai modelli culturali, ma anche socio-economici dei colonizzatori, si complica con la possibile riduzione dei grandi miti tradizionali a pure realtà letterarie, che non corrispondono né alla mentalità dei centri urbani, né dei centri rurali.

Come emerge dal romanzo di Labou Tansi, però, si afferma l'africanità dell'impossibile sottrarsi dell'individuo di fronte alla comunità, e un senso del tempo in cui passato e futuro si compenetrano nel presente.

Sullo sfondo della narrazione, i bianchi continuano a non capire. *Antonella Esposito*



Nel laboratorio di William il genio

A. Serpieri, A. Bernini, A. Celli, S. Cenni, C. Corti, K. Elam, G. Mochi, S. Payne, M. Quadri, *Nel laboratorio di Shakespeare*, 4 voll., Pratiche Editrice, Parma 1988, pagg. 1.200, L. 120.000.

L'opera in quattro volumi curata da Serpieri, pur inserendosi all'interno di una tradizione fontistica nata due secoli fa, soprattutto in Inghilterra e in America, non si limita ad esaminare le corrispondenze esistenti fra fonti e drammi, ma offre una comparazione sistematica ottenuta tramite una sorta di «vivisezione» dei testi. Dopo l'analisi segue la sinossi attraverso tabulazioni che illustrano i procedimenti di omissione, invenzione e dislocazione di parti operati dall'autore inglese. Le fonti sono quelle conosciute (Hall, Holinshed, Plutarco) anche se è noto che il poeta operasse contaminazioni fra fonti, ispirandosi a leggende e saghe e avesse, inoltre, come nel caso di Giulietta e Romeo, un approccio non sempre diretto con la fonte originaria. Il primo volume, che espone il quadro teorico dell'opera, si occupa dei parametri di transcodificazione oltre ad illustrare i motivi per cui un autore tragico non può fare a meno delle fonti. *Silvia Borromeo*.

L'ermetismo spiegato nel suo tempo

Ermete Trismegisto, *Poimandres*, Marsilio Editori, Venezia 1987, pagg. 105, L. 12.000

L'edizione di *Poimandres*, con la nuova traduzione di Paolo Scarpi (testo greco a fronte), rende accessibile a un pubblico più ampio di quello degli specialisti il primo libro del *Corpus Hermeticum* che racchiude il nucleo della dottrina ermetica. *Poimandres* è l'epifania del Nous, l'Intelletto supremo che rivelatosi ai fedeli gli indica il viaggio da compiere, attraverso una Cosmogonia, una Antropologia e una Escatologia, per ricongiungersi, infine, con il divino. Un'introduzione chiara e le ricche note al testo, sempre di Scarpi, permettono di inserire questo importante testo della letteratura filosofica nel panorama culturale e storico in cui è nato ed è stato trasmesso: dal mondo greco all'ellenismo, fino all'epoca rinascimentale. *Felice Cappa*

Laterza *per il teatro*

*La prima storia del teatro
inteso come «spettacolo», diretta da Franca Angelini*

Luigi Allegri

Teatro e spettacolo nel Medioevo

Giovanni Attolini

Teatro e spettacolo nel Rinascimento

Franca Angelini

Teatro e spettacolo nel primo Novecento

Roberto Alonge

Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento

In preparazione

Silvia Carandini

Il Seicento

Franco C. Greco

Il Settecento

Paolo Puppa

Il secondo Novecento

Nicola Savarese

Fra Oriente e Occidente

Claudio Meldolesi Fernando Taviani

Il primo Ottocento

Inoltre

Konstantin S. Stanislavskij

Il lavoro dell'attore su se stesso

Konstantin S. Stanislavskij

Il lavoro dell'attore sul personaggio

Fausto Malcovati

Stanislavskij. Vita, opere e metodo

Franco Perrelli

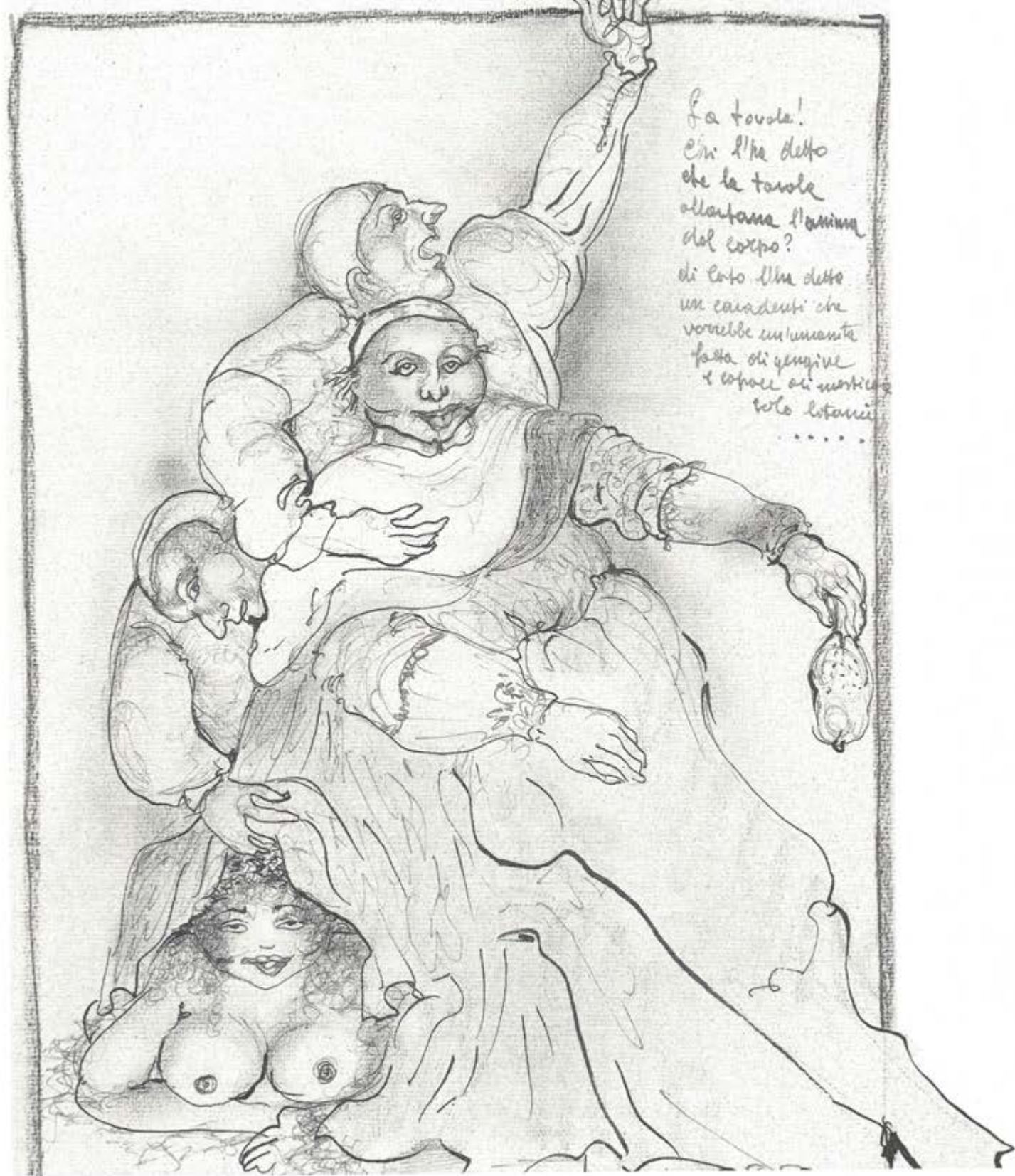
Introduzione a Ibsen

H.C. Baldry

I greci a teatro

Léon Moussinac

Il teatro dalle origini ai giorni nostri



fa tavola!
 E' in l'ha detto
 che la tavola
 allontana l'anima
 del corpo?
 di loto l'ha detto
 un caradenti che
 vorrebbe un'unante
 fatta di gengive
 e copre ai mastiche
 solo lotareii

NERO CARDINALE

di UGO CHITI

QUESTA COMMEDIA HA VINTO IL PREMIO RICCIONE ATER 1987. I DISEGNI NEL TESTO SONO DELL'AUTORE

PARTE PRIMA

Firenze 1707. Una sera di carnevale.

Si alza un fondale nero. Una grande camera da letto con tutti gli arredi coperti di bianco. Due camini spenti. Due altissime finestre che sembrano trattenerci a stento la fredda luce notturna esterna. Due servi giovanissimi, un ragazzo e una ragazza, entrano correndo. La ragazza entrata per prima si lascia cadere in un'ampia poltrona.

CECCHINA - Prima! Sono arrivata prima io!
CESTO - Non vale! T'ho dato un monte di scalini di vantaggio!

CECCHINA - (Ride) Povero Cestino! Ti pesa troppo il capo... succede quando ci s'hanno più pidocchi che capelli.

Cesto avvolge la ragazza nel panno che copre la poltrona.

CESTO - Provatvi a ridillo un'altra volta e poi tu vedi!

CECCHINA - (Strillando e agitandosi per liberarsi) Mi fai male, basta! Basta!

CESTO - Chiedi scusa.

Cesto comincia a pizzicare Cecchina attraverso il lenzuolo, la ragazza ride contorcendosi tutta.

CECCHINA - No, no. Il pizzicore non lo reggo, non vale, non vale.

I PERSONAGGI

FRANCESCO MARIA MEDICI

COSIMO III MEDICI

ELEONORA DI GUASTALLA

CESTO, servitore

CECCHINA, cameriera

GIUSEPPE, cameriere personale

ABATINO, dottore

MAESTRO DI GALANTERIE

Corte gaudente di Francesco Maria Medici:

NAPPA

UCCELLONE

BAGLIORE

TEGAME

MENICA

SORELLA

CIMOSA, vecchio musico

MAESTRO DI MUSICA

PRIMO MUSICO

SECONDO MUSICO

TERZO MUSICO

I personaggi sopraelencati possono essere ricondotti a dodici interpreti.

CESTO - Allora chiedi scusa!

CECCHINA - Basta Cesto! Tra poco son tutti qui... Basta! Ci crepo qui sotto... Non ci respiro più... Forza, levami questo sudiciumaio di dosso! Cesto libera la ragazza dall'ampio straccio bianco e Cecchina spuga e starnutisce dandosi energici colpi sulle vesti.

CECCHINA - Accidenti a te. Guarda qua come mi son conciata!

CESTO - Dai Cecchina, ti spolvero io.

Cesto alza le sottane alla ragazza che subito l'allontana con una violentissima spinta. Il ragazzo cade per terra ridendo.

CECCHINA - Riprovati... Hai le mani fredde marmate!

CESTO - Aspetta, aspetta, me le scaldo, ci vuole un minuto.

CECCHINA - Sì un minuto! Con questo gelo ci vuole altro che un minuto. Ci s'ha da fare per mille, muoviti! Io intanto levo tutti i cenci. Tu accendi il fuoco. Dice che il cardinale sia dimolto freddo.

CESTO - (Prendendo Cecchina per le spalle) L'accendo dopo, prima ci si stende un pochino sul letto!

CECCHINA - No, non si pole!

CESTO - O perché?

CECCHINA - Non c'è tempo!

CESTO - Ma un minutino appena...

L'AUTORE PRESENTA IL TESTO

Uno dei Medici, come Falstaff (o uno di noi)

Dopo il felice debutto di Carmina vini (secondo allestimento teatrale con la compagnia Arca Azzurra incentrato sul tema del vino nella rappresentazione sacro-profana), Paolo Lucchesini mi suggeriva di scrivere un testo, sempre in lingua toscana, da proporre a un «primattore» in grado di dilatare l'interesse attorno a questa operazione.

Nero cardinale nasce da tale suggerimento che viene così a siglare un'antica e parallela intesa con Lucchesini nell'ambito della drammaturgia toscana.

Fino a Nero cardinale tutti i miei precedenti testi teatrali erano nati pensando contemporaneamente al loro allestimento scenico. Già sulla carta i personaggi avevano una fisionomia, una voce con un particolare timbro, insomma si ipotizzava una loro aderenza con l'interprete.

Questo ruolo di «autore di compagnia» per quanto mi riguarda ha sempre costituito un metodo di scrittura per certi aspetti decisamente stimolante ma, per altri, fortemente limitativo. Ogni mio allestimento teatrale (sono ormai più di venti) è stato il risultato di una attività inizialmente laboratoriale e quindi realizzato attraverso l'impiego di attori faticosamente resi professionali.

Quando le difficoltà con l'attore erano maggiori o addirittura insormontabili, la scrittura del testo veniva pensata sulla suggestione di uno spazio, privilegiando così una drammaturgia «a percorso» come è stato nel caso di *Visita a Kafka*, *Poe interiors* e *Volta la carta*... ecco la casa.

L'idea di muovermi all'interno di un testo con una libertà assoluta di autore, senza tenere presente le preoccupazioni di un'immediata messa in scena, fu accolta quindi con grande piacere.

Pensando a un testo per attore «mito», avevo da tempo ipotizzato una scrittura su *Falstaff*, il *Falstaff umiliato* delle *Allegre comari di Windsor*. Una specie di grottesco *Kirie* per un antieroe lasciato a svuotarsi di umori e colori su un belvedere marino, spazzato da un libeccio gelido, che sbatte sulla grandiosa fisionomia fantasmica e manifesti di passate verità.

Paolo Lucchesini, dopo aver letto il breve trattamento, si mise a cercare nella storia dei Medici una figura che potesse in parte specchiarsi su questa traccia di personaggio. L'idea di cercare un parallelo nella storia dei Medici nasceva, infatti, dalla considerazione che proprio in quel periodo a Firenze, anno 1985, si ipotizzava un anno dedicato ai Medici e quindi era plausibile pensare che una proposta del genere potesse suscitare l'interesse delle forze teatrali produttive locali.

Lucchesini mi propose di prendere in esame la figura del Cardinale Francesco Maria, fratello minore di Cosimo III, un personaggio di poco rilievo nel paesaggio della decadenza dei Medici; al centro però di una avvilente storia, dove amarezze e sarcasmi s'intrecciano assieme per raccontare la vicenda di uno «scardinamento» deciso nell'ultimo tentativo di dare un erede all'agonizzante famiglia.

L'idea di Lucchesini mi trovò immediatamente coinvolto.

La cronaca di una decadenza mi attraeva in modo particolare; una seduzione che nasceva dal fatto di trovarmi come al centro di un naufragio dove, una circolare inesorabilità, sembrava inghiottire ogni dinamica di vita. Muovendosi nel caos dell'ultimo atto di una grande famiglia, scoprivo strane superfici riflettenti che annullavano le distanze fra passato e presente. Non era solo un esempio di corso e ricorso storico, ma una più sottile specularità, una beffarda sconsolata aderenza al profilo dell'uomo malgrado la sua distanza storica.

Scrivendo la vicenda di un uomo che decide di abbandonare la felice carnalità di un mediocre Eden, io tenevo presente un'altra storia lontana dalle cronache dei Medici ma vicina alle cronache dei tempi. La storia di una persona conosciuta all'inizio degli anni Settanta che aveva vissuto il periodo delle «comuni», dei «viaggi» come delle svariate mitologie trasgressive con assoluto abbandono; quando poi ogni utopia pagana si smarrì nella normalizzazione dei tempi, il suo tentativo di inserimento, nel mutato paesaggio, conobbe risvolti tragici.

Come autore, mi muovevo nella beccera suntuosità di un personaggio che si contrappone alla gelida stitichezza degli altri, che sproloquia privilegiando i destini del corpo e della tavola prima che quelli del mondo, che inalbera toni bizzosi e sfiora una lapidarietà da veggente. Ma questo giuoco teatrale teneva anche presente la storia sepolta di un uomo con radici nella contemporaneità.

Forse è stato grazie a questo corrimano o luogo di riflessione, se scrivere Nero cardinale mi è risultato facile e particolarmente divertente.

Dopo la vittoria ex-aequo del Premio Riccione 1987, Nero cardinale sembrava destinato alla messa in scena ma, per storie di ordinaria decadenza — ancora tutte fiorentine —, il progetto è stato abbandonato.

La pubblicazione su *Hystrion* relativizza l'amarezza del mancato allestimento restituendo, in ogni caso, al testo una sua ragione d'essere. □



CECCHINA - No, no ho paura. Se poi gl'arrivano...

CESTO - Ma appena appena...

CECCHINA - No, no. Son capaci d'essere già per le scale. Dai Cestino. Dai, per piacere, fai il bravo. Non mi stringere a questo modo, mi manca il respiro.

Cesto ha trascinato Cecchina verso il letto coperto di panni bianchi e per la resistenza della ragazza i due vi cadono sopra pesantemente sollevando una nuvola di polvere.

CECCHINA - Pianino, si rompe!

CESTO - No, no! non aver paura... Regge!

CECCHINA - Qui no! Dai, qui no!

CESTO - Perché?

CECCHINA - Ci deve dormire un Cardinale.

Cesto ride cercando di vincere le resistenze della ragazza che tenta di rimettere continuamente a posto le vesti assediata dal ragazzo. Battaglia freneticamente ripetitiva.

CESTO - Cardinale? Ma lo sai come lo chiamano su in villa? Cardinal Cuccagna!

CECCHINA - Fermo, dai, sta' fermo. Uffa. Insomma, gl'è sempre un Cardinale.

CESTO - Non è mica un Cardinale per davvero. Gl'è un cardinale per... come si dice... per onoreficenza. Tanto per essere qualcosa. Figurati. Se quello sapesse che ci siamo ruzzolati qua dentro gli farebbe anche piacere!

CECCHINA - Questo lo dici te.

CESTO - Lo dico io? Lo so di sicuro! Quello non è certo abituato a dormire da solo. Quello a letto fa un polverone... Peggio di me quando mi ci metto!

CECCHINA - Dai scendi! Non mi pigiare così sullo stomaco. Mi viene da rimettere!

CESTO - Conosco un cuciniere che c'è proprio in confidenza. M'ha detto che una volta... *(parla sottovoce).*

CECCHINA - Come?

Cesto parla all'orecchio di Cecchina che ride appena.

CECCHINA - Che boccaccia! Giuralo!

CESTO - Giuro!

CECCHINA - Ma giuralo su qualcosa d'importante.

Cesto prende ridendo una mano della ragazza portandosela sulla patta dei pantaloni.

CESTO - Più importante di così!

CECCHINA - *(Ridendo)* Allora ci credo poco!

Cesto offeso si stacca da Cecchina che subito ne approfitta per schizzare giù dal letto iniziando a levare tutti i panni dai mobili con grandissima celerità.

CECCHINA - Dai Cestino... Non te la pigliare. Son già tutti per le scale, muoviti *(batte le mani)* dai, svelto!

Cesto s'accocchia davanti al caminetto cercando di

accenderlo.

CESTO - Con questo ghiaccio non son bono a far nulla. Mai stato freddo a questo modo! Colpa di tutte queste tonache che girano per la casa! Monache, abati, frati, gesuiti, convertiti, penitenti, e poi le congregazioni di santo chiodo, di cero benedetto, dell'ultimo fazzoletto o di che gli pare! Son tutti loro a far ghiacciare l'aria! Indove tu ti muovi e indove tu gli trovi. N'esce due e ne rientra quattro. Si danno il cambio! Ronzano per tutte le stanze, sembra che vogliono far fare penitenza anche ai muri.

CECCHINA - Soffia e sta' zitto. Son già nel corridoio!

CESTO - Mi ci posso anche spolmonare, ma tanto non vuol bruciare! *(soffia)* Vuoi mettere prima *(soffia)* A me l'hanno raccontato...

CECCHINA - *(accucciandosi accanto al caminetto)* Soffio anch'io! Deve pigliare, deve!

CESTO - *(Egoista e tenero si lascia andare sulla parete mentre Cecchina soffia con impegno)* Noi purtroppo cara Cecchina siamo arrivati tardi. Prima dice che era tutta un'altra cosa. Dice che aprivano tutti i saloni, che ballavano tutti i giorni, che c'erano sempre tutti i camini accesi, che invitavano le cantatrici e i giocolieri, che davano fuoco alle fontane, che mettevano le barche sugli alberi, e che facevano apparire una luna grande come una casa e poi la ruzzolavano giù per i viali...

Anche Cecchina, rapita dal racconto delle lontane meraviglie, si è fermata ad ascoltare. Il sogno viene interrotto dalla violenta apertura della porta. Giuseppe, giovane primo cameriere, guarda i due ragazzi con i piccoli occhi inquieti. Cecchina al suo apparire, schizza in piedi e Cesto riprende a soffiare sul fuoco.

GIUSEPPE - *(Lanciando continuamente occhiate all'esterno, nel corridoio)* Ancora costi?! Che avete fatto finora? Non vi rimando più insieme. Cecchina?

CECCHINA - Sì?

GIUSEPPE - Non lo vedi quel cencio rimasto sullo specchio? Levalo svelta! Cesto! Che aspetti a farlo pigliare codesto fuoco? Non lo senti che qui si gela?

CESTO - Gl'è un'ora che provo, ma...

GIUSEPPE - Zitto! C'è il Monsignore. Datti da fare.

Giuseppe si inchina ossequioso lasciando passare l'abatino che precede il Cardinal Francesco Maria tumultuosamente avvolto nel mantello acceso con grande sciarpa che scende dal cappello a proteggere orecchie e collo.

ABATINO - Venite Eminenza, passate.

FRANCESCO MARIA - O se qui fa più freddo che di fuori! Brrr! No, no mi dispiace, ma il freddo non lo sopporto. Mi dà più noia d'un pruno in un occhio! Col freddo mi s'aggruma ogni cosa, io mi conosco, sono di natura umorosa... *(si volta per uscire).* Mi dispiace Abatino, ma non posso proprio entrare. Sento che la temperatura non si confà al temperamento. Pazienza! Vuol dire che tornerò domani. Scusatemi con Cosimo ma non posso restare. Domani, domani. Anzi, fatemi un piacere: dite a mio fratello che se desidera tanto vedermi potrebbe anche salire lui su a Lapeggi. *(Dichiaratamente maligno)* Un po' d'aria nuova non ha mai fatto male a nessuno! E poi su da me si sta senza dubbio più caldi e più comodi di qui.

ABATINO - Eminenza, aspettate! Vogliate perdonarmi, ma... il Granduca, vostro fratello, è stato molto preciso in merito all'incontro di domani. Il Cardinale si ferma sulla porta voltando lentamente la testa.

GIUSEPPE - Cecchina, porta delle bottiglie d'acqua calda, corri. Cesto, allora, codesto fuoco?

CESTO - Io ci provo.

FRANCESCO MARIA - Molto preciso? Capisco! Quando Cosimo dice d'essere molto preciso fa un certo effetto! Capisco!

ABATINO - Intanto mettetevi a sedere.

FRANCESCO MARIA - Preciso come? Dovreste spiegarvi meglio Abatino?

ABATINO - Sedete!

FRANCESCO MARIA - *(Si siede e subito schizza in piedi)* È ghiaccia! Almeno nella grazia di un cucino si può spereare?

GIUSEPPE - Cecchina, Cecchina! Le bottiglie!

(segue a pag. 86)

RITRATTO DI UGO CHITI

UN TEATRO CHE NASCE DALLA LINGUA DEL CHIANTI

Ritualità e cultura contadine si fondono con la potenza sarcastica del fiorentino d'oggi per dare vita ad una drammaturgia nuova - In «Nero cardinale» Francesco Maria dei Medici è rappresentato come un Falstaff toscano - Dopo tante iniziali difficoltà arrivano le messe in scena e i riconoscimenti: ma Chiti punta soprattutto sulla propria compagnia.

PAOLO LUCCHESINI



Nero cardinale ha una lunga storia. Posso raccontarla perché l'ho vissuta da vicino, da complice. Ugo Chiti mi parlò quattro o cinque anni fa dell'abbozzo di un *Falstaff* in cui il protagonista giungeva sfinito, prostrato, deluso alla fine dei suoi giorni, in tristezza e nel totale abbandono. Chiti mi raccontò che di questa idea aveva messo a parte Glauco Mauri. All'attore piacque, ma, come accade fin troppo spesso in teatro, la cosa non ebbe alcun seguito.

Proposi a Chiti di svilupparla con maggiore chiarezza cercando un protagonista che non fosse il troppo celebre personaggio scespiriano e che avesse una propria connotazione precisa, meglio se legata a una realtà storica (da interpretare scespirianamente). Mi appassionai al gioco al punto di proporre il protagonista: Francesco Maria dei Medici, fratello di Cosimo III e zio dell'ultimo granduca Giangastone, autore e oggetto dell'estremo tragico tentativo di dare un erede alla dinastia, lui cardinale coatto, vissuto da epicureo nella festosa villa di Lappoggi, costretto a scardinalarsi e affrontare il confronto con un giovane Gonzaga, che gli costerà la morte. Decidemmo di parlarne a Franco Camarlinghi, allora presidente del Teatro regionale toscano, e, successivamente, con Albertazzi che apparve più che interessato al progetto. Incontri, letture, discussioni con Albertazzi, e poi con impresari, direttori di teatri pubblici, registi, altri attori, prima e dopo il riconoscimento del premio Riccione. Poi la scorsa estate la beffa grottesca perpetrata, all'unanimità, dal consiglio della Regione Toscana che impediva la produzione dello spettacolo, ormai già acquistato in tutta Italia per un totale di centotrentuno rappresentazioni. E ora la pubblicazione su *Hystrio* e, ancora, la speranza di vederlo in scena.

Ma come nasce Ugo Chiti drammaturgo? Verso la fine degli anni Sessanta sotto l'ala materna di Dory Cei nascevano due giovani artisti che le imperscrutabili vie del Signore dei teatri avrebbero condotto alla notorietà e al successo, Ugo Chiti e Saverio Marconi, in ordine di anzianità.

Saverio Marconi, che scelse la carriera attoriale, crebbe più in fretta, raggiungendo con la prosa (un lucido Giuda con Aldo Trionfo e un seducente Cristo nella quattrocentesca *Rappresentazione della Cena e della Passione*) le soglie del grande cinema (protagonista di *Padre padrone*, Palma d'oro a Cannes). Più impervia, invece, la via tutta in salita intrapresa da Ugo Chiti che, esaurita l'esperienza di attore, si accinse a una paziente ricerca drammaturgica, sperimentando, uno dopo l'altro, linguaggi attinti da forme letterarie o proprie dei (media) in dilagante espansione, senza trascurare le radici di un retaggio linguistico popolare assimilato naturalmente nel Chianti, dov'è nato e dove, quando può, vive e lavora proficuamente.

Chiti, ormai, è uno degli esponenti di punta — con Enzo Moscato, di cui si dice qui accanto, e pochi altri — della nuova drammaturgia che, frustrata e trascurata per decenni votati alla venerazione del consolidato, sembra aver ottenuto dal sistema teatrale nazionale una certa considerazione.

Ma il successo, che Ugo Chiti ha saputo conquistarsi nel giro di due-tre stagioni, non è il frutto di uno *scoop* qualsiasi, di un'invenzione teatrale, di un casuale colpo di fortuna irripetibile, ma piuttosto di

uno sperimentare incessante, di una inesausta volontà di scrivere e, sia pure con mezzi ridicoli o risicati, portare in scena i suoi testi. E proprio la capacità di rappresentare le proprie opere, costituendo di volta in volta compagnie di giovani attori, sottratti a formazioni amatoriali, o allievi usciti dai suoi numerosi seminari, è risultato, a corsa lunga, la carta vincente per affermare la teatralità della sua scrittura. Solo con la costanza sacrificale di non lasciare — finché è stato possibile — un solo copione nel cassetto Ugo Chiti è riuscito a farsi conoscere, prima nella ristretta cerchia fiorentina, dove incomprensibili resistenze di istituzioni teatrali ne hanno colpevolmente ritardato l'affermazione, poi in campo nazionale trovando unanimi consensi della critica e pure una calorosa accoglienza del pubblico. Né, in questa ultima stagione, sono mancati riconoscimenti ufficiali: un premio Riccione con *Nero cardinale* e il recente premio Idi, dovuto alla presenza contemporanea sulle scene di quattro commedie (*Volta la carta... ecco la casa*, *Allegretto (perbene... ma non troppo)*, *Benvenuti in casa Gori* e *In punta di cuore*, tutte quattro scritte in un linguaggio ispirato al parlato dell'area fiorentina contadina, ma anche urbana, osservata in diversi momenti storici).

LA GRANDE TRADIZIONE DEL DIALETTO FIORENTINO

La predilezione di Chiti per le forme dialettali e vernacole non è casuale: nasce con il periodo di apprendistato teatrale, prima con Dory Cei, poi con il Teatro Giardino di piazza D'Azeglio, tempio estivo dell'ultimo grande teatro fiorentino, quello della trionfante compagnia Niccoli, che dagli anni Venti alla seconda guerra mondiale, e con un definitivo colpo di coda nei primi anni Cinquanta, fece opinione in fatto di teatro brillante in Italia. Scomparsi, con la morte di Raffaello Niccoli, i campioni del naturalismo vernacolare, era la compagnia del teatro dell'Oriuolo, uscita dall'amara esperienza di quello che avrebbe potuto essere il Piccolo Teatro di Firenze, a ridare forma accettabile e moderna a un repertorio che andava già incanalandosi in una *routine* contemplativa e imitativa del passato, denunciando già le prime cadute di stile e di gusto che avrebbero ridotto il vernacolo a un fenomeno di beccherie rionale. Chiti, testimone come altri del degrado, accarezzò il miraggio di reinventare una qual forma di teatro toscano con linguaggio, tradizione, mentalità, spirito propri. Esordì spericolatamente elaborando pagine teatrali e letterarie di autori toscani (Novelli, Fucini, Pratesi) ritessendone le trame, rivitalizzandone il linguaggio, risucchiandone in superficie valori e umori sconosciuti: fu un'operazione a dir poco scandalosa, guardata con sospetto e sufficienza dall'avanguardia sessantottesca, che si identificava con il contenuto e l'ideologia di una opera piuttosto che con la forma, e salutata dal disprezzo di coloro che si ritenevano i custodi della tradizione vernacola.

(segue da pag. 84)

Scusate Eminenza, se avessimo saputo in tempo del vostro arrivo ci saremmo preoccupati di scaldare bene le stanze...

ABATINO - Un cuscino svelto! Non avete sentito?

Entra Cecchina portando le bottiglie.

CECCHINA - (*Passando le bottiglie a Giuseppe*)

Ecco le bottiglie. Attento, sono a bollire.

GIUSEPPE - (*Scaldando il cuscino con grandi patimenti*)

Lo sento. Il cuscino è caldo Monsignore!

Ecco ora potete sedere.

Francesco Maria siede, Giuseppe sistema accanto un poggiatesta.

ABATINO - Come state?

FRANCESCO MARIA - (*A Giuseppe*)

Lasciami almeno le bottiglie sui piedi! Ma non così ritte. Non devono mica far la guardia a nessuno. Rinvolta nel panno e poi adagiale. Ecco, bravo, proprio così.

(*Posa i piedi sulle bottiglie tirando un sospiro di sollievo, poi si rivolge allo striminzito abatino che sembra una creatura segnata da mille patimenti*)

Io non son fatto per le penitenze. Lascio volentieri l'esercizio a chi ne sente la vocazione (*ride*). Non mi guardate così male Abatino! L'anima non s'offende mica se uno gli rende più comodo il guscio.

(*A Giuseppe*) Ora fammene preparare altre due per le mani. Ma belle, calde a bollire mi raccomando.

Allora, mi dicevate Abatino?

ABATINO - Dicevo che vostro fratello, sua Eccellenza il Granduca è stato molto preciso in merito

all'importanza dell'incontro di domani. In previsione di questo ha annullato tutti i precedenti impegni. Questo posso garantirvelo personalmente.

FRANCESCO MARIA - Questo mi preoccupa, e non poco. Già, in tutti questi anni Cosimo non ha mai avuto più di quattro parole da dirmi: due di disprezzo e due di tolleranza... Non capisco ora cosa vuole aggiungere di nuovo. Abatino, voi lo sapete, vero?

ABATINO - Io Monsignore? Ma vi pare...

FRANCESCO MARIA - Poi anche se lo sapeste... Conosco il genere... Avete un padrone solo. Bisognerebbe offrirvi un altar minore per strapparvi un'illazione di bocca.

ABATINO - Monsignore!

FRANCESCO MARIA - Non ve la prendete troppo Abatino. È Carnevale. L'ultima notte di Carnevale un occhio si può anche abbassare. Facciamo così: io tiro a indovinare e se mi avvicino al vero voi tossite. Con tutto questo fumo, potrebbe anche essere una cosa naturale! Ci state? Allora vediamo un po': parto per la prima puntata?

GIUSEPPE - Monsignore è arrivato il dottore.

FRANCESCO MARIA - Chi l'ha chiamato?

ABATINO - Vostro fratello, sua eccellenza il Granduca.

FRANCESCO MARIA - E allora perché vien qui? Che vada da Cosimo. Che vada dove deve andare, ma che vada!

Chiti accusò il colpo e iniziò un lungo viaggio conoscitivo attraverso l'arcipelago del teatro, misurandosi con autori e generi (da Shakespeare a Poe, dal *vaudeville* alla telenovela) che riprenderà in non poche occasioni con il Teatro Arkhè, il suo primo gruppo teatrale, anche dopo aver accettato l'invito del comune di Tavarnelle Val di Pesa di operare in una ricerca sulla memoria storica di una società in via di trasformazione, fra campagna e inurbamento.

DA UN SEMINARIO NASCE UNA COMPAGNIA

L'iniziativa nasce come un seminario, cui partecipano molti giovani, ma sfocia in episodi spettacolari e nella costituzione di un'altra compagnia, l'Arca Azzurra. Dall'inizio degli anni Ottanta, così, Chiti sviluppa la propria creatività su due direttrici principali. Da una parte la rivisitazione di linguaggi letterari o di consumo con il teatro Arkhè: l'indimenticabile *Visita a Kafka*, un capolavoro suggestivo, del teatro itinerante, un impatto fisico violento con la mostruosità della *Metamorfosi*; *L'epopea di Gilgamesh*, incursione nel mito orientale, attraverso una ritualità agreste toscana; la spassosa *Telenovela hollywoodiana*, popolata da stereotipi del mondo della celluloid; *Stele Turandot*, apologo inquietante che segue gli schemi della fantascienza americana dell'epoca d'oro (1940-1960). Contestualmente Chiti lavora alla riproposta di una poetica toscana, secondo variabili linguistiche sempre diverse, con l'Arca Azzurra, che ormai tocca livelli di alta professionalità. Chiti riallaccia il filo interrotto nei primi anni Settanta con il tagliente *Volta la carta... ecco la casa*, in cui l'autore-regista riesce a fondere in itinerario all'interno di una casa colonica, diretta testimonianze di una ritualità e una cultura contadine smarrite con un tessuto drammaturgico di intensa poeticità e una esemplare adesione degli interpreti ai personaggi. Seguono *Carmine vini*, esempio moderno di antiche rusticali rappresentazioni sacre e profane; *Allegretto (perbene... ma non troppo)*, commedia al nero, ambientata in epoca fascista e in un ipotetico paese toscano, dove si scontrano ideologie e sentimenti, ma anche linguaggi arcaici e contaminazioni dovute all'avvicinarsi della città; con *In punta di cuore*, elegante e sanguinosa riscrittura di *Romeo e Giulietta*, collocata in una Toscana fine Ottocento in cui si avvertono i primi mutamenti della secolare società contadina. E, infine, il discontinuo sodalizio con Alessandro Benvenuti, finalmente esploso con l'infuocato monologo per dieci voci, *Benvenuti in casa Gori*, in cui Chiti estorce tutta la potenza sarcastica e proterva sedimentata nel fiorentino quotidiano. La forza teatrale dei testi di Chiti, quindi, è genuina, diretta, evocativa, mai letteraria, compiaciuta, narcisistica, ma pura rappresentazione che poggia su un linguaggio vivo perché parlato, quindi ricco di colori, umori, suoni che rimbombano da una battuta all'altra, in un susseguirsi armonico da partitura, talvolta vera poesia che, grazie al Cielo, non ha mai bisogno di intermediazioni per essere compresa. □

Entra il dottore. Quasi una maschera da Carnevale.

DOTTORE - Monsignore...

FRANCESCO MARIA - Dottore.

DOTTORE - Come va Eminenza. Come va?

FRANCESCO MARIA - Da bottegai. Si consuma quel poco che ci rimane e si fa la lista di quello che ci manca, ma per ora il corpo, fortunatamente, regge alla rapina. Dottore l'ho rivista con un certo piacere, ma non le dico di fermarsi perché come vede sono appena arrivato ed ho ancora la roba da far sistemare ed è piuttosto tardi e io sono abituato a posare il capino sul cuscino in ore benedette, checché se ne dica, sono più regolato di quanto si voglia far credere. Non fate complimenti ma non vi trattengo. Potete anche andare.

DOTTORE - Monsignore, fatemi almeno scaldare un poco!

FRANCESCO MARIA - Mi dispiace proprio, ma capitate male, non c'è neanche il foco acceso...

CESTO - Forse piglia Monsignore!

FRANCESCO MARIA - (*Lancia un cuscino a Cesto*) Se mi trattengo a palazzo uno di questi giorni passate. Lo sapete che vi vedo sempre volentieri. Ora potete anche andare.

Il Cardinale porge la mano. Il Dottore prende il suo polso. Francesco Maria si irrigidisce irritato e spaventato.

FRANCESCO MARIA - Che fate?

DOTTORE - Il battito ve lo sento un poco lento.

Questo sangue corre piano, sembra stanco. Lassù come ci arriva?

FRANCESCO MARIA - (Toccandosi il petto) Quassù? Bene. Non arrivava così neanche a vent'anni. A volte mi fa frizzare la testa da come gl'arriva presto.

Entra Cecchina portando altre bottiglie.

CECCHINA - Ecco le bottiglie!

Francesco Maria prende le bottiglie con avidità piangendosi sopra come per scaldarsi il ventre.

DOTTORE - Ma avete sempre così freddo?

FRANCESCO MARIA - Perché secondo voi non fa freddo?

DOTTORE - Normale... Freddo di stagione...

Niente di particolare... Mi piace poco questa vostra propensione al calore. Mi dice che la circolazione è un po' sospetta. Levatevi i guanti.

Il dottore sfiora le bottiglie di acqua calda e subito ritira le dita.

DOTTORE - Accidenti, sono a bollire. Non lo sentite?

FRANCESCO MARIA - Come non le sento! M'hanno mezzo spellato. Troppo calde queste bottiglie! Ripigliatele. Poi me ne bastava una... una tiepida normale... Così tanto per gingillarmi un poco. Due me ne portano. Due e poi a bollire. Ma per che mi avete preso?

DOTTORE - Di solito dove vi fa più freddo: nelle mani o nei piedi?

FRANCESCO MARIA - Dipende. A volte nelle mani, a volte nei piedi... Dipende.

DOTTORE - Dopo mangiato o prima di mangiare?

FRANCESCO MARIA - Dottore, parliamoci chiaro, dove volete andare a parare?

DOTTORE - Una controllatina (ridacchia). Un giro di ronda. Una capatina amichevole. Su su non fate codesta faccia... Spogliatevi un pochino.

FRANCESCO MARIA - Cosa? Spogliarmi?... Ora? Qui!

DOTTORE - No, no solo i bronchi... voglio sentire gli umori... Come state a catarrhi? Ecco, voi li spurgate oppure...

FRANCESCO MARIA - Dottore!?

DOTTORE - Su, su... Apritevi un pochino davanti... quel tanto che ci possa poggiare l'orecchio!

FRANCESCO MARIA - No, no. Neanche a pensarci. Mi piglio una costipazione.

ABATINO - Volete che vi aiuti Eminenza?

GIUSEPPE - Faccio io. Sono addetto alla vostra vestizione e spogliazione.

FRANCESCO MARIA - (Quasi bizzoso scuotendo le mani) Via, via con tutte queste mani di dosso! Spogliarsi con questo gelo! E poi, poi sono appena arrivato... appena messo piede in casa... la cosa m'offende, mi irrita... mi...

DOTTORE - Non v'inquietate Monsignore. Il Granduca vostro fratello desidera essere rassicurato sul vostro stato di salute.

FRANCESCO MARIA - Cosa? Questa poi non la capisco. Il mio stato di salute. Da quando in qua Cosimo si preoccupa dello stato di salute di qualcuno? Di solito è uso credere che più si macera il corpo più si nobilita il dentro. Vecchia teoria che ogni tanto fa capolino sulla scena del mondo e trova sempre qualcuno disposto ad allattarla... Devono essere i dottori che poi la fanno passare di moda! (ridacchia) Ha detto proprio «rassicurato sul "mio" stato di salute»? (ridacchia) Che voglia candidarmi al papato?

ABATINO - Monsignore?

FRANCESCO MARIA - Allora ditemi questi numeri al lotto... voglio sapere se conviene la giocata!

ABATINO - Monsignore, vostro fratello, il Granduca...

FRANCESCO MARIA - (Irritato)... Domani mi metterà al corrente di tutto.

DOTTORE - Ora, con il vostro permesso, dovrei auscultarvi.

FRANCESCO MARIA - (Aprendosi appena le vesti davanti) Auscultate, auscultate. Non è che ci siano grandi movimenti da queste parti, anche perché più di così non mi spoglio!

DOTTORE - Ma quante vesti di sotto portate?

FRANCESCO MARIA - Tre, quattro... Forse di più. Quando mi muto me ne dimentico sempre qualcheduna indosso.

Il Dottore posa l'orecchio sul petto del Cardinale



che subito guizza rabbrivendo.

FRANCESCO MARIA - Brrr. Ma siete marmato. Via, via, svelto levatevi di torno. Mi fate venire una costipazione...

DOTTORE - Tossite, da bravo tossite.

Il fumo che esce dai camini fa tossire tutti i presenti.

DOTTORE - Ma che è?

FRANCESCO MARIA - S'affoga!

DOTTORE - Se mi tossite tutti insieme come fo a sentire qui il monsignore?

ABATINO - Le finestre svelti...

FRANCESCO MARIA - No, no aspettate. Una coperta, datemi una coperta, sennò mi ghiaccio. Cesto apre una finestra. I suoni e i bagliori del Carnevale entrano improvvisi. Tutti si zittiscono. Giuseppe dà una coperta al Cardinale che subito vi si avvolge dentro andando poi verso la finestra dove Cesto affacciato fa dei gesti verso la strada fischia e ride ostentando arrogante giovinezza. Anche Francesco Maria guarda verso il basso, accenna con il braccio ad un movimento di danza, si blocca con un sorriso quasi a scusarsi.

FRANCESCO MARIA - A muoversi fa meno freddo. A stare in mezzo alla confusione poi uno si riscalda... È qui dentro che... Ora il fumo è passato. Potete anche richiudere la finestra.

GIUSEPPE - Cesto, svelto chiudi quella finestra.

DOTTORE - Venite qui Eminenza.

FRANCESCO MARIA - Che bella gioventù che c'è in giro! Mi fanno una rabbia! Ridatemi quelle bottiglie svelti! (Il cardinale si accuccia nella poltrona rabbrivendo, poi si rivolge al dottore senza più nascondere i brividi che lo scuotono tutto)

Bene, bene. Il vostro... dovere l'avete digià fatto. Ora potete anche andare. M'è preso un gran sonno. Ho voglia di stendermi un poco.

DOTTORE - Vogliate scusarmi Monsignore ma, se voi mi accordate il privilegio, avrei l'incarico di vedervi un po' più... come dire... nell'intimo.

FRANCESCO MARIA - Come? Dottore a quest'ora l'anima dorme... almeno la mia. Già! Io la mando a letto dimolto presto. Ho paura che si stracchi un po' troppo a far tardi con me. L'ho abituata in questo modo. Ora non mi pare proprio il caso di svegliarla per una visita di cortesia.

DOTTORE - Monsignore, non mi permetterei mai di andare a disturbarvi in quelle regioni!

FRANCESCO MARIA - Bene! Allora dove volete andare a snasciicare?

ABATINO - (A Giuseppe) Porta un paravento!

FRANCESCO MARIA - Un paravento? Un paravento si mette dinanzi a un morto o a una donna che deve partorire. Non mi sembra questo il caso... Dottore fatemi capire!

DOTTORE - Una controllatina (ridacchia con un grande disagio) tanto per fare s'intende... questione d'un minuto... ma anche meno... mi basta buttarci un occhio... più per proforma che altro... vi assicuro la massima discrezione.

ABATINO - (Interviene raggelato dal silenzio ferocissimo di Francesco Maria che ora guarda il Dottore ora guarda lui con occhi senza espressione) Monsignore, capisco il vostro disorientamento, ma vi prego... abbiate la compiacenza di... domani vedrete che tutto vi sarà chiarito... pertanto... Giuseppe, svelto con quel paravento!

Cesto porta il paravento a Giuseppe che subito allontana il ragazzo curiosissimo di stare accanto al dottore. Francesco Maria da dietro il basso e strettissimo paravento mostra un volto minaccioso, mentre il dottore, visibile in parte, pigola umilmente.

DOTTORE - Ecco... Ora, col vostro permesso dovrete alzarvi un po' la veste. Quello che c'è da mostrare lo tocate solo voi... io guardo e basta... oppure, aspettate, aspettate, non vi inquietate... potremmo anche fare a tatto. Non è proprio l'ideale, però...

FRANCESCO MARIA - (Alzandosi di scatto e rovesciando il paravento) Fuori... Fuori! Fuori tutti quanti... Fuori prima che...

DOTTORE - Monsignore...

FRANCESCO MARIA - No, no non dite altro! Fuori, fuori tutti... Mandatemi i miei servi, il mio cocchiere... Voglio andare via subito... Subito! (Smette di agitarsi sorpreso dalla immobilità di tutti) Allora cosa aspettate, ho detto di...

ABATINO - I vostri servitori sono stati tutti allontanati Eminenza...

FRANCESCO MARIA - Abatino! Come vi siete permesso?

ABATINO - Non io Monsignore. Vostro fratello il Granduca.

FRANCESCO MARIA - Chiamatelo! Lo voglio! Mi deve spiegare... mi deve...

ABATINO - Domani vi spiegherà tutto. Credo di essermi ripetuto più volte Monsignore.

FRANCESCO MARIA - Domani? Ora! Subito! Subito! Lo voglio qui. Ora! (È preso da un attacco di tosse isterica, quasi barcollando va verso la finestra ma non riesce ad aprirla) Questo fumo mi fa foga. Uscite tutti. Mi levate anche quel poco d'aria. Via, via tutti... Ho detto fuori!

Via tutti. Rimasto solo il Cardinale apre la finestra. Respira profondamente poi dalla strada viene colpito da un cartoccio di farina. Richiude subito la finestra e scosso da mille brividi si pulisce con rabbia il viso impreca e maledicendo. Arrivato alla poltrona cerca le bottiglie.

FRANCESCO MARIA - Accidenti belle e ghiaccio. Questo è troppo, troppo... Uno arriva qui, chiamato l'ultima notte di Carnevale, chiamato! Tse! Strappato, sbarbato di tavola, levato dalle braccia della compagnia e messo a nudo dinanzi a una portata di pesci morti che puzzano di magro prima del tempo. Questo è troppo, troppo. Eh sì... Questa Cosimo me la paga... Fammi arrivare a domattina e poi vedi se me la paga... Ma arrivarci a domattina. Senti qui che freddo.

Bussano alla porta. Francesco Maria si volta feroce.

FRANCESCO MARIA - Fuori! Ho detto fuori! Entra Giuseppe. Sul vano della porta rimane Cecchina con uno scaldanzuoli.

GIUSEPPE - Perdonatemi Monsignore, dovrei scaldarvi il letto... se voi permettete!

FRANCESCO MARIA - Entra.

GIUSEPPE - (Rivolto a Cecchina) Svelta. Scaldalo bene, che Monsignore qui ha già sofferto abbastanza disagi.

FRANCESCO MARIA - Mi raccomandando insisti dalla parte dei piedi e sui cuscini!

CECCHINA - Come desidera Sua Eminenza.

FRANCESCO MARIA - Che carina, come ti chiami?

CECCHINA - Cecchina.

FRANCESCO MARIA - Brava, brava Cecchina... sui cuscini ecco! I cuscini ghiaccio non fanno per me, di solito appoggio le gote sul caldo e sul morbido...

CECCHINA - Questi son di piume Monsignore!

FRANCESCO MARIA - Ci s'affonda un po' troppo. Personalmente m'aggradano d'un'altra resistenza, piuttosto ampi che si sollevano regolarmente e che gl'abbiano un po' di cuore da qualche parte... una eco. Chiedo troppo?

GIUSEPPE - Svelta Cecchina che Monsignore si deve coricare. Intanto vi slaccio le scarpe.

FRANCESCO MARIA - Come ti chiami?

GIUSEPPE - Giuseppe.

FRANCESCO MARIA - Hai un soprannome?

GIUSEPPE - Come?

FRANCESCO MARIA - T'ho chiesto se hai un soprannome. Su in villa ho dato a tutti un soprannome. Anche il sottoscritto ha un soprannome...



GIUSEPPE - Qui non si usa.

FRANCESCO MARIA - Alzati!

GIUSEPPE - Desidera?

FRANCESCO MARIA - Non t'ho mai visto prima...

GIUSEPPE - Monsignore viene così poco a palazzo...

FRANCESCO MARIA - È vero... Ultimamente poi non mi sposterei più di là. Ho come fatto la covata. Quando uno va avanti con gli anni si allarga nel corpo, ma si restringe nei movimenti e allora sta bene dove sta!

GIUSEPPE - Posso continuare Monsignore a...

FRANCESCO MARIA - Aspetta! Non c'è furia... Con gl'anni le barbe dell'uomo vanno a fondo...

Come se le buttassero l'ancora... Anche loro hanno voglia di fermarsi. Da giovani no, da giovani se ne butta fuori in continuazione, si crescerebbe sui muri, sui sassi, sugli specchi, basta muoversi.

GIUSEPPE - Posso...

FRANCESCO MARIA - T'ho detto aspetta! Che ci devi andare te a letto? Eh? Che furia tu hai? Aspetta!

Francesco Maria ascolta l'eco lontana del Carnevale, sorride.

FRANCESCO MARIA - Ho capito. Io sto qui a rintonarti il cervello con le chiacchiere...

GIUSEPPE - Monsignore!

FRANCESCO MARIA - ... e tu non vedi l'ora di sistemarmi a letto per schizzare fuori... L'ultima sera di Carnevale... Tu hai ragione... Magari con lei... La cosina... Come si chiama?

CECCHINA - Cecchina, Monsignore!

GIUSEPPE - Basta così Cecchina! Ora sono a bollire. Puoi andare!

Cecchina esce.

FRANCESCO MARIA - Ho indovinato eh? Vuoi uscire!

GIUSEPPE - Non mi azzarderei mai. Sono di servizio.

FRANCESCO MARIA - (Ride) Ma che servizio e servizio... L'ultima notte di Carnevale non c'è nessuno di servizio. Aspetta, aspetta, mi viene un'idea. Si potrebbe anche tentare una cosa. Come ti chiami?

GIUSEPPE - Giuseppe, Monsignore!

FRANCESCO MARIA - Sì questo l'ho capito, ma voglio sapere come ti chiami di soprannome.

GIUSEPPE - Non ho soprannome.

FRANCESCO MARIA - E allora trovatelo. Uno qualsiasi, perché Giuseppe non mi piace.

GIUSEPPE - Posso spogliarla Monsignore?

FRANCESCO MARIA - Ecco bravo! L'ho trovato. Ti chiamerò «Posso». Allora ascoltami «Posso»;

ora noi si tenta un'uscita insieme.

GIUSEPPE - Monsignore!

FRANCESCO MARIA - No, no, non ti sentire in soggezione. Io m'incencio con qualche cosa... Si troveranno due pannacci larghi in qualche camera? Magari mi metto una parrucca da dama, poi dimolta biacca eh? Che ne dici «Posso»? (Ride) Se s'esce insieme, sai che coppia eh?

Francesco Maria accenna ad un passo di danza cercando di coinvolgere lo sprezzante Giuseppe.

GIUSEPPE - Posso spogliarla Monsignore?

FRANCESCO MARIA - Tu mi disprezzi vero?

GIUSEPPE - Monsignore!

FRANCESCO MARIA - No, no, tu mi disprezzi... Io lo vedo... Bravo Giuseppe. Certo Giuseppe che potete spogliarmi. Spogliatemi, poi magari correte da mio fratello il Granduca a raccontar come sono andate le cose. Bravo Giuseppe, bravo davvero! (Allarga le braccia) Cominciate a spogliarmi. La carriera d'un ruffiano incomincia sempre col conoscere i panni sudici d'un padrone e qui c'è dimolti panni sudici da toccare. E tu te ne puoi anche giovare, ma io no... Io da te non mi fo toccare! Tu mi leveresti di dosso anche quel poco teppure che m'è rimasto! Tu hai gl'occhi piccini, ghiaccio, tu mi leggeresti a pezzetti anche sotto le camiciolate, tu vedi attraverso la buccia. Una bolla sospetta in basso verso l'addome, roba d'indigestione o mal di Venere in via d'espansione? Fai l'inventario e poi ci penserà il dottore a tirare le conclusioni. Bravo Giuseppe, bravo. Però da te non mi fo toccare. Puoi uscire. Fuori!

Giuseppe esce. Il Cardinale rimasto solo, si stende sul letto con le mani sul petto. Subito si rialza.

FRANCESCO MARIA - No, non così. Mi fo effetto in questa posizione. Tra tutti m'hanno messo una grande agitazione addosso. (Si stende sul fianco agitando) Così non ci dormo più bene... dentro è come se si fosse tutto allentato. Questo peso in basso poi mi sale qui (si tocca lo stomaco) mi piglia sul cuore! M'intasa la respirazione! Ecco vedi?... Ora mi piglian le caldane e poi... (Si porta a sedere respirando a fatica). Dovevo approfittare del dottore. Visto che c'era... Farmi auscultare per davvero (si lascia cadere di schianto). Calmo, devo stare calmo... Se mi piglia la paura addio! Domani mattina torno a Lapeggi... Cosimo o non Cosimo domattina parto subito. Li ho tutte le mie comodità: caldo in tutte le stanze, che bellezza! Mica come qui... Senti che coperte ghiaccio! Si acciambella su se stesso rabbrivendo, stringe le bottiglie contro il petto con brividi e brontolii indistinti. Cala la luce. Nel buio si schiude la porta e alcune maschere, barbagli di colore accessissimo, entrano inciampando nei mobili, soffocando a stento le risate. Una maschera sale sul letto mettendo un cuscino sul viso del Cardinale che subito emette grida soffocate agitandosi inutilmente. Torna la luce, una luce calda di candelie e fuochi accesi. Il Cardinale è in piedi sul letto e parla girando in maniera ridicola su sé stesso.

FRANCESCO MARIA - Dovevo aspettarlo... Ora, ora... Capisco l'urgenza, capisco perché sono stato trattenuto contro la mia volontà... Certo... Certo... Dove sei Cosimo... In mezzo ai tuoi assassini o... dietro una porta... Vuoi essere sicuro che... che il lavoro sia pulito! E voi, se dovete farlo... fatelo subito! Alle spalle, mi raccomando... Alle spalle...

Tutti i personaggi si tolgono la maschera. Sono quattro uomini e due donne che scoppiano a ridere sguaiatamente. Francesco Maria si sporge a guardarli.

FRANCESCO MARIA - Nappa! Uccellone! Teggeme! Bagliore! Sorella! Menica! Fatevi un po' vedere!?

Il gruppo si avvicina al letto con movimenti ebbri.

FRANCESCO MARIA - Qui, qui. Più vicino!

Il gruppo si avvicina, e Francesco Maria con imprevista agilità comincia a colpirli con un cuscino.

FRANCESCO MARIA - Nati arrovescio che non siete altro. Spaventarmi a questo modo! Brutti figli di puttana, m'avete fatto salire il cuoricino in gola. Qua, qua che vi voglio spennare.

Ridendo il Cardinale abbraccia il gruppo che cade con lui sul letto fra strilli e risate. Il cardinale si fa largo in quel rutilare di vesti colorate distribuendo pacche e baci sonori.

FRANCESCO MARIA - Belli! Belli i miei assass-

sini! I miei spaccacaloni e le mie poetesse! Belli, belli! Ora che avete appettato l'aria si respira meglio! Giuro che senza di voi mi pareva d'essere in un conventino, messo a diete lesse e purghe d'acqua marina! Belli, belli i miei amori! Giuro che senza di voi m'andava via l'anima dal corpo... Un secolo che non vi vedevo, un secolo (annusa da tutte le parti ridacchiando). Che buono! Senti qua... Sapete di fuoco, di letto, di piatto smarimmo. Spero che vi siate ricordati anche del vostro fratellino. Mi sento più digiuno d'una chiocciola a spurgare! In tre ore ho perso tre anni d'allegria! (Con aria complice raduna il gruppo intorno a sé) Come siete entrati? Non vi ha visto nessuno vero? Lo sapevo, lo sapevo che non mi avreste lasciato solo!

NAPPA - Monsignore, ci soffocate!
UCCELLONE - Menica, Sorella. Forza bambine rompete la pentolaccia!
BAGLIORE - Monsignore ora chiudere gli occhi, perché le bambine hanno un'urgenza da sbrigare.
MENICA E SORELLA - Monsignore spero ci perdoniate ma non se ne pole fare a meno.
Ridendo le due donne alzano le sottane lasciando cadere cibarie di ogni tipo sul letto. Anche gli uomini cominciano a sbottonarsi parti delle giubbe e dei calzoni.

TEGAME - Monsignore, neanche noi siamo venuti asciutti. Ci mancherebbe altro, si conosce la gola...
UCCELLONE - Se è vero che l'omo c'ha meno posto dove nascondere la vergogna è anche vero che pole sempre abbondare su quanto Dio volle che fosse naturale!

Lascia cadere sulla tavola altro cibo e bottiglie di vino.

FRANCESCO MARIA - Piano, piano. Così mi ci seppellite dentro!

MENICA - Monsignore c'ha ragione, forza! Datemi una mano ad apparecchiare!

Fra risate e strilli i sei personaggi fanno volteggiare i lenzuoli, tramutando il letto in un'ampia e candida tavola. Quasi una magica trasformazione che zittisce di colpo tutto il caos di gesti e parole. Francesco Maria rimane nel centro della tavola, accesa e quasi totemica figura che guarda incantato i gesti, ora leggeri e soavi dei compagni che dispongono il cibo con antica e pittorica armonia.

FRANCESCO MARIA - La tavola! Che bello! Chi l'ha detto che la tavola allontana l'anima dal corpo? Certo l'ha detto un cavadenti che vorrebbe un'umanità fatta di gengive e capace di biascicare solo pappe ghiacce e litanie. Perché anzi l'anima appena vede la tavola subito le va incontro a braccia spalancate e la tavola appena vede l'anima subito le dice: «Vieni, passa, accomodati che si mastica insieme su quanti giri fa il mondo e su quanti perdoni l'uomo può sperare prima di chiudere bottega». Chi l'ha detto che l'anima deve digiunare per farsi venire le pieghe della riflessione! Chi l'ha detto che l'anima non può neanche allungare la mano per rubare un boccone d'allegria perché subito batte nel dubbio? Si vede che in giro c'è una grande confusione d'anime, perché la mia, a tavola ripiglia subito colore. Gli scappa subito da ridere e poi l'accorcia subito le distanze da chi le affitta il corpo! E ora che v'ho impartito la mia benedizione si pole anche divertire le ganasce.

Tutti i personaggi si alzano di colpo, mutati, quasi maligni nella loro immobilità.

NAPPA - A voi Monsignore vi converrebbe il digiuno!

FRANCESCO MARIA - Sì bravo! Ridillo un'altra volta e ti levo tutte le indulgenze che t'ho regalato stamattina.

UCCELLONE - Nappa vi vole bene Monsignore.
SORELLA - Porta le vostre cifre sulle mutande. Segno che vi pensa sempre con una gran deferenza.
BAGLIORE - Nappa vi voleva dire che domani Monsignore fareste bene ad avere il fiato e il cervello digiuni.

TEGAME - È vero Monsignore. Vostro fratello vi vuole confessare.

FRANCESCO MARIA - È vero, quasi me lo dimenticavo! Domani vedrò cosa dire. Improvviserò qualche buona intenzione sul momento.

NAPPA - Sbagliate Monsignore. Fareste bene a ripassare le battute. Vi potreste impappinare.

FRANCESCO MARIA - È vero... Me le sono scordate tutte... sono anni che non ci si cala la fac-



cia davanti... domani, domani...

BAGLIORE - Monsignore, fatelo oggi.

FRANCESCO MARIA - Domani!

SORELLA - Oggi Monsignore! Fatelo per noi. Su in villa siete così bravo a improvvisare. Parete un attore vero... Ci piglia sempre la commozione.

MENICA - Lo sapete come siamo noi bambine. Ci piace la commozione.

Tutti soffocano le risate.

FRANCESCO MARIA - Vi commuoverò vedrete! Vi commuoverò tutti. Se v'è rimasto un bricciolo di cuore a spasso fra le costole, ve lo farò menzione di commozione. Forza datemi una mano.

Tutti aiutano il cardinale ad alzarsi. Appena in piedi lo applaudono.

FRANCESCO MARIA - Ora te, dico a te Tegame! Vieni qua.

TEGAME - A fare cosa Monsignore!

FRANCESCO MARIA - Sua eccellenza il Granduca Cosimo terzo.

TEGAME - Chi, io? (Scoppia a ridere).

FRANCESCO MARIA - Inchinati imbecille, inchinati, questo è un ruolo da primattore.

TEGAME - Come mi devo muovere?

FRANCESCO MARIA - Come un uomo che non capisco, come un uomo senza allegria.

TEGAME - Come devo parlare?

FRANCESCO MARIA - Non ti preoccupare, non te ne darò il tempo. Ti mangerò tutte le battute in bocca.

Eccomi qui caro fratello. Ti vedo più pallido del solito. Hai forse raddoppiato il digiuno e aumentate le penitenze! Vedo che sei in allegra compagnia. Capisco, capisco. La solitudine familiare va riscaldata con un po' di svago! Scusa se non mi piego quanto dovrei, ma come vedi l'ozio mi ha un po' incanagliato il corpo. So che mi volevi parlare. Eccomi qui. So che certamente mi devi rimproverare... Capisco, capisco! Questa città è diventata un lavatoio d'anime, un confessionale a tempo pieno. Ti sorprende che proprio io ti parli in questo modo? È vero, dovrei portare maggior rispetto alla veste che tanto ampiamente indosso! Ma vedi... Non ho un corredo da usare la prima notte io! Con il mio corredo di ragazza ho fatto tanti tovaglioli per nettarmi la bocca. Da morto possono anche coprirmi gli occhi con quello più unto. Stai pur certo che nessuno ci farà troppo caso! E dopo quanto ti ho detto ti lascio con modesto piacere alle tue occupazioni... Volto il posteriore ed esco per dove escono tutti. Riverisco.

Il Cardinale torna a sedersi con aria annoiata.

BAGLIORE - Aspettate Monsignore!

FRANCESCO MARIA - Che c'è ancora?

TEGAME - Non ci avete ancora dato la risposta!

FRANCESCO MARIA - Non mi diverto più. Ho fame!

SORELLA - Monsignore, che commozione c'è senza la risposta?

MENICA - È vero Monsignore. Non m'è venuto da piangere neanche una volta.

BAGLIORE - Monsignore! Se permettete m'andrebbe a me di dare la risposta!

FRANCESCO MARIA - Dove vuoi andare a razzolare?

BAGLIORE - In superficie, Monsignore, ve lo prometto!

FRANCESCO MARIA - Via scarsabuboli. Accordato. Metticela tutta. Voglio ridere.

BAGLIORE - (Camminando in maniera forzatamente caricaturale) Caro Francesco Maria, t'ho fatto chiamare...

FRANCESCO MARIA - La voce è troppo in falso. Non rende l'idea. Cosimo la frena, la fa stenta, quasi umile, ma sotto sotto ti deve far paura.

BAGLIORE - T'ho fatto chiamare perché m'è parso doveroso oltre che premuroso...

FRANCESCO MARIA - Bagliore!

BAGLIORE - Sì, Monsignore?

FRANCESCO MARIA - E questa sarebbe una maniera di recitare? Troppo uggiosa, troppo uguale. Vai, torna al tuo posto. Faccio io anche la parte di Cosimo.

Tutti applaudono.

FRANCESCO MARIA - Nappa, tu vieni qui. Stammi fermo davanti. Sarà come averci uno specchio. Però non indietreggiare mai. Non capitolare con gli occhi. Perché io domani, davanti a Cosimo non abbasserò né pelle, né volontà. Tutte le misure resteranno al loro posto. Fatta questa premessa possiamo anche partire.

Francesco Maria assume una posizione vagamente ieratica dando voce al fratello e tornando poi nelle risposte ad accentuare la propria dinamica irriverente.

FRANCESCO MARIA - Fratello guardati! Un uomo della tua età, della tua posizione, un Medici, inzaccherata a questo modo!

— Non ci fare troppo caso! È un vezzo di famiglia, strada facendo s'è perso la razza.

— È vero, i nostri rispettabili parenti avevano le mani più sudicie delle tue, ma almeno loro della rapina facevano un'arte. Trafficcavano alla grande!

— Fratello! L'appunto casca giusto per Vostra Eccellenza che s'è messo su un banchino d'indulgenza da riscuotere dietro una pila d'acqua benedetta. Roba da mercatino rionale!

— Zitto! Basta! Vergogna! Un Medici che non sa alzare il culo da una tavola!

— Che ci vuoi fare. È un altro vezzo di famiglia! Alla gotta ci si affeziona presto. Comunque il qui presente trova sempre una mano vogliosa di rizzarlo.

— Certo, sicuramente per affetto! Non è per questo che dopo ti frugano sotto la sottana cercando di raccattare il raccattabile?

— La compagnia va sempre pagata, dal paradiso terrestre in poi, e non mi lamento della tangente!

— Un Medici che non sa uscire dal letto di una troia!

— In famiglia siamo sempre entrati in vari letti. I più erano illeciti. Io almeno, so con chi mi stendo, non devo affaticare troppo il cuore!

— Un Medici che si circonda di quattro balordi...

— Di più, sono molti di più se conti le scimmie e i pappagalini ammaestrati.

— Un Medici che s'è fatto una corte di servi che lo chiamano «Cardinal Cuccagna», che lo beffeggiano apertamente senza nemmeno coprirsi la bocca con la mano!

— Siamo una bella barca senza vele noi! Non abbiamo una rotta da seguire noi. Non sono un uomo da storia io! Ti ho lasciato la precedenza.

— Quando la scodella sarà vuota ti lasceranno alla prima occasione che convenga un po' di più della tua! Vedrai, si scrolleranno le pulci di dosso, ti picceranno all'uscio e via. La storia è piena di queste partite.

— Non è vero! Io so che tutti correranno al mio primo fischio. Li ho alleati bene io! Abbiamo fatto un patto. Io non resto da solo, no! Non è così fratellini? Non ho detto giusto? Eh?

Una finestra si apre di colpo, i suoni ossessivi di Carnevale entrano violenti. Francesco Maria si zittisce disorientato. Tutti i personaggi sono scomparsi nell'ombra della camera. Il Cardinale rabbrivisce.

FRANCESCO MARIA - Chiedete la finestra! Allora? Dove siete andati! Basta non mi va più di continuare.

I personaggi escono dal buio avanzando in cerchio come per una ritualistica cattura.

FRANCESCO MARIA - Ho detto che non voglio più continuare (batte le mani tradendo una evidente paura). A tavola fratellini, a tavola!

I personaggi iniziano a battere ritmicamente le mani, stringendosi intorno al Cardinale fino a farlo cadere al centro della tavola. Subito dopo si ritirano con risatine soffocate.

FRANCESCO MARIA - (Con voce spezzata dalla paura) Da domani non uno di voi resterà in villa, tutti fuori... Tutti randagi un'altra volta... Aria, aria! Uno vi raccatta, vi veste, vi coccola, si potrebbe dire che vi fa da mamma e voi, andate a tormentarlo, e anche in un momento difficile, quando è più vulnerabile, più ignudo d'un bambino! Bell'affare si! Ho concluso proprio un bell'affare.

Dal buio avanzano tre personaggi, uno sulle spalle dell'altro. Da questa specie di pulpito umano si affaccia Nappa, come un antico fantasma dell'Inquisizione. I toni di Nappa e poi degli altri sono però accesi e popolareschi come in un pubblico processo per condannare il Re Carnevale.

NAPPA - T'ho fatto chiamare perché lo stafanio della tua naturaccia sregolata è sulla bocca di tutti. Devi metterci un tappo a codesta vitaccia scandalosa! Io mi domando come sia possibile che io e te ci s'abbia un fondaccio di sangue in comune.

BAGLIORE - Io mi domando se ti sei mai visto da vicino! Se codesto musaccio sciorto tu l'hai mai spiacciato su uno specchio.

UCCELLONE - Guardati! Un borsone voto, un ciabattoncino che si trastulla il corpo senza badare mai all'anima, come fosse sempre un ragazzino col pisello da rinnovare.

TEGAME - Eccolo qua! Il Re Lotrone! L'albero della Cuccagna che gira in mezzo al maialaio dei tempi! Salite Signori! Ftelo girare, quello che casca è tutto vostro!

Francesco Maria viene fatto girare dai vari personaggi che emettono fischi e suoni violentemente volgari. Francesco Maria cade al centro della tavola iniziando a lanciare cibo e cuscini contro i feroci fantasmi.

FRANCESCO MARIA - Via, via tutti! Via le mani di dosso! Giù, sto male...

Tutti i personaggi sono scomparsi mentre il Cardinale continua ad agitarsi avvolgendosi nei lenzuoli in preda all'incubo. Le sue strazianti invocazioni fanno accorrere Giuseppe.

GIUSEPPE - Monsignore! Monsignore!? Dottore, Dottore!!

Francesco Maria si siede sul letto dimenando le braccia in aria, ancora ad occhi chiusi.

FRANCESCO MARIA - Basta! Basta farmi girare! La mia testa... Sto male... Così mi strappate... Via le mani di dosso... Via...

Entrano precipitosamente il Dottore e l'Abatino che subito si fanno attorno al letto del Cardinale. Il Dottore sfiora la fronte del Cardinale che subito si sveglia con aria allucinata.

DOTTORE - Siete freddo! Freddo e sudato! Che v'è successo Monsignore?

ABATINO - Giuseppe chiudete la finestra.

DOTTORE - Allora Monsignore? Non ci mettete in pena!

FRANCESCO MARIA - Voglio una coperta!

ABATINO - Giuseppe una coperta!

GIUSEPPE - Cecchina una coperta!

DOTTORE - Ecco v'ho preparato un tonico, forza! Buttatele giù.

Francesco Maria immobile non degna di uno sguardo il dottore. Appena Cecchina porta la coperta lui se ne impossessa con avidità avvolgendovisi.

FRANCESCO MARIA - Un'altra!

GIUSEPPE - Cecchina un'altra coperta!

DOTTORE - Su bevete Monsignore, su! Non fate il bambino Monsignore. Questo vi allenta la pressione e vi tonifica il cervello... su... su Monsignore!

Il Dottore preme il bicchiere contro le labbra serrate dal Cardinale che continua a guardare la porta. Appena Cecchina rientra con la coperta lui, senza emettere suono, dà un violento colpo al bicchiere mandandolo lontano. Poi strappa la coperta dalle mani di Giuseppe e ci si avvolge con fare animalesco.

FRANCESCO MARIA - Un'altra!

CALA LA TELA



PARTE SECONDA

SCENA PRIMA

Colpo di luce improvviso su un gruppo di musicisti disposti contro un fondale dipinto. Il Maestro dà l'attacco e subito parte una violentissima musica drammatica, imprevedibile per un così esiguo numero di esecutori. Il Maestro resta un attimo sbalordito dall'irruenza dei suoni.

MAESTRO - Basta! Fermi!... Signori...

La musica è talmente alta che sembra inarrestabile. Il Maestro si sbraccia minacciando il quintetto, lancia contro i musicisti i fogli della partitura e infine comincia a colpirli fisicamente dove capita. I musicisti si fermano tutti meno il violocellista, il più vecchio. Il Maestro si porta vicino a lui chiamandolo a gran voce.

MAESTRO - Cimosà... Ho detto basta!

Il vecchio sorride con gentilezza continuando a suonare rallentando l'esecuzione. Gli altri orchestrali si spongono verso di lui.

TUTTI - Cimosà, basta... Più...!

Il vecchio smette di suonare guardandosi attorno con aria smarrita.

CIMOSA - Perché? Ho sbagliato accordo? Sono entrato in ritardo? Che succede? È già finita la funzione?

MAESTRO - Chi vi ha ordinato codesto mortorio? Chi? Ora riprendete lo strumento, respirate, voltate pagina, e soprattutto ricordate che una buona musica deve sempre svagare...

Parte un allegretto sostenuto che accompagna l'ingresso di Francesco Maria con l'Abatino e Giuseppe che scodinzola avanti e indietro come aprendo immaginarie porte mentre Cesto e Cecchina ruzzano disordinatamente chiudendo il passaggio. In contemporanea a questa azione sale il fondale dipinto mostrando un grande corridoio. Corridoio con una porta centrale, ai lati di questo si intuiscono altri due corridoi. Entra in scena Giuseppe seguito da Cesto e Cecchina ad interrompere l'esecuzione musicale dal dichiarato segno di Opera Buffa.

GIUSEPPE - Signor Maestro voglia perdonarmi. Vi pregherei cortesemente di continuare le prove in altro luogo. Sua Eccellenza il Granduca è con il fratello in riunione... proprio in questa stanza (accenna alla porta). Voi capirete...

Cimosà con un perfido sorriso riprende il lugubre tono iniziale. Il Maestro si precipita verso di lui zittendolo.

MAESTRO - Cimosà...!

CIMOSA - Mi pareva una musica adatta all'occasione.

Tutti i musicisti si allontanano seguendo Giuseppe. Restano Cesto e Cecchina che portano via i leggi. Cesto fischietta il motivo delle prove, mentre Cecchina continuamente lo zittisce. I due portano via anche le poltroncine un po' giocando, un po' mettendosi la fretta addosso. Cesto si ferma alla porta per origliare e Cecchina gli lancia un grido soffocato.

CECCHINA - Cesto, vien via! Svelto!

Cesto la zittisce incollandosi ancora di più all'uscio. Cecchina cerca di trascinarlo via.

CECCHINA - Pazzo! Rincarognato nel cervello! Ti possono vedere!

CESTO - Zitta! Ora parla il Granduca.

CECCHINA - Cestino no! Non ascoltare! Cestino mi farai crepare...

CESTO - Uffa non sento un accidente! Si capisce però che deve essere un affare segreto!

CECCHINA - Vieni svelto! Dai!

Si ode indistintamente la voce alterata di Francesco Maria.

CESTO - Zitta! Oh Cecchina senti: questo è il Cardinale.

CECCHINA - Mi pare che voci...

CESTO - No, parla!

Cecchina agitatissima sgonnella su e giù per brevi tratti.

CECCHINA - Io vo via! Sì, sì, io vo via! Te fai come ti pare, ma io vo via.

CESTO - Vai allora! Levati di torno, che aspetti! (Torna ad ascoltare, ma subito si ritrae spaventato.)

ODDIO!

CECCHINA - Che c'è?

CESTO - Gli escono! (Corrono precipitosamente fuori.)

Francesco Maria apre con violenza la porta restandogli sulla soglia.

FRANCESCO MARIA - Certo! Come no! Mi pare proprio una bella ponzata! Giusto quello che cercavo (si muove su se stesso con piccoli e nevrotici gesti come cercando di raccogliere cose mancate). Giuro Cosimo che m'aspettavo di tutto. M'ero preparato a farmi sbattonzare come un sacrestano, ma mai e poi mai avrei pensato che... (ridacchia nervosamente). Questa è proprio buffa! Io vorrei conoscere quella sorba acerba che t'ha ispirato! Si vede che ultimamente incominci a frequentare qualche santo in odore di fronda!

COSIMO TERZO - (Dalla stanza) Ti sei sfogato? Hai finito? Ti chiedo di rientrare!

FRANCESCO MARIA - (Simulando una calma offensiva) Rientrare? A fare cosa eh? Vostra grazia mi chiede ancora il favore di concedermi l'orecchio? Fratellino, quanto ho sentito mi basta! M'avanza! Non so neanche dove rigettarlo! Voglio una carrozza! Voglio andare via!

Si zittisce ricomponendosi per un secondo e poi con imprevedibile mossa si toglie il cappello cardinalizio gettandolo in aria.

FRANCESCO MARIA - Ho detto che voglio una carrozza! M'hai inteso?

Il cappello cade a terra. Il Cardinale si china per raccogliergli, ma Cosimo Terzo appena apparso sul vano della porta, mette il piede sul cappello. Francesco Maria si alza sconcertato.

FRANCESCO MARIA - Hai messo il piede sul cappello!

Cosimo fa scivolare il cappello all'interno della stanza.

COSIMO TERZO - Puoi sempre rientrare a prenderlo!

FRANCESCO MARIA - Hai messo il piede sul cappello di un cardinale. Hai messo il piede sul cappello di un cardinale!

COSIMO TERZO - Spero che tu non voglia farmi credere che era in odore di santità! Stai tranquillo che so distinguere il lecito dall'illecito.

FRANCESCO MARIA - Tu sai cosa? Se tu permetti io avanzo qualche dubbio in proposito! Hai detto che vorresti ammogliarmi!

COSIMO TERZO - Non sono argomenti da trattare così. Ti prego di tornare di là e...

FRANCESCO MARIA - (Subito si allontana di pochi passi, poi torna presso Cosimo con fare divertito) Ammogliarmi vero? Ho inteso bene? Non mi sono sbagliato?

COSIMO TERZO - Ho detto che mi farebbe molto piacere che tu ti ammogliassi è vero!

Francesco Maria si tocca la veste cardinalizia per mostrarla al fratello.

FRANCESCO MARIA - E questa? Questa dove la mettiamo? Arruffa un po' la cosa, non credi?

COSIMO TERZO - Non costituisce certo un impedimento. Non sarebbe il primo caso in famiglia!

FRANCESCO MARIA - Già! Dimenticavo che una pratica di scardinalamento, una volta trovato il traffico giusto è un affarucolo da sbrigarvi in pochi giorni!

COSIMO TERZO - Parliamone di là... Ti prego!

FRANCESCO MARIA - Ammogliarmi! Da quando in qua ti sei messo a combinare certi imbrogli? Non mi dire che invecchiando t'è preso la voglia di fare la mezzana!

Cosimo Terzo perde la naturale controllata compostezza.

COSIMO TERZO - Credi forse di parlare con qualche avanzo del tuo seguito? Bada che non so-

no avvezzo a sentire di codeste labbrate velenose sul viso!

FRANCESCO MARIA - *(Felice di aver finalmente stanato il furore del fratello)* So bene come con te si dovrebbe adoperare la lingua! Purtroppo non è il mio genere. Caro fratellino è per questo che mi tengo alla larga dalla tua autorevole corpulenza! Voglio una carrozza!

COSIMO TERZO - Voglio un erede!

FRANCESCO MARIA - Cosa?

COSIMO TERZO - Hai inteso benissimo! Voglio un erede!

FRANCESCO MARIA - E vieni a battere cassa da me?

COSIMO TERZO - Da chi sennò?

FRANCESCO MARIA - Hai due figli e vieni a battere cassa da me! Non si danno abbastanza da fare i rampolli?

COSIMO TERZO - Non li nominare! Lasciali perdere! Io li ho sposati male! Non hanno colpa loro.

FRANCESCO MARIA - Dovresti impegnarli. In fondo basta che cozzino regolarmente due o tre volte, poi, anche se hanno altre preferenze, anche se si divertono di più a giocare in casa, abbi pazienza!

COSIMO TERZO - Basta!

Francesco Maria guarda il fratello. Non è il grido imperioso a zittirlo. Un malessere profondo agita il granduca, così evidentemente da impietosire.

COSIMO TERZO - Ho smesso da tempo di aspettare un erede da quella parte.

FRANCESCO MARIA - Mi dispiace caro fratello, ma allora non ti resta che calarti personalmente le brache! Può darsi che con un po' di buona volontà tu possa ancora farcela!

COSIMO TERZO - Ti diverte così tanto umiliarmi?

FRANCESCO MARIA - No affatto! Ma non mi va nemmeno di reggerti lo strascico in questa faccenda.

COSIMO TERZO - Voglio un erede!

FRANCESCO MARIA - E io voglio una carrozza! Come vedi le nostre richieste sono molto diverse! Mi becchi in un momento brutto... Mi par d'avere la febbre. Ho l'ossa tritate, lo stomaco scombuscolato, sto male. Cosimo, come posso pensare di mettermi sul gobbo una qualche verginella ti-gliosa tutta da svezzare? Dovrei levarle il cero di chiesa di mano per abituarla ad altri trofei! No, non mi diverto più con le strette!

COSIMO TERZO - La tua volgarità mi umilia, la tua rozzezza mi offende.

FRANCESCO MARIA - E la tua follia altrettanto! Come vedi siamo pari! Lascia perdere Cosimo! Son troppo avanti nei modi e negli anni per codeste novità!

COSIMO TERZO - Non è vero! Tu sei un uomo ancora così vigoroso...

FRANCESCO MARIA - Questa poi! Appena l'altro ieri ero un balordo vizioso.

COSIMO TERZO - Sei eccezionalmente giovanile!

FRANCESCO MARIA - Come no! Potrei saltare da una finestra con un marito alle calcagna! Si fa presto a mutare opinione quando non ci torna il gioco!

COSIMO TERZO - Ascoltami. Quanti anni corrono tra noi? Quanti?

FRANCESCO MARIA - Non lo so. Me ne sono dimenticato! Cosa vuoi che me ne importi.

COSIMO TERZO - Dieci, tredici... Ebbene potresti sembrare mio figlio!

FRANCESCO MARIA - Che commozione! Qui si attenda al cuore! Non andare oltre babbino, perché potrei anche sporcare in terra!

COSIMO TERZO - È la verità! Io ti guardavo prima, vedevo come ti montava la rabbia addosso, sembrava tu avessi voglia di menare le mani come un ragazzo... Giuro! Fino ad allora avevo anch'io qualche dubbio in proposito, ma quando ti ho visto tutto così... così pieno di flussi vitali, d'energia, mi sono convinto che...

FRANCESCO MARIA - Cosimo! Taglia! Riponi il velluto! Dimmi piuttosto come mi ha trovato il dottore!

COSIMO TERZO - Gli pari sano, anche se non ha potuto affondare l'occhio nella polpa.

FRANCESCO MARIA - *(Allarga le braccia come ironicamente sconfitto)* Voglio una carrozza!

COSIMO TERZO - Aspetta! Mettiamoci comodi e rivediamo la cosa! Ti prego! Sei l'unico che mi

è rimasto vicino!

FRANCESCO MARIA - Pura coincidenza!

COSIMO TERZO - Questa volta ho bisogno di te.

FRANCESCO MARIA - La cosa mi spaventa... e non poco!

COSIMO TERZO - Voglio un erede!

FRANCESCO MARIA - L'ho inteso! Basta! Mi hai rintronato!

COSIMO TERZO - Non posso seppellire da solo un nome di questa portata.

FRANCESCO MARIA - C'è sempre un becchino in scena prima o poi!

COSIMO TERZO - Non voglio essere io!

FRANCESCO MARIA - Se finisce l'inchiostro la colpa non è della penna, né tantomeno della pagina, quindi consolati.

COSIMO TERZO - Ti prego, torniamo di là, è così poco dignitoso restare qui nel corridoio.

FRANCESCO MARIA - Questo è vero! Neanche si fosse due bottegai che discutono a chi lasciare la licenza!

COSIMO TERZO - Rimettiamoci comodi eh?

(Cerca di indirizzare il corpo del fratello verso la stanza)

FRANCESCO MARIA - *(Attratto dalle prove del quintetto che, riprese in qualche stanza lontana, arrivano come filtrate)* Zitto! *(Canticchia un po' sulla musica)* Divertente! Fa un certo piacere che a palazzo non si servono solo De Profundis e salse fredde!

COSIMO TERZO - Mi hai sciupato la sorpresa!

Questa sera volevo offrirti un concerto! So quanto ami il genere.

FRANCESCO MARIA - Mi convincono sempre meno tutte codeste carinerie! Tu mi conosci, purtroppo. Tu sai che se io mi metto seduto davanti a te finirai col tirarmi dentro. Se resto qui invece posso sempre beccare al volo una carrozza e via! Aria! Cosimo, diciamoci le cose come stanno. Io sono uno di spalla tonda, sempre stato. Il troppo peso mi cascherebbe alla prima curva.

COSIMO TERZO - Non è comodo per nessuno buttare all'aria una partita facile.

FRANCESCO MARIA - Qui non si tratta di una partita e basta! Tu mi chiedi di cambiare mazzo, tavolo...

COSIMO TERZO - Ti chiedo una volta tanto di trovare una caccola di ambizione.

FRANCESCO MARIA - Ma se mi avete sempre obbligato a non averne! L'ambizione era il peccato capitale, quello che m'avrebbe spedito diritto all'inferno, e io ubbidiente, ho fatto di tutto per tenerla giù, sempre giù. Gl'ho rotto il collo, le braccia, le gambe, l'ho imbottita di ogni mediocrità, l'ho fatta gonfiare nel suo stalletto per essere sicuro di non farla più uscire dalla porta. Io della mia ambizione ho fatto un baco che non farebbe male a nessuno, e voi ora...

COSIMO TERZO - *(Con violenza perché colpito dalla confessione del fratello)* Ora è diverso! Qui c'è una puntata speciale e il seme buono ce l'hai in mano te solo.

FRANCESCO MARIA - Chi t'avrebbe mai sospettato codesto spiritaccio d'azzardo.

COSIMO TERZO - I miei figlioli sperano nome e capitali ai tavoli da gioco di mezza Europa, si vede che questa tigna dell'inferno da qualcuno l'avranno pure raccattata.

FRANCESCO MARIA - Credevo che tu pensassi che l'eredità la fosse tutta dalla parte della mamma! È opinione diffusa che l'elemento francese stia sempre nell'anticamera del diavolo!

COSIMO TERZO - Credevi, credevi! Tutti credono sempre troppe cose attorno alla mia persona e non ce n'è una che corrisponda a verità.

FRANCESCO MARIA - Inconvenienti che capitano a chi sta seduto in prima fila.

COSIMO TERZO - Il posto m'è toccato! Chiamiamolo un incidente nell'ordine d'entrata.

FRANCESCO MARIA - Non ho nessuna voglia di mettermi all'anima anche i tuoi tormenti. Fo finta di non conoscere i miei, figurati se voglio trovare un posto anche per i tuoi.

COSIMO TERZO - Ho perso da tempo l'abitudine a certe gentilezze! Ti prego possiamo continuare di là? Sono i miei piedi che ti chiedono il favore. Io non ho l'energia tua. Ritto più di tanto non reggo. Questa gotta non mi dà pace.

FRANCESCO MARIA - Caschi bene. Ultima-

mente anche la mia s'è peggiorata!

COSIMO TERZO - Mangiamo troppo, caro fratello! La gola è il peccato più grosso in famiglia.

FRANCESCO MARIA - Non ci fa certo onore.

COSIMO TERZO - Perché? Di tutti i peccati è il più innocente!

FRANCESCO MARIA - È vero. Ma anche il più triste!

COSIMO TERZO - Vieni; dammi il braccio, rientriamo.

FRANCESCO MARIA - Sì, ma arreggiti poco. Potrei sempre ripensarci!

I due fratelli rientrano nella stanza richiudendo la porta. La musica delle prove rallenta ancora tornando ad essere un lugubre accordo. Si ode la voce del Maestro arrivare da fuori scena.

MAESTRO - No, no! Avete di nuovo rallentato! Credete forse di dare il passo alla tragedia? Signori qui c'è una farsa da rispettare! Uno strumento per volta. Su, voi... Cominciate.

Entra Giuseppe che si avvicina alla porta chinandosi ad origliare. Entra anche l'abatino che si ferma alle spalle di quest'ultimo.

ABATINO - Giuseppe!?

GIUSEPPE - Sì?

ABATINO - State origliando!

GIUSEPPE - Così parrebbe...

ABATINO - Non parrebbe, pare!

GIUSEPPE - Ne convengo! *(Torna ad origliare con estrema calma)*

ABATINO - Giuseppe!?

GIUSEPPE - Sì?

ABATINO - Mi state prendendo in giro?

GIUSEPPE - Io? Mai!

ABATINO - Sarò costretto a portare questo caso davanti a sua Eccellenza.

GIUSEPPE - Ahimè! Sarò costretto a giustificarmi. Dovrò raccontare d'aver visto quest'oggi un gran via vai di persone interessate alle porte di questa stanza. Prima, nell'altro corridoio, ho colto la Signoria Vostra attaccata ai battenti come una zecca sul groppone di un cane! In verità non vi siete molto trattenuti in quella posizione. Con tanto squisito avete lasciato la postazione ad un'altra persona, senza far nomi, che vi è superiore di grado. Poi con molta lestezza di gambe vi siete acccontentato della seconda porta che purtroppo era occupata da una persona di così rispettabile orecchio, sempre senza far nomi, che non vi è certo sembrato il caso di disturbare, né tantomeno di richiamare. Visto tutta questa grande agitazione io mi sono piuttosto preoccupato. Mi son detto: non sarà in atto una qualche idea di rivoluzione? Meglio sapere, perché sapendo potrei sempre tornar utile al mio padrone. Non eravate forse anche voi animato dalla stessa buona intenzione? *(Sorride ipocritamente poi, con durezza, scopre la vena dialettale della voce e un atteggiamento senza tanta convenzionalità)* Chi regge la coda qualche volta, bisogna che guardi anche dinanzi! Signor Abatino, dia retta a me, restiamo qui perché sennò ci portan via anche questa! Un primo cameriere e un ultimo abatino possono anche fare un peccato insieme non vi pare?

MAESTRO - *(Fuori scena)* Di nuovo tutti assieme...

Parte l'allegretto sostenuto e cala la luce mentre Giuseppe e l'abatino si chinano ad origliare. In contemporanea si apre la parete del corridoio scoprendo l'interno della stanza dove sono seduti Francesco Maria e Cosimo Terzo. Giuseppe e l'abatino assumono una più dignitosa posizione d'attesa. Cosimo Terzo tiene le mani del fratello e parla con una vivace eccitata rapidità.

COSIMO TERZO - Per prima cosa dovrei pensare di lasciare Lappaggi e trasferirti qui. Mi parrebbe giusto averti un po' più accanto... Bada bene che tu sei libero di disporre del tuo tempo come meglio vuoi. Puoi avere tutto il seguito che desideri. Certo è beninteso che sarebbe opportuno che ti tenessi alla larga da certe compagnie! Non quaglierebbero qui a palazzo, ne tantomeno farebbero da giusta corona al futuro padre del prossimo Granduca... Fratello ti giuro che io sono già commosso!

FRANCESCO MARIA - Aspetta Cosimo, aspetta! Dammi il tempo d'abituarmi almeno all'idea!

COSIMO TERZO - Certo, certo. Hai tutto il tempo che vuoi. Nessuno ti vuole mettere furia, capi-

sco bene il traffico che ti comporta questa nuova situazione! Io avrei pensato il prossimo mese.
FRANCESCO MARIA - Il prossimo mese!
COSIMO TERZO - Se ti pare troppo presto possiamo rimandare. Anzi, rimandiamo, rimandiamo! Non sono neanche tanto sicuro di riuscire in così breve tempo ad ottenere il tuo scardinamento! È vero che, dove conta, abbiamo buoni appoggi e si gode di una discreta influenza, ma sai come vanno le cose: uno conosce la ruota, sa come gira e chi l'ha unta, ma non può prevedere il sasso e l'inciampo! Rimandiamo, rimandiamo! Un mese e mezzo, va bene? Giusto il tempo che occorre per rifarti il guardaroba. Giuseppe?!

GIUSEPPE - (Staccandosi dalla penombra e portandosi vicino al Granduca) Eccellenza.

COSIMO TERZO - Ditemi Giuseppe: vi siete informato per questo sarto?

GIUSEPPE - Verrà oggi nel pomeriggio per prendere le misure di monsignore.

COSIMO TERZO - Bene. Avete sentito per un maestro di galanterie?

GIUSEPPE - Ce n'è giusto uno che è tornato due anni fa dalla Francia. Si dice che sia il migliore sulla piazza.

COSIMO TERZO - Benissimo! Quando può iniziare le lezioni?

GIUSEPPE - Quando vostra Signoria comanderà!

COSIMO TERZO - Domani medesimo allora!

FRANCESCO MARIA - Aspetta Cosimo, io...

COSIMO TERZO - No, non ti devi preoccupare!

Poi se non ti va possiamo sempre aspettare! Infondo devi solo imparare qualche passo alla moda, due

o tre riverenze particolari e un po' di corteggiamento

manierato, una conversazione un po' più elegante...

insomma, queste galanterie di moda... Sai come sono queste dame.

Tanto per fare impressione la prima volta, poi... Io non uso mettere l'occhio

a nessuna serratura. A quella di una camera

poi... non mi azzarderei mai! (Stringe con passione la mano del fratello)

Domani allora? Confermato?

Bene! (A Giuseppe) Puoi confermare. Vai!

Via Giuseppe. Francesco Maria si libera le mani

dalla stretta del fratello e si alza come per uscire.

COSIMO TERZO - Aspetta, aspetta. Ancora non te ne andate.

Ho una sorpresa per te. Abatino?!

Abatino si stacca dalla penombra avvicinandosi ai due fratelli.

COSIMO TERZO - Abatino leggete qui a Monsignore

quanto ci hanno scritto i nostri informatori in merito ad una certa dama!

L'Abatino si porta ad un lato della stanza dove si

accendono delicate luci di candelieri sul quintetto di

musicisti che accompagneranno la sua lettura.

ABATINO - «Eccellentissimo Granduca Cosimo

Terzo, dopo essere stati dalla vostra autorevolissima

persona così vivamente pregati e sollecitati di...»

COSIMO TERZO - Abatino andate al sodo, eh!

Leggete solo quanto può interessare qui a Monsignore!

L'Abatino confuso, lascia cadere a terra quattro

o cinque fogli di una scrittura finissima conservando

una sola pagina parzialmente scritta.

ABATINO - «... pertanto vi possiamo assicurare

che Eleonora Gonzaga di Guastalla, di ventiquattro

anni, è donna di piacevolissimo aspetto. Possiede

carni bellissime, occhi vivaci e una bocca ben

disegnata con labbra piuttosto rilevate che aggiun-

gono ulteriore grazia alla sue fresche fattezze. Di

statura più alta della media, la donna ha un seno

ben formato che, unito al fiero portamento, le dona

un che di regale eleganza».

COSIMO TERZO - Abatino!?

ABATINO - Eccellenza?

COSIMO TERZO - Ora mandatemi il dottore!

Via l'abatino. Cosimo Terzo non lascia la mano

del fratello, malgrado questi dia evidenti segni di

insoddisfazione.

COSIMO TERZO - Che te ne pare eh? In settimana

arriverà il ritratto. Ma non è già così abbastanza

soddisfacente? Eh? Ci siamo sempre troppo im-

parentati con sangue straniero, questa volta sarà

bene cambiare la correzione, non ti pare eh? Ecco

il dottore!

DOTTORE - Eccellenza. Monsignore.

COSIMO TERZO - Su, su. Leggeteci quanto vi è

giunto attorno a questa dama.

Il Dottore si pone nella posizione dell'Abatino. Si



accende solo una luce su Cimosa che lugubramente si distrae con una nota.

DOTTORE - «Eleonora Gonzaga di Guastalla è sicuramente di fertile discendenza. La madre della suddetta dama ha dato alla luce cinque figli maschi e tre femmine. La di lei sorella ha dato alla luce ben dieci figli maschi e...»

COSIMO TERZO - Dottore, vi dispiace andare oltre?

DOTTORE - (Lascia cadere cinque o sei fogli e resta con una sola pagina) «Ad una accurata visita esterna, la dama in questione non presenta nessun impedimento o malformazione. I fianchi di largo assetto la fanno ritenere di sicura fertilità e il generoso sviluppo delle mammelle con l'aria dei capezzoli così ben pronunciati la fa supporre portata senza indugi allo svezzamento della prole...» (Ha un attimo di esitazione)... Leggo anche il rimanente?

COSIMO TERZO - No, vi prego dottore. Io sono persona discreta. Mi parrebbe poco delicato ascoltare. Monsignore qui, va informato sui particolari. Non voglio certo essere io a violare l'intimità di questa graziosissima dama! Venite. Accostatevi.

Cosimo Terzo lascia la mano del fratello. Il dottore parla all'orecchio di Francesco Maria che subito si ritrae con la testa fortemente infastidito. Si accendono le luci sul quintetto segnando l'ingresso del maestro di musica. Tutti i personaggi si dispongono per ascoltare il concerto. Il maestro si inchina e Cosimo dà il consenso. Il quintetto parte con l'andante sostenuto delle prove e Cosimo Terzo cerca e prende la mano del fratello con feroce trasporto.

COSIMO TERZO - Sono così felice che tu abbia accettato!

FRANCESCO MARIA - Non ti sei chiesto neanche il perché? È tutto il giorno che progetti, che manovri e disponi del mio tempo senza trovare un attimo per buttare lo sguardo più a fondo. (Si libera della mano del fratello allargandosi il colletto)

COSIMO TERZO - Meglio tenersi alla larga dal torbido! Ne conveni? Hai accettato e questo mi basta!

FRANCESCO MARIA - Si vede che conosci poco quanto disprezzo m'ha spuntonato il cuore!

COSIMO TERZO - Immagino, immagino! Ma lascio perdere. Come vedi siamo tutti e due seduti in prima fila. Era nei patti! Ora non ci resta che

goderci il concerto!

Il quintetto riparte con un sostenuto vivacissimo, mentre cala il fondale dipinto.

SCENA SECONDA

Sul motivo musicale entra il maestro di galanterie che si pone al centro del fondale. L'uomo, imparucato e stazonato nelle vesti eccessivamente sfarzose, si guarda attorno, poi tira fuori da una tasca una tabacchiera che non chiude bene. Impreca. Raccoglie un po' di tabacco nelle pieghe interne ed aspira con fare voluttuoso. Subito inizia ad ansimare, poi sputa in un fazzoletto allentandosi i voluminosi fiocchi.

M° DI GALANTERIE - Il meglio m'ha detto! E questo sarebbe il meglio? Polvere da sparo e rena d'Arno! Accidenti al meglio! Farebbe fogo a un camino! Prima questa era una città di primizie, ora si mangia la stoppa e si crede che sia biada! Che tempi! Ci vuole stomaco anche solo per annusarli. Cecchina e Cesto entrano correndo. Il Maestro di Galanterie porge subito la mano verso i due servi. Cesto tira fuori dalla sua livrea dei rinvolti che passa al Maestro.

CESTO - Tutta roba d'oggi, Maestro! Vero Cecchina? S'è fatto il ripulisti in cucina!

M° DI GALANTERIE - Sì, sì, ma fai presto, siamo in ritardo!

CECCHINA - Stia attento ai sanguinacci Maestro, son unti da fare schifo.

M° DI GALANTERIE - Il buccellato c'è?

CECCHINA - Mi dispiace, ma non era pronto.

M° DI GALANTERIE - Meglio, meglio! M'incalorisce con tutte quelle mandorle. Mi piace, ma poi m'entra un'arsione!

Cesto finisce di passare i fagotti e il Maestro di Galanterie subito lo guarda con fare interrogativo.

M° DI GALANTERIE - Questo e basta?

CESTO - S'è deciso che il resto vi si dà poi, quando passate a farci la ripetizione della riverenza.

M° DI GALANTERIE - Tignoso che non sei altro! Ma sentilo, sentilo! Le fa lui le condizioni. La dice lui la parcella!

CECCHINA - Non v'arrabbiate Maestro. Poi in cucina vi si fa trovare la cioccolata calda.

M° DI GALANTERIE - Sì, acida come l'ultima volta. Tutta rigovernatura di tazze!

CECCHINA - La cuoca ha messo i semi a tostare. Ve la fa apposta, alla spagnola.

CESTO - Però dopo, la vuole la lezione... Lei e suo marito.

M° DI GALANTERIE - Se m'augmenta gli allievi voglio anche l'aggiunta di qualche bracciatina di legna.

CESTO - Si vedrà di fare il possibile!

M° DI GALANTERIE - E poi vorrei lasciare la parrucca alla pettinatura.

CESTO - Che ve la deve dirocciare?

M° DI GALANTERIE - Brutto maiale. Come ti permetti! Dirocciati te gli orecchi e il collo prima di parlare!

CECCHINA - Maestro non gli badate. Ditelo a me che servizio volete.

M° DI GALANTERIE - Basta che la mi rabberci un po' l'interno, m'hanno fatto un rammento che è tutto un frinzello.

CECCHINA - Sarà fatto Maestro.

M° DI GALANTERIE - Via, via. Ora viene il Monsignore!

CESTO - Si pole restare un po' a sbirciare?

CECCHINA - Nascosti s'intende!

M° DI GALANTERIE - Ho detto via!

CESTO - Dopo vi si porta del tabacco mentolato.

M° DI GALANTERIE - Sveltì. Là dentro. Ma fermi eh. Non vi voglio sentire neanche fiatare.

Cesto e Cecchina s'infilano sotto il fondale dipinto che sale in contemporanea. Francesco Maria è fermo nel centro della stanza con un elegante abito borghese.

FRANCESCO MARIA - Caro Maestro non sono sicuro di riavvezzarmi a tutta questa montura. Ho perso l'abitudine alle fasciature e alle strettezze. Nelle trine mi pare d'affogarmi, nei fiocchi m'incastro e nelle brache mi sento ignudo. Mi viene da coprirmi davanti tanto non mi ci abito.

M° DI GALANTERIE - Pazientate Eccellenza. Dall'ultima volta vi ci vedo quasi acclimatato.

FRANCESCO MARIA - Voi dite maestro? Su guardatemi negli occhi!

Con una scenica giravolta il Maestro di Galanterie si allontana acquistando un'aggraziata posizione. Dalla porta entra, trascinandosi appresso il suo strumento, il vecchio Cimosa che si pone in posi-

zione centrale pronto ad accompagnare la scena.

M° DI GALANTERIE - Su Monsignore, riprendiamo la nostra lezione: come nella stanza di una dama entrare e con qual galanteria davanti a lei conversare! Ora ricordate? Con una certa grazia ed autorevolezza insieme, salutate.

FRANCESCO MARIA - Da quella parte?

M° DI GALANTERIE - No, diciamo che lì c'è la pettinatura.

FRANCESCO MARIA - Da questa? Va bene da questa?

M° DI GALANTERIE - No, no. Lì ci mettiamo la stiratura e la sartoria.

FRANCESCO MARIA - E dove sta questa preziosissima dama allora?

M° DI GALANTERIE - (Indicando la platea) La mettiamo lì.

Francesco Maria guarda perplesso l'immaginaria Dama e il Maestro.

M° DI GALANTERIE - Che c'è? Non vi piace?

FRANCESCO MARIA - Basta che non me la spostiate.

M° DI GALANTERIE - Andate, andate. Salutate. Francesco Maria s'avvia verso il proscenio con fare manierato accompagnato dalla musica di Cimosà.

Il Maestro di Galanterie lancia un grido acuto.

M° DI GALANTERIE - Attento!

FRANCESCO MARIA - (Bloccandosi di colpo) Perché?

M° DI GALANTERIE - Il cane!

FRANCESCO MARIA - Il cane?

M° DI GALANTERIE - Sì il cane, lo pestate! Lo sapete come sono le stanze delle dame?

FRANCESCO MARIA - Le conosco. Sempre piene d'accidenti, ammennicoli aggeggiuoli, troiaini. Ho fastidio anche solo a nominarli!

M° DI GALANTERIE - E in tutto questo abbarrattume i cani ci fanno da padroni.

FRANCESCO MARIA - Tacete, lì rammento! Di solito son piccini, bavosi, ti ringhiano dinanzi e t'assassinano di dietro. Bisogna essere attenti a scansarli perché, se tanto tanto tu tocchi la coda ad uno tutti ti si rivoltano contro per scannarti!

M° DI GALANTERIE - E poi vanno subito dalla padrona a pigolare.

FRANCESCO MARIA - Mi nausea il pensiero!

M° DI GALANTERIE - Oh piccini! Ammorini!

E voi guardate dove mettete i piedi! Me lo potete schiacciare! Un po' d'attenzione... Sentite qua come gli batte il cuoricino! Ora sono sicura che mi sta fermo d'intestino una settimana... Sono di razza tanto delicata.

Durante la battuta Francesco Maria si è girato per uscire.

M° DI GALANTERIE - Eccellenza... Dove andate?

FRANCESCO MARIA - Codeste scene mi fanno stomacare. M'è sceso il cuore nei calcagni. Per muoversi nella camera di una dama bisogna avere l'anima di un'anguilla. No, mi dispiace, non sono faccende che mi si adattano!

M° DI GALANTERIE - Eccellenza, riprovate. Vi prego.

Francesco Maria torna al centro del palcoscenico e riparte verso il pubblico.

FRANCESCO MARIA - Uh, la pettinatura. Oh, la stiratura e la sartoria! Oh che bellini! Come si chiamano questi ammorini? Li posso accarezzare? Fermi sai! Non v'azzardate perché sennò... (minaccia gli immaginari cagnolini). Visto come ci sono entrato in confidenza? Mi vogliono bene. Mi vengono dietro. Non mi lasciano le brache! A cuccia, che la vostra signora padrona voglio salutare! Guardate il braccio (saluta). Che ve ne pare? C'ho messo una settimana per questo svolazzo. M'ero dimenticato di come un uomo di mondo si deve svitare davanti ad una donna. Ecco, ora che ho fatto tutte le mie sguerguenze mi posso anche sedere. Se voi permettete mi tiro una poltrona accanto e...

M° DI GALANTERIE - Eccellenza no!

FRANCESCO MARIA - Che c'è un altro cane?

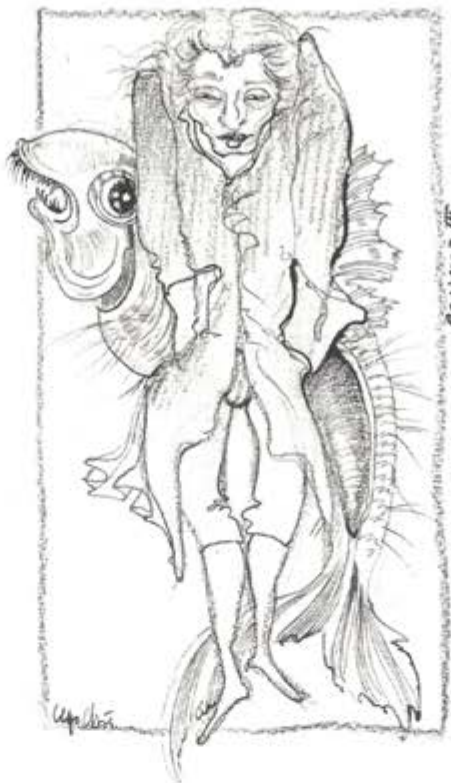
M° DI GALANTERIE - No, il ricamo...

FRANCESCO MARIA - E allora?

M° DI GALANTERIE - Non l'avete neanche notato. Il ricamo di una dama va sempre un po' lodato!

FRANCESCO MARIA - Non me ne intendo.

M° DI GALANTERIE - Trovate qualcosa...



FRANCESCO MARIA - Che bel ricamo!

M° DI GALANTERIE - Eccellenza, provate con una frase più abboccata.

FRANCESCO MARIA - Complimenti signora! Sapete fare di fino voi con codeste manine catturate uno strame di fili e ci fate un giardino di nodi. No, non vi preoccupate! Sto in piedi sono venuto per una visitina, un giro di ronda tanto per tastare la situazione, ma ora non mi trattengo, m'è già entrata l'uggia nelle giunture!

M° DI GALANTERIE - Eccellenza non mi pare la parola giusta!

FRANCESCO MARIA - Uggia sì! Ho detto uggia!

M° DI GALANTERIE - Eccellenza, vi prego, conversate!

FRANCESCO MARIA - La stagione di musica apre un po' in ritardo non vi pare? Siete d'accordo anche voi? Bene, sono contento d'aver trovato un accordo, un combaciare d'opinione. Ora se non vi dispiace mi sgancio questo fiocco.

M° DI GALANTERIE - No. Il fiocco no. Eccellenza...

FRANCESCO MARIA - Il fiocco sì! Perché mi sega il collo, mi schiaccia il respiro... ecco! Aria! Scuatemi signora se non sono ammaestrato per questi martiri, ma come vedete ho un tipo di collo poco avvezzo alle catene.

M° DI GALANTERIE - Eccellenza, Eccellenza! Non sono queste le maniere di...

FRANCESCO MARIA - Signora io ho maniere ancora troppo raccattate. Forse per questo non sembriamo all'altezza della situazione. Ditemi la verità signora, forza, guardatemi! Vi paio un coglione?

M° DI GALANTERIE - No, no Eccellenza. Questo è troppo. Voi mi fate scomparire.

FRANCESCO MARIA - Un coglione vero? Io paio un coglione vestito fuori occasione che viene qui a scimmiettare quello che non è, quello che neanche pare. Mi dispiace carina, ma io ho sempre trattato con altri modi, in altri salotti, io sono uno di mano lunga, m'intende, di solito con qualche pizzicotto...

M° DI GALANTERIE - Eccellenza mi spaventate. Vi prego tornate in voi!

Francesco Maria si sgancia la fasciatissima giubba sciogliendosi nei movimenti, tornando ad essere una presenza allegra e feroce.

FRANCESCO MARIA - Vedete Signora, io ho un «giro» senza tanti complimenti e soprattutto senza d'intorno tutti questi accidenti: pettinatore, sartore, stiratore, ammorini ricamini... via tutti aria, scio! Io non sono uno di questi moscerini di gam-

ba secca che sculettano al giorno d'oggi! Non mi potete chiedere di fare l'appiccicoso, di svenire al vostro minimo broncio, di solleticarvi le ciglia con tante preghierine e con una sfilza di paroline abboccate per aspettare che abbiate il cuoricino fuso per mettervi una mano dove si pole raccattare un po' di consolazione. Siete arrossita?! Piangete?! Vi paio brutale? Non vi posso dare torto. Avete ragione. Scuatemi signora, ma non sono ancora pronto. Ho bisogno d'essere arrotondato se voglio entrare per il verso giusto! Ci penserà qui il Maestro a dirozzarmi. Non è vero Maestro?

Francesco Maria si guarda attorno. Il Maestro è scomparso. Cimosà cupamente attacca a suonare, mentre lente le pareti del corridoio tornano a ricongiungersi.

FRANCESCO MARIA - Maestro! Maestro dove siete andato? Ve ne siete preso a male Maestro? Le pareti si chiudono del tutto formando la porta. Francesco Maria spalanca la porta con violenza come nell'avvio d'atto. L'uomo appare disfatto nelle vesti e grida nel corridoio deserto con voce disperata.

FRANCESCO MARIA - Maestro vi siete impegnato di fare di questo poltrone un fuscello d'oggi! Vi siete preso la briga di sgranchire l'ossa al brocco. Noi di famiglia si punta molto su questa rincorsa. Maestro, vi si paga regolarmente la retta e allora rientrate perdio! Non vale non vale.

LENTA CALA LA LUCE.

PARTE TERZA

SCENA PRIMA

Sale la luce accompagnata da una musica dolcissima; al centro della stanza un'enorme tavola di nozze imbandita con trionfi vari e tutto un fulgore di candelieri accesi. Due alti e candidi paraventi, sul fondo, coprono il letto. Ai due lati della tavola, seduti in una composta e manierata eleganza, stanno Cesto e Cecchina. Cecchina ha in testa uno straccio appena appuntato. Muovendosi lo straccio scivola.

CECCHINA - Accidenti, mi casca.

CESTO - Levatelo allora.

CECCHINA - Mi ci vorrebbe uno spillo! L'hai visto il velo della sposa?

CESTO - Ho guardato l'insieme!

CECCHINA - Che vestito! C'erano più gioielli che sposa.

CESTO - No, no Cecchina. C'era anche la sposa... Davanti poi sembrava la volesse scoppiare!

CECCHINA - (Muovendo la testa per controllare lo straccio) Ecco. Ora mi sta fermo, si pole ricominciare.

CESTO - (Assumendo un'aria molto affettata) Come t'è parsa questa cerimonia?

CECCHINA - Cesto, i signori usano il «voi»...

CESTO - Uffa, come sei sofisticata... Come v'è parsa la cerimonia?

Cecchina sospira un po' tirando gli occhi al cielo. Cesto la guarda sorpreso senza capire.

CESTO - Oh... Dico a te!

CECCHINA - Una signora non risponde mai alla prima. Te insisti!

CESTO - V'è piaciuta?

CECCHINA - Dimolto! Meglio non m'aspettavo. M'è quasi parso di sognare.

Cesto si muove sotto il tavolo torcendosi tutto.

CESTO - Detto così mi s'infoca ogni cosa!

CECCHINA - Attento con codesti ginocchiacci secchi. Tu arrovesci tutta l'apparecchiatura.

CESTO - (Ricomponendosi e versandosi da bere) Vorreste anche voi gradire un po' di questo liquore?

CECCHINA - Se proprio insistete, giusto un gocciolino per riavermi dall'emozione.

CESTO - (Scoppia a ridere sbruffando tutto intorno) Vi ci vuole dopo aver visto lo sposo!

CECCHINA - Cesto! Che maiale. Guarda! Hai schizzato dappertutto.

Cecchina con fare quotidiano si toglie lo straccio dalla testa iniziando a pulire gli schizzi sulla tavola.
CESTO - (Continuando a bere con aria perplessa) Cecchina, per me la sposa ci dev'essere rimasta male. Per me la sposa s'aspettava tutta un'altra cosa.
CECCHINA - Il monsignore era così perbene! Attento a come mandava i piedi, sempre pronto a porgere la mano, a chinare il capo quando doveva. M'ha commossa.

CESTO - Bianco in quella maniera mi faceva un po' paura. Pareva che gl'avessero travasato tutto il sangue.

CECCHINA - Gl'hanno messo troppa cipria addosso, e poi sono in piedi da stamattina con tutto quel peso addosso.

CESTO - Faranno bene a riaversi alla svelta perché stanotte...

Cesto mette la lingua dentro il bicchiere facendo versi osceni.

CECCHINA - (Ridendo e strillando insieme) Ih, come sei brutto. Che schifo! Smettila, mi fa effetto!

Cesto ride asciugando il bicchiere alla tovaglia mentre Cecchina continua a sistemare la tavola.

CESTO - Cecchina...?

CECCHINA - Sì?

CESTO - A dire la verità non m'è sembrato un gran matrimonio. Sembrava che avessero tutti furia. Come nei matrimoni dei poveri. Io pensavo che gli scomodassero anche la luna, e invece...

Cecchina scoppia a piangere d'improvviso. Cesto la guarda sorpreso.

CESTO - Cecchina ma... Ho detto qualcosa di male?

CECCHINA - Cestino, io con chi mi sposerò, con chi?

CESTO - (Allegro) Come con chi? Con me, no! Appena posso ci son io, no?

CECCHINA - Appena posso, appena posso. Una donna la non può mica ragionare a codesto modo. A noi ci scade il debito più spesso che a voi. Se non si paga in tempo noi... Oh, ma che ragiono a fare? Ho proprio voglia di buttare via il fiato! *Cesto guarda Cecchina smarrito, poi ride facendola girare tra le sue braccia.*

CESTO - Cecchina, ma noi s'è sempre detto che appena si poteva ci si sposava! Poppotta! Bellotta! Ciccotta! Lo sai Cecchina che ultimamente ti sei ingrassata. Non ti giro più bene come prima! Meglio, mi piaci di più!

Cecchina riprende a piangere disperata. Cesto spazientito si allontana.

CESTO - Ti dico che mi piaci di più e ti metti a frignare! Oh, ma che t'è andato il cervello di traverso? Sarà un mese che sei diventata peggio di una gatta pignola!

Cecchina raddoppia i singhiozzi e Cesto, colpito dalla verità si mette a sedere in silenzio.

CESTO - No!

Cesto si dà un pugno in testa, poi continua mugolando tra sé. Cecchina intenerita dalla sua disperazione si avvicina a lui carezzandogli i capelli con dolcezza. Lontano si sente una musica in crescere.
CECCHINA - Almeno speriamo che venga con i tuoi capelli.

La musica cresce. I due servi schizzano in piedi rimettendo a posto le poltrone, poi, composti attendono. La porta si spalanca con un abbacinante colpo di luce. Entrano Francesco Maria ed Eleonora Gonzaga di Guastalla. Dietro il corteo dei musicisti e Giuseppe con un candeliere. Francesco Maria si volta facendo cessare la musica.

FRANCESCO MARIA - Andate! Io e la Signora si vuole un poco riposare gli orecchi ora.

Il vecchio Cimosa, tutto eccitato e un po' ebbro si fa vicino con fare eccessivamente cerimonioso.

CIMOSA - Scusate, Eccellenza. Se mi permettete tanto ardire... ma volevo ringraziarvi di tutto cuore. Erano anni che non si suonava più per un matrimonio. (Ridacchia) Concedeteci presto il piacere di qualche altra lieta occasione. Non fateci aspettare troppo! Sapete, gli anni sono quelli che sono e ora che ho preso il via all'andante brioso...

FRANCESCO MARIA - (Indietreggiando infastidito dall'eccessiva confidenza del vecchio e battendo le mani con fare imperioso) Ora fuori! Giuseppe,



pe, pensate a ristorarli e via!

I musicisti escono. Giuseppe chiude la porta. Cesto toglie il pesante mantello di Francesco Maria e Cecchina quello di Eleonora. Francesco Maria si mette seduto, Eleonora invece non raccoglie l'invito di Cecchina che ha spostato la sua poltrona. Francesco Maria la guarda.

FRANCESCO MARIA - Perché restate in piedi? Sedete. La cerimonia non v'ha stancata abbastanza? No? Brava, avete una bella resistenza voi.

Francesco Maria allunga la gamba verso Cesto che s'accocchia vicino per togliere la scarpa.

FRANCESCO MARIA - Se volete restare in piedi, restateci! Io intanto mi metto un po' in libertà. Cesto toglie a fatica uno scarpino e poi massaggia il piede dolente.

FRANCESCO MARIA - Questi scarpini mi hanno martoriato tutti i piedi. Già, si vede che non ci sono più avvezzo a queste tagliole. Io non capisco perché l'uomo debba sempre intrappolarsi in tanti artifici! Pare ci si vergogni d'essere nati senza guscio. Voi che dite?

Eleonora non risponde. Il silenzio imbarazza Francesco Maria che porge l'altro piede a Cesto.

FRANCESCO MARIA - Forza Cestino. Leva, però fai piano, perché questa è la gamba che mi dà noia!

CESTO - (Cercando di sfilare la scarpa con rozza delicatezza) Eccellenza, la non viene!

FRANCESCO MARIA - Come non viene? Dai, dai, forza!

CESTO - Ci siete gonfiato dentro, come l'altra volta, ve ne ricordate? Quando mi toccò tagliarvi la scarpa da una parte e che poi ci prese la risarella a tutti e due...

FRANCESCO MARIA - (Aggredendo Cesto con voce tagliente) Oh, dico! Lendino che non sei altro. Come ti permetti? Con chi credi di parlare?

CESTO - Ma Eccellenza, io...

FRANCESCO MARIA - Svelto. Mettici un po' di talco e poi riprova. Ma piano! E poi aiutati col corno, no?

CESTO - (Confuso riprova senza riuscire) Mi dispiace Eccellenza, ma qui sul fianco v'è venuto un bozzolo che pare...

Francesco Maria che tiene sott'occhi la figura immobile di Eleonora, allontana Cesto in malo modo.

FRANCESCO MARIA - Scio, scio! Levati di torno! Non ti riesce. Non sei buono che ad aprire la bocca e trattare tutti come se fossero al tuo pari. Neanche capace di levare una scarpa! Dammi qua! Ora ti fo vedere io se non viene.

CECCHINA - (Avvicinandosi con grazia) Se sua Eccellenza si ingegnasse vorrei provarci io.

Cecchina si inginocchia, mette il talco nel corno e toglie la scarpa.

FRANCESCO MARIA - (Allungando il piede beato) Visto? Brava Cecchina! Ci vuole sempre la mano di una donna, sia per mettere che per levare. Caro Cesto, funziona meglio la mano di una donna, non c'è nulla da fare. Rende di più!

Eleonora scoppia a piangere all'improvviso, piegandosi in due come spezzata nel busto dal carico eccessivo dei gioielli. Francesco Maria la guarda sorpreso allontanando subito i due servi.

FRANCESCO MARIA - Voi due, svelti. Andate a rassettare il letto.

Cesto e Cecchina filano dietro il paravento che si illumina disegnando il lento spiegarsi dei lenzuoli, i gesti sui cuscini.

FRANCESCO MARIA - Che v'è preso?

ELEONORA - Nulla, nulla!

FRANCESCO MARIA - Ma insomma signora. Mettersi a piangere così davanti ai servi, come...

ELEONORA - Mi dispiace, perdonatemi.

FRANCESCO MARIA - Non ve la prendete! Cesto e Cecchina sono bravi e poi, detto fra noi io non ci bado a certe forme. Ma ora vi prego calmatevi! *Eleonora continua a singhiozzare a tratti, disperata.*

FRANCESCO MARIA - Avete qualche malinconia?

ELEONORA - No.

FRANCESCO MARIA - Vi mancano forse i vostri?

ELEONORA - No.

FRANCESCO MARIA - Ho sentito dire che, qualche volta, la sposa... la prima notte dormirebbe anche da sola. Se voi volete...

ELEONORA - No, no!

FRANCESCO MARIA - E allora rispondetemi! Accidenti, mi levate la pazienza... mi mettete il bruciaculo nell'anima!

Eleonora aumenta il pianto malgrado tenti di frenarlo.

FRANCESCO MARIA - (Fortemente irritato) Io non so niente di voi cara signora. Diciamo che incominciamo adesso a fare la nostra conoscenza. Ecco, allora è bene che sappiate subito che se c'è una cosa che non sopporto di una donna è vederla sfrignucchiare per la casa!

Eleonora siede asciugandosi gli occhi con l'abito da sposa. Il busto è attraversato da lunghi sussulti incontrollati.

FRANCESCO MARIA - Allora signora... Che c'è?

ELEONORA - I servi, allontanateli.

FRANCESCO MARIA - Cesto, Cecchina! Forza! Venite qui, serviteci un po' di vino e poi fuori. Facciamo da soli.

Cesto e Cecchina servono il vino, passano dei piatti e poi escono. Francesco Maria beve, poi con un sorriso solleva Eleonora.

FRANCESCO MARIA - Su, che aspettate?

Eleonora beve tutto d'un fiato. Poi respira profondamente.

FRANCESCO MARIA - Allora signora? Volete dirmi quello che vi rode?

ELEONORA - Sono stata accolta come... come una campagnola. Neanche una finezza, una primizia mondana! Quasi fosse un matrimonio da tenere nascosto.

FRANCESCO MARIA - Cara signora sono spiacente di mettervi al corrente che per i Medici sono finiti i tempi delle esposizioni. Le fiere sono finite. S'è perso il seguito e quindi siamo in tempo di quaresima.

ELEONORA - Signore, avere lesinato le spese su un avvenimento di tanta portata m'offende.

FRANCESCO MARIA - Spedite le proteste a vostro padre. Con lui sono stati trattati i termini della cerimonia e altre cose ancora più importanti.

ELEONORA - Devo forse pensare che mi si è fatta entrare in casa Medici dalla porta dei questuanti? FRANCESCO MARIA - Se anche fosse, state tranquilla, perché al primo erede, per farvi entrare abatteranno la facciata davanti. Basta che voi lo chiediate.

ELEONORA - Devo dedurre che in casa Medici vige la morale di «una mano porta, una mano

prende»?

FRANCESCO MARIA - Deducetelo pure. Vedete, noi si deve ragionare come sensali che contrattano sull'unghia quello che portano al mercato. Non sarà fine, ma è una regola della piazza.

ELEONORA - Ed io, stupida che non sono altro, ho atteso questo giorno sicura che, almeno in parte assomigliasse ai racconti che da piccola sentivo fare sui festeggiamenti per le nozze di vostro fratello!

FRANCESCO MARIA - Lasciate perdere, quella è un'altra storia. (Ride) Alchimie speciali! Però l'uovo non è uscito. Tutte acque marce!

ELEONORA - Ci sono cresciuta io con quei racconti...

FRANCESCO MARIA - Non ci pensate. Venite qua. Vediamo di becchettare qualche rinfresco tanto per affiatarci un poco. Si dice che una coppia più s'affiatata e meglio rende negli obblighi... e noi cerchiamo di rendere negli obblighi!

ELEONORA - Voi lo sapete quanto sono durati i festeggiamenti per le nozze di vostro fratello?

FRANCESCO MARIA - Ero in ultima fila, non ho molto da rammentare.

ELEONORA - Tre settimane!

FRANCESCO MARIA - Davvero. Doveva essersi perso l'orologio del giudizio.

ELEONORA - Per tre settimane gli artigiani hanno inventato un incendio diverso.

FRANCESCO MARIA - (Ride) Quando arrivò il conto, però, furono bruciati i responsabili!

ELEONORA - Si dice che ogni strada era un giardino dove scivolavano carri di fiori e che c'erano cinquanta fontane mobili che precedevano il corteo e che ognuna buttava fuori acqua colorata e profumata con essenze diverse.

FRANCESCO MARIA - Bello spreco d'ingegno. Mia cognata non mise il naso fuori dalla carrozza. I fiorentini avrebbero anche potuto sbottinare e sarebbe stata la stessa cosa.

ELEONORA - Per lei vennero aperti tutti i teatri!

FRANCESCO MARIA - Pessime rappresentazioni! Ve lo posso garantire!

ELEONORA - Si dice che furono fatti correre i cavalli anche nelle chiese!

FRANCESCO MARIA - Finalmente un nuovo repertorio!

ELEONORA - Io l'ho sognata questa città! L'ho sognata così tante volte che... Io so benissimo che era così... e ora voi venite a dirmi che...

Eleonora riprende a piangere e Francesco Maria stizzito le rifà il verso e poi dà un colpo, con una palette ad un trionfo di dolci che subito si disfa sulla tavola.

FRANCESCO MARIA - Se riprendete ad impantanarvi nelle lacrime giuro che andrò a dormire nell'altra stanza!

ELEONORA - Non è la verità?

FRANCESCO MARIA - Ve l'ho già detto: io dormivo da piedi!

ELEONORA - E io invece? Che cosa ho visto io? Eh? Una città con il vestito di tutti i giorni.

FRANCESCO MARIA - Dite pure con quello dell'usura!

ELEONORA - Ho trovato una corte capace solo di farmi un mezzo inchino e un sorrisino di traverso!

FRANCESCO MARIA - No! Qui vi sbagliate, signora. E non poco! Posso assicurarvi che hanno tutti rinnovato i denti. Non è colpa di nessuno se in giro c'è una certa astinenza d'allegria.

ELEONORA - L'unica persona che ha mostrato un certo interesse nei miei confronti è stato un medico preoccupato di raccomandarmi di non mettermi subito in piedi dopo una vostra... visita notturna!

FRANCESCO MARIA - (Ride) È vero, è vero! Questo merlo da cimitero ultimamente è diventato maestro di cerimonie, sarà nello stile dei tempi, che ne dite? In ogni caso noi due dovremo fare molta attenzione a questo merlotto, i bachi che ci porta vanno inghiottiti anche se dovessero farci fogo. Dobbiamo scaldare l'uovo e non sdegnare la covata, signora. Ci spiano il nido, ci stanno addosso. Dovrò bussare spesso alla vostra gabbia.

Eleonora è colta da un violento brivido di disgusto.

FRANCESCO MARIA - Che c'è signora? Non vi diverte il mio spirito?

ELEONORA - (Si versa da bere) M'è preso un gran



freddo! Forse la stanchezza del giorno m'ha un po' ammalata. Sì. Devo proprio avere la febbre.

FRANCESCO MARIA - (Si porta vicino a lei prendendole il polso) È vero, batte forte. (Posa la mano sulla fronte) Ma siete bella fresca. (La mano scivola sul collo pieno di gioielli e poi sulle spalle) Avete un bel seno! Ci fa la sua figura il reliquiario di famiglia! Ora fareste bene a riporlo, a mettervi un po' in libertà! Che ne dite? Non c'è bisogno di chiamare nessuno, vi posso dare mano io con tutti questi impieci.

ELEONORA - (Ritraendosi al desiderio del marito) Vi prego non siate così insistente!

FRANCESCO MARIA - (Tornando a sedere con aria cupa) Se vi disgarba la mia presenza non avete che da dirlo!

ELEONORA - (Drizzandosi subito sul busto e sorridendo con eccitata buona volontà) No, ma che avete pensato? Io... io so bene quale onore è per me e per la mia famiglia... Io... io voglio essere all'altezza di tanto... (con stizza si toglie uno dei pesanti gioielli abbassando lo sguardo). C'è troppa luce in questa stanza! Mi bruciano gli occhi. Perché non spengete un po' di candele?

FRANCESCO MARIA soffia sui candelieri. Buio improvviso.

SCENA SECONDA

Lentamente si accendono i candidi paraventi del letto. Cecchina, all'interno sta battendo i cuscini, poi sospirando si alza prendendosi dietro la schiena, apre i paraventi ed avanza ad accendere le candele della tavola. Francesco Maria ed Eleonora stanno mangiando con fare distratto, in silenzio. L'uscio di fondo si apre. Appare Cesto con un candeliere ed un vassoio, che precede Giuseppe ed il Granduca Cosimo Terzo. Eleonora subito si alza inchinandosi. Francesco Maria solleva appena la testa.

COSIMO TERZO - Comoda, non vi disturbate. Cosimo Terzo prende posto al centro della tavola salendo sulla poltrona prontamente spostata da Giuseppe che rimane immobile al suo fianco.

COSIMO TERZO - Spero che vogliate scusare questa mia intromissione...

ELEONORA - Ci fate piacere Eccellenza!

COSIMO TERZO - Ci vediamo poco ultimamente. Buon segno no? Vuol dire che sapete come occupare il tempo! Passavo e m'è preso il desiderio

di farvi un piccolo presente.

GIUSEPPE - Cesto!
Cesto avanza porgendo il vassoio a Giuseppe che lo passa a Cosimo Terzo che lo apre con fare cerimonioso.

COSIMO TERZO - Guardate che meraviglia! Non sono una rarità? Tartufi bianchi, grossi come patate! Non se ne trovano dalle nostre parti. È proprio un caso fortunato. Sentite il profumo!

Cecchina si ritrae dalla tavola in preda a una grandissima nausea che controlla con fatica.

COSIMO TERZO - Dite qui alla ragazza di farveli affettare su codesto pasticcio di rigaglie.

Cecchina viene colta da un urto di vomito.

GIUSEPPE - Cecchina!

Cecchina esce correndo dalla stanza. Cesto fa per muoversi, ma Giuseppe subito lo blocca.

GIUSEPPE - Cesto, attento con codesto candeliere.

Cesto china la testa. Eleonora guarda la porta dalla quale è uscita Cecchina. Francesco Maria tappa il vassoio con una certa violenza. Cosimo Terzo, con calcolata indifferenza, si alza.

COSIMO TERZO - Bene. Spero che non ve ne abbiate a male se io tolgo il disturbo. Vedete mi sono abituato a chiudere presto con le preoccupazioni della giornata. Mi fa sempre più piacere appallottolarmi in un letto e stare il più possibile a trastullarmi con qualche sogno. Eh, consolazioni da vecchi! Cose che si capiscono poco quando si sta in altre situazioni!

Con forza Cosimo Terzo riapre il vassoio sotto la faccia del fratello regalando il più tenero dei sorrisi.

COSIMO TERZO - Spero che il pensiero ti sia giunto gradito. I miei omaggi signora.

Eleonora si inchina con una certa goffaggine rovesciando un bicchiere sulla tavola. Giuseppe prontamente lo rialza abbassando poi la testa.

COSIMO TERZO - Vi auguro una felice notte!

I tre escono. Francesco Maria prende un tartufo, l'annusa con disgusto facendolo poi rotolare verso Eleonora.

FRANCESCO MARIA - Di questo passo finiremo per trovarcelo sotto il letto dentro il pitale. Bisognerà accontentarlo presto perché Cosimo non è tipo da mollare il collo di nessuno. Con lui chi si spezza è l'osso più debole. (Prende dei dolci con avida rabbia)

ELEONORA - Andateci piano con codesti candidi, v'attentano alla salute! Di notte quella gamba malata vi pulsa, vi scotta. Io sono calorosa di natura e così mi sembra d'aver accanto un braciere.

FRANCESCO MARIA - Avete qualche altro rimprovero da fare? V'ascolto!

ELEONORA - Vi agitate troppo. Non state fermo un minuto.

FRANCESCO MARIA - Perché non mi svegliate?

ELEONORA - C'ho provato, ma non è facile. FRANCESCO MARIA - Forse sbagliate orecchio. Alle volte succede. Uno fa «Pissi-pissi» ad un orecchio e non si accorge che proprio quello è l'orecchio sordo! Basterebbe spostare l'attenzione un po' più in basso o un po' più in alto! Magari un po' più in alto e un po' più in basso assieme! È tutta una questione di Pissi-pissi.

Francesco Maria ridacchia ed Eleonora si versa del vino bevendolo con avidità.

ELEONORA - Vi chiedo scusa, ma non m'intendo troppo d'orecchi. Pensavo che per svegliare un uomo non ci volessero tante moine.

Francesco Maria con rabbia incontrollata lancia contro Eleonora una manciata di confetti. La donna volta il viso con un grido.

ELEONORA - (Toccandosi la bocca) Mi avete spaccato il labbro! Guardate come sanguino!

FRANCESCO MARIA - Non avevo intenzione di colpirla. Non volevo farvi del male. (Fa per alzarsi)

ELEONORA - Restate dove siete! Non provate ad avvicinarvi perché non vi converrebbe!

FRANCESCO MARIA - Avete intenzione di chiudervi in camera anche stanotte?

ELEONORA - Chiudermi in camera io? (Un po' ebbra fa la vezzosa) Ma siete sicuro di aver bussato alla porta giusta?

FRANCESCO MARIA - Non sono certo io quello che rischia di vedere porte doppie!

Eleonora per tutta risposta lancia un pugno di frutta secca.



FRANCESCO MARIA - Mi avete colpito!
 ELEONORA - Segno che vedo ancora giusto!
 FRANCESCO MARIA - Non vi ci provate un'altra volta perché...

Francesco Maria risponde con un nuovo lancio di confetti. Eleonora subito contraccambia con della frutta secca.

ELEONORA - Mi invitate a nozze! Ho voglia di sgranchirmi un poco. Non c'è una festa, una caccia, un ballo. Qua si va tutti solo a messa o dallo speziale. Non ci si rende conto che chi ha il sangue giovane ogni tanto deve rimstarlo, metterlo un po' alla finestra almeno nei giorni di festa.

FRANCESCO MARIA - *(Incominciando a ridere nervosamente)* Accidenti non mi date neanche il tempo di riempirmi la mano! Avete vinto. Mi dichiaro sconfitto.

Francesco Maria apre le braccia ed Eleonora ripone la frutta. La donna è accaldata, quasi felice.

ELEONORA - V'ho sorpreso vero? Ci sono abituata a certe battaglie... Fra cugini, fratelli, sono cresciuta con una quindicina di maschi. Da piccoli fuggivamo ai tutori per andare al fiume! Vedeste che bell'arenile! Lì si impiantavano di quelle battaglie! Io non ero mai l'ultima. Dovevano faticare un bel po' per battermi. Quello è stato un bel periodo, ero così tranquilla.

Eleonora abbassa la testa sulla tavola scoprendo e subito raccogliendo il piccolo osso dello sterno di un pollo. Eleonora mostra la fragile forcella al marito.

ELEONORA - Uh, guardate! Voi lo conoscete il gioco dei desideri? *(Un po' incerta sulle gambe si porta vicino al marito porgendo l'osso)* Ecco, ora voi prendete questa parte, ed io tengo quest'altra. Ma tenetela stretta, mi raccomandando! Ora noi espi-

miamo un desiderio. Vince quello a cui rimane la parte più grossa. Voglio dire che realizza prima il desiderio! Ora tirate! Uno, due, tre... Via!
Francesco Maria lascia subito la presa. Eleonora si alza spaventata.

ELEONORA - Non dovevate lasciarlo. Porta male!

FRANCESCO MARIA - È scivolato!

ELEONORA - Lo avete fatto apposta!

FRANCESCO MARIA - Ho poca forza in questa mano.

ELEONORA - No, non è vero. Lo avete fatto apposta, sì. Si apposta... Ho visto benissimo che lo avete fatto apposta.

FRANCESCO MARIA - Credete quello che volete, ma ora smettetela! Mi avete stancato! Non mi va di fare il moccioso a questa età.

ELEONORA - Voi non desiderate nessun figlio vero? Guardatemi! Voi avete smesso di fare progetti. A voi va bene così. A voi non interessa se Cosimo si dispiace, se ci volta le spalle...

FRANCESCO MARIA - Cosimo, l'avete visto? Viene dal sottoscritto ad informarsi dei lavori in corso. So io quanto mi costa questa faccenda!

ELEONORA - Io so che una donna dentro una casa nuova, entra per davvero solo dopo il primo figliolo. Allora può anche mettere le mani sul muro per reggersi e... stare un po' tranquilla. Ma ora... così da sola... mi si può buttare giù con uno starnuto, con la prima luna di traverso. Ma voi ci pensate a come finiremo noi, eh?

FRANCESCO MARIA - Teneramente dimenticati sul fondo della corte in un reciproco abbraccio, come due anziane scimmie che non divertono più nessuno!

ELEONORA - Io non mi sono imparentata con voi

per mettermi in un angolo ad aspettare l'elemosina di qualcuno. Io non voglio finire come una provinciale scomoda appena sopportata da vostro fratello! Ho i miei sogni io!

FRANCESCO MARIA - Questo è il guaio. Fra tutti abbiamo fatto troppi sogni e non ne combacia uno. Sarebbe stato meglio fare dei calcoli più precisi. Forse sarebbe tornato il gioco.

ELEONORA - Il mio state tranquillo lo faccio tornare! Voi preparatevi anche i ceri intorno al letto, ma io non mi stendo accanto per farvi compagnia. No. Non ho perso tutto io! Ho un'altra volontà!
 FRANCESCO MARIA - Forza allora. Visto che il bicchiere vi dà tutto codesto coraggio, uscite allo scoperto. Attenta però a non mostrare troppo le vergogne.

ELEONORA - E perché no? *(Si alza l'abito avanzando incerta verso il marito)* Forse allora vostra grazia riconoscerebbe l'odore dello stalletto. Potrebbe finire anche col trovarmi divertente.

FRANCESCO MARIA - State tranquilla. Quando mostrate codesto passo sicuro in pubblico c'è già chi vi trova molto divertente. State diventando lo zimbello di tutti.

ELEONORA - Mi adegua. Vostra Eccellenza lo era da tempo ed io cerco di essere all'altezza di tanto campione. *(Si inchina in un ironico saluto inciampando nell'abito e cadendo sulla tavola).*

FRANCESCO MARIA - Se continuate a battere di codeste musate non arriverete al palco d'onore. Non era lì che volevate posare il culo signora?

ELEONORA - Bravo. L'avete detta giusta. È proprio lì che voglio posarlo. Io non sono andata a vuoto con la vita. Ho una gran bella salute io! Poso sempre fare un figlio!

FRANCESCO MARIA - Non ho mai trovato molto divertente impegnarmi con voi e credo che sia l'ora che io rinunci a firmare l'eredità.

ELEONORA - Fate pure. Non credo sia stagione da guardare il verso giusto della pezza. Basta coprirsi alla meno peggio!

FRANCESCO MARIA - Certo. Potete sempre trovare chi è disposto ad impegnare un po' di spunto. Ma, attenzione signora. I Medici non sono una famiglia che mette un bastardo alla guida del cocchio. Preferiamo il baratro noi!

ELEONORA - *(Disfacendo con furia i trionfi della tavola e singhiozzando)* Non voglio più vedervi, più!

FRANCESCO MARIA - Non fate la patetica. Anzi rallegratevi. Abbiamo trovato un punto in comune.

ELEONORA - Staremo insieme lo stretto necessario...

FRANCESCO MARIA - Anche meno se volete. Il nostro disaccordo sarà dichiarato. Ho intenzione di ridurre le occasioni pubbliche, di non uscire più. *Eleonora si alza, è disperata, violenta. Un ultimo guizzo di disprezzo la attraversa.*

ELEONORA - Bene signore. Avanti. Ora dettate il nuovo decalogo. Tanto voi non ci rimettete nulla di serio. Voi non avete certo un pezzo d'anima da perdere!

FRANCESCO MARIA - Zitta! Io ho perso moltissimo! Ho perso tutti i miei peccati. Ho fatto di peggio: sono tornato indietro a seppellirli, di notte per dimenticarmi le buche. Ho biasciato il loro perdono davanti a Cosimo, ho svenduto la mia banda di ladroni per una poltroncina in prima fila! Mi sono ingannato come un principiante! Ci vuole troppa qualità per farla ad un becchino.

ELEONORA - Mi fate accapponare la pelle. Che bello! Finalmente posso dirvi quanto mi disgustate.

FRANCESCO MARIA - Voi no. Mi disturbate soltanto. Questo sì e molto. Moltissimo. Ora uscite per favore! Non abbiamo altro da scaricare. S'è finita la saliva e non è rimasta che la sciabbia. Uscite, uscite, da brava.

Eleonora esce. Francesco Maria chiude gli occhi abbandonandosi sulla poltrona.

FRANCESCO MARIA - Il silenzio! È così riparatore! Non porta nulla, ma almeno conserva qualche scampoluccio di dignità. Non è poco quando ci siamo fatti rapinare anche le mutande! Il silenzio, che bello! E dire che prima ne avevo così fastidio, m'entrava negli orecchi come un ronzino! Forse basta stabilire che il silenzio è fatto perché Dio n'approfitti per interrogarsi attorno ai corpi

celesti e chi li muove e che l'uomo, nell'attesa, inganni il tempo guardandosi i calcagni. Il silenzio... Accidenti! Non ha perso il vizio di mettere gli zoccoli ai fantasmi. Che si salvi la testa!

SCENA TERZA

Cosimo Terzo appare sulla soglia. Dimessa eppure spettrale figura sotto il candeliere che si regge da solo come un comune mortale. La luce cala isolando la tavola. Cosimo, con disprezzo ne guarda il disordine.

FRANCESCO MARIA - Cosimo! Mi hai fatto paura. Cosimo io... io vorrei tornare a Lapeggi, stasera stessa... Subito... Ti chiedo di mandarmi una carrozza... Avrei una certa necessità di...

COSIMO TERZO - Non c'è fretta! E poi perché? Mi fa piacere avervi accanto. Non aver paura di disturbarmi, figurati! Non ti devi preoccupare. Se poi non ti va di starmi vicino ci sono sempre gli appartamenti su, nell'ultima ala... Figurati che alcune stanze non sono ancora finite! Però sono belle, grandi, ariose... Farò spostare la tua roba su... Nessuno ti verrà a disturbare! (Prende la mano del fratello che non riesce ad opporre alcuna resistenza) Figurati che quelle stanze le avevo fatte preparare per me. Già! Nel caso fosse venuta questa benedetta creaturina, avrei voluto ritirarmi lassù, come un monaco nella sua cella. Beh, lasciamo perdere. Mi toccherà ancora restare in piazza! Ho fatto portare su un po' di statue, qualche arazzo, del vasellame... Tutto quel genere un po'... audace. Sei sempre stato uno dai gusti un po' sboccati, vedrai che sarà tutto di tuo gradimento, ti troverai benissimo.

FRANCESCO MARIA - Vuoi seppellirmi in mezzo a tutte le cose che disprezzi vero? Bravo! Mi hai preparato una tomba da re!

COSIMO TERZO - Non esageriamo! Non ho voglia di seppellire nessuno. Desidero solo allontanare un fattore che mi ha fregato sul rendimento annuale!

FRANCESCO MARIA - C'è di più! Non vuoi avermi come testimone quando dovrai rimboccarti le maniche per chiudere tutte le fosse.

Cosimo Terzo si porta davanti al fratello guardandolo con disprezzo.

COSIMO TERZO - Mi domando come ho potuto pensare di raccogliere un principe da codesto fondaccio muffito! Non sarebbe stato giusto né per i roghi, né per i giardini.

Cosimo Terzo si allontana.

FRANCESCO MARIA - (Sporgendosi dalla poltrona) Abbiamo smesso di dettare i mesi alle stagioni! Guarda che il mondo va astendosi per conto suo! Può anche darsi che cresca meglio! E poi io sono dell'opinione che il coltello lo pulisca l'assassino e che la porta la serri il padron di casa! *Francesco Maria torna a guardare la tavola e afferrato un pugno di confetti lo lancia contro la porta.*

FRANCESCO MARIA - Fuori!

Dalla porta appare Menica, una delle donne dell'allegria brigata di Lapeggi. La donna ride, allegra e vitale.

MENICA - Non sono neanche entrata Monsignore. Che modi sono? Va bene aver messo le coratelle a partito, ma mi sembra che abbiate preso l'incidente troppo sul serio!

Menica fa un antico gesto di complicità in una fresca risata. Francesco Maria la guarda incredulo.

FRANCESCO MARIA - Menica. Menica! Questa poi! Che fai qui?

MENICA - Non è facile venirvi a trovare. V'hanno nascosto in fondo al panierino, ma ora che vi s'è scovato... fatevi un po' vedere. (Gli si porta vicina con fare affettuoso).

FRANCESCO MARIA - Scusa se non mi alzo, ma questa gamba...

MENICA - Su, su, fatemi un po' di posto accanto a voi come ai vecchi tempi.

Menica siede sulle ginocchia di Francesco Maria con fare complice.

FRANCESCO MARIA - Come sei diventata leggera!

MENICA - Leggera io? Vi sbagliate! Ho messo su anche troppa carne. Come si usa dire: i dolori ingrassano più dei piaceri. Colpa vostra Monsignore. Birbone che non siete altro. Ci siete mancato.

Carta d'identità dell'autore

La ricerca di una drammaturgia con radici sul territorio attraversa come segno caratterizzante tutta l'attività teatrale di Ugo Chiti, dal 1972 presente sulla scena in veste di autore, scenografo, costumista e regista. Da allora, la sua esperienza si è aperta al confronto con i generi più diversi, senza disdegnare escursioni cinematografiche, che lo hanno visto scenografo costumista per i Giancattivi, in Ad ovest di Paperino, per Francesco Nuti, in Stregati e Caruso Paskosky, oltre che per Giovanni Veronesi, in Maramao, e per Maurizio Ponzi, in Madonna che silenzio c'è stasera.

Lasciato il prestigioso gruppo di ricerca Ouroboros nel '70, il fiorentino Chiti fonda la compagnia Teatro in piazza, con la quale realizza i primi spettacoli. Dal '73 inizia la collaborazione al Centro Flog di Firenze per la ricerca e la documentazione delle tradizioni popolari, dove un progetto critico sulla drammaturgia vernacolare toscana produce spettacoli quali il Vangelo dei beceri o La soramoglie.

Il periodo successivo lo vede impegnato nel '77 in uno spettacolo a percorso ispirato alla Casa Usher di E.A. Poe, con il Teatro Affratellamento. Con questo allestisce poi un analitico Così è se vi pare di Pirandello, e i suoi testi Shakespeare suite e Osceno vaudeville. Nello stesso anno, per l'Estate Fiesolana, firma la regia lirica dell'opera di Britten L'Arca di Noé.

Le messinscène di Visita a Kafka, ispirato alla Metamorfosi, e di Gilgamesh, sono frutto della collaborazione di Chiti con il Teatro Arkhè, iniziata nell'83 e proseguita anche durante la direzione dei laboratori teatrali che l'autore gestisce con il Quartiere 13 di Firenze, dall'84 all'86. In questi anni arriva anche il primo riconoscimento ufficiale come autore, con la segnalazione del testo La Fedra al Premio Pirandello, avvalorato dalla presentazione del critico Roberto De Monticelli.

Nell'84, iniziando l'attività con la compagnia Arca Azzurra, si apre una nuova fase nella sua ricerca all'interno della drammaturgia dialettale: realizza Volta la carta... ecco la casa, presentato all'VIII e IX Rassegna Città Spettacolo di Benevento, diretta da Ugo Gregoretti, mentre è dell'85 la produzione di Carmina vini.

La stagione teatrale 1987/88 lo pone all'attenzione di pubblico e critica per l'allestimento di tre nuovi spettacoli, presenti sulle scene italiane anche quest'anno. Si tratta di Allegretto (Perbene... ma non troppo), segnalazione nella rassegna «Teatro Giovani» a Spoleto; è la volta poi di Stele Turandot, prodotto dall'Estate Fiesolana 1987; infine, dell'inizio dell'88, è Benvenuti in casa Gori - Cronaca di un Natale marziano, scritta con Sandro Benvenuti, che vi figura come interprete.

È suo, sempre nell'87, il Premio Riccione-Ater per il testo Nero cardinale, che Hystrio pubblica in questo numero, mentre nell'88 e nell'89 si aggiudica per due volte il Premio Idi, quest'anno con La provincia di Jimmy.

In punta di cuore viene presentato e prodotto dalla 41ª Estate Fiesolana e dalla Rassegna Città Spettacolo 1988 di Benevento. È già in cartellone a Torino, Firenze e Genova. (A.E.)

FRANCESCO MARIA - Perché voi no? Accidenti se mi siete mancati. Menica, bella la mia trottolona! Dimmi la verità: come mi trovi? Sono un po' sciupato vero?

MENICA - Sciupato? Dove sciupato? Ma se da quando sono entrata mi state tornando un ragazzino a vista d'occhio? Scommetto che se vado a curiosare in fondo mi mettete dinanzi a qualche sorpresaccia!

FRANCESCO MARIA - (Schernendosi con tenero pudore) Eh Menica! Che vuoi sorpresare! MENICA - Non vorrete mica farmi credere che questi due anni di assenza v'hanno sdegnato. Non mi dite che avete perso l'appetito! Non me lo dite Monsignore, perché mi fate ingrassare il cuore dal dispiacere!

FRANCESCO MARIA - Sta sempre dietro a quel gran belvedere il cuore?

MENICA - È un po' calato, ma sta sempre nei paraggi.

FRANCESCO MARIA - E allora lo faremo ballare assieme!

I due ridono pizzicandosi. Francesco Maria si interrompe di colpo.

MENICA - Qualche dispiacere Monsignore?

FRANCESCO MARIA - La ragione che tocca a tutti... né più, né meno!

MENICA - Monsignore, mogio così non vi riconosco!

FRANCESCO MARIA - Ultimamente vo soggetto a questi sbandamenti d'umore, si vede che sono le calde dell'anima. Prima o poi bisogna farci i conti.

MENICA - Accidenti Monsignore. M'avete stra-

mutato tutto il di dentro. Ecco! Ora mi viene da piangere. Non so dove mettere il naso, gli occhi. Sono anche senza fazzoletto! E dire che ero venuta qua con tutta la compagnia per stare un po' allegri, per fare due scoppi anche fuori carnevale!

FRANCESCO MARIA - Hai detto tutta la compagnia? La bandaccia al completo come ai vecchi tempi?

MENICA - Certo Monsignore. Tutti! *Francesco Maria si eccita tutto, si tocca il viso, le vesti con l'impazienza di un bambino si dispone a ricevere gli amici.*

FRANCESCO MARIA - E allora falli entrare no! Che aspetti? Basta con questo spreco di lacrime! Si è frignato anche troppo. Vai chiamali! Ho voglia di riabbracciarvi tutti! Guarda qua quanta roba c'è rimasta da spolverare! Ci si rimette la corona della vergogna in capo e via! Quando s'invecchia è sempre bene nascondere la calvizie... non dico forse giusto?

Francesco Maria si guarda attorno. Menica ha fatto entrare tutti i componenti, uomini e donne, della brigata di Lapeggi che, immobili sul fondo tengono le mani dietro la schiena. Francesco Maria si alza in piedi festoso.

FRANCESCO MARIA - Uno, due... quattro... sei! Allora ci siete proprio tutti. Tutti! Questi due anni non v'hanno decimato! Ragazzi, qua! Qua! Ho un cuore così vuoto che non aspetta altro. *I componenti del gruppo restano immobili, presenze minacciose che mettono Francesco Maria in forte disagio.*

FRANCESCO MARIA - Che avete? Eh no! Non mi dite che siete venuti qui anche voi con la lista

delle cattive azioni. È vero, è vero. Io ho rivoltato la fodera come un leccapoltrone, va bene, avete ragione! Però ho lasciato la scodella piena. Non ho dimenticato nessuno io! D'accordo, d'accordo! Cardinal Cuccagna s'è messo a fare il ritratto in galleria, a presenziare al ballo dei regolari, dei sempre rititi. D'accordo. Confesso che ho cercato anch'io di sedermi sul pitale. Questo voi non lo potete capire! Era un vecchio debito di famiglia, un affaruccio d'anima tra me e Cosimo. Beghe personali di chi nasce secondo. Di chi resta secondo ed a un certo punto sale di quotazione. Pirati si nasce. Ognuno tiene la sua stella, la mia non andava oltre il disonore! Ho sbagliato. Vuol dire che quest'anno mi regalerete carbone e merda secca! Non me ne avrò a male, lo giuro!

Francesco Maria cerca di vincere il silenzio e l'immobilità del gruppo.

FRANCESCO MARIA - Mi sono confessato no? Ora qui!... Forza belli! Cascatemi in braccio. Il bambino in questi due anni non ha fatto altro che pensarvi. Mi sono ammalato di malinconia per voi. Io c'ho rimesso tutte le penne!

Il silenzio del gruppo diviene insostenibile per Francesco Maria che caccia la testa sotto la tovaglia della tavola gridando con voce rotta.

FRANCESCO MARIA - E allora forza: colpite! Colpite! Non ci vorrà molto. Forza! Almeno dopo può darsi che ci scappi anche un poco di storia, un po' d'onore!

Il gruppo solleva le braccia da dietro la schiena, tutti hanno strumenti musicali buffi e improvvisati che percuotono lanciando grida e risate, correndo verso Francesco Maria scosso da brividi violenti.

UCCELLONE - Monsignore, vi siete proprio ammatto!

NAPPA - Monsignore, non state più agli scherzi! BAGLIORE - Monsignore, ci dovete avere una grand'anima stracca per pensare queste brutte cose!

MENICA - *(Rivolta al gruppo)* Ve lo dicevo che non era il caso!

Tutti hanno tolto la tovaglia dalla testa di France-

sco Maria e ora se lo coccolano affettuosamente come fosse un bambino.

FRANCESCO MARIA - Che paura m'avete messo! Accidenti che paura!

TEGAME - Monsignore, noi siamo venuti a prendervi per portarvi un po' a zonzo.

SORELLA - Monsignore, c'è un bel sole oggi! Tira un tramontano che pela, ma se v'incenciato per bene, fuori si sta che è una bellezza!

UCCELLONE - Si va al fiume! Vi tira l'idea? Abbiamo una gran bella barca. Se vedeste. Ci s'è messo il doppio di vele!

NAPPA - Se viene il Monsignore, il doppio di tutto, s'è detto!

Francesco Maria rassicurato torna ad eccitarsi e si sbraccia allegro come mai.

FRANCESCO MARIA - Il doppio. Certo, bravo! Il doppio di tutto, lo strafare, alla grande! Basta però che mi portiate in braccio perché è da stamattina che non mi sento più le gambe.

TEGAME - Mal di poco. Non vi preoccupate ci pensiamo noi.

FRANCESCO MARIA - Bene. Io voglio stare al centro, in panciulle!

UCCELLONE - Monsignore al centro in panciulle. Cazzotti in bocca a chi lo sposta.

FRANCESCO MARIA - *(Iniziando a dare l'assetto di una fantastica nave)* Nappa lo mettiamo al timone. Con quel quarto d'agnello che si ritrova fiuterà subito gli estri del vento!

NAPPA - Il timone è mio!

FRANCESCO MARIA - Uccellone lo mettiamo al palo... Nel caso debba incrinarsi quello di legno! Risate di tutti. Uccellone sale sulla tavola con fare allusivo.

UCCELLONE - Al palo!

FRANCESCO MARIA - Bagliore alla bussola. Anche dovesse guastarsi l'ago, Bagliore di tutti voi è l'unico che sente la luna, sarà la luna che seguiremo!

BAGLIORE - Certo, la luna! Ci perderemo dietro alle sue chiappe d'argento come fosse la prima volta!

FRANCESCO MARIA - Tegame lo mettiamo alle vele! È ora che smetta di trafficare in cucina! Va nobilitato il cuoco!

TEGAME - Alle vele, alle vele!

SORELLA - E noi Monsignore?

MENICA - Non vorrete mica lasciarci a terra?!

FRANCESCO MARIA - Voi a terra? Belle, belle le mie quagliotte ripiene. Voi sarete le due polene. Una davanti e una dietro! Come dice il breviario della salute: davanti e di dietro due volte al giorno! Così che uno non sappia più dove sta il Nord e il Sud. È ora che il giorno e la notte si mischino un poco!

Cade il buio. Isolato in luce solo Francesco Maria.

FRANCESCO MARIA - Fratellini il mondo va tutto allineandosi! Si mette in fila per un funerale. Usciamo prima che sia troppo tardi! Io non sono fatto per restare nell'ordine delle cose.

Buio

Si apre la porta. Nel buio appare Cesto con il candeliere in mano. Cesto avanza e lentamente una debole luce torna a crescere.

CESTO - Eccellenza! Sono io, Cesto! Cestino vostro che non si dimentica di vostra eccellenza. V'ho portato...

Cesto posa il candeliere sulla tavola accanto a Francesco Maria seduto immobile con la testa reclinata sulle braccia.

CESTO - *(Fra sé, scuotendo la testa)* Guarda questo come vive. Eccellenza vi siete addormentato senza coprirvi... Sì, bona Cesto! Eccellenza, bisogna alzarsi per andare a dormire. Su forza! Voi se continuate di questo passo finirete con...

Cesto ritrae le mani dalle spalle del Monsignore, rimanendo immobile un secondo. Sbatte gli occhi, ha un brivido.

CESTO - Accidenti! Ma proprio a me doveva toccare!

Buio.

FINE

Finalmente disponibili in edizione paperback le Opere di Sigmund Freud



Le Opere complete di Freud sono entrate finora soprattutto nelle case degli studiosi e nelle biblioteche; è ormai tempo che facciano parte del bagaglio intellettuale di ogni persona colta

12 volumi formato 13,5 x 21,7 7373 pagine

Tutti i volumi L. 384 000

Ogni volume è acquistabile separatamente a L. 32 000



Bollati Boringhieri

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 Parina 4 (tel. 045-594611)

Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)

Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)

Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)

Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)

Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

Cecina:

Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

Livorno:

Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)

Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

Massa:

Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

Pescia:

Franchini - B. Vittoria 18

Piombino:

Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

Pisa:

Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)

Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)

Vallerini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

Siena:

Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

Roma:

Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)

Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)

Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)

Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)

Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)

Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)

Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messagerie - via della Mercede 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terni:

Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

Napoli:

De Perro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)

Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)

Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)

Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)

Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)

Lexikon - via Liroy 11 (tel. 081-5514775)

Marotta - via dei Mille

Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

Bari:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 30.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovani 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 Piovani Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

A chi sottoscrive, oltre al suo, almeno un abbonamento dono sarà inviata una litografia originale a colori del maestro Orfeo Tamburi stampata al torchio da Prospettive d'arte. La litografia è stata espressamente eseguita dall'artista per la nostra rivista. Ogni beneficiario di un abbonamento dono sarà avvertito con indicazione della provenienza.

TEATRO EUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

Cedola di commissione libreria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa

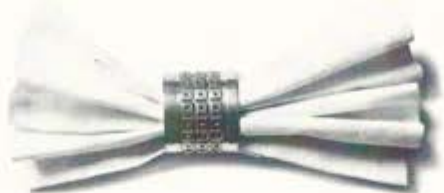
HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

L'editore è impegnato a migliorare la tempestiva consegna della rivista ai signori abbonati. Siccome sono stati riscontrati casi di disservizio postale, gli abbonati che non abbiano ricevuto, o abbiano ricevuto con eccessivo ritardo la rivista sono pregati di esporre direttamente i rilievi del caso, anche telefonicamente, a Piovan Editore - via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD).

NOVE SU DIECI

I prodotti Star sono i benvenuti sulla tavola di nove famiglie italiane su dieci dalla mattina alla sera. La giornata comincia con una buona colazione: caffè Suerte, tè Star, Orzo Bimbo. A pranzo e a cena, tutti a tavola in buona compagnia: Brodo, Tortellini, Pizza, Ragù, Sughì Star, Sugolosi, Grand'Italia, Pummarò, Polpabella, Concentrato di pomodoro, Sugo Lampo, Sugocasa, Puré,*



Tonno all'olio d'oliva e al naturale. Fagioli, Piselli, Ceci, Lenticchie, Oliva, Foglia d'Oro (semi vari e mais). E quando la giornata finisce, buona notte con Camomilla Sogni d'Oro. Star vi dà appuntamento a domattina.

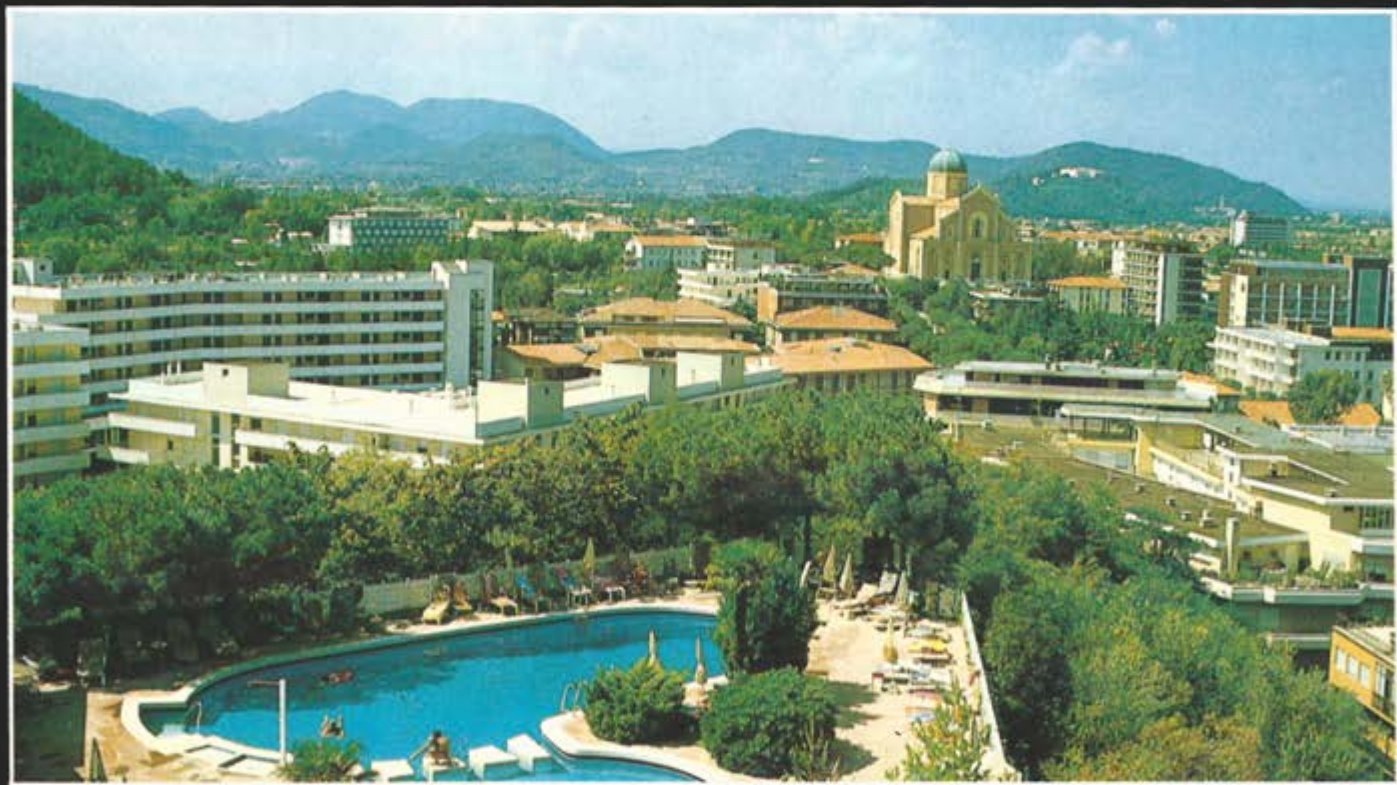
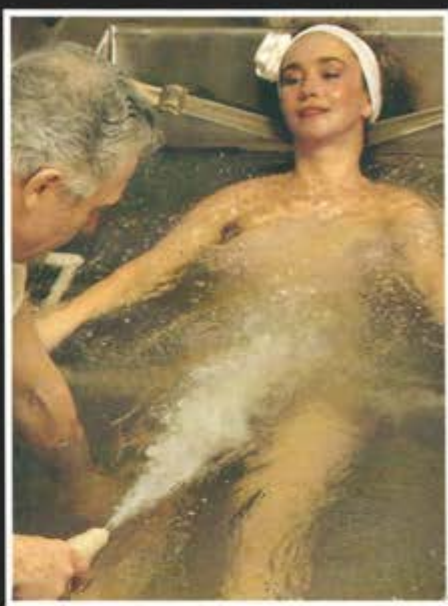
• Dati Nielsen 1985

STAR

**SULLA TAVOLA DI NOVE
FAMIGLIE SU DIECI.**

REMEDIUM ET BEATITUDO

dove la vacanza è salute



Montegrotto Terme: Premio Teatro-Europa 1989

ASSOCIAZIONE ALBERGATORI, Via S. Mauro 3 - Tel. 049/793428-793188 - Telex 430446 - I
IN COLLABORAZIONE CON LA RIVISTA HYSTRIO